



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Inari Jardani Fraton

**A EXPERIÊNCIA DO LIVRO:
Uma Análise do Design Editorial do livro S.**

Relatório de Estágio

Orientado por:

Especialista Luís Filipe Cunha Moreira

Relatório de Estágio
apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar
para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre
em Design Editorial

RESUMO



LIVRO, ENQUANTO OBJETO, carrega histórias e experiências através de seu design, estando sempre aberto a interpretações por parte de seus leitores. A partir disso e da experiência de estágio no Grupo LeYa, este trabalho busca abordar o design editorial enquanto ferramenta de enriquecimento da experiência de leitura. Para isso, buscou-se apresentar conceitos inerentes à produção do livro – tais como o design editorial, a coordenação editorial, estrutura do livro e projeto gráfico – e relacionados à leitura, para que fosse possível alcançar resultados satisfatórios ao analisar o livro escolhido: *S.*, de J. J. Abrams e Doug Dorst, cuja edição brasileira foi publicada pela editora Intrínseca, é um objeto riquíssimo em termos de design devido às conversas encontradas nas margens do livro e aos materiais adicionais inseridos em seu miolo, daí a justificativa de utilizá-lo para este fim. Nesse caso, as escolhas estéticas feitas nele existem para contribuir nas diversas possíveis interpretações da história, dependendo de seu contexto, leitor e local. Após a análise, os resultados tornaram possível a conclusão de que o projeto gráfico deve ser baseado em um profundo conhecimento dos recursos que cada ferramenta gráfica possui, além de seguir as requisições dos autores, para que o resultado possa beneficiar o leitor.

PALAVRAS-CHAVE:

Design editorial; livro *S.*; experiência de leitura; projeto gráfico.

ABSTRACT

THE BOOK, WHILE an object, carries stories and experiences through its design, being always open to interpretation from its readers. From that and the intership experience in Grupo LeYa, this report aims to approach the editorial design as a reading enriching tool. For this, concepts inherent to the book's production were presentes – such as the editorial design, the editorial coordination, the book's structure and graphic project – and related to the reading process, to be able to achieve satisfactory results in the analysis of the book chosen for this effect: *S.*, from J. J. Abrams and Doug Dorst, which brazilian edition was published by the publishing house Intrínseca, is a very rich object in the matters of design due to the dialogue found in the book's margins and the additional materials inserted in its core, which is the reason for using it in this study. In this case, the aesthetic choices made in its production exist to contribute in the varios possible interpretations of the narrative, depending on its context, reader and place. After the analysis, the results made possible the conclusion that the graphic project must be based in a profound knowledge of the resources every graphic tool has, in addition to following the author's demands, so that the ending product may benefit the reader.

KEYWORDS:

Editorial design; book *S.*; reading experience; graphic project.

AGRADECIMENTOS

MORAR EM UM país diferente é enfrentar um desafio por dia. Por isso, a oportunidade de agradecer é sempre bem-vinda, já que sem as pessoas muitas realizações não seriam possíveis.

Para tanto, meus agradecimentos são destinados àqueles que estiveram, de alguma forma, ao meu lado durante todo o processo de construção deste trabalho.

Agradeço à minha família, por todo o suporte e compreensão durante todo o tempo em que estive focada em meus estudos, buscando uma formação melhor, mesmo a vários quilômetros de distância.

A todos os colegas que me receberam com muito carinho quando atravessei o oceano em busca de conhecimento. Colegas esses que se tornaram amigos, me apoiando sempre que precisei, e que vou levar comigo sempre.

Aos professores, que adaptaram suas aulas para incluir uma brasileira um pouco confusa, que se preocuparam com meu desenvolvimento desde o primeiro dia em que pisei no IPT e que, com certeza, fizeram toda a diferença em minha caminhada por esse território novo, em vários sentidos.

Ao professor Luís Moreira, que fez o papel de orientador nessa etapa tão importante.

Em especial, ao Fabio Brust, a pessoa que está comigo em todas as aventuras, por ser meu ponto de apoio aonde eu estiver. A quem eu devo gratidão por ser quem me inspira a ser melhor e pelo apoio incondicional todos os dias.

E ao Instituto Politécnico de Tomar, por ter permitido meus estudos e fornecido o suporte necessário.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO 1

O ESTÁGIO NA LEYA 17

- 1.1 SOBRE O GRUPO LEYA 18
- 1.2 SETOR DE MULTIMÍDIA 18
- 1.3 SETOR DE ARTE 22

CAPÍTULO 2

A CONSTRUÇÃO DO LIVRO 29

- 2.1 A EDITORAÇÃO E O LIVRO 30
 - 2.2 O DESIGN EDITORIAL 30
- 2.3 A ESTRUTURA DO LIVRO 35
 - 2.4 PAPEL 38
- 2.5 ORGANIZAÇÃO DA PÁGINA 39

CAPÍTULO 3

A EXPERIÊNCIA DO LIVRO 49

- 3.1 A LEITURA E O LEITOR 50
 - 3.2 LEGIBILIDADE 52

CAPÍTULO 4

OS LIVROS ÚNICOS 55

4.1. LISBOA, CIDADE TRISTE E ALEGRE 56

4.2. THE JUNGLE BOOK 58

4.3. S. 60

CAPÍTULO 5

**O DESIGN EDITORIAL COMO ENRIQUECEDOR
DA EXPERIÊNCIA DE LEITURA 63**

5.1 O ESTUDO DE CASO 63

5.2 A EDITORA INTRÍNSECA 65

5.3 OS AUTORES DO PROJETO 66

5.4 O LIVRO S. 66

5.5 O DESIGN EDITORIAL DO LIVRO S. 70

5.5 RESULTADOS 98

CONCLUSÃO 101

REFERÊNCIAS 103

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 - SOFTWARE WIZARD CRIADO PELO GRUPO EDITORIAL PARA CRIAÇÃO DOS RECURSOS	21
FIGURA 2 - PROJECTOS ESCOLARES, ACESSO À PLATAFORMA 20 E AMBIENTE DA PLATAFORMA	22
FIGURA 3 - LIVRO TALENTO PARA MATAR, EDITORA ASA	25
FIGURA 4 - LIVRO NUDGE, EDITORA LUA DE PAPEL	26
FIGURA 5 - LIVRO NZINGA DE ANGOLA, EDITORA ASA	26
FIGURA 6 - LIVRO COMO SE TORNAR SOBRE-HUMANO, EDITORA LUA DE PAPEL	27
FIGURA 7 - LIVRO A CIÊNCIA DE FICAR RICO, EDITORA LUA DE PAPEL	28
FIGURA 8 - LIVRO RAPTO ESCALDANTE, EDITORA QUINTA ESSÊNCIA	28
FIGURA 9 - A ESTRUTURA DO LIVRO	38
FIGURA 10 - ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS	39
FIGURA 11 - COMPONENTES DA GRELHA	42
FIGURA 12 - FORMATOS IN-FOLIO	44
FIGURA 13 - FORMATOS UTILIZADOS ATUALMENTE	45
FIGURA 14 - DISCOS CROMÁTICOS	48
FIGURA 15 - ALINHAMENTO ALTERNATIVO DE TEXTO	55
FIGURA 16 - FOLHA DUPLA COM FOTO E PAPEL DIFERENTE	58
FIGURA 17 - EXEMPLO DE DESDOBRÁVEL	59
FIGURA 18 - GUARDA E LIVRO EXPLICATIVO	59
FIGURA 19 - CAPA E CONTRACAPA DO LIVRO	59
FIGURA 20 - DETALHE DE DESDOBRÁVEL	60

FIGURA 21 - CAPA E DETALHE DO LIVRO	61
FIGURA 22 - INTERIOR DO LIVRO E DETALHE DE DESDOBRÁVEL	61
FIGURA 23 - DETALHE DE ILUSTRAÇÃO NO INTERIOR DO LIVRO	61
FIGURA 24 - CAPA E DETALHE DO SELO DA CAIXA DO LIVRO	73
FIGURA 25 - LETRAS GÓTICAS	74
FIGURA 26 - CAIXA E CAPA DO LIVRO INTERNO	75
FIGURA 27 - CAPA, CONTRACAPA E LOMBADA DO LIVRO	75
FIGURA 28 - DETALHES DA GUARDA DA ENTRADA E DO FIM DO LIVRO	76
FIGURA 29 - FALSA FOLHA DE ROSTO, FOLHA DE ROSTO E DETALHES	77
FIGURA 30 - NOTAS DE TRADUÇÃO E DETALHE	78
FIGURA 31 - PÁGINA COM E SEM HANDLETTERING, TÍTULO E DETALHE	79
FIGURA 32 - ENTRADA DE CAPÍTULO E DETALHE	81
FIGURA 33 - DETALHES DAS CORES DO HANDLETTERING	83
FIGURA 34 - CARTA CONFIDENCIAL	84
FIGURA 35 - LISTA COM PAPEL DA POLLARD UNIVERSITY	85
FIGURA 36 - DETALHE DA DOBRADURA E MATÉRIA DO JORNAL	86
FIGURA 37 - JORNAL ABERTO	87
FIGURA 38 - FOTOCÓPIA DA REVISTA DE HISTÓRIA E DETALHES	88
FIGURA 39 - TELEGRAMAS E DETALHE DO "CARIMBO"	89
FIGURA 40 - FOTOCÓPIA DO JORNAL LAMPA E DETALHE	90
FIGURA 41 - CARTA EM PAPEL VERDE	90
FIGURA 42 - DETALHE DA CARTA EM PAPEL VERDE	91
FIGURA 43 - CARTA EM PAPEL CINZA E DETALHE DA CALIGRAFIA	91
FIGURA 44 - CARTÃO-POSTAL E DETALHE DO VERSO	92
FIGURA 45 - FOTO DA PAREDE DE PEDRA E DETALHE DO "S"	93

FIGURA 46 - CARTÃO-POSTAL DO BRAZIL E DETALHE DO SELO NO VERSO	93
FIGURA 47 - CARTÕES-POSTAIS	94
FIGURA 48 - CARTA PAUTADA AMARELA E DETALHES	95
FIGURA 49 - FOTOGRAFIA ANTIGA E CARTÃO COM OBITUÁRIO NO INTERIOR	96
FIGURA 50 - GUARDANAPO E DETALHE DAS ILUSTRAÇÕES	97
FIGURA 51 - CARTÃO DE VISITA E DETALHE DO VERSO	98
FIGURA 52 - DETALHE DA CALIGRAFIA DA CARTA	98
FIGURA 53 - CARTA COM PAPEL DA POLLARD UNIVERSITY E DETALHE DE CABEÇALHO	99
FIGURA 54 - CARTA COM PAPEL PERSONALIZADO E DETALHE DA CALIGRAFIA	99

INTRODUÇÃO



LIVRO IMPRESSO, COMO o conhecemos, passou por diversas modificações no decorrer dos anos. Objeto de desejo, de admiração, ou somente ferramenta de trabalho, o livro pode se apresentar de diversas formas.

O destaque de um livro através de seu design editorial torna possível a compreensão de que este é um elemento importante de acordo com a ideia inicial que torna o livro um produto físico. Assim, observamos que esse processo vai muito além das fronteiras visíveis. É possível aferir tal constatação com base na característica mais visível do projeto gráfico de um livro: a capacidade de integrar o conteúdo e os elementos gráficos ou imagens através de um único e indissolúvel conceito. Assim sendo, “o juízo estético supõe que se construa um tipo de obra que transcenda a todas as formas particulares que esta obra pode tomar”. (CHARTIER, 1998, p. 70).

Tomando como base o fato de que “a linguagem do design envolve reflexão, bom gosto e a análise de formatos e suportes: tudo isso leva à adoção de um projeto gráfico adequado e consistente, que transforma cada livro num objeto singular” (ARAÚJO, 2008, p. 277), torna-se claro que um estudo acerca da influência do design editorial como enriquecedor da leitura seria fundamental para compreender a utilização de todas as ferramentas de design gráfico observáveis em livros publicados nos mais variados cenários. Essa observação justifica-se através do gosto pessoal da pesquisadora em se tratando da apreciação dos livros impressos.

A partir dessa constatação, decidiu-se que este estudo poderia ser realizado com base no livro *S. como objeto de estudo*, publicada pela editora Intrínseca, no Brasil. Assim, este trabalho pretende

agregar conhecimento ao cenário da pesquisa acerca de livros especiais e singulares, devido à carência notada nesta área através da realização de exploração anterior a este trabalho.

Após estudo de bibliografia relacionada ao tema escolhido, dividiu-se este trabalho em cinco capítulos. O primeiro, intitulado “O estágio na LeYa”, apresenta brevemente o estágio da aluna no Grupo LeYa, um pequeno histórico da editora, as áreas em que ocorreu o estágio e, por fim, os trabalhos realizados durante o período em que este decorreu.

Com a apresentação do capítulo “A construção do livro”, em um segundo momento, faz-se a conceituação e uma breve apresentação da história dos elementos relacionados à construção do livro: a editoração, o livro, sua estrutura, a leitura e o design editorial. No subcapítulo “O design editorial”, buscou-se determinar as relações existentes entre as características do design gráfico em um livro, levando-se em consideração a obra escolhida para estudo.

O capítulo “A experiência do livro” trata de questões acerca da experiência de leitura de um livro, tais como a própria leitura e a legibilidade. Este capítulo se justifica pelas hipóteses da pesquisadora sobre o quanto o design editorial pode enriquecer e agregar informações à atividade de leitura em dado momento.

Já no quarto capítulo, é apresentado o conceito de livros únicos explorado pela autora, considerando a riqueza de detalhes gráficos que o livro escolhido para análise possui, além de exemplificar, com outros dois livros, o conceito. Torna-se importante a apresentação dessa conceituação para fins de análise do livro em questão.

O estudo do livro S., no quinto capítulo, “O design editorial enquanto enriquecedor da experiência de leitura”, observou as ferramentas gráficas presentes na obra em questão com o objetivo de apresentar pequenas constatações acerca da capacidade de enriquecimento da história por parte do design editorial durante a atividade de leitura.

A paixão pelos livros veio comigo para o mestrado, por isso minha escolha pela LeYa e, após esta etapa, pelo tema de meu relatório. Os livros sempre me fascinaram, por isso, ter a oportunidade de desenvolver um estudo sobre eles é sempre gratificante. O livro

em questão é mais um exemplo do quanto este objeto pode nos levar a lugares novos a cada leitura. Novos cenários, novas histórias, novas sensações. Tudo isso em uma única palavra, que engloba tantos sentimentos e aventuras: livro.

E é a partir desse pensamento que o objetivo deste trabalho se baseia, em responder à questão sobre a quantidade de novas interpretações e sensações que se tornam possíveis a partir da aplicação dos elementos de design em um livro, e o quanto isso pode enriquecer a experiência de leitura.

CAPÍTULO 1

O ESTÁGIO NA LEYA



SEGUNDO ANO DO Mestrado em Design Editorial do Instituto Politécnico de Tomar constitui-se da escolha entre a execução de um estágio profissional, projeto ou tese. No meu caso, optei pela oportunidade de trabalhar em uma empresa da área editorial devido à rica experiência que teria como resultado.

Depois de escolher algumas editoras em que gostaria de trabalhar, acabei sendo chamada para uma entrevista no Grupo Leya, em Alfragide, Lisboa. O responsável pelo setor de Artes e também capista, Rui Garrido, foi quem conversou comigo e explicou como funcionaria o estágio, inclusive em relação à divisão do mesmo em duas etapas.

Após essa entrevista, em Junho de 2017, o restante dos documentos foi enviado para a empresa e o estágio iniciou em Setembro de 2017, transcorrendo durante o período de seis meses, entre Setembro de 2017 e Fevereiro de 2018. A partir da decisão de dividir o estágio em duas etapas, durante os três primeiros meses deveria contribuir com o setor Multimídia do Grupo Leya, passando a seguir, em Dezembro, para o setor de Arte, completando o período necessário.

A empresa escolhida, os setores em que trabalhei e os trabalhos que desenvolvi serão apresentados a seguir.

1.1 Sobre o Grupo LeYa

O Grupo LeYa foi criado em 2008, abrangendo inúmeras editoras prestigiadas de língua portuguesa.

Com sede em Portugal, onde se encontra a maior parte dos seus colaboradores, a LeYa se encontra na liderança do mercado editorial português, angolano e moçambicano, e também está presente no Brasil.

Além do mercado de Edições Gerais, em que se destaca, desempenha também papel importante no mercado de Edições Escolares. E é na área de Educação que o Grupo LeYa desenvolve atividades relevantes na área do ensino à distância em parceria com algumas das principais instituições de Ensino Superior do país.

Em Portugal, a LeYa publica seus livros através das marcas Academia do Livro, ASA, BIS, Caderno, Caminho, Casa das Letras, Dom Quixote, Estrela Polar, Gailivro, Livros d’Hoje, LeYa, Lua de Papel, Novagaia, Oficina do Livro, Quinta Essência, Sebenta, Teorema e Texto.

Nos mercados onde opera, a LeYa busca ser protagonista, nomeadamente pelo papel que desempenha no mundo de língua portuguesa.

1.2 Setor de multimídia

O setor de multimídia do Grupo LeYa, em Alfragide, possui como atividades principais a criação de recursos interativos para a plataforma “20”, criada essencialmente para uso de professores e alunos com o intuito de disponibilizar os assim chamados “recursos” para utilização de alunos e professores. O acesso se dá através das chaves incluídas no material impresso adquirido pelos pais no início do ano escolar.

Os livros da LeYa Educação são de suporte escolar, e possuem conteúdos para todas as idades. Além dos conteúdos programáticos, estão disponíveis dicionários e livros de reforço. O suporte di-

gital se insere como a prática necessária para que os alunos tenham um domínio maior dos conteúdos trabalhados.

Para controle do tráfego de trabalhos e acompanhamento por parte dos responsáveis pelo setor, existe uma rede de computadores interligados em que todos podem acessar os resultados dos designers para manutenção do fluxo de trabalho.

O setor recebe as atividades em forma de *briefings* juntamente com os ficheiros necessários para disponibilizá-las online, sendo assim possível a construção de cada recurso de acordo com o que é requisitado.

1.2.1 Tipos de software

Wizard: é um *software* online desenvolvido pelo próprio grupo editorial com o objetivo de facilitar a criação de recursos. A programação já se encontra pronta, na maioria das vezes, e todo o restante apenas precisa ser organizado e disposto da melhor forma. Funciona como um editor de textos e imagens, com opções para ambos. Os ficheiros nas pastas de cada recurso a ser feito são inseridos na base de dados do *software* para consequente utilização. Existe a possibilidade de inserir vídeos como um recurso, também.



Figura 1 - Software Wizard criado pelo grupo editorial para criação dos recursos.

O **Redmine** é o *software* utilizado para gestão de trabalhos na fila de produção. Cada trabalho que surge é inserido no sistema

com todas as características e configurações necessárias a serem seguidas pelo designer designado para o serviço.

O *After Effects* é utilizado para criação das animações a serem introduzidas no Wizard para, então, serem colocadas no sistema online. As animações são exportadas em formato de vídeo e é necessário que sigam um padrão de tamanho e formato para serem aceitas pelo Wizard. Existem tutoriais na rede que ensinam como fazê-las, desde os recursos básicos até animações mais complexas.

Buddha é um *software* online para teste dos recursos. Utiliza-se a pasta “Config” do recurso zipada para abrir o teste antes de inseri-lo definitivamente na plataforma.

1.2.2 A plataforma 20

O ambiente digital da plataforma possibilita a execução de atividades interativas, leitura de textos e visualização de vídeos. Além disso, existem metas que os alunos devem alcançar e apresentar aos professores.



Figura 2 - Projectos Escolares, acesso à plataforma 20 e Ambiente da Plataforma.

Acesso 20 - Aula Digital para Alunos

O Acesso 20 Aula Digital é uma plataforma online onde se encontram os conteúdos trabalhados em sala de aula que permite estudar em qualquer lugar, quando o estudante sentir necessidade.

1.2.3 Os recursos

Neste período do estágio desenvolvi atividades relacionadas à criação dos recursos, incluindo vídeos animados e a programação do recurso, em si. A seguir apresenta-se, portanto, como funciona a organização dos recursos para que seja possível sua execução.

Cada recurso possui uma pasta específica na rede de computadores compartilhada que agrega todos os ficheiros necessários para sua execução. Essa pasta possui os seguintes ficheiros: “Briefing”, “Ficheiros Base”, “Sources”, “Recurso Teste”, “Versão final” e “Thumbnail”.

Os recursos são organizados por ciclo (ou anos da escola) para que sejam direcionados para a idade correta. Eles acompanham o que já existe de conteúdo impresso (livros e atividades). Para tanto, são separados em categorias: “Drag and drop”; “Text”, “Choice”; “True/False”; “Ligação de pares”; “Sopa de letras”; “Print”; “Cross”; e “Click”. Cada um deles possui uma atividade associada, escolhida para cada recurso dependendo do tema e do objetivo.

Como são feitos os Recursos

Primeiro, a proposta do recurso é encaminhada para a equipe que irá preparar os roteiros. Eles selecionam as imagens e criam o *briefing* que o designer vai utilizar para fazer o recurso, animação, etc. A partir do *briefing*, o designer pode manter as ideias ou adaptá-las de acordo com a necessidade no decorrer da animação. Após isso, os recursos são inseridos no *software*, configurados e finalizados. E, por fim, o ficheiro final, salvo na pasta relacionada, é inserido na plataforma para que o recurso seja executável online.

1.3 Setor de arte

O trabalho no setor das capas consistia, basicamente, em fazer o design de capas a partir dos *briefings* enviados pelas editoras. Algumas mais, outras menos, as editoras do grupo exigiam detalhes e imagens específicas para que as artes se adequassem ao estilo de outras obras já impressas por elas.

De acordo com o autor e o tipo do livro, o trabalho do capista era criar uma capa que relacionasse esses detalhes e os transmitisse na composição final.

1.3.1 A organização dos trabalhos

A distribuição dos trabalhos se dava a partir de uma pessoa responsável por isso, de acordo com as habilidades de cada designer ou a temática das capas. Cada um, portanto, possuía serviços para finalizar dentro de prazos estipulados, podendo ajudar os outros designers quando necessário e houvesse tempo disponível.

As capas, depois de planejadas, passavam pela aprovação dos editores e, depois, pela comissão de aprovação da editora em si. Após isso poderia ser feita a arte-final para provas de cor. As modificações, caso existissem, eram feitas após essa prova e entregues ao editor para a capa ser encaminhada para a impressão final.

1.3.2 Software utilizado

InDesign

Utilizado para fazer a composição gráfica das capas.

Photoshop

Utilizado para tratar ou fazer composições de imagens para utilizar nas capas.

Illustrator

Utilizado para trabalhar com desenhos técnicos para peças específicas ou abrir PDFs para edição.

1.3.3 Trabalhos executados

Durante o período de estágio é dada a oportunidade ao estagiário de integrar-se na rotina da equipe de trabalho. A partir disso, as atividades são divididas igualmente entre todos para que os objetivos sejam alcançados dentro dos prazos estipulados. Com isso, abaixo estão listadas algumas das capas que desenvolvi durante esse período e como cheguei ao resultado final de cada trabalho.

Como observação inicial, antes da explicação dos trabalhos realizados, é necessário informar que alguns deles se baseavam em adaptações de capas originais ou de pôsteres cinematográficos, por isso nem todos são referidos aqui. Em outros momentos era necessário criar peças gráficas para as redes sociais, por isso o trabalho se afastava da criação de capas, mesmo mantendo-se na área de design gráfico.

Talento para Matar

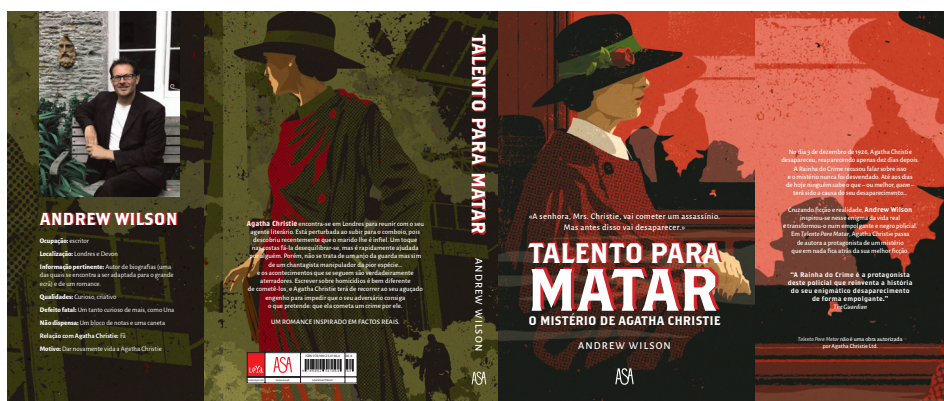


Figura 3 - Livro *Talento para Matar*, Editora ASA.

Esta capa foi uma adaptação de original estrangeira, na qual foi necessário editar as ilustrações para a capa e contracapa, esco-

A EXPERIÊNCIA DO LIVRO

lher uma fonte para o título que fosse semelhante à fonte original, editar a foto do autor, criar marcadores de página e, também, corrigir as emendas antes de finalizar a capa e definir seus acabamentos.

Nudge

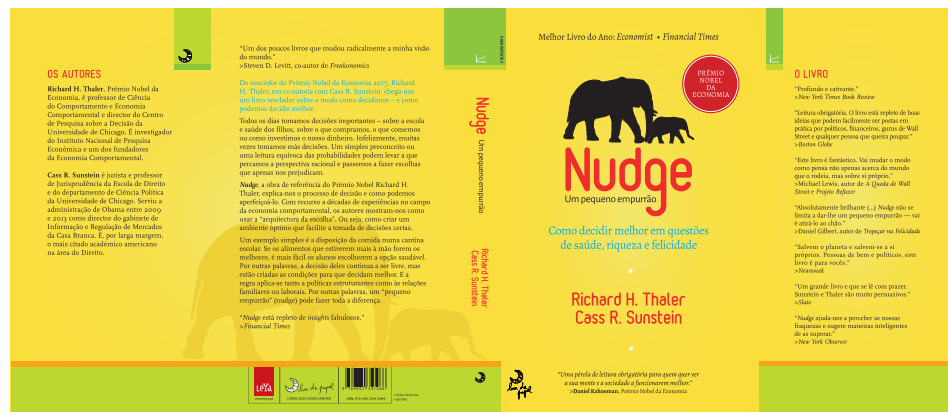


Figura 4 - Livro Nudge, Editora Lua de Papel

Foi necessário vetorizar uma imagem para o foco da capa, além de escolher cores e fonte, modificando-a de forma a condizer com a intenção de remeter ao tema de elefantes da capa. Contextualizando os elementos em um plano completo com fundo condizente, as emendas foram corrigidas e a cor preta precisou ser readequada para apresentar-se pura devido a problemas com *overprint*.

Nzinga de Angola



Figura 5 - Livro Nzinga de Angola, Editora ASA.

A ilustração da rainha Nzinga de Angola foi colorizada através de ferramentas do Photoshop para compor a capa com um ar de romance. Arabescos foram criados para complementar o título, mas a editora solicitou adaptações – que levaram a uma nova fonte, de acordo com livros históricos.

Como se Tornar Sobre-Humano

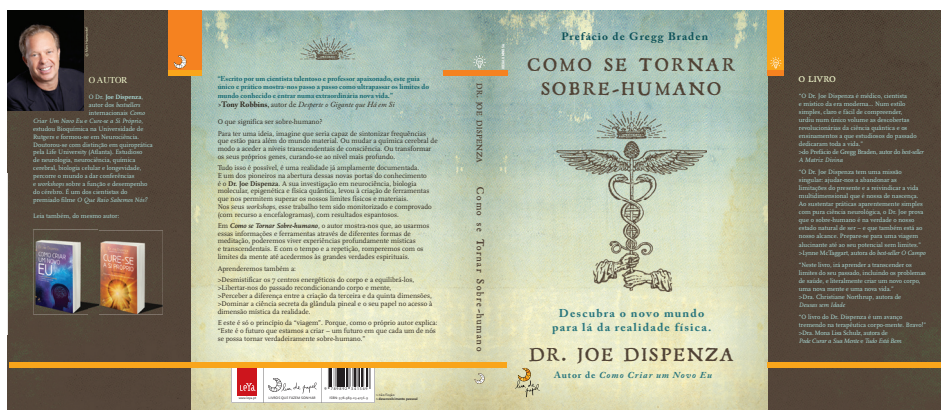


Figura 6 - Livro Como Se Tornar Sobre-Humano, Editora Lua de Papel.

Tratava-se de uma adaptação de capa original. A ilustração e o fundo já se encontravam prontos, e a fonte permaneceu a mesma. Houve edição no Photoshop e, depois, no InDesign para manter organização da capa original. A contracapa foi ajustada com a malha do fundo, para favorecer a legibilidade.

A ciência de Ficar Rico

Esta também foi uma capa adaptada de original. Foi aceita a proposta uma moldura mais antiga, com arranjo de tipografia em contexto, textura no fundo e elementos gráficos semelhantes à moldura.

A EXPERIÊNCIA DO LIVRO

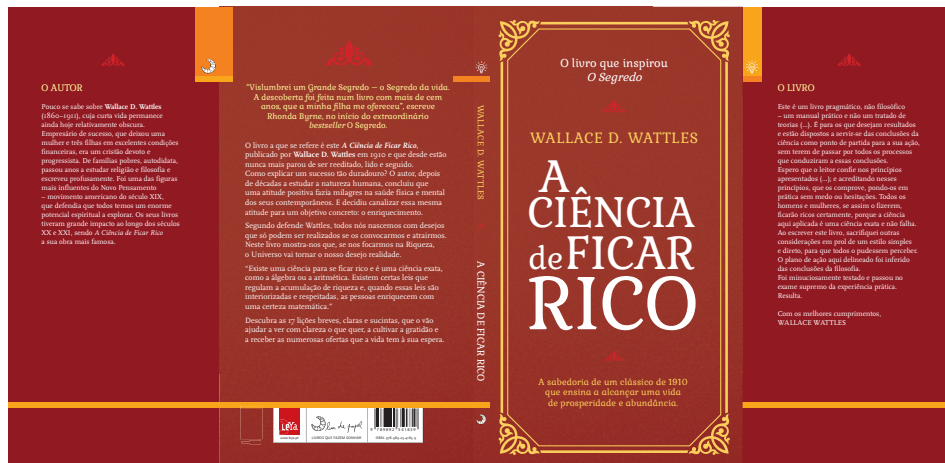


Figura 7 - Livro *A Ciência de Ficar Rico*, Editora Lua de Papel.

Um Homem Poderoso

O principal trabalho envolveu edição no Photoshop, nesta capa, com uma montagem a partir de uma foto de residência e de um casal. O casal foi recortado e inserido no fundo da casa, com céu azul e nuvens. O restante da capa é igual aos dois livros anteriores da série, com moldura e fonte definida, e as cores foram mantidas.

Rapto Escaldante

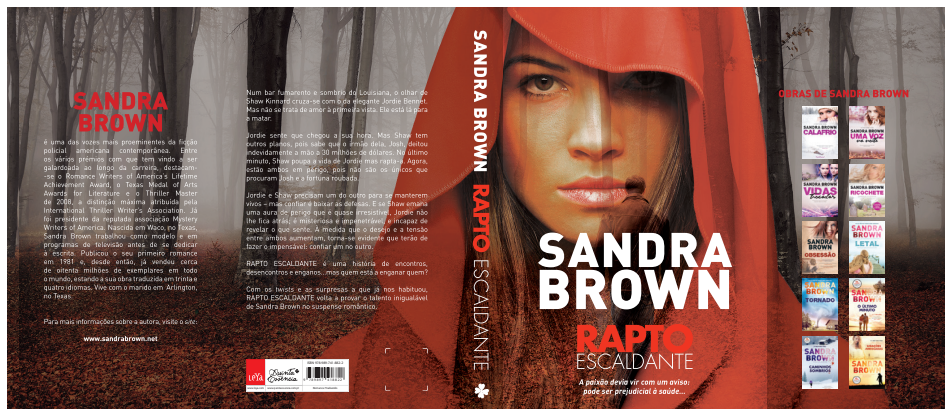


Figura 8 - Livro *Rapto Escaldante*, Editora Quinta Essência.

A imagem de fundo foi composta a partir da dupla exposição da fotografia de uma floresta e uma mulher em preto e branco; depois, de acordo com exigência da editora, utilizou-se outra foto de floresta, com um homem, e mulher em destaque em cores. A fonte do título é semelhante às outras capas da mesma autora.

Os dias que não contam

A proposta já estava aprovada, quando recebi o trabalho. Ocorreu a modificação do formato já existente para um menor, e mudanças na contracapa e nas badanas. Alguns elementos foram retirados da proposta original para tornar a capa mais séria.

CAPÍTULO 2

A CONSTRUÇÃO DO LIVRO

A COMUNICAÇÃO VISUAL É uma área da comunicação baseada em apresentar fatos e informar o receptor através de elementos não-verbais, ou seja, visuais. Esses elementos consistem em imagens e outros elementos gráficos.

A partir desse conceito, podemos compreender sua importância no ramo das informações e mesmo no do entretenimento, já que estamos rodeados de elementos visuais, o que também possui relação com a acessibilidade da informação.

Para a criação da informação visual, entretanto, se subentende a existência de conhecimento e estudo em design, já que a compreensão depende da formatação das imagens e da forma como são apresentadas.

Com base nisso, utiliza-se este termo para contextualizar o trabalho que aqui se inicia ao abarcar, na comunicação visual, os conceitos de Design Gráfico e Design Editorial, a partir dos quais surgem outras nomenclaturas que iremos abranger nos capítulos a seguir.

A presença dos conceitos aqui utilizados se justifica pelo fato de que estarão representados durante a análise do livro escolhido para este estudo; para tanto, servem como contextualização do cenário gráfico em que a obra se insere.

2.1 A editoração e o livro

A editoração¹ se apresenta como o ramo que trabalha com todos os tipos de edição de livros, desde o planeamento do produto até sua finalização. Esse termo será utilizado neste trabalho com base em *A Construção do Livro*, em que Araújo (2008) se utiliza dessa nomenclatura para delimitar as atividades do editor. E é este mesmo autor quem define que editoração, nos termos atuais, “é o conjunto de teorias, técnicas e aptidões artísticas e industriais destinadas ao planejamento, feitura e distribuição de um produto editorial. [...] é o gerenciamento da produção de uma publicação [...]” (ARAÚJO, 2008, p. 38).

Antes de qualquer coisa, porém, existem outros fatores para que o processo editorial se encontre completo, como a seleção do conteúdo, a revisão, planeamento do projeto editorial, planeamento do projeto gráfico, execução (paginação), revisão da paginação, finalização e impressão (ou programação digital, se for o caso). O conjunto de todas essas funções com o objetivo de criar um produto final chama-se editoração, neste contexto.

A partir desse esclarecimento torna-se possível a abordagem de questões mais específicas acerca do objeto livro. O livro é todo e qualquer produto proveniente de um original, o qual pode ser criado por um ou mais autores. Sua história remonta vários séculos da história da humanidade até os dias de hoje, quando alcançou o formato digital. Aqui utilizaremos o histórico do livro somente como elemento de contextualização do trabalho.

2.2 O design editorial

O design editorial se apresenta como uma vertente do design gráfico relacionada à criação de projetos gráficos de edições, ou seja, revistas, livros e jornais. A primeira manifestação dessa vertente aconteceu com a elaboração de livros, foco deste trabalho, por isso será abordada a seguir.

¹ Aqui utiliza-se este termo em referência aos livros que utilizados como base para a pesquisa, mas também pode-se considerar como “Coordenação Editorial”.

O livro como o conhecemos hoje passou por modificações no decorrer dos anos, desde sua origem, e tomou sua forma atual a partir de outro formato, o do rolo de pergaminho. A leitura desse tipo de livro era menos fluída, além de apresentar dificuldades em relação ao manuseio, o que levou à criação do códice e o consequente desenvolvimento da atividade de leitura como um exercício de apreciação e reflexão. Esse formato, com um funcionamento diferente daquele do pergaminho, apresenta o livro de forma horizontal, sendo a continuidade do texto possível devido ao exercício de virar a página. Essa estrutura foi criada com a intenção de estabelecer um ritmo de leitura e organização de imagens, tabelas e outros elementos, os quais podem ser inseridos com o texto ou em páginas específicas para isso.

O códice acabou sendo o formato adotado por muitos editores desde seu surgimento até hoje, com apenas pequenas modificações em relação à variedade de formatos em que o livro pode se apresentar. Essa variedade se refere ao tamanho de cada lado do livro, normalmente medido em centímetros ou milímetros, que pode variar de acordo com a função de seu texto. Assim, tem-se pela estrutura externa do livro os seguintes componentes: capa (primeira capa), contracapa (quarta capa), lombada e badanas. Internamente, podemos considerar a guarda, a falsa folha de rosto, a folha de rosto, o sumário e todos os elementos não obrigatórios do livro como parte de sua estrutura. Todos esses elementos são chamados de *pré-textuais*, *textuais* e *pós-textuais*, e possuem significado relevante dentro do contexto do livro como um todo. Araújo (2008), porém, ainda se refere aos elementos *extratextuais*, dentre os quais podemos considerar as capas (primeira, segunda, terceira e quarta), as badanas (primeira e segunda), a sobrecapa e a lombada (p. 435).

A explicação desses elementos será abordada no próximo subcapítulo, além de passarem por uma abordagem mais específica sobre sua existência e a forma como foram utilizados no livro analisado, que ocorrerá no quinto capítulo deste trabalho, como forma de aplicação da metodologia proposta.

O livro não tomaria forma, porém, se a profissão de editor não houvesse passado por uma consolidação ao longo dos anos. Os di-

versos factos históricos acerca do objeto livro nos mostram que, antes da era da edição electrónica ter início, o trabalho do editor era considerado mais difícil, já que todas as etapas incluíam trabalhos manuais. Araújo (2008) definiu o fluxo de trabalho em uma editora até meados da década de 1970 da seguinte maneira:

original datilografado; diagramação²; marcação de textos para composição; digitação e envio para fotocomposição, primeira prova impressa para revisão; correção dos erros de digitação; arte-final (ou *paste-up*); modificações de texto na fotocomposição; correções no *paste-up*; remessa das artes-finais para a gráfica. (ARAÚJO, 2008, p. 274, itálicos do autor).

Mais tarde, quando da inserção da edição electrónica no processo editorial, esse fluxo passou por uma transformação bastante perceptível em relação ao número de etapas e à simplificação das mesmas até a fase final. Para tanto, as fases seguidas até hoje pelas casas editoriais transformaram-se em apenas cinco: “texto digitado, paginação, diagramação eletrônica; prova para correção; prova final” (ARAÚJO, 2008, p. 274). Mas, levando-se em consideração o desenvolvimento da profissão, podemos enumerar outras importantes etapas desse processo: a revisão e planeamento dos projetos editorial e gráfico a serem aplicados ao livro. O planeamento gráfico e sua execução são questões relevantes para este trabalho, por isso a necessidade de incluí-las no fluxo editorial. Essas questões serão abordadas a seguir, para fins de contextualização e criação de hipóteses acerca da influência do projeto gráfico na experiência de leitura.

A partir da evolução da profissão do editor e os pontos importantes em relação ao planeamento gráfico do livro, é possível observar que

a apresentação geral do livro acompanhou, do mesmo modo, as solicitações do mercado.(...) O apelo visual tornar-se-ia cada vez mais presente, tanto do ponto de vista iconográfico, desde a xilogravura, o talho-doce, a água forte e a litografia, até a fotografia, quanto do puramente tipográfico, em que programações visuais arrojadas passariam a reduzir o texto

² Aqui utiliza-se este termo como referência ao livro de Araújo; também se compreende como “paginação”.

quase que a um elemento decorativo, exposto em linhas sinuosas, margens irregulares, audaciosas misturas de corpo e famílias de tipos etc. (ARAÚJO, 2008, p. 49).

Assim, aferimos que uma das etapas mais relevantes do processo da cadeia produtiva do livro é a elaboração do projeto gráfico do original que, mais tarde, será transformado em obra. Esse trabalho se refere à aparência que o livro irá possuir em sua forma final. Para tanto, abordamos aqui o conceito de projeto gráfico a fim de situar melhor o leitor durante o processo de criação do livro.

Projeto gráfico é o planejamento de todas as questões gráficas que irão estruturar e dar forma ao conteúdo, em parceria ou não com o autor, o que irá transformá-lo em um objeto livro. Esse processo deve levar em consideração o público-alvo, o tema, o objetivo do autor e a editora que irá publicar o livro, e permite a criação de um conceito gráfico que se encaixe com o texto para que este se encontre inserido em um contexto, facilitando a leitura de qualquer tipo de leitor ao mesmo tempo em que não é percebido, afinal, “tipografia que não pode ser lida por todo o mundo é inútil.” (TSCHICHOLD, 2007, p. 35).

Dabner (2003) separa em três as fases que todos os projetos de design devem ser divididos:

a primeira é a recolha de informações, em que o *designer* define com o seu cliente quais são os objetivos principais do projecto. A segunda fase consiste no *design* propriamente dito – fazer esboços das suas ideias ajudá-lo-á decerto a definir os seus processos mentais. A terceira fase é a produção do design e é aqui que a troca de impressões entre o *designer* e a equipa de produção é tão importante como as conversas entre o *designer* e o cliente. (DABNER, 2003, p. 87. Itálicos do autor).

A partir disso, como continuidade da terceira fase, e para alcançar um resultado satisfatório em relação ao projeto gráfico, certos passos devem ser seguidos. Entre eles encontram-se a definição da grelha, a simulação das margens das páginas, a escolha da tipografia para os títulos e para o texto, a inserção das imagens na grelha cons-

truída e a escolha do tipo de papel no qual o livro será impresso. Após isso, é possível passar à paginação propriamente dita. Nessa etapa da produção, o texto do livro é transferido ao *software* utilizado para tal fim, o que consiste na última etapa antes do teste de impressão.

A estética do livro passa por um estudo complexo antes de ser colocada em prática. Ela é fruto de uma conceituação acerca de detalhes importantes do livro trabalhado. Segundo Tschichold (2007), em *A Forma do Livro*, “o objetivo de todo o design de livro deve ser a perfeição: encontrar a representação tipográfica perfeita para o conteúdo em elaboração.” (p. 31). Esses detalhes se referem ao tipo de publicação, ao conteúdo da mesma e sua relevância no meio. Ou seja, “quanto mais significativo é o livro, menor é o espaço para o artista gráfico se posicionar e documentar, por meio de seu ‘estilo’, que ele, e ninguém mais, projetou o livro.” (TSCHICHOLD, 2007, p. 31).

O projeto gráfico tem o poder de prender o leitor ou de expulsá-lo da leitura logo em seu início. Isso se deve ao facto de que um projeto gráfico mal planejado pode “travar” o leitor em uma determinada parte da página, dificultando a fluidez do texto. Por isso, sua contribuição para a publicação vai além de simplesmente embelezá-la.

A escolha correta do tipo, do sistema de composição em que se devem gravar os caracteres, do papel onde se imprimirá essa composição e, finalmente, o cálculo próprio da quantidade de páginas que deverá ter o livro, constituem o âmbito do projeto gráfico. Mas este envolve também, cada vez mais, a criação e aplicação de *conceitos visuais*, associados à identidade de cada livro. (ARAÚJO, 2008, p. 277. Itálicos do autor).

Essa atenção ao projeto gráfico passou a ser intensificada a partir da década de 1980, quando a diversidade de livros com ênfase no projeto visual aumentou. A partir de então, o papel do design passou a ser fundamental para integrar o texto e a imagem e fazer desse resultado uma “fonte adicional de informação e expressão”. (ARAÚJO, 2008, p. 277).

Com isso, observamos que “o perfeito design de livro, portanto, é uma questão de tato (andamento, ritmo, toque) somente. Provém de algo raramente valorizado hoje: *bom gosto*.” (TSCHICHOLD, p. 33, *itálicos do autor*).

Aqui serão abordados todos os aspectos da estrutura do livro e seus conceitos, desde os elementos que o compõem até os mais importantes no âmbito do projeto gráfico e os fatos relevantes em sua utilização. Será dada maior atenção aos elementos observados no livro escolhido para análise, e os demais componentes serão abordados de forma mais superficial, para fins de contextualização.

2.3 A estrutura do livro

A estrutura do livro é o conjunto de todos os elementos que compõem o livro externamente ao texto, ou seja, que não fazem parte da apresentação do conteúdo da obra em si, mas complementam o texto através de informações adicionais necessárias à compreensão do mesmo. Para tanto, podem ser apresentados antes ou depois do conteúdo tido como principal.

Conforme Araújo (2008), os elementos apresentados antes do texto são considerados *elementos pré-textuais*. Os que aparecem após o texto, *pós-textuais*. Todos aqueles que aparecem junto ao texto são chamados de elementos *textuais*. E, além desses três, ainda podemos citar os elementos *extratextuais*, que são todos os não abarcados pelas demais classificações, como a capa, contracapa e badanas.

Todos estes elementos se justificam através de sua função de valorizar a obra apresentada, além de facilitar o processo da leitura ao inserir informações que complementam o texto já existente. É importante ressaltar, porém, que sua inserção depende inteiramente da escolha do editor e do autor, o que faz com que não estejam presentes na totalidade de livros de uma determinada editora ou mesmo em livros diferentes do mesmo autor, sendo específicos de cada obra.

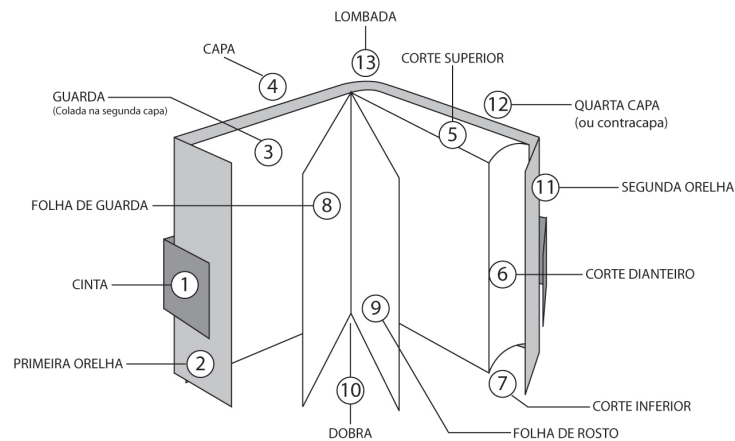


Figura 9 - A Estrutura do Livro.

2.3.1 Elementos pré-textuais

Os elementos pré-textuais são utilizados, normalmente, de forma a introduzir a obra que o leitor irá desfrutar. Essa introdução pode conter diversos elementos, de forma a apresentar ou organizar o conteúdo exposto a seguir. Segundo Araújo (2008), é possível classificar os elementos pré-textuais da seguinte maneira: *falsa folha de rosto*; *folha de rosto*; *dedicatória*; *epígrafe*; *sumário*; *lista de ilustrações*; *lista de abreviaturas e siglas*; *prefácio*; *agradecimento*; *introdução*.

2.3.2 Elementos textuais

Os elementos textuais são planejados levando em consideração que estarão presentes no decorrer de todo o conteúdo. Ou seja, é a apresentação do corpo do texto que se manterá até a última página. Para tanto, o designer precisa criar um padrão que, ao ser aplicado, não ofereça qualquer dificuldade durante a atividade de leitura.

Mais uma vez, ao analisarmos Araújo (2008), consideramos sua divisão como a melhor forma de organizar as repartições internas do texto principal, a saber: *páginas capitulares*; *páginas subca-*

pitulares; fólhos; cabeças; notas; elementos de apoio; e iconografia. Assim, traremos a análise do livro com base nessas características e em seus conceitos.

2.3.3 Elementos pós-textuais

A parte pós-textual do livro é composta por elementos melhor compreendidos quando inseridos após o texto. Araújo (2008, p. 430) destaca os principais elementos não obrigatórios: *posfácio; apêndice; glossário; bibliografia; índice; colofão; e errata.*

2.3.4 Elementos extratextuais

Os elementos extratextuais constituem parte importante do livro, já que “constituem o revestimento do livro sob a designação genérica de ‘capa’” (ARAÚJO, 2008, p. 434). Além disso, ainda podemos considerar outras nomenclaturas para partes diferentes da capa: *primeira capa; segunda capa; terceira capa; quarta capa; primeira badana; segunda badana; sobrecapa; e lombada.*

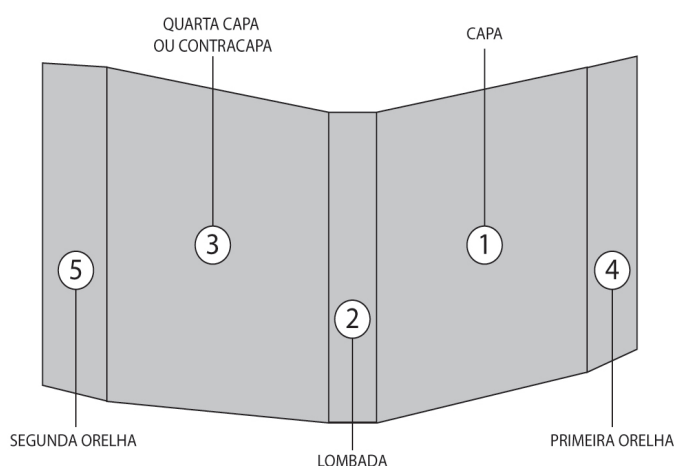


Figura 10 - Elementos Extratextuais.

2.4 Papel

Ao nos referirmos ao livro impresso, notamos que o papel possui grande importância para sua produção, antes mesmo do planejamento de seus projetos editorial e gráfico. É o papel que torna possível a impressão da obra e sua consequente leitura. Assim, é possível aferir que do papel depende parte da legibilidade de um texto de livro, pois sua gramagem (espessura) pode auxiliar ou dificultar o processo de leitura, além de também permitir maior conforto aos olhos do leitor, quando bem escolhido, devido à sua cor e ao gosto pessoal de quem lê. Araújo (2008) observa que “quer o desenho dos caracteres, quer sua definição resultante do sistema de composição, podem redundar em desastre no caso de uma escolha errada de suporte da página impressa [...]” (p. 342). Para tanto, observamos que, para que o editor consiga escolher o papel da forma mais correta possível, é necessário que se atente para os tipos de papel existentes, cujas características variam desde a textura até sua espessura.

Assim, com base em Araújo (2008), autor que reuniu as características de muitos tipos de papel em seu livro *A Construção do Livro*, citaremos alguns tipos e suas principais características, já que sua variedade é vasta, além de seus objetivos e origens diferentes.

Papel acetinado ou couché: superfície lisa, graus variáveis de brilho. É utilizado em impressões tipográficas, em rotogravura e *offset*.

Papel apergaminhado: levemente áspero e rugoso. Preferivelmente utilizado na impressão *offset*, pois confere bons resultados devido à sua opacidade.

Papel offset: superfície uniforme. Utilizado para impressão litográfica.

Papel vergê: qualquer papel que apresenta filigrana ou marca d'água.

Com tantas informações e variações de papel (revestido, não-revestido ou *fine-paper*), é necessário que o editor e o responsável pelo projeto gráfico possuam o conhecimento de determinadas características do trabalho a ser impresso para que o resultado

seja satisfatório para ambos os lados: o do autor e do editor. Araújo (2008) acredita que essas características devam incluir o público ao qual o livro se destina, a presença ou não de ilustrações, o tipo de impressão ao qual a obra será submetida e o tamanho, em quantidade de páginas, que o livro possui.

2.5 Organização da Página

A produção de um livro depende de diversas etapas, que devem ser seguidas para garantir a qualidade do resultado final. Uma dessas etapas é a paginação, que inclui inúmeros elementos que poderão compor a página do livro. Aqui nos utilizaremos de alguns deles, referentes ao livro analisado, para que seja possível ilustrar seus conceitos e formas de utilização.

2.5.1 Grelha

A grelha, grid³ ou diagrama pode ser considerada a base para a paginação de um livro. Essa base funciona como um método de organização de tudo o que será incluído no livro, do conteúdo às imagens, e deve ser construída a partir do planejamento do projeto gráfico. A grelha tem como função permitir que o projeto gráfico seja colocado em prática. Dabner (2003) ressalta, sobre a construção da grelha, que

do número de unidades incluídas na grelha depende a complexidade do material com que o *designer* trabalha. Quanto mais complexo for o conteúdo, tanto mais versátil a grelha tem de ser. (DABNER, 2003, p. 30. Itálicos do autor).

Anterior à criação da grelha, que visa facilitar a introdução de elementos na página, o original passa por um estudo detalhado para que seja possível a criação de um conceito de paginação a ser seguido durante esse processo. Esse conceito deve ser criado tendo-se em vista todos os tipos de conteúdo e ilustrações que o

³ Pode ocorrer esta expressão no trabalho a fim de respeitar a bibliografia utilizada para pesquisa.

livro impresso irá reunir. A partir disso, se torna viável a criação do molde da página; é a esse molde que se chama grelha.

Lupton e Phillips (2014) em seu livro *Novos Fundamentos do Design*, definem a grelha como “uma rede de linhas” (LUP-
TON; PHILLIPS, 2014, p.175) que corta um plano de forma ho-
rizontal e vertical, podendo ser, também, anguloso, irregular ou
circular. Ainda explicam que essas “linhas-guia ajudam o desig-
ner a alinhar os elementos entre si. Margens e colunas regulares
criam uma estrutura de base que unifica as páginas de um docu-
mento, tonando o processo de leiaute mais eficiente.” (LUP-
TON; PHILLIPS, 2014, p. 175). Além disso, defendem que a grelha não
só organiza o conteúdo ativo da página, mas também os espaços
brancos, os quais passam a fazer parte do conjunto e deixam de
ser apenas “buracos vazios”.



Figura 11 - Componentes da grelha.

A grelha é considerada parte importante do processo de planejamento do projeto visual do livro. Este fato pode ser aferido a partir do momento em que se é possível fazer uma observação de diversos tipos de livros em uma livraria ou biblioteca. Essa observação torna possível a compreensão de que cada tema sugere um tipo de organização. Afinal, a utilização de uma grelha bem pensada e executada “incentiva o designer a variar a escolha e o posicionamento dos elementos[...]. O grid oferece um ponto de partida racional para cada composição, convertendo uma área vazia num campo estruturado.” (LUPTON; PHILLIPS, 2014, p. 175). E é a partir da criação da grelha que as etapas subsequentes do processo de produção gráfica do livro se tornam possíveis até a finalização do trabalho e publicação da obra.

2.5.2 Margens

As margens são os espaços em branco que limitam a utilização da página lateralmente a um espaço predefinido. Sua elaboração deve ter como referência o formato da página e a forma de impressão, uma vez que o sistema de corte também interfere no espaço útil do texto. As margens, por sua vez, também possuem a função de criar espaços de respiro, o que se torna necessário em livros que se constituem de grandes quantidades de texto.

Para Bringhurst (2006), as margens possuem três tarefas, que consistem em

amarrar o bloco de texto à página e amarrar as páginas opostas uma à outra com a força de suas proporções. Em segundo lugar, devem emoldurar o bloco de texto de um modo que se ajuste ao seu desenho. Finalmente, precisam proteger o bloco de texto, facilitando a visualização do leitor e tornando o manuseio conveniente (noutras palavras, deixando espaço para os polegares). A terceira tarefa é fácil, e a segunda não é difícil. A primeira é como escolher um tipo: é uma oportunidade infinita para o jogo tipográfico e ao mesmo tempo um sério teste de habilidade. (BRINGHURST, 2006, p. 181. Itálicos do autor).

O que se compreende a partir disso é que a importância das margens reside no fato de que elas transformam o bloco de texto em um campo focal que os olhos do leitor percorrem devido aos espaços em branco ao redor. Esses espaços possuem sua própria função: permitir o manuseio do livro sem interferir na leitura. Por isso, Bringhurst (2006) considera que possivelmente a maior parte do caráter e da integridade de uma página, que não estejam em suas letras, se encontra nas margens, tamanha é sua importância em um livro impresso.

2.5.3 Formato

O formato de um livro é dimensionado a partir da folha em que será impresso. Araújo (2008) lembra que, anteriormente à criação da máquina contínua de papel *offset*, no século XIX, o tamanho das folhas era designado através da nomenclatura de *folio*, *quarto*, *octavo*, ou em ordinais, *in-4o*, *in-8o*. Essa nomenclatura correspondia a um tamanho padrão de uma folha sem dobra com duas páginas (frente e verso), a partir da qual criaram-se os múltiplos dessa folha em dobras: *in-folio*, dobrada pela metade; *in-4o*, dobrada duas vezes, *in-8o*, dobrada três vezes, e assim consecutivamente.

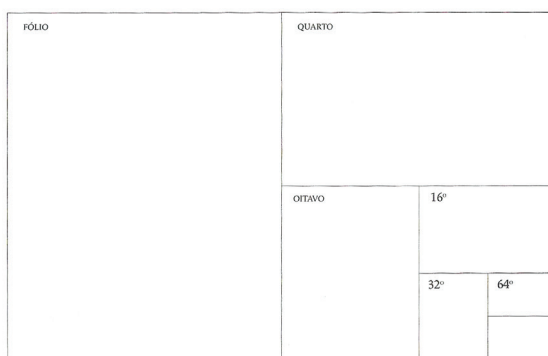


Figura 12 - Formatos *in-folio*.

Esses formatos caíram em desuso com o tempo. Por isso, em 1975 instaurou-se uma padronização recomendada pela Organiza-

ção Internacional de Normalização (ISO 216), em que os formatos foram modificados. De acordo com essas normas

estabelece-se um formato básico de papel, que é um retângulo cujos lados medem 841 mm por 1.189 mm, com área de um metro quadrado, retângulo este designado A0, do qual derivam todos os submúltiplos da série A". (ARAÚJO, 2008, p. 350).

Os formatos resultantes dessa normalização levaram à proposição de uma nomenclatura baseada no maior formato, A0, para dar origem aos demais. Tanto com relação a essas medidas de papel, quanto a de outras disponíveis para impressão de livros, revistas, cartazes, entre outros materiais, os formatos escolhidos pelos designers e editoras, muitas vezes, levam em consideração o uso otimizado do papel. Assim, as obras geralmente são impressas em formatos que permitam a menor quantidade possível de sobra de material, sempre considerando as medidas do papel em que o livro será impresso.

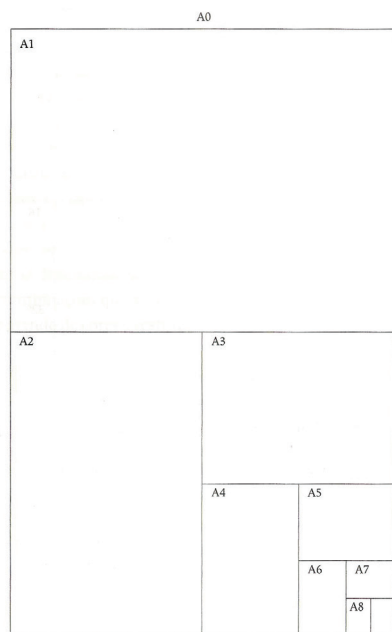


Figura 13 - Formatos utilizados atualmente.

2.5.4 *Tipografia*

Podemos conceituar a tipografia levando em conta suas características e utilidade. “As fontes são conjuntos de caracteres e símbolos desenvolvidos em um mesmo desenho. Esse desenho de letra ou caractere é chamado de tipo.” (ARAÚJO, 2008, p. 278).

Como todos os outros componentes do design, o tipo também passou por inúmeras modificações até, enfim, se inserir nos meios digitais. Essas modificações ocorreram desde sua origem, quando a tipografia se apresentava na forma de pequenos blocos de metal fundidos com o relevo das letras e sinais, até a forma em que se encontra hoje. Apesar do que se poderia pensar, as técnicas de impressão não limitavam as criações visuais dos editores. Pelo contrário, os profissionais da tipografia possuíam grande papel na feitura do livro através de suas criações tipográficas e, mesmo depois, com o advento das tecnologias de impressão, esses profissionais continuavam a ser valorizados e reconhecidos, já que suas criações podem aumentar o valor do livro em sua versão final. Sem fontes, seria muito difícil transcrever o texto do autor de forma a expressar toda a sua importância.

Araújo (2008) constata que a inserção dessa ferramenta trouxe revolução ao processo de produção de livros, principalmente em se tratando da velocidade de cópia dos textos. Mas, após as novas convenções, como cita o autor,

ao escolher o repertório de fontes adequado a tal ou qual publicação, o editor e o diagramador continuam lidando justamente com aquele código que, partindo do traçado da letra manuscrita ou esculpida, impõe suas normas tanto no que diz respeito a medidas quando a modelos. (ARAÚJO, 2008, p. 278).

Para a escolha do tipo mais coerente com o título do projeto, Dabner (2003) defende que é necessário, primeiro, definir qual é o resultado que se quer obter na observação do título. Para tanto, faz as seguintes perguntas:

Qual é a sensação visual do tipo? Alguns tipos são requintados e de aspecto suave, enquanto outros são agressivos e fortes. O *designer* querará que o tipo reflecta o sentido da matéria? Devem considerar-se as características do tipo, os sentimentos gerados pela letra. Quer que o tipo funcione em harmonia com o texto (isto é, que seja o mesmo que o do texto) ou que estabeleça contraste com ele (por exemplo um tipo serif para o texto em contraste com um tipo grosso ou sans serif para o título)? (DABNER, 2003, p. 34. Itálico do autor).

Já para o texto, ele coloca que o principal é o objetivo do mesmo.

As características a considerar quando se seleciona um tipo para texto são semelhantes às que se têm em conta quando se selecciona um tipo de título, mas com uma prioridade adicional: a função. Por outras palavras, qual é o objetivo do texto? Destina-se a ler de seguida, como um romance? Será interrompido por subtítulos, para que o leitor tenha acesso fácil a pequenos elementos informativos? Ou o aspecto global é mais importante que o que é de facto dito? (DABNER, 2003, p. 38).

Para definir melhor o passo-a-passo da escolha do tipo, Dabner (2003) ainda lista três questões a se levar em consideração: a altura-x do tipo; o espaçamento ou a largura total da letra; e, por fim, a sensação visual do tipo. (p. 38). E, complementando esse processo de escolha de tipografia, Bringhurst (2006) ainda pressupõe sua função, o que também pode proporcionar maior clareza.

Sempre há exceções, sempre há desculpas para o inusitado e para a surpresa, mas talvez possamos concordar que, via de regra, a tipografia deveria prestar os seguintes serviços ao leitor: convidá-lo à leitura; revelar o teor e o significado do texto; tornar clara a estrutura e a ordem do texto; conectar o texto a outros elementos existentes; induzir a um estado de repouso energético, que é a condição ideal da leitura. (BRINGHURST, 2006, p. 31).

2.5.5 Cores

A cor só existe devido à existência da luz. Ou seja, a cor é resultado da reflexão da luz por um objeto. Assim, “nossa percepção

da cor depende não apenas da pigmentação das superfícies em si como também da intensidade e do tipo da luz ambiente. Mais que isso: percebemos uma determinada cor em função das outras em torno dela.” (LUPTON; PHILLIPS, 2014, p. 71).

A cor tem a função de caracterizar o que está sendo lido de uma forma que seja visualmente semelhante às palavras escritas. Ela pode “expressar uma atmosfera, descrever uma realidade ou codificar uma informação”. (LUPTON; PHILLIPS, 2014, p.71). Mas essa percepção acerca da cor pode se modificar de acordo com o leitor ou receptor da informação, pois sua cultura e interpretação também influenciam o resultado.

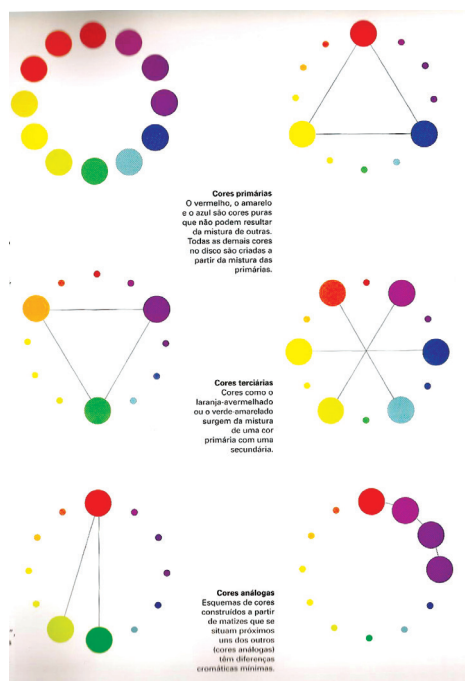


Figura 14 - Discos cromáticos.

Quando tratamos sobre os tipos de cores, com base na Figura 16, podemos classificá-las em alguns tipos de acordo com suas características:

Cores primárias: amarelo, vermelho e azul, são cores puras e que não resultam de nenhuma mistura;

Cores secundárias: resultam da mistura de duas cores primárias;

Cores terciárias: são concebidas através da mistura de uma cor primária com uma cor secundária;

Complementares: são cores que se encontram em lados opostos do disco cromático;

Análogas: cores que se situam próximas umas das outras no disco cromático.

2.5.6 Imagens

O termo “imagem” identifica, segundo Araújo (2008), “qualquer figura, desenho, ilustração, gráfico, texto ou outra reprodução visível ao olho humano, que retrata o original em sua forma característica, cor e perspectiva”.

O termo “ilustração” se refere a reproduções de desenhos e pinturas. Araújo (2008) defende que esse é um dos elementos mais importantes do design gráfico, pois existem casos em que a imagem assume um papel mais importante do que o próprio texto. Conceitualmente, descrevemos as imagens como ferramentas utilizadas para ilustrar partes do texto, complementar seu sentido ou simplesmente decorá-lo. Nesse sentido, também é possível utilizar-se da nomenclatura “iconografia” para referir-se a todo e qualquer tipo de documentação visual apresentada em um livro.

A origem da ilustração editorial data da época das iluminuras, que se desenvolveram por meios “mecânicos, fotomecânicos e, mais recentemente, digitais, com os recursos da computação e das novas tecnologias da editoração eletrônica⁴ – lembrando que a tecnologia ajuda, mas não dispensa a sensibilidade do olho humano.” (ARAÚJO, 2008, p. 443). Atualmente existem programas destinados à produção e ao tratamento de imagens que estão disponíveis para os mais variados profissionais que possam vir a necessitar desse tipo de *software*. A partir desse fato, o que se mostra necessário para desenvolver uma ilustração é saber contextualizá-la no ponto certo do texto, ou apenas utilizá-la quando no lugar do mesmo, para substituí-lo.

⁴ Termo utilizado pelo autor em seu livro, também compreendido como Edição Eletrônica.

CAPÍTULO 3

A EXPERIÊNCIA DO LIVRO



QUANDO SE INICIA o contato com um livro, as sensações experimentadas são variadas. Muitas vezes o que se sente são resultados de memórias, percepções sobre o livro como objeto ou sobre sua história. Essa experiência é importante enquanto resultado do que o livro faz o leitor sentir, pois implica na continuidade da leitura e no envolvimento do leitor com o objeto. E é do projeto gráfico do livro e sua execução pelo designer que dependem boa parte dessas percepções e a possibilidade de imersão completa durante a atividade de leitura.

As questões tratadas a seguir se situam neste trabalho como orientadoras para o fato de que não existem muitas pesquisas em português que tratam da experiência de leitura e da variedade de interpretações possíveis de leitor para leitor consoante o momento da leitura. E é a partir da necessidade desse estudo que se torna necessário tirar algumas conclusões acerca desses tópicos, mesmo que não existam fontes teóricas suficientes, mas a partir da experiência de leitura do livro analisado pela própria autora.

3.1 A leitura e o leitor

Para que este trabalho alcance um resultado satisfatório, é necessário relacionar a análise do produto escolhido com os conceitos de leitura e leitor, pois este trabalho se iniciou da vontade de responder à questão da extensão da capacidade do design editorial em enriquecer a experiência.

Quando se trata de leitura, o leitor é um componente indissociável deste conceito, tal é a integração entre a atividade e seu agente. É por isso que se trata, aqui, este conceito, pela importância destes dois fatores: o livro e o leitor. Ambos estão conectados durante a experiência de leitura através dos elementos gráficos, sensações e emoções que o livro traz consigo.

A leitura é um processo importante em qualquer situação. Sem ela, muitas das atividades simples do cotidiano se tornariam muito difíceis de executar, pois uma grande parte delas giram em torno da capacidade de ler.

A leitura é um processo valorizado por muitos autores. Chartier (1998) nos apresenta um conceito mais profundo acerca do sentido da leitura, o que nos mostra que o leitor possui, durante o processo de ler um livro, uma compreensão diferenciada daquela que o editor, resenhistas ou o próprio autor sobre seu conteúdo. Além disso, o autor nos relata que, durante o processo histórico da leitura, o leitor normalmente possuía a liberdade de deslocamento e subversão do que o livro impunha. Esta liberdade, porém, não é absoluta, pois é cercada de limitações relacionadas às práticas de leitura.

Chartier (1998) ainda nos faz acreditar na singularidade da obra ao nos dizer que “todo leitor de uma obra recebe em um momento, uma circunstância, uma forma específica e, mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que ele nela deposita está ligado a este objeto e a esta circunstância.” (p. 71). Além disso, observamos que a forma como o livro é apresentado também influencia na escolha do mesmo; assim sendo, o tipo de livro como o apresentado neste trabalho possui grande potencial de atra-

ção para os leitores, o que também seria de grande valia em relação ao processo de cativar mais leitores para que a atividade se perpetue.

Para este trabalho, também abordaremos o conceito do processo de leitura criado por Louise M. Rosenblatt em seu livro *Writing and Reading: The Transactional Theory*, chamado de “The Reading Transaction⁵”. Em seu livro, a autora elucida algumas questões a respeito da atividade de leitura, como a maneira através da qual ocorre a associação de significado a um determinado conteúdo.

The transactional nature of language and the concepts of transaction and selective attention illuminate what happens in reading. Every reading act is an event, a transaction involving a particular reader and a particular configuration of marks on a page, and occurring at a particular time in a particular context. [...] selective attention – conditioned by multiple personal and social factors entering into the situation – picks out elements that synthesize or blend into what constitutes “meaning.” The “meaning” does not reside ready-made in the text or in the reader, but happens during the transaction between reader and text⁶. (ROSENBLATT, 1988, p.4).

A autora ainda explica que, quando visualizamos marcas em uma página que podem ser compreendidas como texto, nossa percepção inclui um significado coerente atrelado ao conteúdo. Para a interpretação deste conteúdo, o leitor busca suas experiências prévias acerca de outras leituras, o que leva ao surgimento de múltiplas alternativas de entendimento ao passo em que aparecem as palavras e frases no decorrer do texto. Assim, conforme os olhos do leitor encontram o texto que se desenrola, com base em suas experiências semânticas e sintáticas anteriores, novas informações emergem, construindo o que ainda está por vir. Para tanto,

the text as a linguistic pattern is part of what is being constructed. Possibilities open up concerning diction syntax, linguistic and literary conventions, ideas, themes, the general kind of “meaning” that may be developed. Each additional sentence will signal certain options and exclude others, so that even as “the meaning” develops, the selecting synthesizing impulse as itself constantly shaped and tested. [...] A complex non-linear, self-correcting transaction between reader and text conti-

⁵ “A Transação da Leitura”, em tradução livre da autora.

⁶ “A natureza transacional da linguagem e os conceitos de transação e atenção seletiva iluminam o que acontece na leitura. Todo ato de leitura é um evento, uma transação envolvendo um leitor em particular e uma configuração particular de marcas em uma página, e ocorrendo em um determinado momento em um contexto particular. [...] a atenção seletiva – condicionada por múltiplos fatores pessoais e sociais que entram na situação – seleciona elementos que sintetizam ou se misturam no que constitui ‘significado’. O ‘significado’ não se encontra pronto no texto ou no leitor, mas acontece durante a transação entre o leitor e o texto.” Tradução livre da autora.

nues – the arousal and fulfilment (or frustration) of expectations, the construction of a growing, often revised, "meaning". Finally, a synthesis or organization, more or less coherent and complete, emerges, the result of a to-and-fro interplay between reader and text⁷. (ROSENBLATT, 1988, p.4).

A mais importante questão a ser abordada neste trabalho, além das sobre a atividade da leitura, é o conjunto de sensações que cada leitor experimenta durante o processo. As percepções da textura dos papéis, o sentimento que cada linha lida evoca e todas as memórias relacionadas são pontos norteadores da análise a se suceder no Capítulo 5, já que contribuem para a interpretação do que se está lendo.

A partir desses conceitos, torna-se possível a compreensão ainda mais aprofundada de questões que a autora do presente trabalho defende e reitera na continuação do mesmo, tendo em vista as principais hipóteses concebidas a partir da análise do objeto de estudo.

3.2 Legibilidade

Durante a atividade da leitura, é necessário que os olhos acompanhem o texto de maneira confortável, sem que haja qualquer interferência ao ritmo e fluidez dessa prática. O princípio de legibilidade se conceitua a partir dessas constatações, já que pode ser considerado como a facilidade com a qual a leitura é feita, e

depende da maneira como se dispõem os caracteres (em palavras, frases, períodos) nas linhas, tornando a leitura cômoda ou, ao contrário, às vezes quase impraticável; em amplo sentido, porém, tal disposição deve combinar-se à própria organização da página, vale dizer, o modo como se articulam nesse espaço os elementos que o conformam em um todo, em uma unidade. (ARAÚJO, 2008, p. 374).

Esse princípio facilita a leitura, por isso deve ser observado quando do planejamento do projeto gráfico do livro, pois nota-se que, quanto maior a evidência da utilidade do texto e a utilização

⁷ “O texto como padrão linguístico é parte do que está sendo construído. Possibilidades se abrem em relação a dicção, sintaxe, convenções linguísticas e literárias, ideias, temas, o tipo geral de ‘significado’ que pode ser desenvolvido. Cada sentença adicional sinalizará certas opções e excluirá outras, de modo que, mesmo conforme ‘o significado’ se desenvolve, selecionará o impulso sintetizador como ele mesmo é constantemente modelado e testado. [...] Uma transação complexa, não-linear e autocorretiva entre o leitor e o texto continua – a excitação e a satisfação (ou frustração) das expectativas, a construção de um ‘significado’ crescente, muitas vezes revisado. Finalmente, uma síntese ou organização, mais ou menos coerente e completa, emerge, o resultado de uma interação entre o leitor e o texto.” Tradução livre da autora.

de ferramentas gráficas, mais o leitor se sentirá atraído à leitura de determinado livro.

Esse planeamento, portanto, deve ser feito levando-se em consideração alguns elementos que Araújo (2008) considera necessários durante esse processo: *ritmo da leitura; os caracteres; e as linhas* (justificação, alinhamento e entrelinha). Sobre o ritmo da leitura, sabemos que os espaços entre as palavras são importantes aliados da legibilidade, quando bem utilizados. Se considerados exagerados ou desiguais, o ritmo da leitura será prejudicado. Ou seja, se os espaços são iguais, o ritmo é suave, o que irá auxiliar, também, na compreensão do conteúdo do texto.

Já o alinhamento pode se apresentar de diversas formas, estando sempre de acordo com o texto apresentado (conforme imagem abaixo), inclusive justificado – quando se nota que o texto se refere a um conteúdo mais sério. O entrelinhamento também contribui para a legibilidade, pois, quando este recurso não é utilizado da forma correta, pode criar espaços não desejados no texto, o que pode conferir ao mesmo uma leitura mais pausada.

I turn the corner of prayer and burn
In a blessing of the sudden
Sun. In the name of the damned
I would turn back and run
To the hidden land
But the loud sun
Christens down
The sky.
I
Am found.
O let him
Scald me and drown
Me in his world's wound.
His lightning answers my
Cry. My voice burns in his hand.
Now I am lost in the blinding
One. The sun roars at the prayer's end.

Figura 15 - Alinhamento alternativo de texto.

Seguindo esses conselhos, a legibilidade será respeitada e o leitor terá a chance de continuar sua leitura até o fim do livro sem ser interrompido por questões de ordem técnica.

CAPÍTULO 4

OS LIVROS ÚNICOS

NESTE TRABALHO, CONSIDERAM-SE *livros únicos* aqueles que possuem uma mensagem mais complexa a ser transmitida. Normalmente, os livros fazem compreender a história não apenas por meio do texto que carregam, mas também de seu design gráfico. Esse design pode ou não ser ousado, diferenciado e único. O que acontece na maioria das vezes é o design limitar-se aos conceitos básicos de layout, grelha, tipografias e cores. Entretanto, em alguns casos, o designer (e também às vezes o autor, em outros, o editor) crê que uma mensagem diferente pode ser passada ao leitor se um design personalizado for incorporado ao produto. É assim que nascem os livros únicos: a partir da ideia de proporcionar ao leitor não apenas a leitura de um livro, mas andar por um caminho de sensações mais completas e contemplativas do que o usual. Essas sensações trazem à tona novas interpretações do que se está lendo, e possibilitam ao leitor entrar na história de forma completamente imersiva. É isso o que se pretende observar a partir deste momento do trabalho: a experiência que o livro analisado sugere quando da sua leitura.

Além do livro que inspirou o tema deste trabalho, S., que será analisado mais profundamente, as demais obras apresentadas aqui servem como exemplos de outros tipos de livros únicos: um deles é composto por fotografias e materiais adicionais; o outro se trata da releitura de um clássico através de novas ilustrações, materiais em três dimensões e outros não-verbais que permitem novas leituras de uma mesma história.

4.1. Lisboa, Cidade Triste e Alegre

Lisboa, Cidade Triste e Alegre é um livro composto por fotografias da cidade de Lisboa através do tempo: suas ruas, os cenários e paisagens, as pessoas. O projeto, inovador na época em que foi concebido, conta com adicionais que nenhum outro livro de fotografia possuía, tais como pôsteres e desdobráveis.

O planeamento foi feito pelos próprios idealizadores do livro, Costa Martins e Victor Palla, que, em um encontro no Porto em meados de 1958, decidiram expor a coleção de fotografias que possuíam da cidade de Lisboa. Essa ideia levou à criação primeiramente de uma exposição e, em novembro do mesmo ano, ao lançamento do primeiro de sete fascículos do livro, o último sendo lançado em fevereiro de 1959.

Por ser pioneiro, o projeto tornou-se dispendioso para ser impresso, mas foi reavivado no ano de 2018 pela família de um dos fotógrafos, que resolveu expor as fotografias e contar a história da obra.

É um livro único por demonstrar a capacidade de seus criadores de conceber um produto fora dos padrões conhecidos, permitindo aos leitores e apreciadores a interação com os conteúdos do livro.



Figura 16 - Folha dupla com foto e papel diferente.

OS LIVROS ÚNICOS

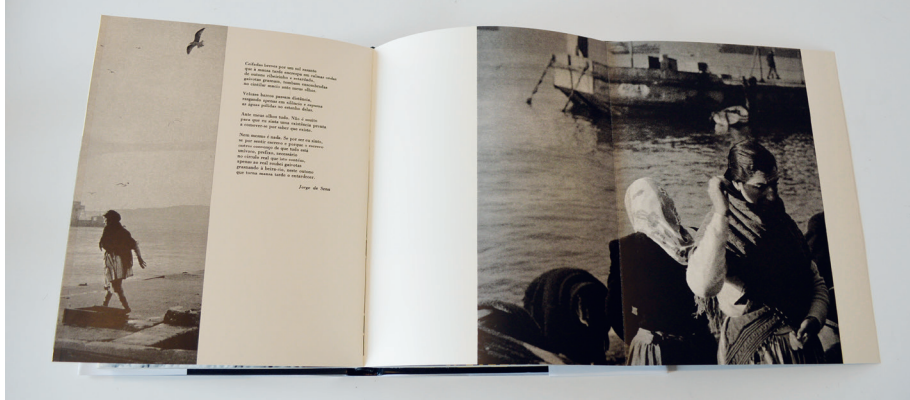


Figura 17 - Exemplo de desdobrável.



Figura 18 - Guarda e livro explicativo.



Figura 19 - Capa e Contracapa do livro

4.2. The Jungle Book

O livro editado e produzido pela editora Harper Collins é uma releitura do clássico já conhecido de Rudyard Kipling. Essa edição, porém, vai mais longe: conta com ilustrações exclusivas e materiais em três dimensões, desdobráveis e mapas, que permitem ao leitor interagir com o produto para garantir uma maior imersão na leitura.

É um livro único devido à sua formatação e pela utilização de design inclusivo em relação ao leitor – e também, como mencionado no site da editora⁸, pelo fato de que leva o leitor diretamente ao coração da floresta indiana, com ilustrações impressas em cores.

⁸ Página de venda do livro. Disponível em: <https://www.harpercollins.com/9780062389503/the-jungle-book-illustrated-with-interactive-elements/>. Acesso em agosto de 2018.

⁹ “O segundo volume da mais nova série deluxe da Harper Design de clássicos infantis revisitados, esta edição integral leva os leitores para dentro do coração da selva indiana com ilustrações especiais em quatro cores e nove recursos interativos exclusivos que irão deleitar leitores, incluindo um mapa da cidade perdida onde Mowgli é levado pelos macacos; um trifold detalhando as Leis da Selva; um mostrador giratório da dança do elefante; e um mapa da rota de Kotick para encontrar uma nova casa. Lindamente projetada, esta edição ilustrada memorável será apreciada por leitores de todas as idades.” Tradução livre da autora.

The second volume in Harper Design's newest series of deluxe reimaged children's classics, this beautiful unabridged edition takes readers deep into the heart of the Indian jungle with specially commissioned four-color illustrations and nine exclusive interactive features that will delight readers, including a map of the lost Indian city where Mowgli is taken by the monkeys; a trifold detailing the Laws of the Jungle; a spinning dial of the elephant dance; and a map of Kotick's route to find a new home. Beautifully designed, this keepsake illustrated edition will be treasured by readers of all ages⁹.



Figura 20 - Detalhe de desdobrável.

OS LIVROS ÚNICOS

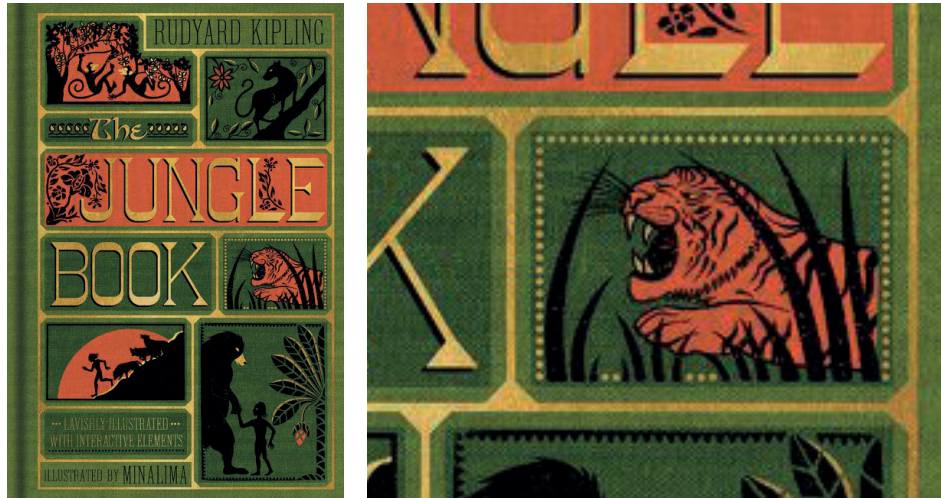


Figura 21 - Capa e detalhe do livro.



Figura 22 - Interior do livro e detalhe de desdobrável..



Figura 23 - Detalhe de ilustração no interior do livro.

4.3. S.

“O Navio de Teseu”, do autor V. M. Straka, é o título dado à história fictícia que o livro conta. S. é o nome que se lê na capa da caixa que contém o livro “O Navio de Teseu” e os materiais extras inseridos nele, também de forma ficcional, por Eric e Jen – os leitores, criados por J. J. Abrams e Doug Dorst, que leem o livro em busca de pistas sobre o misterioso autor.

Segundo a própria editora do livro:

“O Navio de Teseu” e a aventura desenvolvida em paralelo por Eric e Jen, que vai além das margens e inclui bilhetes, fotos, cartões-postais, entre outros documentos, compõem S., um quebra-cabeça literário criado por J. J. Abrams e Doug Dorst¹⁰.

O caráter único desse reside no fato de ele trazer novas experiências e sensações para o leitor através da memória relacionada aos livros de biblioteca, por exemplo, e também ao recriar os costumes de uma época em que se guardavam outros objetos dentro dos livros – mapas, guardanapos, cartões-postais são encontrados dentro de “O Navio de Teseu” como forma de acrescentar informações à conversa dos dois leitores, o que traz ao leitor descobertas diferentes a cada página e faz com que interprete os fatos de formas diferentes e mais completas. E é por essa razão que esse livro é o objeto de estudo deste trabalho.

¹⁰ “O quebra-cabeça literário de J. J. Abrams”. Blog da Editora Intrínseca. Disponível em: <<https://www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/o-quebra-cabeça-literario-de-j-j-abrams/>>. Acesso em Setembro de 2017.

2

CAPÍTULO 5

O DESIGN EDITORIAL COMO ENRIQUECEDOR DA EXPERIÊNCIA DE LEITURA

APÓS A APRESENTAÇÃO e conceituação dos fatores que constituem o livro e a justificação deste trabalho, neste último capítulo abordaremos a metodologia utilizada para estudo do objeto, apresentaremos o produto estudado, a análise construída com base no mesmo e, por fim, os resultados obtidos a partir da análise. Os conceitos utilizados aqui serão relacionados aos capítulos anteriores, para que seja possível auxiliar o leitor na compreensão do trabalho.

5.1 O estudo de caso

Para que seja possível fazer uma pesquisa, é necessário escolher a metodologia a ser utilizada. Para tanto, existem inúmeras opções e variações possíveis de métodos de pesquisa em comunicação que se encaixam no contexto aqui apresentado. O estudo de

caso, metodologia escolhida para guiar este trabalho, é apenas uma dentre as diversas opções existentes nessa ampla área de pesquisa.

Robert K. Yin, em seu livro *Estudo de caso: planejamento e métodos*, aborda o fato de que cada método possui vantagens e desvantagens, dependendo de três questões: “o tipo de pesquisa, o controle que o investigador tem sobre os eventos comportamentais reais e o enfoque sobre os fenômenos contemporâneos em oposição aos históricos”. (YIN, 2010, p. 22). Ainda segundo Yin (2010), o estudo de caso torna-se o principal método a ser escolhido quando as questões “como” ou “por que” são propostas; o investigador tem pouco controle sobre os eventos; o enfoque está sobre um fenômeno contemporâneo no contexto da vida real. Além disso, o autor ainda auxilia na escolha do método.

Ele defende que

não existe fórmula, mas a escolha depende em grande parte de sua questão de pesquisa. Quanto mais suas questões procuram explicar alguma circunstância presente (por exemplo, “como” ou “por que” algum fenômeno social funciona), mais o método do estudo de caso será relevante quando suas questões exigirem uma descrição ampla e “profunda” de algum fenômeno social. (YIN, 2010, p. 24).

Essas questões auxiliam na distinção entre o método de estudo de caso e os demais tipos de pesquisa de ciência social. Apesar disso, Yin (2010) diz que “todos os métodos se sobrepõem de várias maneiras, sem a presença de limites rígidos.” (YIN, 2010, p. 22), o que permite a interpretação de que é possível fazer a adaptação do método em relação à pesquisa a ser executada para melhor integrar a teoria e a prática.

Com base nas características do estudo de caso, nota-se que ele pode ser utilizado de forma integrada com outros métodos. Com base no livro de Yin (2010), observamos a necessidade de distinguir o estudo de caso comum do estudo de caso descritivo. Este segundo permite a utilização de métodos descritivos acerca do *corpus* utilizado para tal, que acabou sendo a opção mais acertada em

relação aos objetivos da pesquisadora com relação à necessidade de chegar a um resultado sobre o enriquecimento da experiência de leitura através do design editorial de um livro impresso.

5.2 A editora Intrínseca

A Intrínseca é uma editora jovem, fundada em dezembro de 2003. Possui características também jovens, que são transmitidas para seus livros. Defende que seu espírito é inovador por publicar ficção e não ficção com qualidade, sem buscar um número específico de lançamentos.

Os livros que entram para o catálogo da editora são cuidadosamente escolhidos, a escolha das obras focada sempre no valor literário e sucesso de vendas – tanto que seus livros normalmente alcançam um número de leitores relevante, fazendo com que a editora apareça nas listas de *best-sellers* por vários meses. Esse sucesso garante elogios por parte dos leitores, da crítica e do mercado, também em relação ao apuro gráfico com o qual a Intrínseca apresenta seus livros.

A menina que roubava livros, do autor australiano Marcus Zusak, é exemplo desse esmero da Intrínseca em sua produção editorial. Além de ser eleito “O livro do ano” pelo jornal O Globo, em 2007, *A menina que roubava livros* esteve em primeiro lugar da lista de *best-sellers* por mais de um ano, vendendo mais de um milhão de exemplares, e se mantém entre os dez mais vendidos do país¹¹.

O sucesso da editora foi visivelmente impulsionado pela decisão de publicar a saga internacionalmente conhecida *Crepúsculo*, da escritora norte-americana Stephenie Meyer, em abril de 2008. Com isso, concretizou no Brasil o fenômeno mundial iniciado nos Estados Unidos e replicado em mais de 40 países. Desde o lançamento, os quatro livros de *Crepúsculo* e o *spin-off* *A breve segunda vida de Bree Tanner: Uma história de Eclipse*

¹¹ “Intrínseca: juventude e competência editorial”. Disponível em: <<http://www.intrinseca.com.br>>. Acesso em Setembro de 2018.

figuraram nas listas de mais vendidos. A série já vendeu mais de 5,5 milhões de exemplares.

Em relação à orientação editorial, a Intrínseca privilegia temas e estilos que se destacam pela diferença, ousadia e impacto. De acordo com o site da editora, à época da pesquisa, seu catálogo contava com noventa livros, sendo que três estão entre os dez mais vendidos do país. Inclui autores como James Lovelock, Lionel Shriver, Michael Pollan, Ben Mezrich, Chris Cleave, e os ganhadores do Prêmio Pulitzer, Frank McCourt e Anne Proulx. Atualmente, porém, percebe-se existir muito mais do que esse número, mas a informação atualizada não foi encontrada.

A editora Intrínseca tem como foco o valor intrínseco do livro, sua inestimável importância cultural, e o objetivo de guardar um universo particular em cada título publicado.

5.3 Os autores do projeto

J. J. Abrams é um escritor, diretor e produtor de cinema e televisão que nasceu em Nova York em 1966 e cresceu em Los Angeles. Ganhador do Emmy e do Golden Globe, produziu, dirigiu ou escreveu roteiros de filmes e séries de TV, dentre eles *Fringe*, *Lost*, *Alias – Codinome Perigo*, *Felicity*, *Star Trek*, *Cloverfield*, *Super 8*, *Missão Impossível* e *Star Wars*.

Doug Dorst é um escritor de romances e contos americano que também leciona escrita criativa na Texas State University, em San Marcos. Escreveu a coletânea de contos *The Surf Guru* e também o romance *Alive in Necropolis*, indicado ao prêmio PEN/Hemingway. Dorst ganhou três vezes o programa “Jeopardy!”.

5.4 O livro S.

Ao iniciar a etapa de apresentação do livro, tem-se a ficha técnica do objeto:

Título Original: S. – “Ship of Theseus”

Título em português: S. – “O Navio de Teseu”

Produção: Melcher Media em associação
com Bad Robot Productions

Editora brasileira: Editora Intrínseca Ltda.

Tradução: Alexandre Martins

Tradução de encartes: Alexandre Raposo

Design original do livro e projeto gráfico: Little,
Brown and Company.

Design: Paul Kepple e Ralph Geroni – Headcase Design

Paginação, adaptação e lettering: ô de casa

Preparação: Giuliana Alonso e Ulisses Teixeira

Revisão: Milena Vargas, Victor Almeida e Gabriel Pereira

Este livro é um projeto de J. J. Abrams e Doug Dorst que, juntos, criaram um livro que necessita do leitor e sua atividade de leitura para interpretar os fatos e reunir as pistas deixadas ao longo das histórias: a principal, “O Navio de Teseu”; e a secundária, em que Eric e Jennifer conversam nas margens do livro.

Para fins de apresentação da análise do livro S., é importante destacar a singularidade do produto e a justificativa para essa escolha, feita com base no conhecimento prévio do livro por parte da autora deste trabalho e da decisão de que este produto deveria ser analisado com base em sua riqueza, diversidade e inovação relacionadas ao tratamento gráfico, buscando resultados em relação às diferenças e influências palpáveis que esse tratamento pode trazer à experiência de leitura.

Este não pode ser considerado um livro comum. Ele é, como já mencionado, um livro único, dotado de detalhes e materiais extras que enriquecem suas páginas e história, transportando o leitor a outro cenário: uma biblioteca em que dois desconhecidos conversam através das margens de um livro em regime de empréstimo. Enquanto isso, a narrativa principal de “O Navio de Teseu” mostra-se como uma história de suspense e mistério que envolve o leitor do início ao fim em uma trama cada vez mais complexa.

É em cima dessa história que J.J. Abrams e Doug Dorst se debruçaram para criar um universo ficcional ainda mais intrincado do que a própria história de “O Navio de Teseu”. A partir da ideia de fazer o leitor acreditar que possui em mãos um livro guardado em uma biblioteca, os dois decidiram incluir detalhes que remetem a isso, tais como marcas do tempo nas páginas, datas de empréstimo, entre outros. Essas e outras inserções foram feitas através do design, o que demonstra a importância desse conceito na criação de um livro – nesse caso ainda mais, pois o objeto se desdobra em outros materiais inseridos ao longo do volume, com tipos de papéis, propostas e objetivos diferentes em relação ao livro.

Publicado originalmente pela editora Mulholland Books – Little, Brown em outubro de 2013, e no Brasil pela editora Intrínseca, S. possui 472 páginas envolvidas por uma capa dura revestida de um papel que simula a textura de um tecido, além de contar com uma caixa como invólucro. Para tornar este projeto realidade, a equipe brasileira envolveu-se profundamente na tradução e adaptação do design gráfico do livro e dos elementos extras para manter a edição fiel ao livro original. E, com o intuito de permitir ao leitor que mantivesse os anexos em seus devidos lugares, a Intrínseca criou um site¹² com as informações gerais do livro e uma lista com todos os elementos adicionais e suas respectivas páginas.

5.4.1 O contexto narrativo

Para facilitar a compreensão do leitor deste trabalho, abaixo estão explicados aspectos importantes do livro para compreender melhor os contextos nos quais se inserem cada um dos elementos aqui citados. Estes contextos são apresentados do macro para o micro, considerando que cada um dos seguintes é englobado pelo anterior.

- Um mundo ficcional criado por J.J. Abrams e Doug Dorst que inclui um livro proveniente de uma biblioteca;

¹² Hotsite do livro S..
Disponível em: <<http://www.intrinseca.com.br/jjabrams/>>. Acesso em Agosto de 2018.

- A história do livro, que é completa e persistentemente analisada por Eric, um leitor da obra, por meio de anotações nas margens, a fim de desvendar os mistérios que cercam o autor do livro;
- V. M. Straka, o autor de “O Navio de Teseu”, que se envolveu em diversas tramas e se encontra morto;
- A pessoa responsável pela tradução do livro, F. X. Caldeira, que também possui envolvimento com o autor;
- Uma segunda leitora que, com sua curiosidade, descobriu a fascinação e anotações de Eric, e agora quer ajudá-lo a desvendar tudo o que envolve esse mundo, também através de anotações nas margens.

5.4.2 A história

O livro que se intitula “O Navio de Teseu” é uma história sobre um homem que sofre de amnésia e se encontra em uma viagem de navio, com uma tripulação que também não conhece, em uma jornada inesperada.

Um livro. Dois leitores.

Uma jovem encontra numa biblioteca um livro com anotações de um estranho. As margens repletas de observações revelam um leitor inebriado pela história e pelo misterioso autor da obra. Ela responde os comentários e devolve o livro, que o estranho volta a pegar. Ele é Eric, ela é Jennifer, e o inesperado diálogo dos dois os faz mergulhar no desconhecido. É esse velho exemplar típico de biblioteca – consultado, anotado, manuseado – intitulado O Navio de Teseu, de V. M. Straka, que o leitor encontrará dentro da caixa preta e selada de S.

S. está longe de ser um livro convencional. A obra conecta ao menos quatro histórias, que se desdobram ao mesmo tempo, embora não necessariamente em ordem cronológica. É um livro-jogo, que oferece várias possibilidades de leitura e instiga o leitor a decifrar os mistérios, códigos e pistas contidos em toda a obra. Seja nas notas, nas margens ou nos outros itens da caixa, há sempre algo além do que se vê aguardando para ser descoberto¹³.

¹³ Sinopse oficial retirada do site da editora. Disponível em: <<https://www.intrínseca.com.br/livro/579/>>. Acesso em Setembro de 2018.

A história de S. é o conjunto da história escrita pelo autor fictício V. M. Straka e a história criada pelos leitores Eric e Jennifer nas margens do livro por meio de anotações, o único lugar onde os dois podem conversar e tentar descobrir o que de fato aconteceu ao autor do livro e os motivos para todos os mistérios dos quais Eric possui conhecimento.

No contexto da história, Eric é um formando da faculdade; Jennifer é uma aluna de graduação sem muitas perspectivas. Ambos compreendem os sentimentos um do outro por estarem passando por momentos da vida em que precisam tomar decisões importantes sobre quem são.

5.5 O design editorial do livro S.

A análise, com o intuito de correlacionar a inserção de elementos gráficos diferenciados e a experiência de leitura, irá se basear na presença ou características dos seguintes itens: cor, acabamento, elementos gráficos e tipografia. Para tanto, o que será analisado no livro será sua estrutura física, bem como seus elementos pré e pós-textuais, segundo as características já citadas anteriormente neste trabalho: primeira, segunda, terceira e quarta capa; lombada; falsa folha de rosto; folha de rosto; folha de créditos; sumário; entrada; capítulos; página de créditos.

Antes de iniciar a análise do design editorial do livro S., é necessário abordar a forma como ele foi criado. J. J. Abrams teve a ideia alguns anos atrás, quando encontrou um livro em um aeroporto com os dizeres *“To whomever finds this book—please read it, take it somewhere, and leave it for someone else to find it.”*, ou seja, quem o encontrasse deveria lê-lo e deixá-lo em outro lugar para que outra pessoa o encontrasse. As memórias que isso lhe trouxe foram a faísca para o projeto, pois ele se recordou de seus tempos no colégio, quando pessoas deixavam notas nas margens dos livros emprestados da biblioteca. A partir disso, decidiu que seria uma boa maneira de voltar ao suporte analógico em uma época tão digital, principalmente pelo caráter imersivo da busca pela solução dos mistérios que o livro carregaria devido aos materiais palpáveis incluídos em seu miolo¹⁴.

¹⁴ *The Story of “S”: Talking With J. J. Abrams and Doug Dorst. Entrevista ao The New Yorker. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-story-of-s-talking-with-j-j-abrams-and-doug-dorst>*

Dessa forma, observa-se um objetivo bastante claro quando da criação do projeto gráfico deste livro, principalmente ao ter-se em consideração que o autor da ideia é também roteirista de filmes. A partir disso compreende-se que, neste caso, seguir o caminho já traçado pelos produtores do livro é tão importante quanto a execução do design, já que todos os detalhes planejados são essenciais para a experiência de leitura pretendida por eles.

Assim, como hipótese, pode-se afirmar que esse tipo de experiência visual e inserção de elementos gráficos mais ricos, possui a característica facilitadora de integração do leitor com o conteúdo que possui em mãos, já que o design gráfico pode possuir o papel de complementar o sentido do texto, auxiliando o processo de compreensão. A esse processo consideramos o enriquecimento da história, pois a leitura se transforma em uma atividade imersiva e o design contribui para a criação de novas e diversas interpretações, dependendo do leitor e do contexto em que ele se encontra. E é com este fim, confirmar ou não a hipótese, que apresentamos a análise a seguir.



Figura 24 - Capa e detalhe do selo da caixa do livro.

As características gerais deste livro são semelhantes às de um livro simples. O que chama a atenção, porém, são os detalhes da edição. O livro passou por um planeamento gráfico bastante complexo e detalhado para ser colocado em prática e alcançar o objetivo de seu idealizador. O produto final reflete esse cuidado com os elementos gráficos e com o acabamento final, o que se traduz em nada menos do que uma obra única e rara.

Quando novo, o livro S. encontra-se inserido em uma caixa selada para proteger o conteúdo solto. Essa caixa apresenta em destaque um “S.” que ocupa todo o espaço da capa. O tipo de letra do “S.” pode ser identificado como gótico, também encontrado em outros materiais no decorrer do livro.

Para tanto, Bringhurst (2006) faz conhecer que se tem registro de os primeiros tipos a serem gravados na Europa serem góticos. Esse estilo foi utilizado por toda a Europa, e são considerados a contrapartida do estilo arquitetônico com o mesmo nome. Há variações incontáveis da escrita gótica, mas quatro são as famílias principais: *textura*, *fratura*, *bastarda* e *rotunda*. E, mesmo com o passar do tempo, essas famílias resistiram sem muitas alterações. Essas letras podem ser utilizadas para ênfase ou contraste, não necessariamente em logotipos de jornais ou em títulos de tratados religiosos, como, muitas vezes, ela é escolhida por seu passado. (p. 290 e 291).

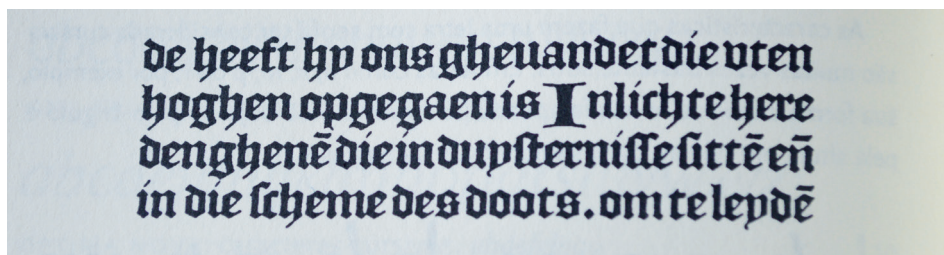


Figura 25 - Letras Góticas.

Quando se abre o selo para retirar o livro da caixa, é possível visualizar o nome do livro interno, “O Navio de Teseu”. O material do acabamento da capa se assemelha a um tecido, mas é papel, com o título impresso em baixo relevo, assim como a imagem ilustrativa e o nome do autor. Esta composição apresenta

um estilo visível de capas de livros antigas, o que se assemelha ao objetivo da paginação – o qual falamos a seguir –, devido à escolha de cores mais neutras e o próprio acabamento em baixo relevo.



Figura 26 - Caixa e Capa do livro interno.

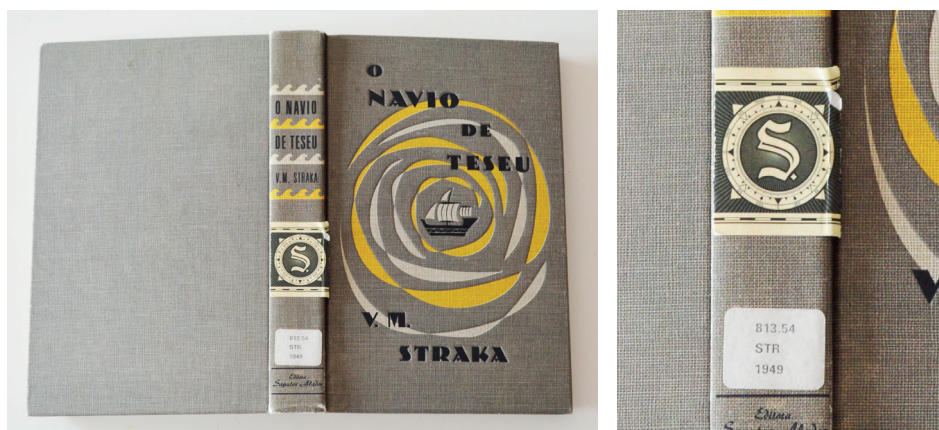


Figura 27 - Capa, contracapa e lombada do livro.

A lombada não possui qualquer acabamento diferenciado, mas contém um adesivo referente à catalogação de livros em bibliotecas – mais um detalhe criado com o fim de inserir o livro em

um universo totalmente ficcional, mas credível. A contracapa não apresenta qualquer texto, sendo um projeto de capa mais *clean*.

A primeira coisa a ser notada quando da abertura do livro é a guarda e os detalhes da impressão em cores a partir deste ponto. O design gráfico deu-se de tal forma que as cores de todas as páginas imitam o efeito de um livro que já possui muitos anos. Além disso, a primeira frase que se pode ler no livro é “LIVRO PARA EMPRÉSTIMO” com o aspecto de um carimbo, o que permite explicar muitas das características encontradas nas páginas seguintes.

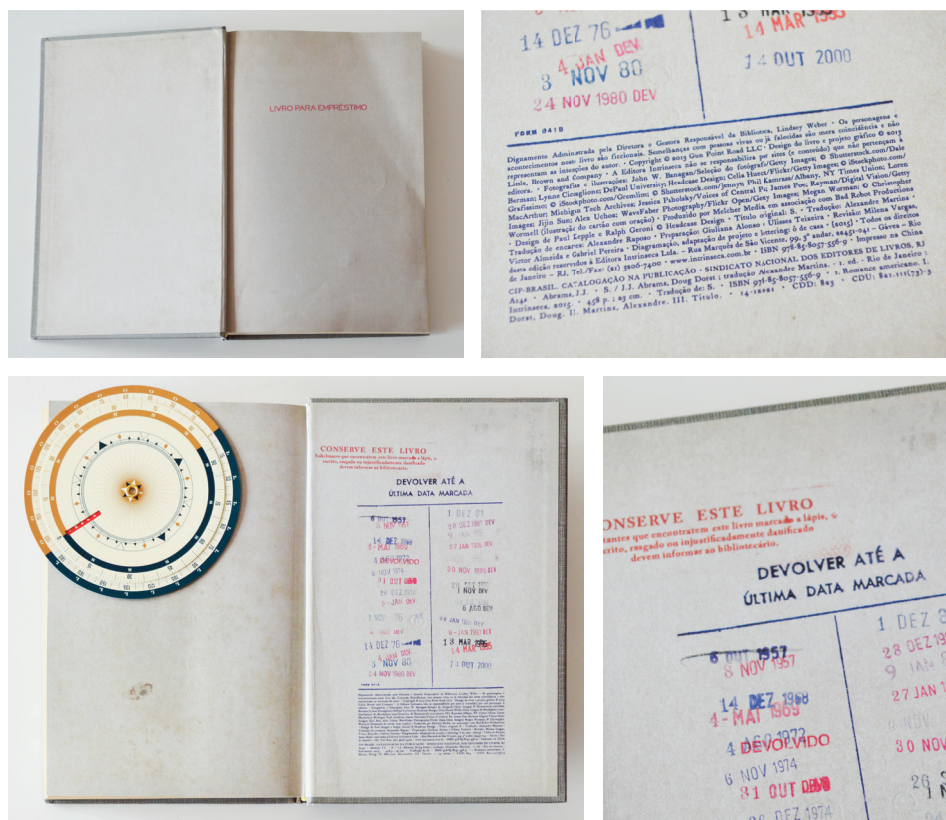


Figura 28 - Detalhes da guarda da entrada e do fim do livro.

A guarda do fim do livro apresenta outros detalhes referentes ao livro como posse de uma biblioteca: além de um aviso com o pedido de conservação do livro – o que é uma ironia, já que Eric e Jennifer são os responsáveis pelo aspecto descuidado e rasurado do

livro –, vemos também uma lista de datas em que o livro foi emprestado na biblioteca e as datas da consequente entrega. Na parte inferior da guarda é possível observar todas as informações da página de créditos, que normalmente estão inseridas no início do livro, pois esses dados fazem parte da produção do livro real, não do fictício, como parece em todos os outros detalhes. E é ali onde se encontra o último material adicional da obra: a roda de Eötvös, que possui um objetivo específico relacionado aos mistérios que cercam a história, mas que só pode ser compreendida após a leitura do livro.

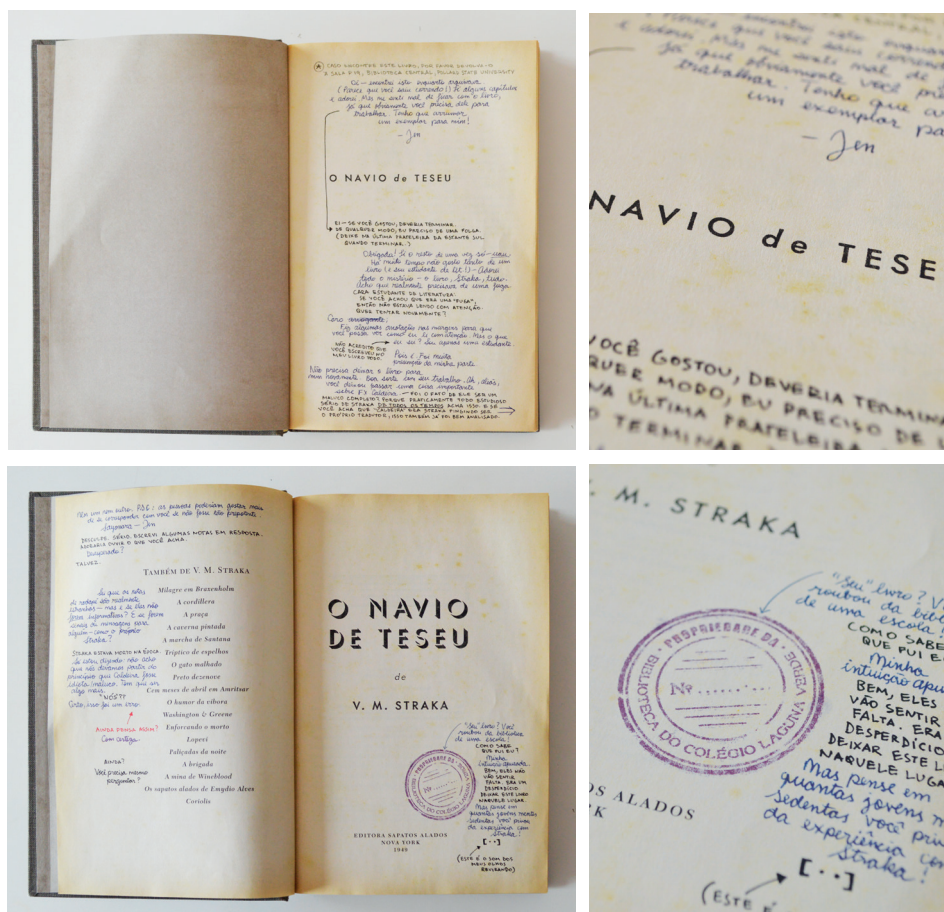


Figura 29 - Falsa folha de rosto, folha de rosto e detalhes.

A falsa folha de rosto traz o título do livro e as primeiras anotações à mão feitas pelos leitores fictícios, Jennifer e Eric. Aqui já podemos no-

tar os detalhes da caligrafia criada para este fim que, após comparações com a edição original, notou-se ser muito parecida com a em inglês.

A folha de rosto apresenta as demais informações encontradas em um livro comum, ainda que estas sejam fictícias neste caso: o nome do autor, a identificação da editora – Sapatos Alados –, e a cidade e ano de impressão – Nova York, 1949. Todas essas informações foram criadas por J. J. Abrams e Doug Dorst com o intuito de conceber um produto que se assemelhasse da forma mais fiel possível a livros que consideramos reais. Além dessas informações, notamos algo semelhante a um carimbo, com as informações da biblioteca escolar da qual o livro foi retirado e nunca devolvido, pois encontra-se na biblioteca da Universidade Estadual Pollard. Na página ao lado esquerdo da folha de rosto, podemos ver os outros títulos que nosso autor fictício escreveu, além de mais anotações dos leitores, em cores diferentes, cujas diferenças simbolizam as épocas em que foram escritas.

Na página seguinte é onde se encontram a Nota de Tradução e o Prefácio escritos pelo tradutor, F. X. Caldeira. Observamos a primeira nota de rodapé ao final desta mesma página e, do lado esquerdo, a página de informações técnicas – aparentemente incompleta, se compararmos a livros reais – apenas com as informações sobre direitos, ano da edição e local da impressão. Não há detalhes a respeito de composição, design ou quaisquer outros pontos normalmente encontrados nessa página de publicações reais.

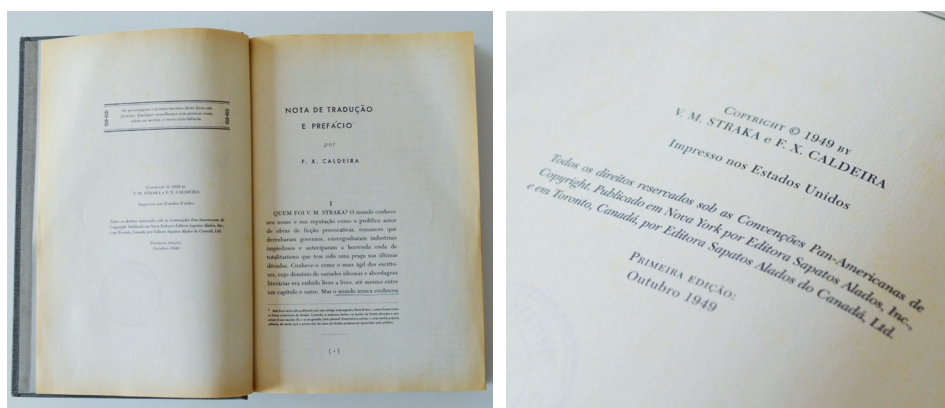


Figura 30 - Notas de tradução e detalhe.

A mancha de texto, visível desde a falsa folha de rosto, encontra-se alinhada mais próxima à costura do livro, o que se segue nas páginas de texto. A explicação para essa escolha é o objetivo claro de utilizar as margens para inserir informações importantes – ou seja, criar espaço para que os dois leitores estabeleçam a conversa que dá forma ao livro.

Neste livro, a porção pré-textual do livro é apresentada em páginas numeradas em algarismos romanos. Mesmo que o texto do livro propriamente dito se inicie somente na página 3, a partir da página V, com o início da Nota de Tradução e Prefácio, já observamos a paginação de texto corrido e a inserção de elementos gráficos adicionais; assim, seguiremos com a análise dos elementos mais simples e quando de sua existência.

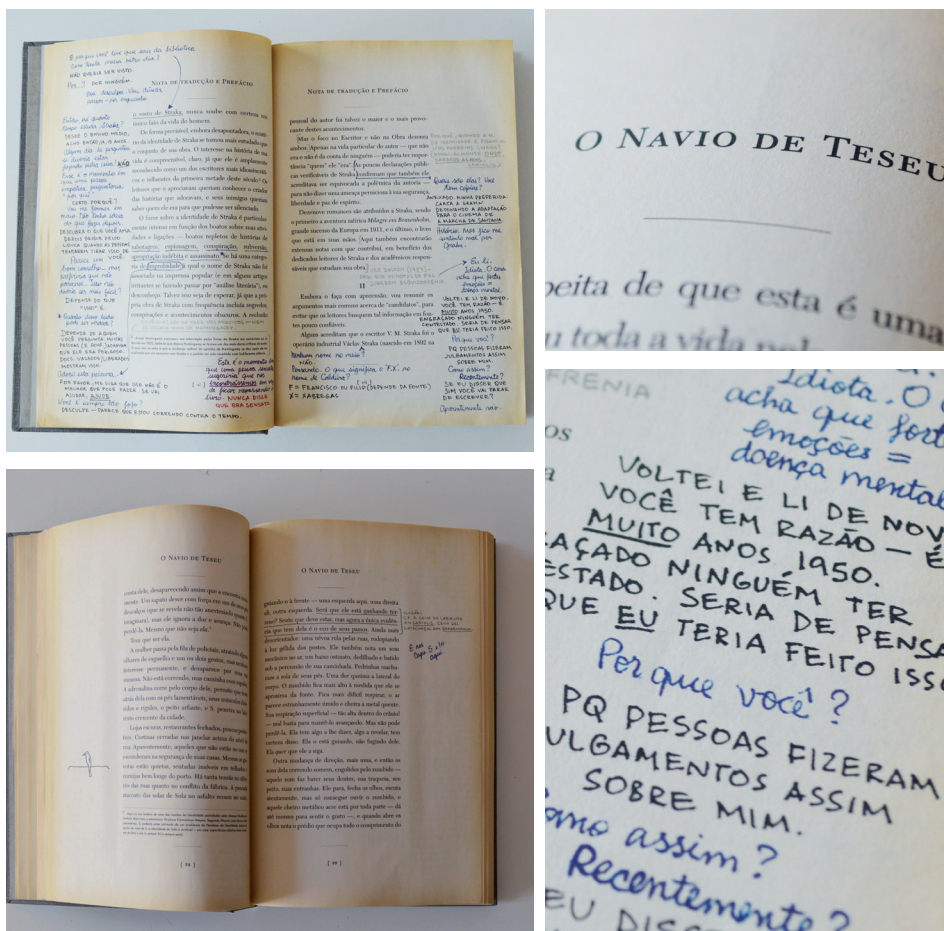


Figura 31 - Página com e sem handlettering, Título e detalhe.

A paginação é bastante clássica, remetendo ao contexto da época de 1949, época em que a história se passa – de acordo com os dados da história principal do livro, “O Navio de Teseu”. O título, no cabeçalho, é apresentado centralizado na mancha de texto, em versalete, com apenas uma linha divisória entre ele e o texto.

A apresentação das notas de rodapé e do próprio rodapé ocorrem da mesma forma, mantendo uma aparência *clean* no texto principal, já que o restante do design remete à confusão referente ao fato de duas pessoas estarem conversando desordenadamente nas margens do livro, além das cores introduzidas nos materiais adicionais. Em relação ao design dos elementos em *handlettering*, observa-se que foi este feito com base no texto em tipografia, pois as anotações à mão se referem a partes deste texto, com indicações gráficas de setas e marcações que indicam onde se encontra o assunto comentado pelos dois leitores, além de referir a épocas diferentes da conversa de Eric e Jennifer. Além disso, o fluxo de leitura é direcionado também por setas que, muitas vezes, podem apontar para a página seguinte, indicando a sequência do texto.

Observamos aqui um caso em que a mancha de texto – que se mantém inalterada durante o livro todo –, mesmo menor do que a de livros tradicionais com foco apenas no texto paginado, não prejudica a leitura. Sua configuração foi feita justamente devido à existência das inserções à mão dos leitores fictícios. O contexto da história e todo o planejamento gráfico feito antes da produção do livro tiveram um papel importante para situar o leitor real do livro e tornar a leitura confortável e imersiva.

A entrada de capítulo apresenta o título em uma fonte que difere do texto – com todas as letras em caixa alta e uma sombra projetada para o lado direito –, centralizado em relação à mancha, com o texto iniciando em capitular, o que define a porção da página como início bastante demarcado. Sobre isso, Tschichold (2007) defende que a capitular é útil, já que o que não funciona são

páginas que começam abruptamente no canto superior esquerdo e parecem-se com qualquer outra página de texto aberta casualmente. A gente pensa que está vendo uma página qualquer e não uma inicial. A abertura de um capítulo

deve ser marcada por um largo espaço em branco acima da primeira linha, por uma letra capitular ou por algo que a diferencie. (TSCHICHOLD, 2007, p. 214)

A tipografia do texto principal é identificada como New Caledonia¹⁵, um tipo de letra clássica, com serifa, que reflete a mesma questão do contexto em que está inserido, ou seja, o ano e o lugar em que o livro foi impresso, a cidade de Nova York dos anos 1949. As fontes que diferem dessas características são observadas nos títulos de cada capítulo, onde o tipo de letra é sem serifa, com ápices bem definidos e agudos. A capitular da entrada do capítulo é uma fonte semelhante, mas com uma sombra inclinada à direita que remete a um estilo mais *vintage*.

Para fins tipográficos, Bringhurst (2006) elucida que

um dos princípios da tipografia durável é, sempre, a legibilidade. Mas há um outro. Trata-se de um interesse, merecido ou não, que doa sua energia vital à página. Ele assume várias formas e recebe diversos nomes, incluindo *serenidade*, *vitalidade*, *riso*, *graça e alegria*. (BRINGHURST, 2006, p. 23. Itálicos nossos).

São as cinco características listadas por Bringhurst que possibilitam a compreensão de que o design está nas pequenas escolhas e, nesse caso, o tipo contribui muito para o cenário criado.

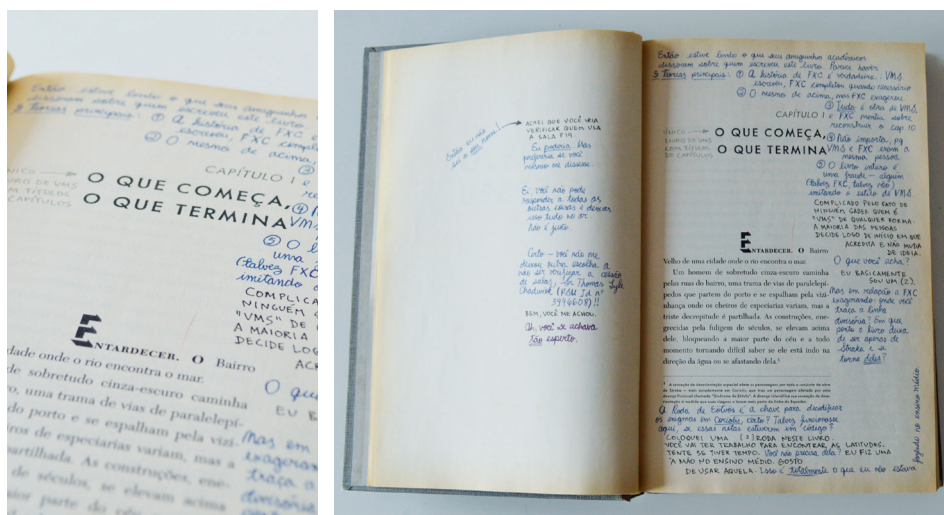


Figura 32 - Entrada de capítulo e detalhe.

¹⁵ Fonte desenvolvida pelo tipógrafo William Addison Dwiggins, também criador da fonte utilizada pela revista Time. Disponível em: <<https://www.myfonts.com/fonts/linotype/new-caledonia/>>. Acesso em Setembro de 2018.

O que chama mais a atenção em relação ao design no âmbito do texto é o trabalho em *handlettering* feito pelos designers para as anotações de Eric e Jennifer a fim de diferenciar a forma de escrita de um e de outro. É possível identificar o estilo de escrita de cada um através do início da inserção dessas anotações, em que, como sabe-se pela sinopse, quem inicia é Eric, que já estuda o conteúdo do livro há mais tempo. Sua caligrafia é em letra de imprensa, diferente da de Jennifer, que possui uma caligrafia mais cursiva. As cores, nesse caso, se apresentam como marcadores de tempo em que o texto foi escrito, além de serem diferentes conforme a mudança ocorre nos próprios personagens-leitores. No caso das primeiras anotações, temos textos escritos com lápis que, sabemos, é de Eric, devido à sua incessante pesquisa. A partir dessa marcação de início, observam-se outras cores para ambos os leitores, que formam pares para cada período de tempo: a caneta azul de Jen é a resposta para o que está escrito em lápis, por Eric; preto para Eric, quando iniciam de fato a conversa, e respostas em azul para Jen; a cor verde aparece como terceira marcação de tempo para Eric, com respostas em laranja de Jen; quando observa-se a cor vermelha, de Eric, entende-se uma quarta época, para respostas em roxo de Jen; como última marcação de tempo vemos a cor preta para ambos os leitores. Observa-se que as cores também estão presentes nos detalhes impressos nas páginas com o intuito de se assemelhar a um livro antigo – como manchas que somente o tempo poderia deixar no papel.

Com base no uso da cor neste livro, entende-se que

tal como um tipo de letra “fala” conosco, o mesmo sucede com a cor. É importante recordar que as cores têm associações simbólicas. O vermelho, por exemplo, é associado ao fogo e é encarado como uma cor quente e cheia de energia, enquanto o azul é mais tranquilo e frio. As cores que escolhemos têm um tremendo impacto na personalidade dos nossos *designs* e na maneira como as pessoas reagem a eles.

Certas combinações de cores também criam reações. Para harmonia usam-se cores que estão próximas no círculo de cores, como os azuis e os verdes. Para tensão e vibração usam-se cores

contrastantes, opostas no círculo de cores, como vermelho e verde. Esta combinação choca, mas atrai e gera excitação com mais rapidez. (DABNER, 2003, p. 54. *Itálico do autor.*)

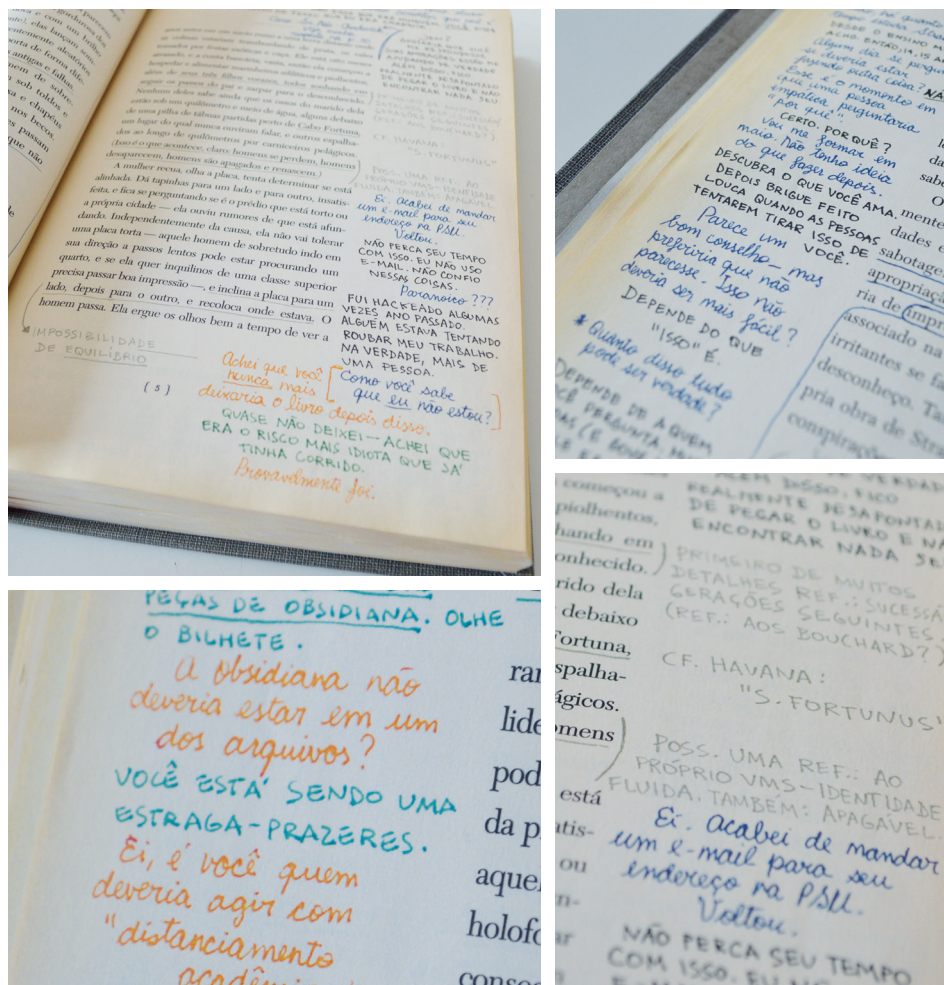


Figura 33 - Detalhes das cores do handlettering.

Entre as páginas VI e VII, encontramos o primeiro elemento adicional, duas fotocópias em preto sobre papel branco. A primeira possui informação confidencial escrita em uma tipografia típica de máquinas de escrever, identificada através das serifas simples e o formato mais quadrado, que remete para esses tipos. Além disso, visualizamos detalhes gráficos referentes a uma instituição e um

No meio das páginas 10 e 11 está inserida uma lista escrita à mão em papel timbrado da Pollard State University. O cabeçalho da folha possui a cor sóbria da instituição, e seu brasão se encontra como marca d'água no centro da folha branca. O texto escrito em preto remete a uma caneta de tinta espessa, absorvida rapidamente pelo papel, o que pode ser observado nos detalhes da escrita. Essa constatação é importante para o leitor entender que o conteúdo foi realmente escrito por uma pessoa, o que torna todo o contexto mais fidedigno à rotina natural das pessoas.

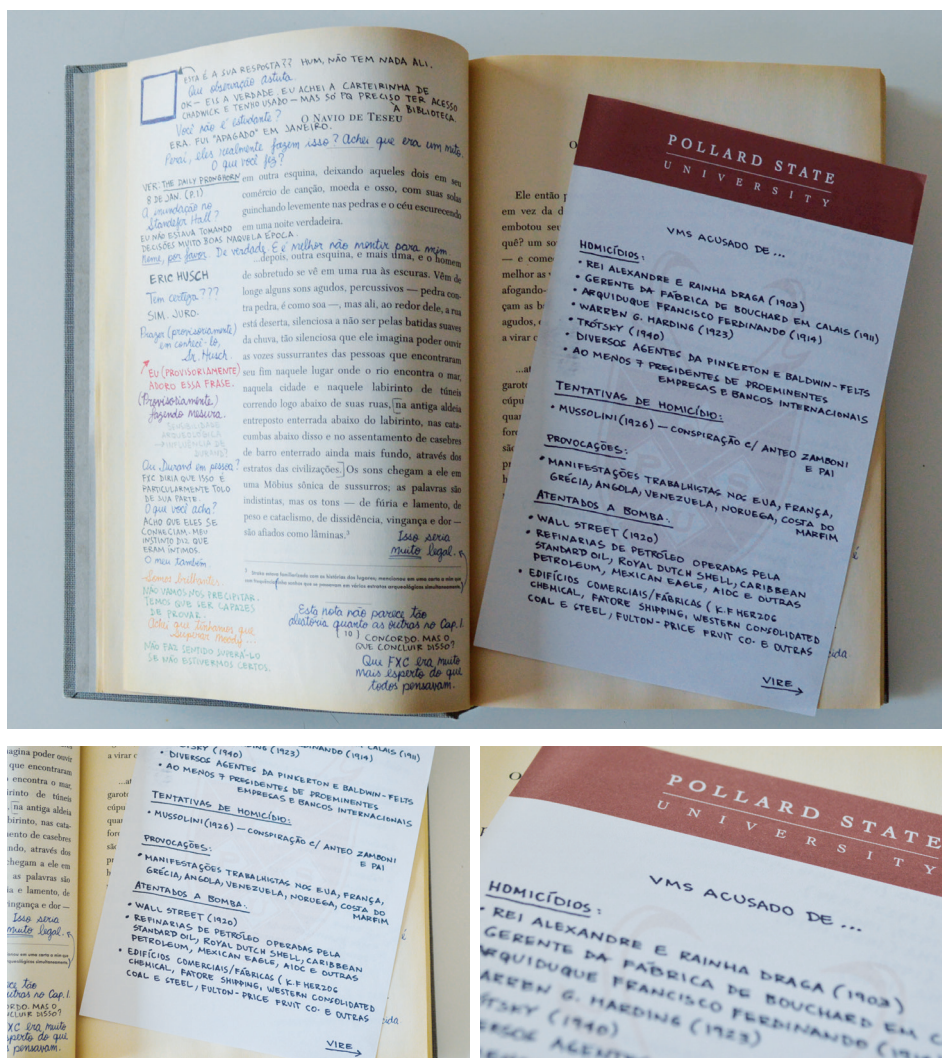


Figura 35 - Lista com papel da Pollard University.

De acordo com o site do livro, o jornal da universidade, “*The Daily Pronghorn*”, deveria estar entre as páginas 32 e 33, mas, por algum motivo, no exemplar analisado, o encontramos na página 12. O que observamos é uma folha impressa com paginação semelhante à de um jornal, inclusive com o título em tamanho grande no alto da primeira página, e dobrado de forma descuidada, como se tivesse sido colocado ali despreocupadamente. A impressão é colorida em ambos os lados, e é possível analisar algumas fontes tipográficas. Começando pelo tipo de letra do nome do jornal, notamos características de fontes góticas. No texto de entrada, a fonte é simples, com serifa; na chamada do texto a fonte é serifada e em versalete; já os destaques aparecem em fontes sem serifa. Nos demais textos, observam-se basicamente as mesmas características. Além do exemplo do uso da tipografia diversificada, temos um bom exemplo da preocupação dos produtores e designers em fazer o jornal de forma fiel aos materiais reais, já que a página foi diagramada e impressa separadamente para ser inserida no interior do livro. E, para manter a simulação e a imersão dos leitores, os designers escolheram inserir um anúncio, com fontes e composição gráfica diferentes das utilizadas no jornal, quase completamente composto com fontes sem serifa, e outras fotos com caráter mais simples para ilustrar a rotina das notícias de um jornal real. As demais imagens são relacionadas às matérias que se encontram nas páginas no jornal. Apesar de a notícia relevante para o contexto da história ser apenas uma, toda a página de jornal foi criada e composta, com a escrita e inserção de notícias não relacionadas ao livro analisado.

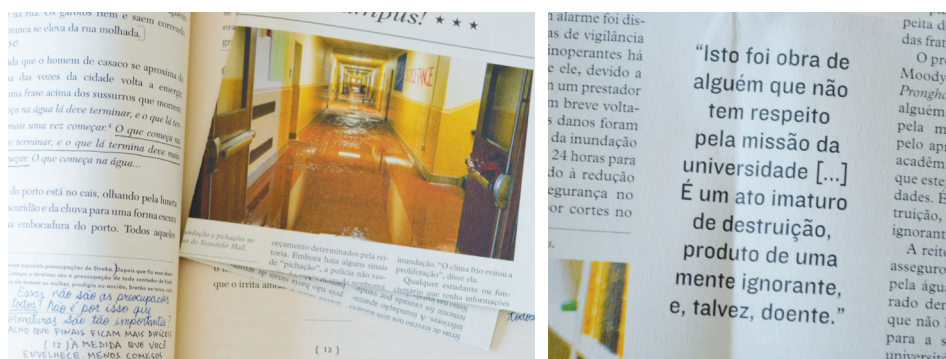


Figura 36 - Detalhe da dobradura e matéria do jornal.



Figura 37 - Jornal aberto.

Os jornais inseridos no livro possuem o design bastante próximo ao de um jornal real. As cores se relacionam ao estilo jornalístico, tal como o jornal da universidade, com cores relativas à instituição e um papel colorido que evoca a memória de publicações mais tradicionais.

Na página 21 temos a inserção de uma fotocópia da “Revista de História e Humanidades de Toronto”. Se conclui tratar-se de uma cópia a partir da cor resultante das bordas da revista, que é uma sombra de preto. As fontes apresentadas são serifadas – no texto principal –, e sem serifa – na nota de rodapé, no título da revista no rodapé da página, bem como na frase que inicia a página. A paginação em duas colunas no texto principal lembra o layout de uma revista científica, assim como a configuração da nota de rodapé, em três colunas.

A EXPERIÊNCIA DO LIVRO

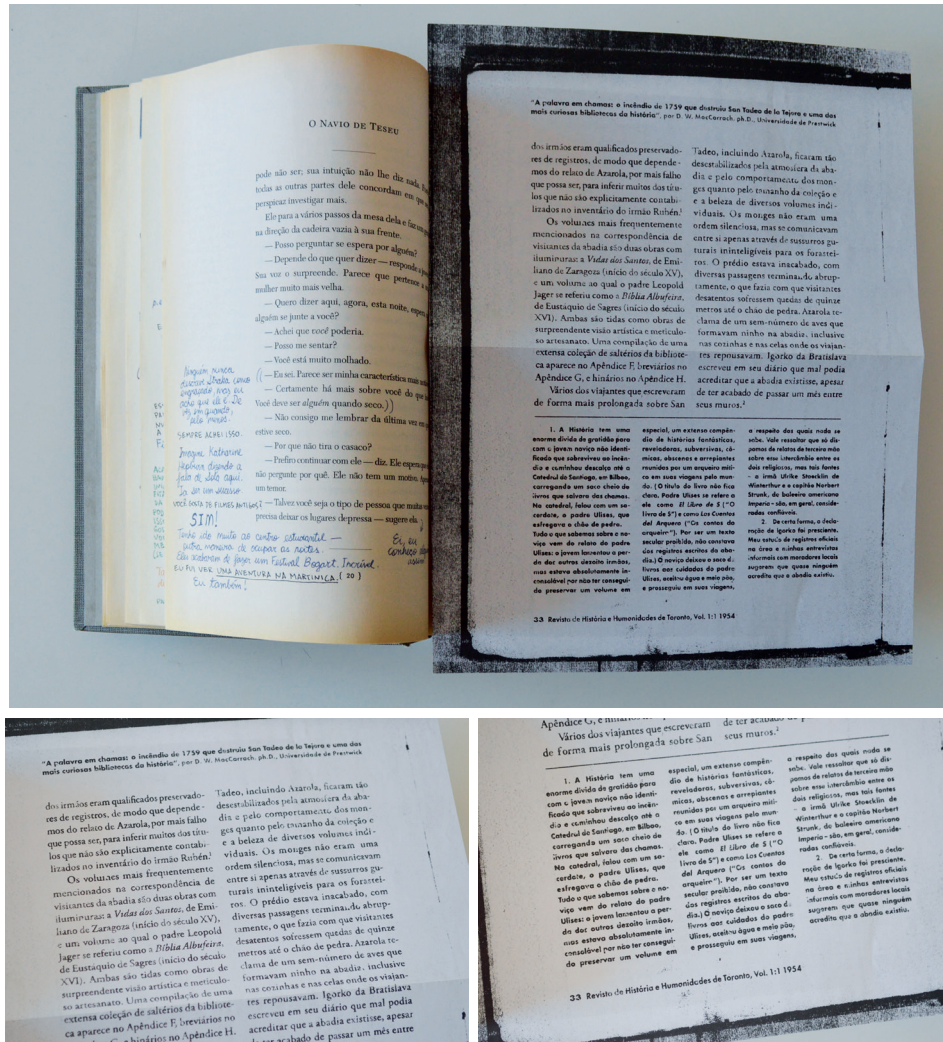


Figura 38 - Fotocópia da Revista de História e detalhes.

Os telegramas que vemos entre as páginas 54 e 55 trazem uma cor roxa da tinta utilizada para impressão referente a esse tipo de documentos mais antigos. As fontes são semelhantes àquelas já mencionadas, de máquina de escrever, pois também se relacionam com essa ferramenta. Os cabeçalhos de dois dos três telegramas apresentam um brasão com fontes *blackletter*. Além disso, observamos novamente os carimbos, dessa vez em vermelho, referentes a Straka, utilizados para dar credibilidade aos documentos.

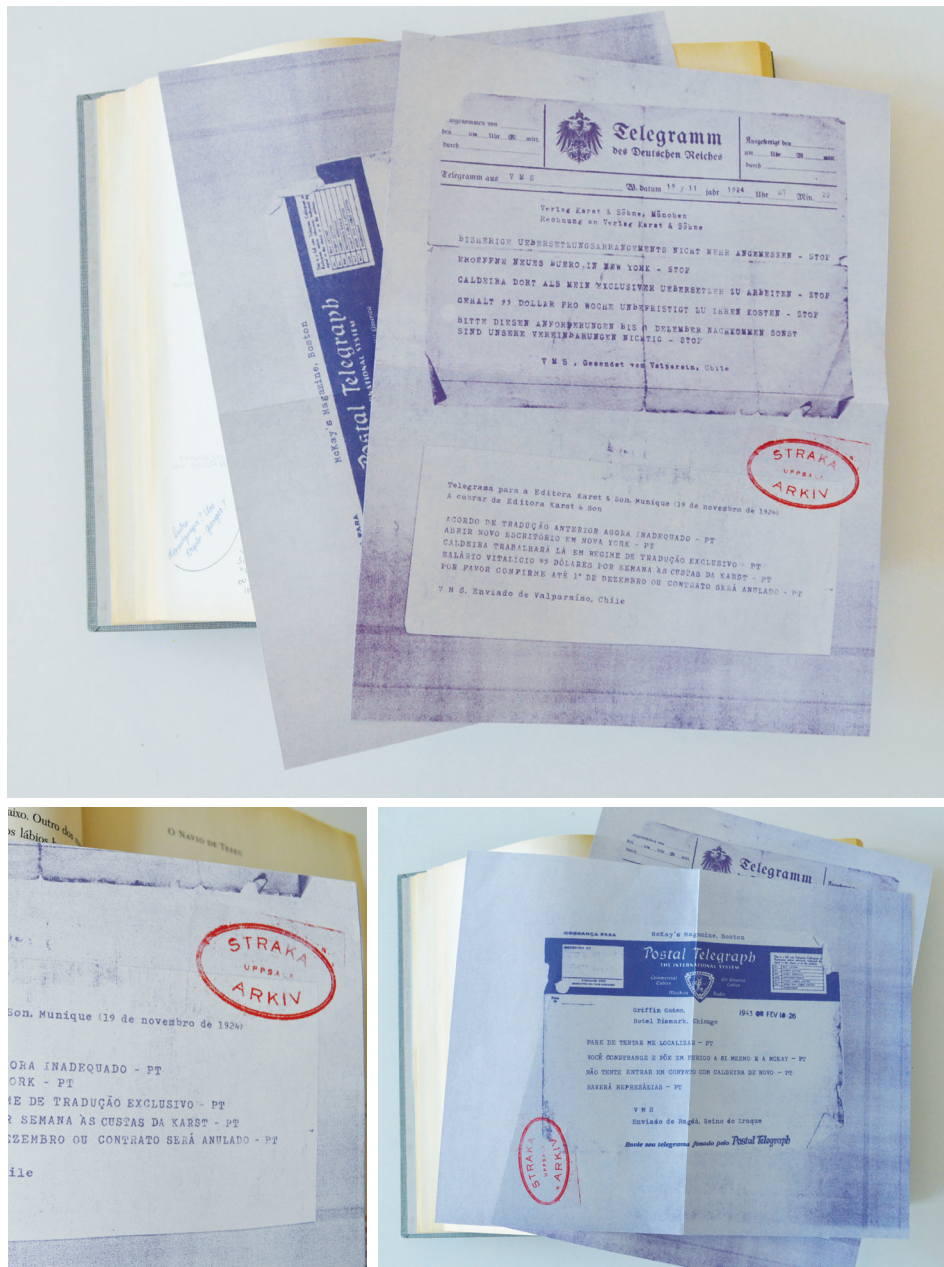


Figura 39 - Telegramas e detalhe do "carimbo".

Na página 69 temos uma fotocópia colorida do jornal “Lampa”, que aparenta ser antigo devido a seus tons de amarelo, sua tex-

A EXPERIÊNCIA DO LIVRO

tura e a paginação sem muito espaço em branco. Abaixo da cópia do jornal vê-se a tradução do texto recortado.



Figura 40 - Fotocópia do Jornal Lampa e detalhe.

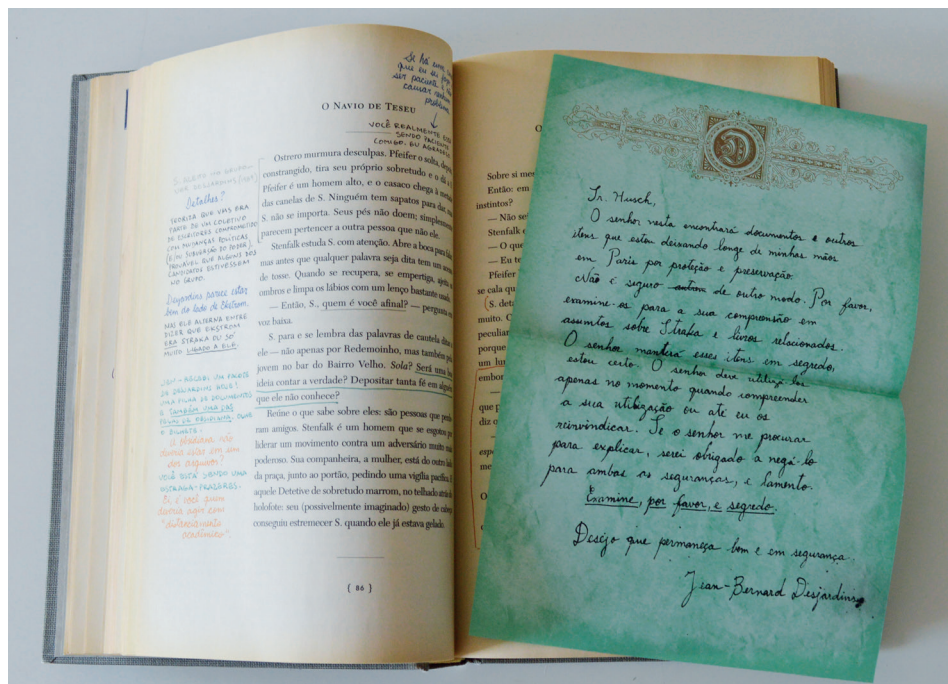


Figura 41 - Carta em papel verde.

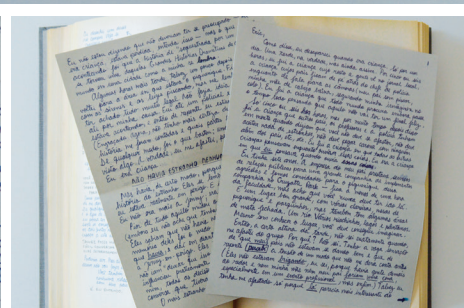
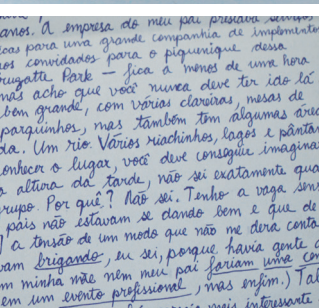


Figura 43 - Carta em papel cinza e detalhe da caligrafia.

Já na página 87, tem-se uma carta escrita em um tipo de papel planejado para demonstrar personalização, por isso sua cor verde, diferente de papéis mais comuns (Figuras 42 e 43). A cor, nesse caso e em todas as outras cartas, possui o objetivo de referir ao contexto em que o “personagem” escreveu o referido texto. Já o brasão no topo da página, detalhe em cor diferente e impresso no papel, refere-se à inicial do nome de quem possui esse papel de carta. O texto foi escrito à mão com uma caligrafia diferente das demais, o que é mais um detalhe a ser valorizado pelo trabalho dos designers responsáveis.

O segundo modelo de carta aparece entre as páginas 100 e 101 (Figura 44), no qual reconhecemos a caligrafia de Jennifer. Dessa vez, o texto é escrito em papel cinza, como se o mais importante neste caso fosse o conteúdo, escrito em azul. Notam-se detalhes únicos de uma carta escrita à mão, como borrões da tinta da caneta quando ainda molhada e os erros de escrita.

O primeiro cartão-postal que vemos no livro está situado na página 112. É uma lembrança do Brasil, com cores e imagens referentes ao país, o que leva o leitor para o cenário elaborado para o livro. O verso possui carimbos de correio em vermelho e o texto escrito à mão, com uma caligrafia diferente das anteriores, em caneta preta. O endereço do destinatário está riscado, indicando sua respectiva identidade não podia ser revelada.

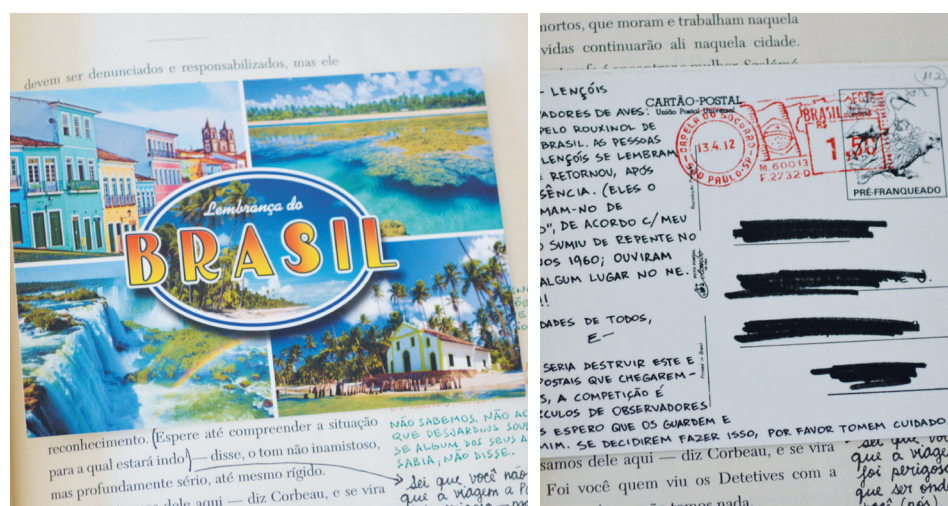


Figura 44 - Cartão-postal e detalhe do verso.

Na página 130 é possível ver uma foto em cores de um portal de pedra com um “S”. A foto é identificada como tal devido ao papel utilizado e o verso, onde se lê “Papel fabricado por Spectra Photo”, referindo-se aos tipos específicos de papel para este fim. Essa e outras imagens sem qualquer texto são explicadas apenas durante a leitura do livro, o que demonstra que a imagem vem para contribuir na interpretação da história, necessitando de um contexto para ser compreendida.

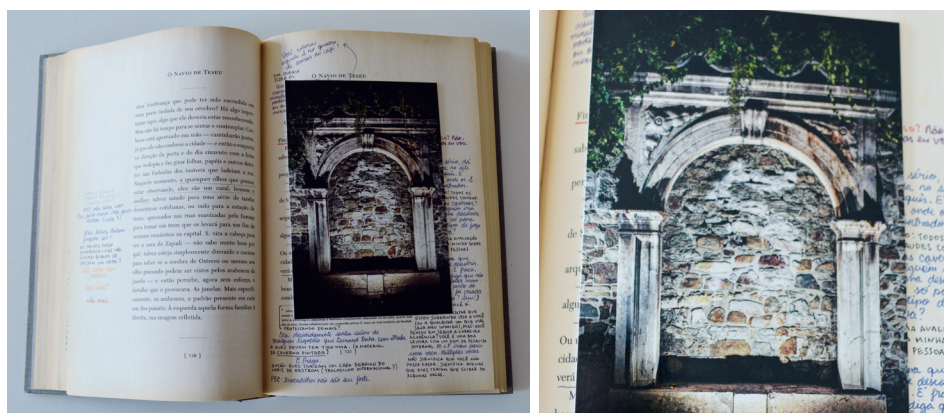


Figura 45 - Foto da parede de pedra e detalhe do "S".

O segundo postal está na página 179, onde se veem pássaros comuns no Brasil, em suas cores características. No verso, o texto está escrito novamente em preto, e com a mesma caligrafia da pessoa que escreveu o postal anterior, da página 112.



Figura 46 - Cartão-postal do Brasil e detalhe do selo no verso.

Nas páginas 191, 193 e 201 é possível encontrar três postais com algumas similaridades, como o estilo das imagens e o formato, seguindo uma estética vintage. Como os postais não possuem um ano definido, não é possível concluir se tratar do ano de envio influenciando seu design ou somente o estilo das imagens. Todos possuem imagens do Brasil. A imagem das palmeiras, na página 191, não possui cores vivas, mas uma cor mais voltada para o verde identificando o estilo da imagem, juntamente com o formato do cartão, com bordas texturizadas em seu contorno. A foto da página 193, que ilustra a praia de Ipanema, tem seu estilo relacionado a uma época mais antiga, além de algumas características dos próprios personagens da foto também identificarem essa passagem do tempo entre o cartão-postal e o presente. O verso deste possui detalhes impecáveis, como se uma xícara de café tivesse sido pouxada sobre o papel, criando manchas. O último dos três, na página 201, apresenta locais específicos no mapa do Brasil e suas características. A imagem também possui cores e estilo mais antigos e desgastados.



Figura 47 - Cartões-postais.

Na página 203 é possível analisar uma carta diferente: além da cor amarela do papel, que é pautado, e da tinta preta da caneta, percebem-se os detalhes que o tempo inflige no papel, marcas que também são impressas para dar mais veracidade ao documento. A caligrafia é reconhecível como sendo de Eric devido ao estilo de escrita e aos demais textos que ele escreveu nas margens.

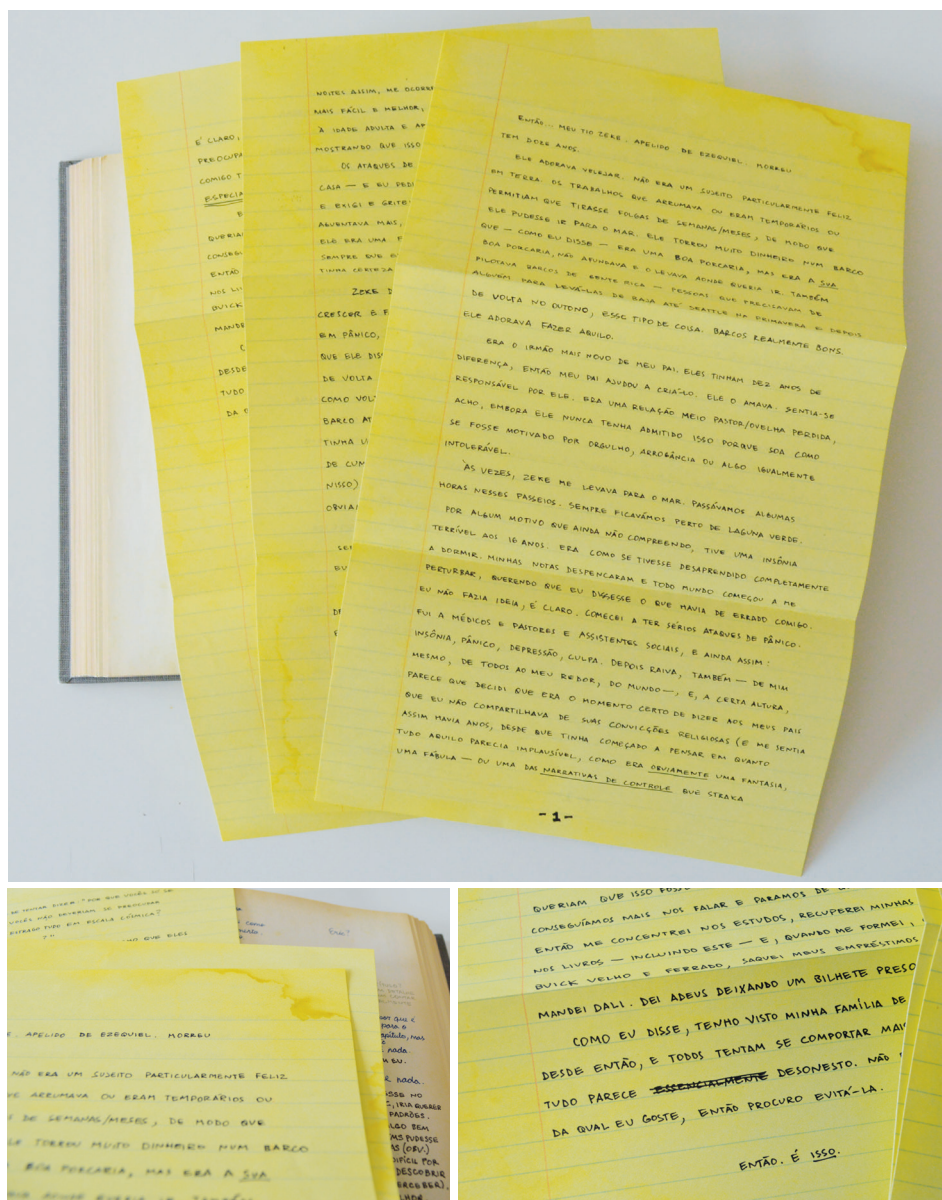


Figura 48 - Carta pautada amarela e detalhes.

Observa-se mais uma foto na página 243, sem cores e com alguns desgastes que seriam causados pelo tempo, com bordas serrilhadas referentes à suposta idade da foto.

Na página 257 nos deparamos com um cartão dobrado ao meio como um livreto, ilustrado com uma imagem de macaco em cores escuras na capa, e com um recorte de jornal ao abri-lo. O jornal possui a textura de um papel antigo, bem como sua cor, mais amarelada, e traz o texto do obituário do F. X. Caldeira, o tradutor do livro “O Navio de Teseu”, em fontes com serifa como em um jornal clássico. O corte feito nesse excerto de jornal é bastante específico, de forma a conter a notícia e o cabeçalho, como se tivesse sido recortado com uma tesoura de uma página de jornal de verdade.

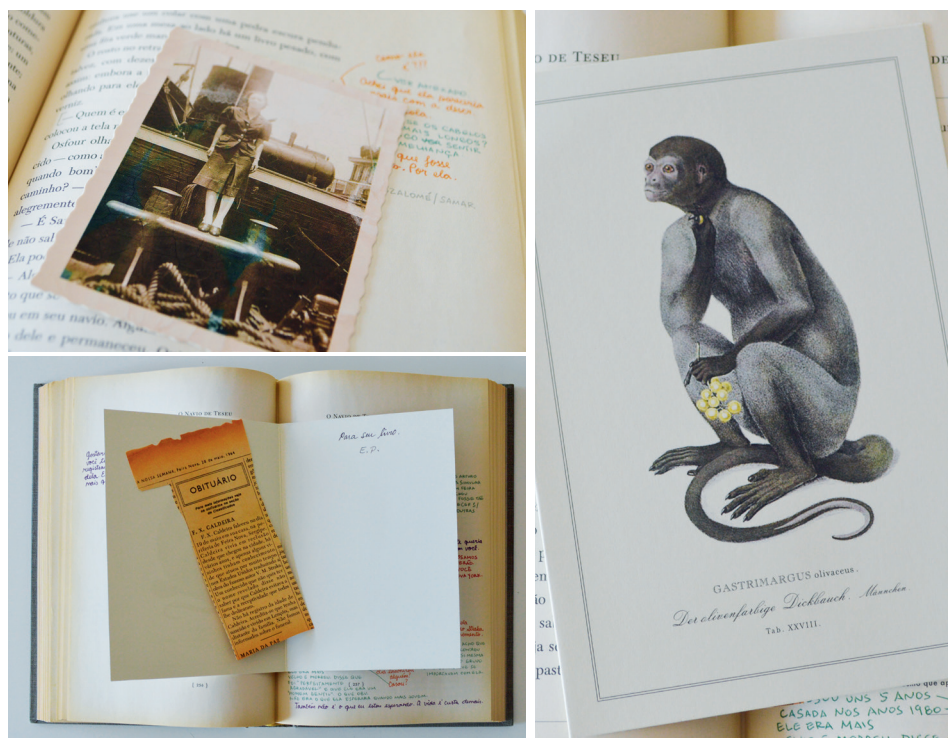


Figura 49 - Fotografia antiga e cartão com obituário no interior.

Há um material inserido no interior do livro que, por si só, demonstra o quanto o design é capaz de distinguir os objetivos de cada peça gráfica. Referimos, nesse caso, um guardanapo do Café Pronghorn Java, que se encontra na página 307 do livro, o qual

contém um mapa desenhado à mão. A identidade visual do café se encontra impressa para identificar o tipo de papel que se tem em mãos como um guardanapo. As demais informações foram inseridas com tinta de caneta, absorvida em parte pelo papel. A partir disso, notamos mais uma função do design ao se apresentar de forma a permitir que o leitor identifique o tipo de material que lhe é exposto, com características específicas para cada caso e contexto. As cores apresentadas são referentes à universidade, para fazer referência ao fato dos leitores ainda estarem dentro do campus, e de uma caneta preta utilizada para desenhar os traçados.

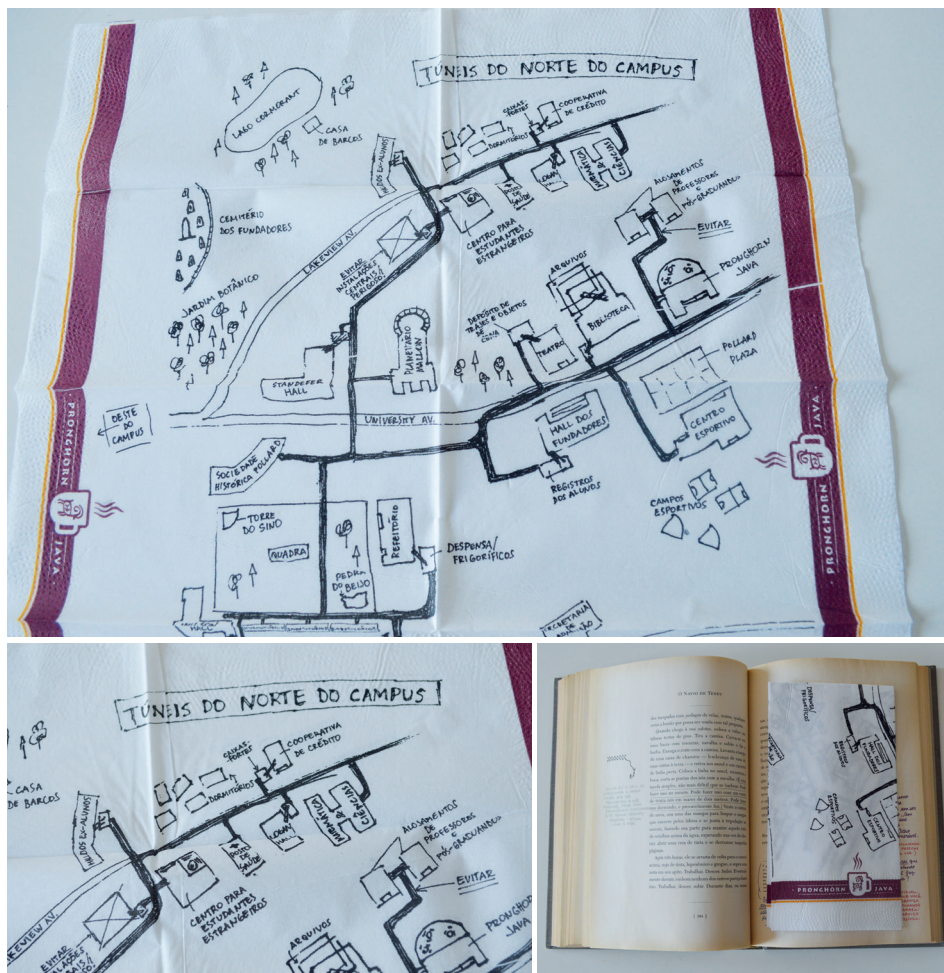


Figura 50 - Guardanapo e detalhe das ilustrações.

O cartão de visitas na página 361, em cores e com uma imagem na frente, é de Jean-Bernard Desjardins, personagem identificado em outros materiais adicionais. No verso do cartão está uma frase de V. M. Straka, o autor do livro “O Navio de Teseu”, nosso livro fictício. A fonte dos dois lados possui características góticas e as cores também referem esse estilo.

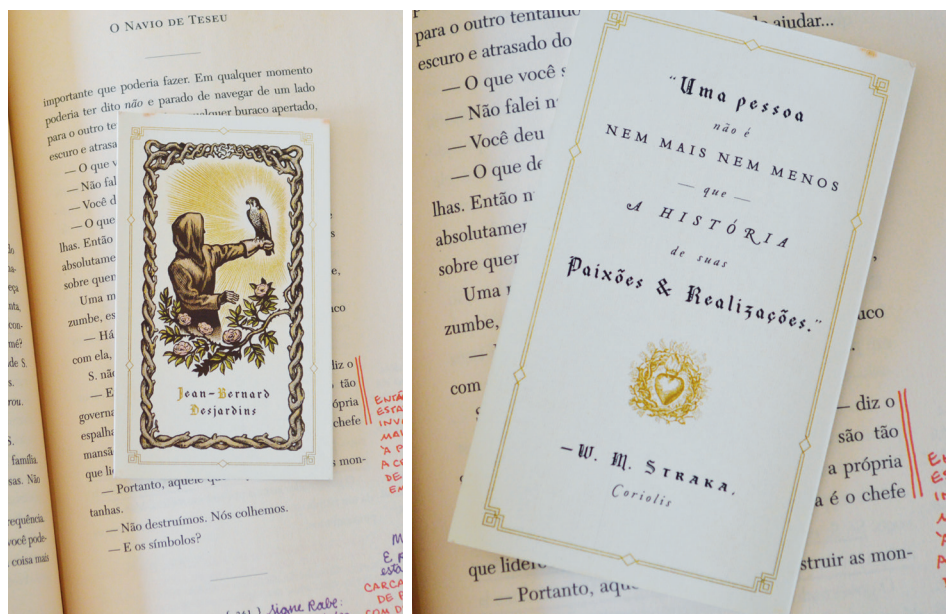


Figura 51 - Cartão de visita e detalhe do verso.

A carta da página 377 foi escrita em azul, em folhas de tamanho A4, as quais possuem a identidade e as cores da Universidade Pollard, em caligrafia identificada como sendo mais uma vez de Jennifer. O fato de as cores representarem erros no texto escrito, bem como o efeito de tinta borrada no papel, serve também para inserir o leitor na ilusão de que está lendo, de fato, uma carta.

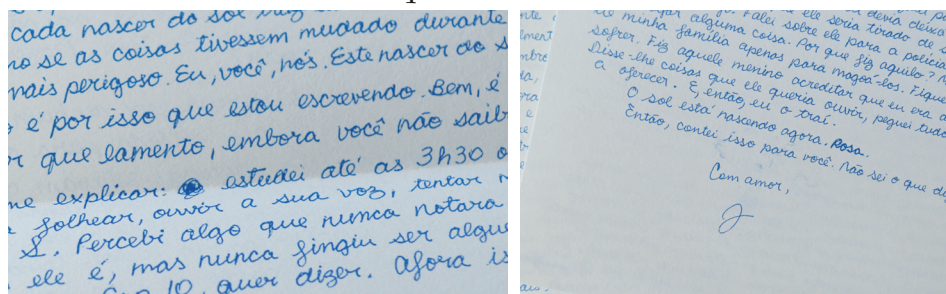


Figura 52 - Detalhe da caligrafia da carta.



Figura 53 - Carta com papel da Pollard University e detalhe de cabeçalho.

A última carta, na página 417, também remete a um papel específico de cartas, com o verso contendo um padrão delicado de flores, reflexo da escolha da personalidade da personagem que escreve, o que também é visível na caligrafia e no texto.



Figura 54 - Carta com papel personalizado e detalhe da caligrafia.

Ao final desta análise, pode-se dizer que o que se observa de forma recorrente é que em cada caso a tipografia, os papéis, as texturas e os diversos elementos gráficos que se apresentam ao longo do livro são utilizados com o objetivo de se assemelhar o máximo possível aos materiais que de fato existem em nossa rotina. Na maior parte dessas peças, porém, o que vemos é a caligrafia de pessoas, o que também necessitou de um profundo planejamento, pois disso dependia a compreensão do que se está lendo, ao ser necessário também incluir a personalidade de cada personagem em sua letra, além de posicioná-lo no contexto no qual estava inserido.

5.5 Resultados

Com a observação deste livro, o que mais surpreende positivamente são os detalhes de todos os elementos gráficos inseridos nele. Todos são visualmente muito semelhantes às peças reais em que os designers se basearam para construir esses elementos fictícios, tanto que é possível esquecer que se trata de ficção, o que leva o leitor ao cenário da universidade onde Jennifer e Eric estão sentados, em momentos diferentes, escrevendo suposições e anotações um para o outro, e o influencia a querer solucionar as dúvidas escritas nas margens do livro.

As variações de design que ocorrem ao longo da obra, mesmo que diferentes entre si, se conjugam ao formar um conjunto conciso que resulta no livro analisado. Isso se dá devido ao estudo de design feito anteriormente à produção do livro, o que demonstra, mais uma vez, como essa é uma etapa importante em se tratando do desejo de permitir, ao leitor, a plena compreensão do que está lendo.

Não é possível concluir esta análise, portanto, sem reiterar o valor do design em um livro. É ele que nos guia por entre as páginas de forma confortável aos nossos olhos, a ponto de não notarmos seus detalhes, pois nossa visão se acostuma com o ritmo imposto e nos é natural. É uma experiência de imersão, em se tra-

tando do livro S., pois nos insere nos dramas e mistérios da dupla história que ocorre em suas páginas, nos fazendo acreditar que somos detetives também, junto com os dois leitores conversando nas margens da narrativa.

Com isso, concluímos que, sim, o design editorial possui um papel fundamental quando consideramos sua função como enriquecedor da história, como facilitador de sua compreensão e embelezamento do livro. Nesse sentido, as hipóteses da autora de que isso era possível se mostraram verdadeiras a partir desta análise minuciosa sobre o conteúdo abordado nos elementos adicionais, a estética com a qual foram apresentados e a atividade da leitura em si.

CONCLUSÃO

A LEITURA, FEITA SOZINHA, é uma atividade de reflexão e imersão. No livro analisado, mais do que em qualquer outro que contenha somente texto corrido, a atividade se enriquece, se torna mais lenta para que seja possível absorver a quantidade maior de informações de cada página, mas também mais completa e complexa, elevando o nível de conhecimento necessário para a compreensão do que é apresentado.

A partir da entrevista de J. J. Abrams e Doug Dorst para o jornal *The New Yorker*, *The Story of “S”: Talking With J. J. Abrams and Doug Dorst*, é possível compreender muitas questões sobre a origem deste livro tão complexo. Como já mencionado neste trabalho, J. J. Abrams teve a primeira ideia sentado em um aeroporto, quando viu um livro em um banco, que continha uma frase indicando que quem encontrasse poderia levá-lo para outros lugares. A primeira referência que surgiu em sua memória foi a de uma época em que as pessoas deixavam notas para os próximos leitores, nas margens dos livros reais, em bibliotecas: “*It made me smile, this optimistic, romantic idea that you could leave a book with a message for someone*”¹⁶. Essa atividade analógica é o que fez com que surgisse a vontade de criar um projeto semelhante – com conversas e relações ocorrendo nas margens do livro –, mas, dessa vez, com toda a conversa planejada e a inserção de elementos que poderiam adicionar informações relevantes à história ao longo da obra, o que a tornaria a leitura mais imersiva.

¹⁶ “Isso me fez sorrir; essa otimista, romântica ideia de que você poderia deixar um livro com uma mensagem para alguém.”, fala de J. J. Abrams, em tradução livre da autora.

“It’s intended to be a celebration of the analog, of the physical object. In this moment of e-mails, and texting, and everything moving into the cloud, in an intangible way, it’s intentionally tangible. We wanted to include things you can actually hold in your hand: postcards, Xeroxes, legal-pad pages, pages from the school newspaper, a map on a napkin¹⁷.”.

Para tanto, notamos que o design editorial, o tratamento tipográfico das anotações e dos elementos, nesse caso, foram criados por uma necessidade do produtor e do autor do livro. Essa constatação não desmerece o trabalho do designer, mas faz compreender que o design editorial, excelente em sua aplicação, o é porque segue um conteúdo e respeita-o até ao final. E é isso que faz com que a hipótese de que um design de um livro é melhor quanto mais respeitar os conteúdos possa ser defendida. Além disso, é necessário considerar que o design como ferramenta capaz de enriquecer a história contada nas páginas de um livro possibilita que a personalidade da história se amplifique, além de contribuir em contá-la ao leitor.

A leitura, portanto, muito mais do que uma atividade, aqui se transforma em uma experiência interativa. O leitor deixa de estar sozinho e passa a compartilhar suas dúvidas com mais dois leitores, os próprios personagens da segunda história contada no livro, e isso o faz ter a possibilidade de compartilhar com muitos outros leitores a qualidade de design visível em uma obra como essa.

Com isso, o que observamos neste trabalho, a partir dos livros únicos que nos dispusemos a manusear, é que esses objetos são muito mais do que simples livros: são obras raras, que devem ser mantidas como exemplo do bom design, já que o processo de planejamento para cada um desses livros é mais longo do que o de um tradicional e depende da capacidade do designer em transmitir com sucesso, através de cada material adicional ou inusitado, todas as características necessárias para a compreensão do contexto da história contada, respeitando as intenções do autor, amplificando e complementando os significados propostos pelo texto.

¹⁷ “[O livro] pretende ser uma celebração do analógico, do objeto físico. Neste momento de e-mails, e mensagens, e tudo sendo transferível para a nuvem, de um jeito intangível, é intencionalmente tangível. Nós queremos incluir coisas que você pode segurar em suas mãos: cartões postais, fotocópias, páginas pautadas, páginas de um jornal de escola, um mapa em um guardanapo.” Tradução livre da autora.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do Livro*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2008.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do Estilo Tipográfico*. 1ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

DABNER, David. *Guia de Artes Gráficas: Design e Layout. Princípios + Decisões + Projectos*. Tradução Maria da Graça Pinhão. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

DUARTE, Marcio A Fernandes. *Capas de Vicente Di Grado na década de 1960: análises e leituras*. FAAC-UNESP - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual de São Paulo – Campus de Bauru. Bauru, 2013. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/304541621_Capas_de_Vicente_Di_Grado_na_decada_de_1960_analises_e_leituras>. Acesso em Setembro de 2018.

FRÔNTIS EDITORIAL. *Legibilidade*. Disponível em: <<http://www.frontis.com.br/Imagens/Legibilidade.pdf>>. Acesso em: agosto de 2018.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. *Novos fundamentos do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROSENBLATT, Louise M. *Writing and Reading: The Transactional Theory*. New York University, New York, 1988. Disponível em: https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/18044/ctrstreadtechrepv01988i00416_opt.pdf. Acesso em setembro de 2018.

SAMARA, Timothy. *Guia de tipografia*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SAMARA, Timothy. *Guia de design editorial*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

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

YIN, Robert K. *Estudo de caso*: planejamento e métodos. Tradução Ana Thorell. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

REFERÊNCIAS NA WEB

BLOG DA EDITORA INTRÍNSECA. *O quebra-cabeça literário de J.J. Abrams*. Disponível em: <<https://www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/o-quebra-cabeça-literário-de-j-j-abrams/>> Acesso em Agosto de 2018.

GOODREADS. S. Disponível em: <https://www.goodreads.com/book/show/17860739-s>. Acesso em Agosto de 2018.

GOOGLE BOOKS. S. Disponível em: https://books.google.pt/books/about/S.html?id=msAXvgAACAAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y. Acesso em Agosto de 2018.

HARPER COLLINS. *The Jungle Book (Illustrated with Interactive Elements)*. Disponível em: <https://www.harpercollins.com/9780062389503/the-jungle-book-illustrated-with-interactive-elements/>. Acesso em Agosto de 2018.

INFO ESCOLA. *Comunicação Visual*. Disponível em: <https://www.infoescola.com/comunicacao/comunicacao-visual/>. Acesso em Setembro de 2018.

INGAGE. *O que é Comunicação Visual?* Disponível em: <https://blog.ingagedigital.com.br/o-que-e-comunicacao-visual/>. Acesso em Setembro de 2018.

LeYa Educação. Disponível em: <http://www.leyaeducacao.com/>. Acesso em Fevereiro de 2018.

LEYA. *Editoras do Grupo LeYa*. Disponível em: <http://www.leya.com/pt/gca/editoras/>. Acesso em Fevereiro de 2018.

MINALIMA STORE. *The Jungle Book (signed copy)*. Disponível em: <https://store.minalima.com/shop/gift-ideas/minalima-bestsellers/the-jungle-book-signed-copy/>. Acesso em Agosto de 2018.

MULHOLLAND BOOKS. S. Disponível em: <https://www.mulhollandbooks.com/titles/j-j-abrams/s/9780316201643/>. Acesso em Setembro de 2018.

MYFONTS. *New Caledonia*. Disponível em: <<https://www.myfonts.com/fonts/linotype/new-caledonia/>> Acesso em Setembro de 2018.

PORTAL METODISTA. *O papel do design na comunicação*: uma discussão acerca do livro. Ana Cláudia Gruszynski. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/CSO/article/view/1170/1582>. Acesso em Setembro de 2018.

SITE DA EDITORA INTRÍNSECA. S. Disponível em: <https://www.intrinseca.com.br/livro/579/>. Acesso em Agosto de 2018.

SITE DA EDITORA INTRÍNSECA. J. J. *Abrams*. Disponível em: <https://www.intrinseca.com.br/jjabrams/>. Acesso em Agosto de 2018.

THE NEW YORKER. *The Story of “S”: Talking With J. J. Abrams and Doug Dorst*. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-story-of-s-talking-with-j-j-abrams-and-doug-dorst>> Acesso em Setembro de 2018.

2