

**3 CAPAS DE LIVROS
EM TORNO DA CIDADE
DE BERLIM:**

**MEMÓRIA E IMAGINÁRIO,
NARRATIVA**



**CATARINA
PINHO GUIOMAR**

**orientadora:
ANA RAINHA**

**co-orientador:
JOÃO FARIA**

**MESTRADO EM DESIGN
DE COMUNICAÇÃO**

**RELATÓRIO DE PROJETO
ESAD 2019**

**3 CAPAS DE LIVROS
EM TORNO DA CIDADE
DE BERLIM:**

**MEMÓRIA E IMAGINÁRIO,
NARRATIVA**

**CATARINA
PINHO GUIOMAR**

**orientadora:
ANA RAINHA**

**co-orientador:
JOÃO FARIA**

**MESTRADO EM DESIGN
DE COMUNICAÇÃO**

**ESAD 2019
RELATÓRIO DE
PROJETO**



Fig.1 Levantamento fotográfico em
Berlim, Novembro 2018

RESUMO

A intenção deste projeto foi realizar uma série de 3 capas de livros relacionados com a cidade de Berlim. A motivação para o seu desenvolvimento vem de um gosto especial pelo imaginário da cidade, assim como, do desafio de transformar as palavras de uma narrativa literária numa peça gráfica, isto é, de traduzir imagens e palavras numa leitura visual.

Interessou-nos, por isso, tomar como matéria de reflexão as imagens e a atmosfera atual das ruas de Berlim, bem como investigar acontecimentos e momentos-chave da história da cidade que tenham determinado ou contribuído para esse imaginário. Tomámos, pois, a decisão de realizar 3 capas de livros que estivessem relacionados com a cidade.

O objetivo foi não só, que as capas dos livros escolhidos sintetizassem essa memória que os diferentes registos e que as sucessivas temporalidades constituem nas obras e na cidade, mas também que traduzissem a leitura dos livros realizada. “All of these solutions derive their origins from the text of the book, but once the book designer has read the text, then he has to be an interpreter and a translator.” (TED, 2012, Kidd)

PALAVRAS-CHAVE |

Berlim; Rua; Capas de Livros; Narrativa; Design Editorial.



Fig.2 Levantamento fotográfico em Berlim, Janeiro 2019

ABSTRACT

The intention of this project was to realize a series of 3 book covers related to the city of Berlin. The motivation for its development comes from a special taste for the city's imagination, as well as the challenge of transforming the words of a literary narrative into a graphic piece, that is, translating images and words into a visual reading.

We are therefore interested, in taking the images and the current atmosphere of Berlin's streets as a matter for reflection, as well as investigating events and key moments in the city's history that has determined or contributed to this imaginary. We, therefore, took the decision to create 3 book covers that were related to the city.

The objective was not only that the covers of the chosen books synthesize this memory that the different registers and the successive temporalities constitute in the works and in the city, but also that they translate the reading of the books performed. "All of these solutions derive their origins from the text of the book, but once the book designer has read the text, then he has to be an interpreter and a translator." (TED, 2012, Kidd)

KEYWORDS |

Berlin; Street; Book Covers; Narrative; Editorial Design.



Fig.3 Levantamento fotográfico em
Berlim, Janeiro 2019

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Ana Rainha que acreditou e nos apoiou desde o início ao fim deste projeto. Disponibilizou-se e ofereceu a sua maior paciência e contentamento nesta proposta, nos ensinou e transferiu tanto conhecimento.

Deu-nos a oportunidade de conhecer e trabalhar com o nosso co-orientador João Faria, que tanto nos acrescentou em relação ao design e se disponibilizou com grande entusiasmo em todo o processo e concretização das capas de livros.

À Fátima, ao Simão, ao André, por todos os valores que me inculcaram ao longo de todos estes anos, pela tremenda disponibilidade, indescritível paciência e inabalável amor. À Rogéria e ao Manuel, a cada um dos meus Amigos, a cada umas das minhas pessoas do coração, pela presença, pelo apoio, pelo amor e amizade além barreiras, além-fronteiras.

11.6. 21.45 Paters
12.6. 21.45 Blade
17.6. 21.45 Loving
18.6. 21.45 The Dis
19.6. 21.45 Murde
24.6. 21.45 Frank
25.6. 21.45 Grand
26.6. 21.45 Der Hin
27.6. 20.00 Berlin
01.7. 21.45 Blue Va
02.7. 21.45 The Ki

Fig.4 Levantamento fotográfico em
Berlim, Novembro 2018

ÍNDICE

4	RESUMO
6	ABSTRACT
8	AGRADECIMENTOS
12	INTRODUÇÃO
18	ENQUADRAMENTO TEÓRICO/CONTEXTO
42	PROPOSTA DE 3 CAPAS DE LIVROS EM TORNO DA CIDADE DE BERLIM
60	CONSIDERAÇÕES FINAIS
62	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



Fig.5 Levantamento fotografico em
Berlim, Novembro 2018

INTRODUÇÃO

Why do we care? We care because whatever ancillary materials are attached to things we care about, we care about by extension. The first book you read, a book you loved, it will attach itself to your consciousness in a certain way. We care about them because they're affiliated with things we love—that is books. (Tanner, 2015)

3 capas de livros em torno da cidade de Berlim: memória e imaginário, narrativa, é o título do projeto que desenvolvemos no âmbito do Mestrado de Design de Comunicação da ESAD – Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos. A motivação para o seu desenvolvimento vem de um gosto especial pelo imaginário da cidade de Berlim, assim como do desafio de transformar as palavras de uma narrativa literária numa peça gráfica, isto é, de traduzir imagens e palavras numa leitura visual.

Interessou-nos, por isso, tomar como matéria de reflexão as imagens e a atmosfera atual das ruas de Berlim, bem como investigar acontecimentos e momentos-chave da história da cidade que tenham determinado ou contribuído para esse imaginário. Tomámos, pois, a decisão de realizar algumas capas de livros que estivessem relacionados com a cidade. O objetivo foi não só que as capas dos livros escolhidos sintetizassem essa memória que os diferentes registos e que as sucessivas temporalidades constituem nas obras e na cidade, mas também que traduzissem a leitura dos livros realizada.

Neste sentido, o projeto contou com autores-chave – designers, ensaístas e escritores – que serviram de pesquisa e reflexão para o tema. Numa primeira fase, dedicámos alguma atenção a dois ensaios sobre a cidade, a saber: *Berlim: o bunker de Humboldt* de Durs Grünbein e *Berlim: Reconstrução Crítica* de Pedro Baía. Os ensaios serviram num primeiro momento para uma reflexão sobre esta metrópole. Depois disso, debruçar-nos-emos sobre o design de capas de livros e escolhemos como guias os seguintes autores: Chip Kidd; Andrew Howard; Rosa Llop; Peter Mendelsund e Irma Boom.

O ensaísta Alemão Durs Grünbein no texto datado de 2018, considera que “cada cidade tem a sua fórmula de estimulação, o seu próprio fator de euforia, que só é perceptível pelos nervos, no cinema e no romance, por meio da fotografia, da pintura, da música, ou mesmo – em poemas.” (Grünbein, 2018, p.182) É como mediação que podem surgir novas ideias, novas possibilidades, novos projetos e ligações.

Perguntámos: de que forma podemos reencontrar a identidade de uma cidade como Berlim repleta de vazios e sobreposições deixados pela História? Grünbein constata: “Eu diria que Berlim é um saco no qual desde há séculos foi enfiado tudo e mais alguma coisa, o ferro-velho da história e toda a espécie de farrapos urbanos, e também muitos princípios, sobretudo prussianos.” (Grünbein, 2018, p.181)

Eleita capital, Berlim é uma cidade carregada de memórias e do peso de duas guerras que nunca serão esquecidas. É uma metrópole em constante transformação, sempre marcada pelo seu passado e pela sua violenta história. Mas Berlim é também o palco de emblemáticos artistas que marcaram a história do cinema, do teatro, da música, da literatura para sempre. Nomes como Wim Wenders, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Richard Wagner, fazem parte dessa história. Berlim é uma cidade livre de complexos onde a oferta cultural e visual é abundantemente oferecida e onde tudo muda de um dia para o outro, como Durs Grünbein salienta:

(...) outrora a capital gelatinosa de um reino ressurgente, mais tarde um monte de destroços para almas perdidas, hoje a sua zona federal de retirada, um sofá roído pelas traças à beira da estrada e um esventrado palácio de cultura, sempre alguma coisa de profundamente subterrâneo, um labirinto feito de bunkers e túneis do metro, nos últimos tempos refúgios de ressonantes festas Techno, mas, mal se sai para a luz do dia numa das imensas zonas industriais abandonadas, caem os muros, vê-se a noite estrelada e, no dia seguinte, o mais estranho azul dentre os céus da Alemanha.

(Grünbein, 2018, p.182)

Dos recantos inimagináveis dos bairros emblemáticos de Kreuzberg, Mitte, Friedrichshain, Prenzlauerberg, Neukölln, passando pelos cafés e pelos bares de música, às ressonâncias arquitetônicas e lugares ocultos, as ruas cobertas de cartazes e as estações de metro, até aos museus, cinemas, ateliers e galerias de arte,

Berlim é um vácuo que tem a capacidade de se encher sempre de novo com o que quer que seja, desde que possua suficiente valor de entretenimento. O que importa é que seja a capital, o que importa é estar no meio da ação no nenhures provisório, onde a música está a tocar – num dia metrópole, no outro Jericó. (Grünbein, 2018, p.182)

A identidade que reconhecemos da cidade, chega-nos por meio de memórias de experiências e de imagens variadas. Carlos García Vázquez ajuda-nos a partir do livro *Berlim: Reconstrução Crítica* nessa compreensão: “A identidade que cada cidade construiu a partir de si mesma é uma “memória eleita”, uma escolha feita entre acontecimentos históricos, objetos arquitetônicos, formas urbanas, características orográficas e, inclusive, grupos humanos.” (Vázquez, 2008, p.45)

Tendo como ponto de partida a concretização das 3 capas de livros que nos propusemos realizar, foi igualmente importante refletir sobre a ideia genérica de livro. Por norma, o livro considerado um objeto literário, é também um objeto gráfico. Composto por textos e imagens, manuscrito ou impresso, apresenta diferentes dimensões e formatos sendo que, existe algo muito específico na sua constituição, a capa. É esta que, num primeiro instante, nos dá sinal daquilo que vamos ler, que representa ou reflete o que se encontra no interior do livro e que o protege.

Neste sentido, parece-nos que o trabalho do designer será não só transformar aquilo que o texto e as imagens comunicam numa representação visual fidedigna da obra, mas também trazer à superfície, por meio da leitura que dela fazemos, as suas entrelinhas.

A este propósito, Chip Kidd refere-nos, que o designer de livros deve ser um tradutor da leitura que fez do texto: “All of these solutions derive their origins from the text of the book, but once the book designer has read the text, then he has to be an interpreter and a translator.” (TED, 2012, Kidd)

É sua responsabilidade dar expressão à capa, não contando a história que se leu, mas oferecendo ao leitor sinais visuais do texto. Assim sendo, perguntámos, de que forma essa tradução, entendida como um processo de mediação, é trabalhada?

Kidd a partir do seu sistema de trabalho ajudou-nos também nessa reflexão: “One of the great advantages to designing book covers is that you don’t ever have to have an idea, much less a thought, ever, in your head. That is the author’s job.” (Kidd, 2005, p.10) Este procedimento, é visível nas capas dos livros realizadas pelo designer, de algum modo elas comprovam o quão importante é oferecer ao leitor a possibilidade de imaginar aquilo que será o texto, por exemplo: as capas dos livros *Jurassic Park*; *Dry*; *The Mind’s Eye*; que nos sugerem ideias e interpretações a partir de uma linguagem visual.

Também Andrew Howard no livro *Gateways* – resultado de uma exposição sobre capas de livros organizada pelo próprio, que aconteceu no ano 2008, no Silo-Espaço Cultural do NorteShopping de Matosinhos – nos ajuda, enquanto designers de comunicação, a refletir sobre a realização de capas de livros. Howard sublinha através desta série, a ideia do dever de criação de uma linguagem visual para tudo o que criamos, diz-nos o designer:

No nosso quotidiano, estamos rodeados por múltiplas formas de comunicação visual. Para onde quer que nos viremos, esbarramos sempre com o trabalho de designers, desde as embalagens de corn flakes aos formulários dos impostos, dos jornais aos sinais de trânsito, dos livros aos anúncios publicitários, dos logótipos comerciais ao web design.

Este trabalho não diz apenas respeito à aparência superficial das coisas.

(Howard, 2008, p.11)

Devemos ter sempre como função transmitir alguma mensagem ao leitor, isto é, não realizarmos nada apenas como adereço, mas darmos forma com algum pretexto. Rosa Llop acrescenta no livro *Um sistema gráfico para las cubiertas de libros*, ainda, que cada mensagem gráfica requer uma estratégia, uma reflexão que nos transmitirá um significado visual. Essa mensagem não acontece apenas fruto de inspiração ou de forma voluntária, ela cinge-se a uma série de parâmetros gráficos. A investigadora ajuda-nos a refletir sobre a importância que a capa do livro adquire enquanto estímulo número um para o leitor: “Son muchos los diseñadores que consideran la cubierta de un libro como un medio para conseguir una conexión entre el contenido del libro y su posible lector”. (Llop, 2014, p.33)

Por sua vez, Peter Mendelsund, apresenta-nos duas funções primordiais que a capa do livro deve ter, por um lado deve ser capaz de ser representar a partir de uma leitura profunda, por outro lado, deve ser capaz de instigar o desejo da compra: “I think there are two primary jobs that a jacket has to do: It has to represent a text and it has to sell it.” (Marcus, 2014).

I think of a book jacket as being sort of like a visual reminder of the book, but ... it's also a souvenir of the reading experience. Reading takes place in this nebulous kind of realm, and in a way, the jacket is part of the thing that you bring back from that experience. It's the thing that you hold on to. (Marcus, 2014).

Irma Boom, designer de livros expõe as suas ideias de forma clara e sem rodeios. A designer holandesa que desenvolve por norma um trabalho completo no design do livro, acrescenta que a capa não deve ser um segundo plano no seu desenvolvimento, embora Boom admita, que esse aspeto se torne por vezes difícil. Fala ainda, como Kidd e Mendelsund, sobre a necessidade da capa saber defender e vender a ideia do livro, bem como, a de valorizar o conteúdo deste em detrimento de uma hipotética ideia original.

If I look at my own work I think that all the books are made very systematically. Actually, I think I am a bad designer, so I need a good idea or concept to get started. And then I just follow that one rule.

I usually follow a strict grid and stick to it all the way. This is to make some kind of order from the chaotic material I usually receive. (Bilak, 2012)

Por fim, tendo como motivação a construção das 3 capas de livros, levantámos algumas questões que orientaram o nosso projeto, a saber: que memórias escolhemos para reinventar mais uma vez a cidade de Berlim? Que autores orientam o nosso procedimento enquanto designers de capas de livros? De que forma aquilo que vemos e lemos informa o nosso imaginário? Como se constrói essa leitura? O que é uma narrativa gráfica? Será um trabalho de tradução?



Fig. 6 - Levantamento fotográfico em
Berlim, Janeiro 2019

FUCK
WAG
FUCK

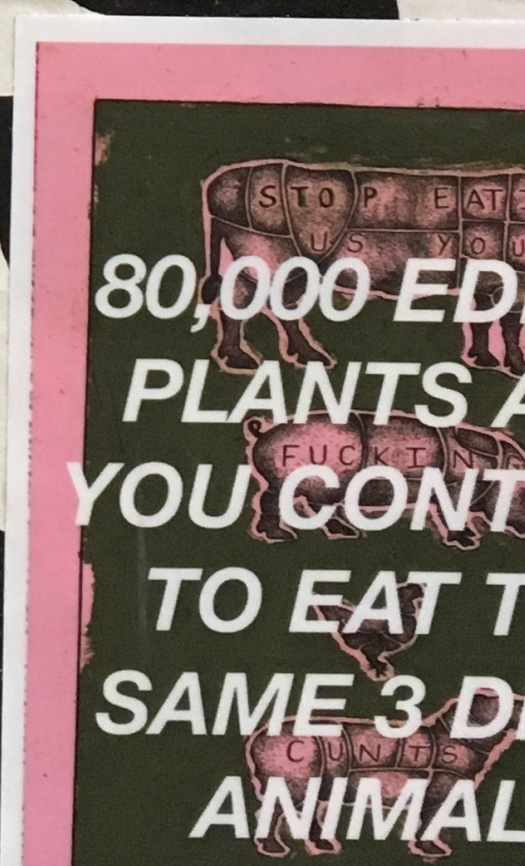


Fig.7 Levantamento fotográfico em
Berlim, Janeiro 2019

ENQUADRAMENTO TEÓRICO/ CONTEXTO

No ensaio da revista *Electra Berlim: o bunker de Humboldt* e no livro *Berlim: Reconstrução Crítica*, – fruto de conferências com a colaboração de nomes como Pedro Baía, Hubertus Siegert + Vesta Nele Zareh, Carlos García Vázquez, Álvaro Siza Vieira, entre outros – Berlim entendida como uma cidade palimpsesto. Isto é, uma cidade apagada e nascida de novo, destruída e reconstruída, capaz de nos oferecer vestígios de épocas passadas, vestígios de uma acumulação de diferentes extratos temporais. “Berlim, essa cidade-palimpsesto, grande metrópole e laboratório da modernidade, onde a história alemã ostenta o seu lado mais trágico, foi construída e reconstruída na literatura, no cinema, no teatro, por grandes escritores, grandes cineastas, grandes dramaturgos.” (Grünbein, 2018, p.180).

Esta ideia é também secundada pelo arquiteto Pedro Baía no ensaio *Cidade Palimpsesto*: “Encarada como cidade palimpsesto, Berlim é, então, um testemunho físico e espacial de várias épocas, através do qual, tal como a Pedra de Roseta, permitiria a leitura de outras realidades, de outras situações.” (Pedro Baía, 2008, p.8).

Berlim é uma cidade carimbada pela memória da história que ainda hoje tem a facilidade de se reconstruir e se reinventar a cada instante. Uma cidade como palco cultural de para as mais variadas áreas, onde o presente é constantemente sustentado pelo passado ao mesmo tempo que inspira novas interpretações e realidades. Uma cidade, que outrora foi duas, dividida entre Este e Oeste, palco de duas guerras, e outros impérios. Um pantanal, “Berlim é o grande ramerrão coletivo sob a forma de uma cidade, uma zona pantanosa ocidental-oriental (...)” (Grünbein, 2018, p.181) que alcançou o estatuto de capital. A cidade que durante séculos sempre foi capaz de renascer, como diz Grünbein:

Berlim é o grande bluff, uma promessa que se quebra todos os dias. Uma cidade em que tudo está disponível a dobrar, até o alemão, Leste e Oeste, Ocidente e Oriente, um casal de gémeos siameses com pouca coisa em comum, a rede de transportes e o nome; e quem estiver disposto a suportar tudo isto falará disso tal como eu. (Grünbein, 2018, p.182)

Uma cidade repleta e reconhecida pelos seus bairros, estações de metro e recantos fantasmagóricos que nos sugerem diferentes estilos de vida e memórias várias.

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento no artigo, *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto*, informa-nos também sobre esta ideia de cidade: “Esta análise se desenvolve no cruzamento entre História e Memória, no resgate de uma paisagem urbana que se realiza, acumula, superpõe e troca significados no espaço e no tempo.” (Pesavento, 2004, p.25)

A paisagem urbana que constantemente observamos não é fruto do nada. É uma invenção e intervenção constante do homem, uma rede de ligações que conecta cada um dos indivíduos por meio de lugares, normas, questões culturais e sociais subjacentes à própria cidade. Isto é, tudo aquilo que se vê na cidade é o resultado de uma construção e de identidades coletivas que nos oferecem estímulos provocados algo que é permanente, mas está em constante mudança e por diferentes temporalidades, como Pesavento refere:

A cidade, enquanto espaço construído, é também significado, valor e entendimento que teve um dia seu sentido construído e fixado pelos homens. Tais sentidos do passado são como que enigmas ou segredos que é preciso decifrar, pois fizeram daquele espaço um lugar – um espaço dotado de sentido – que tinha a sua inteligibilidade em correspondência história com o tempo. (Pesavento, 2004, p.27)

A autora acrescenta ainda:

Como referiu Ítalo Calvino, nas suas cidades invisíveis, é preciso entender que uma cidade abriga muitas outras cidades, e só a vontade e a atitude hermenêutica de enxergar para além daquilo que é visto é que permitirá chegar até as cidades soterradas, na História e na Memória. A cidade que se vê, a cidade onde vivemos, abriga as cidades mortas, soterradas ou fantasmáticas do passado, a partir de traços que nos permitirão fazê-las despertar. Despertar, revelar, expor, fazer lembrar, dizer como foi um dia são todos procedimentos que, articulando História e Memória, dão a ver o passado, no caso, a cidade de uma outra época”. (Pesavento, 2004, p.28)

O arquiteto Ignasi De Solà-Morales no livro *Territorios*, reflete sobre a expressão *Terrain Vague*, isto é, um pensamento sobre os espaços vazios e abandonados da cidade, permitindo o aparecimento de novas ligações e intervenções. Solà-Morales, reflete também sobre a fotografia como a criação de uma representação, uma memória, um imaginário da metrópole:

Nacidas tecnicamente em el momento de la expansión de las grandes ciudades, las imágenes de Paris, Berlín, Nueva York, Tokio, o las de los continuos habitados en el primer, segundo y tercer mundo, entran en nuestra memoria y en nuestra imaginación a través de la fotografía. (Solà-Morales, 2003, p.183)

De regresso ao livro, *Berlim: Reconstrução Crítica*, é-nos dada uma reflexão sobre a arquitetura e urbanismo de Berlim. No ensaio *Learning From Berlin* escrito por Pedro Baía, é-nos apresentado, de que forma é que alguns momentos marcantes na história da cidade que se viu obrigada a recomeçar várias vezes entre perdas maiores e vastas destruições, lhe conferiram parte da sua identidade.

Depois dos bombardeamentos dos aliados, com a evolução do Muro, a cidade entra num estado de *frozen layer*, adiando a sua reconstrução. A presença de vazios urbanos, de terrenos expectantes, de edifícios abandonados, passa a ser uma das imagens da identidade de Berlim. (Baía, 2008, p.10)

Ao pensarmos na identidade de Berlim, devemos também associar-lhe a memória. Se por um lado a destruição permitiu uma reconstrução da sua identidade, essa mesma reconstrução trás consigo uma memória que ecoa no tempo e nas várias épocas, uma memória que a própria cidade não permite que seja esquecida.

Neste sentido, podemos constatar que cada cidade é formada por uma identidade individual consequência também de um passado. Desenvolve-se como resultado de uma história que lhe confere características únicas capazes de a particularizar. Tanto pelas marcas no tempo, no espaço, como na forma como o habitante enquanto “proprietário” do lugar, reage e constrói esse mesmo espaço.

Agora todos estes lugares de tráfico e zonas obscuras desapareceram, juntamente com a compacta barreira de betão que naquela época mantinha o Oeste e o Leste num equinócio. Mas os pontos de passagem foram ainda preservados, basta apenas saber descobri-los. O habitante nativo deve à antiga divisão da cidade um padrão de comportamento que regula os seus devaneios até durante o dia. Orienta-se pelas fissuras no asfalto, pelos escapamentos das casas. Seguem com um olhar entendido o traçado de antigas zonas industriais abandonadas, as falhas no projeto de urbanização, e não se deixam confundir pelos cartazes publicitários da metrópole. Com ele vão-se os sonhos de uma cidade destroçada, extenuada – uma cidade que ressuscita uma e outra vez dos seus escombros e das suas especulações fracassadas. (Grünbein, 2018, p.184)

A cidade de Berlim de hoje, continua a ser influenciada pela memória da Berlim dos anos 20. Essa memória existe como fragmento de factos passados que marcaram e dão tom ao presente. Na verdade, é bastante visível o quanto esta cidade se expõe perante si mesma, sem qualquer tipo de pudor sobre a sua história. Das ruas aos museus, entre bairros e fachadas, passando pelos memoriais, nada nos é escondido. Acrescenta Barbara Freitag no artigo *Berlim fronteiras imaginárias, fronteiras reais?*: “Tratar-se-ia de uma Berlim que sabe de seu passado e aceita as mudanças necessárias para evitar os desastres já vividos, conquistando as formas de uma cidade unida, livre, tolerante e humana.” (Freitag, 1994, p.138)

Tudo nos é mostrado com a esperança de nunca ser esquecido. Evidencia-se uma cidade madura que guarda a memória de tudo o que testemunhou. Uma cidade que se recompôs e se reinventou, uma cidade frágil carregada de história, capaz de nos envolver e de nos fazer pensar. Uma cidade como uma exceção à regra: “Ao contrário de Paris, Londres ou Nova Iorque, Berlim nunca teve uma identidade clara – é uma cidade em constante construção.”, refere-nos Hubertus Siegert e Veste Nele Zareh no ensaio *As muitas caras de Berlim* no livro *Berlim: Reconstrução Crítica*. (Siegert, & Zareh, 2008, p.34)

Novamente, ajudam-nos a refletir sobre uma tentativa atual de reconstruir a cidade a partir de um padrão de épocas passadas:

Berlim foi pela primeira vez, uma verdadeira metrópole com bares e cafés cheios de pessoas de todo o mundo a discutir novas ideias políticas e literárias e a revolucionar a arte. Esta imagem de Berlim amplamente representada na literatura e no cinema internacionais, a Berlim da República de Weimar, é a imagem que se está a tentar reconstruir neste momento, de uma forma moderna. (Siegert, & Zareh, 2008, p.35 e 36)

Talvez essa constante construção, lhe garanta a definição de cidade contemporânea. Uma cidade reinventada pelas gerações atuais, enquanto as mais antigas, reaprendem a viver os novos tempos. Outrora resistentes aos ecos da guerra, hoje a debaterem-se com a dependência de não serem livres num mundo moderno: “Pois é mesmo isso o que tem de moderno: não podermos aqui agarrar-nos a nada.” (Grünbein, 2018, p. 182)

Nesta fase foi importante para nós o pensamento sobre a metrópole que Andrea Branzi nos auxilia no livro *La Quarta Metropoli*: “The metropolis is a reality, but it is also a concept that varies over time, in history; it corresponds to a general theoretical model of the world, which is modified from time to time in order to pursue new configurations.” (Branzi, 1990, p.11)

Quando caminhámos pelas ruas de Berlim, percebemos a sua diversidade visual. Resultado desse estímulo, desencadeou o nosso interesse e fascínio pelas ruas da cidade, resultando numa apropriação fotográfica das mesmas. “(...) a través de la imagen fotográfica somos capaces de recibir indicios, impulsos físicos que dirigen en una determinada dirección la construcción de un imaginario que establecemos como el de un lugar o una ciudad determinada. (Solà-Morales, 2003, p.185)

O facto de termos vivido na cidade, originou o desejo de criar algo a partir de intervenções de rua, com uma atenção especial nos cartazes, ilustrações e tipos de letra. O percurso que fizemos enquanto estudantes de Licenciatura em Som e Imagem marcou, com certeza, o nosso olhar quando percorremos a cidade e foi também determinante nos registos fotográficos que a partir dela fomos realizando. Ignasi De Solà-Morales ajuda-nos neste pensamento da experiência que temos dos lugares que passamos:

Como en todo producto estético, la fotografía comunica no sólo las percepciones que de estos espacios podemos acumular, sino también las afecciones, es decir, aquellas experiencias que de lo físico pasan a lo psíquico convirtiendo el vehículo de las imágenes fotográficas en el medio a través del cual establecemos con estos lugares, vistos o imaginados, un juicio de valor. (Solà-Morales, 2003, p.186)

Compreendemos Berlim como uma metrópole de enormes influências artísticas, que no passado, deu o mote a nomes emblemáticos como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Franz Kafka, Wolfgang Von Goethe, entre muitos outros, que ainda hoje ecoam na cidade. Berlim não é apenas história e uma busca constante de identidade, é um local de inúmeras possibilidades que se permite reinventar a cada nova experiência, abordagem, pensamento, procura.

Walter Benjamin no seu livro *Imagens de Pensamento*, expõem a relação que existe entre a memória e o passado como meio de recordar o que vivemos: “A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado.” (Benjamin, 2004, p.219) Isto é, um processo de escavação constante que proporciona o aparecimento de imagens e novas abordagens, que se dão quando somos capazes de recordar aquilo vivemos. Benjamin acrescenta: “Assim, o trabalho da verdadeira recordação deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações.” (Benjamin, 2004, p.220)

Neste sentido, é obra de *escavar e recordar da cidade palimpsesto* que as ruas de Berlim trazem à memória várias recordações. A rua é o lugar da nossa “escavação”, potenciando o aparecimento de novas imagens a partir da leitura que nos propusemos fazer dos livros escolhidos. Como diz Benjamin: “Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava.” (Benjamin, 2004, p.219)

Dessa passagem de experiências, guardamos aquilo que nos estimula ou incomoda, aquilo que nos questiona ou responde, aquilo que nos identifica ou simplesmente nos ignora. As ruas têm essa particularidade, de transferirem impressões, mensagens e estímulos, de possibilitar a criação de narrativas.

Partindo da afirmação de Durs Grünbein, no texto já referido: “Cada cidade tem a sua fórmula de estimulação, o seu próprio fator de euforia (...)” (Grünbein, 2018, p.182), perguntámos: de que forma somos nós afetados por esse estímulo, de que modo nos despertada para novas possibilidades criativas?

Uma das particularidades da cidade que captou a nossa atenção, foi a forma como as fachadas, os postes de iluminação, os sinais de trânsito, os muros das ruas são invadidos por cartazes e autocolantes de todos os gêneros. Chegando muitas vezes a submergir as paredes e criando uma espécie de acumulação de informações. De mensagens políticas a intervenções artísticas, de ilustrações a cartazes publicitários, somos envolvidos num universo fascinante entre letras, cores e formas várias. Berlim como uma cidade palimpsesto, assenta exatamente nesta ideia, a de reescrever, reutilizar, reconstruir, acumular uma série de vestígios: “Mais ainda, nesta cadeia de sentidos possíveis da cidade palimpsesto, é indispensável recorrer à ideia do tecido, onde os diferentes fios se articulam em trama na montagem das camadas superpostas.” (Pesavento, 2004, p.28)

Planeámos uma viagem a Berlim, no mês de novembro de 2018 com o objetivo de fazer um levantamento dos lugares. Numa primeira fase, pensámos não cingir a nossa investigação a uma determinada rua, mas explorar de forma geral as ruas de Berlim para abrir o nosso leque de possibilidades. Começámos a perceber um entusiasmo maior pela atmosfera desta cidade que em cada recanto nos permitia querer explorar e fotografar.

Deste modo, começaram a surgir vários lugares da cidade que nos interessaram e dos quais iniciámos o nosso levantamento fotográfico. Registámos pedaços de cartazes, tipos de letra, gravuras, autocolantes, sinais que fomos encontrando e nos foram motivando de alguma forma. Nesta altura, tomámos a decisão de trabalhar a rua de Berlim e o seu imaginário.

O pintor se vale não só do traço, emaranhando o que seriam as formas do espaço construído, como também, se vale das cores que se justapõem e se misturam, interpenetrando a materialidade exposta e confundindo a percepção da paisagem urbana como um todo e em seu detalhamento. (Pesavento, 2004, p.29)



Fig.8 Levantamento fotográfico em
Berlim, Novembro 2018

No decorrer deste processo, compreendemos que seria melhor começar a limitar a nossa investigação. O passo seguinte foi seleccionar apenas duas das ruas que explorámos, Dircksenstraße e Niederbarnimstraße foram os lugares eleitos. Mais tarde, quando voltámos à cidade, dedicámo-nos ao levantamento fotográfico desses locais, definindo um início e um fim para o nosso percurso.

Começámos no número 132 e terminamos no número 147 da rua Dircksenstraße. Importa referir que é uma rua que sustenta a passagem de comboios da cidade e que para além de ser um local situado perto do centro de Alexanderplatz é um local de passagem de muitas pessoas diariamente. Fotografámos cada parcela da rua para obter uma vista completa daquilo que a comportava. Dos cartazes às ilustrações, passando pelos sinais de trânsito, às janelas e portas que da rua faziam parte, tudo foi registado. “La forma del lugar no es más que la repetición de una ordenación universal, radicalmente genérica, por la que la geometría de los edificios, el pavimento del espacio público, la plaza, se consolidan como un principio construido.” (Solà-Morales, 2003, p.193), refere Solà-Morales a propósito de Berlim como grande metrópole Europeia.



Fig.9 Rua Dircksenstraße,
n 132-147, Berlim,
Janeiro 2019

De seguida, fotografámos novamente a Rua Dircksens-
traße, mas desta vez de forma mais minuciosa. Aproximámos a
nossa atenção a cada pormenor que da rua fazia parte para que o
seu levantamento pudesse ser mais rigoroso e oferecer-nos maiores
possibilidades. A nossa pesquisa, passava agora por um trabalho de
investigação sobre impressões, procurávamos pistas e decifrávamos
a acumulação. Um trabalho de detetive, onde cada detalhe se
torna importante:

Extranjeros en nuestra propia patria, extraños en nuestra ciudad, el
habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la
arquitectura como reflejo de su misma inseguridad, de su vago deambular
por espacios sin límites que, en su posición externa al sistema urbano, de
poder, de actividad, constituyen a la vez una expresión física de su temor e
inseguridad, pero también una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo
utópico, lo porvenir. (Solà-Morales, 2003, p.188)

Começámos a perceber que as intervenções na Rua
Dirksenstraße, eram de dois gêneros, umas mais relacionadas com
a publicidade feita a propósito de bares, discotecas, festas, e que
as restantes aconteciam de forma mais espontânea. Umas com a
intenção clara de comunicar, outras simplesmente de ornamentar
ou entreter. Uma visão mais geral, pode sugerir-nos a ideia de um
espaço público, onde cada um é livre de intervir como, quando e da
forma que desejar. “(...) esta ausencia de límite, este sentimiento
casi oceánico, para decirlo con la expresión de Sigmund Freud, es
precisamente el mensaje que contiene expectativas de movilidad,
vagabundeo, tiempo libre, libertad.” (Solà-Morales, 2003, p.187)



Fig.10 Rua Dirksenstraße,
n 132-147, Berlim,
Janeiro 2019

Mais tarde adotámos exactamente o mesmo processo de investigação, desta vez, na rua Niederbarnimstraße. Fotografámos novamente do geral para o particular, definindo de igual modo um início e um fim para o espaço a percorrer, do número 15 ao número 26. Nesta segunda rua, conseguimos compreender algumas diferenças das intervenções em relação ao primeiro caso. Percebemos que as figuras tinham uma função mais objetiva, passavam uma mensagem com carácter político, social e cultural. A parede sustentada pelas intervenções mais notórias, fazia parte de um cinema local. *Kino Intimes*, fundado em 1909, que é hoje vulgarmente publicitado “as a continually evolving artwork”.

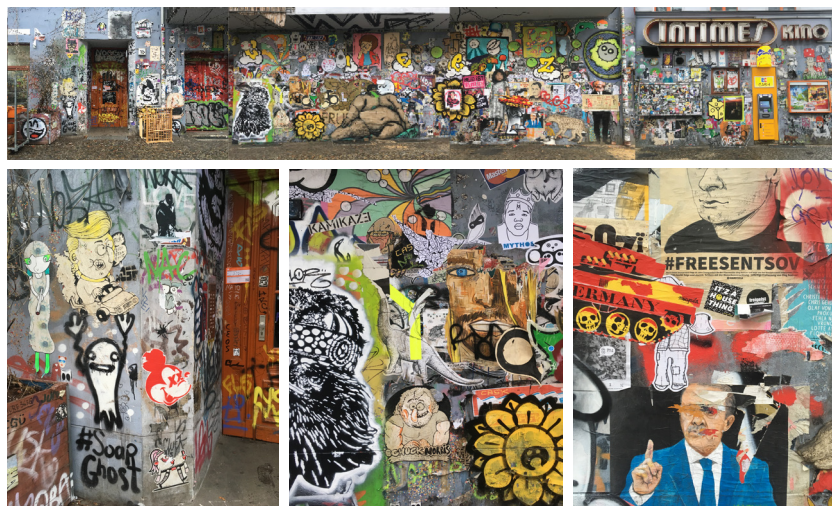


Fig.11 Rua Niederbarnimstraße
n 15-26, Berlim,
Janeiro 2019

Finalizado o levantamento das ruas em Berlim e já de regresso a Portugal, deparámo-nos com muito material recolhido, mas ainda sem um grande propósito ou definição concreta de projeto. Começámos a sentir dificuldade na criação de algo coeso que interligasse a pesquisa realizada nas ruas da cidade com o objetivo de um trabalho de investigação relacionado com a área do Design de Comunicação.

Interessou-nos, por isso, num primeiro momento, debruçarmo-nos sobre a atividade de Patrick Thomas. O designer dá a conhecer o seu trabalho através da procura constante de fragmentos de cartazes de rua. Thomas, seleciona pedaços desses cartazes e intervenções — outrora destinados a comunicar algo específico — e, desse modo, constrói novas leituras visuais. “El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es, en clave urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos.” (Solà-Morales, 2003, p.191)



Fig.12 Patrick Thomas Studio
Berlin Street Graphics

Considerámos que as ruas podiam continuar a ser a nossa matéria-prima, ainda que aplicado a algo mais específico do Design de Comunicação. O deambular pela cidade e as possibilidades por ela oferecidas, deu-nos o mote para o desenvolvimento deste projeto. Pensámos, por isso, na possibilidade de encontrar 3 livros ficcionais em que a cidade de Berlim desse o mote às narrativas.

Sendo uma das nossas funções, enquanto designers de comunicação, a de transferir visualmente aquilo que lemos, motivou-nos de imediato o facto de podermos aliar a atmosfera e o imaginário das ruas da cidade com o imaginário das capas de livros. Por um lado, a cidade como forma de inspiração e apropriação, por outro, as capas como tradução e imaginário das narrativas literárias.

Foram utilizados vários meios de pesquisa bibliográfica, de forma a encontrar os livros de ficção existentes com referência à cidade de Berlim, mas também literatura mais geral, ensaística e histórica sobre a cidade, como mencionámos anteriormente: *Berlim: O Bunker de Humboldt*, de Durs Grünbein e *Berlim: Reconstrução Crítica*, de Pedro Baía.

As possibilidades de escolha dos livros a trabalhar foram várias e, portanto, algumas questões foram colocadas numa primeira seleção. Reparámos, por exemplo, que alguns desses livros faziam ligações com a época da primeira e da segunda grandes guerras. Embora estes acontecimentos da história sejam determinantes para quase toda a literatura que trata a cidade, pretendemos que esse aspeto não fosse o único tema dominante dessas escolhas.

Uma outra questão que orientou a seleção dos livros por nós realizada, foi a vontade de serem todos os exemplares traduzidos para a língua Portuguesa. Por último, outra razão forte para a nossa escolha, foi que existisse uma variedade de géneros literários, de modo a que o projeto não se tornasse demasiado limitado por um único modelo narrativo.

Posto isto, uma pesquisa mais aprofundada em várias livrarias e bibliotecas municipais, permitiu-nos ter acesso de modo concreto a bibliografia com uma temática mais abrangente sobre a cidade. Foi realizada também, uma visita ao Goethe-Institut no Porto, ainda que, sem grande efeito e aí nos informassem não dispor de obras especificamente relacionadas com Berlim.



Fig.13 Pesquisa em Bibliotecas Municipais, Março 2019



Entre o trabalho de recolha e a seleção dos materiais, tomámos consciência de alguns aspetos que determinaram a escolha final, a saber: a percepção da época de cada narrativa no contexto geral do trabalho; a importância do autor e da obra na história da literatura e a consideração dos aspetos gráficos das edições consultadas dos livros, como ponto de partida a novas representações. Estes aspetos criam uma série de cenários para uma leitura da cidade não apenas históricos, políticos e culturais, mas também visuais.

Finalmente, acabámos por tomar a decisão de trabalhar a partir das seguintes narrativas – duas delas com relações biográficas óbvias –: *Eu, Christiane F.* de Christiane Felscherinow com a colaboração de Kai Hermann e Horst Rieck; *Paragem em Berlim* de Alan Winnington; *Adeus a Berlim* de Christopher Isherwood.

Eu, Christiane F., foi o primeiro dos três livros a ser selecionado. O motivo da nossa escolha, deve-se ao facto de ser uma biografia que nos apresenta a vida de uma adolescente que explora e descobre ao extremo, a cidade de Berlim nos anos 70.

Motivados por essa escolha do primeiro livro e entusiasmos em encontrar os dois restantes, realizámos uma terceira viagem à cidade de Berlim em março de 2019. Um novo tempo no terreno foi desta vez importante para a descoberta de outras obras, entre bibliotecas e livrarias locais, como por exemplo, a Dussmann das KulturKaufhaus, Berliner Stadtbibliothek e a Humboldt University of Berlin.

Novamente de regresso a Portugal, finalizámos a pesquisa dos livros e decidimos a escolha das outras duas obras. *Paragem em Berlim*, foi o segundo livro da nossa seleção. É um policial que nos apresenta Berlim “nos anos do muro”, construído em 1961. A cidade abre portas a uma narrativa labiríntica, capaz de nos fazer viajar por vários locais de Berlim na descoberta de um crime.

Adeus a Berlim, o terceiro e último livro a ser selecionado, um romance dos anos 30 que representa Berlim não só como personagem principal, mas mostra também a cidade como um expoente vanguardista da época. Uma cidade como forma de expressão, onde a realidade e as impressões do escritor Christopher Isherwood sobre a vida Berlinense se transformam numa introspeção onde ele mesmo é uma personagem.



Fig.14 Capas dos livros:
Eu, Christiane F.
Paragem em Berlim
Adeus a Berlim

Num segundo momento, com o intuito de direcionar o nosso projeto para o design de capas de livros, tomámos como referência, o trabalho de Peter Mendelsund. A partir do testemunho do seu processo de trabalho, o designer esclarece-nos sobre o modo como trabalha a capa do livro num momento inicial:

I mark up the manuscript as I'm going — anytime there's something I think could be potentially that symbol, that thing that could represent the text as a whole — and then I look back over those notes and I start sketching from them. (Marcus, 2014).

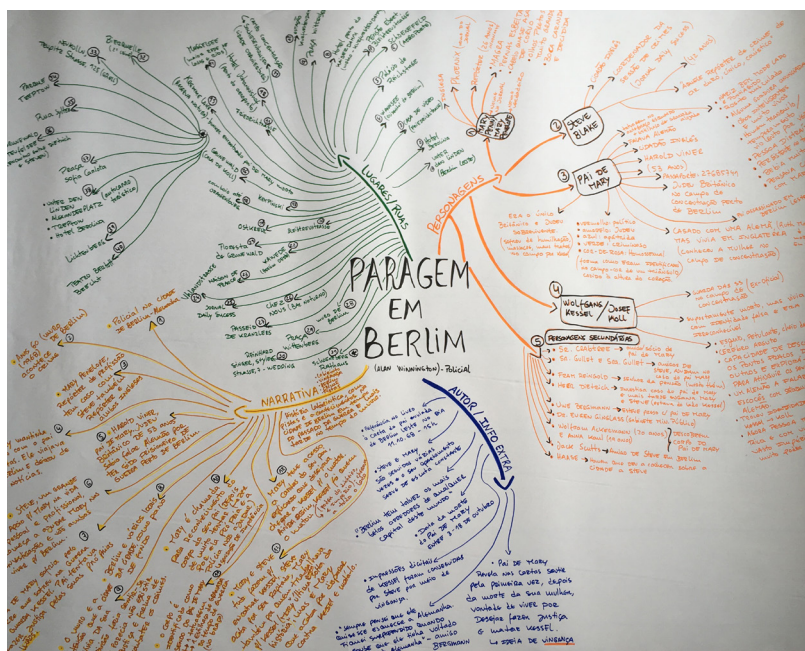


Fig.15 Mapa Mental,
Junho 2019

Começámos por isso, nesta fase a ler cada livro individualmente. Em simultâneo anotámos tudo aquilo que nos pareceu relevante no texto e no final de cada um e fizemos um pequeno texto crítico que nos ajudou a identificar os principais conceitos e palavras-chave de cada narrativa. Por último, elaborámos alguns mapas mentais que nos auxiliaram a visualizar essa informação.

No livro dos anos 70, Eu, *Christiane F.* de Christiane Felscherinow com a colaboração de Kai Hermann e Horst Rieck, enumerámos seis palavras-chave: Berlim, adolescência, ciclo, solidão, vício, drogas. Foram também sinalizadas as principais ideias da narrativa de forma a ajudar na execução proposta das capas. Assim, entre a leitura da obra e as anotações que íamos tecendo sobre a mesma, fizemos um breve resumo que nos ajudou nesta primeira fase de análise.

Compreendemos pontos importantes como: o resultado da mudança de Christiane da aldeia para a cidade de Berlim; as relações familiares deformadas; a passagem entre a infância para a adolescência; o divórcio e separação da família; a solidão, falta de afeto e liberdade, levam-nos a reter fatos e eixos narrativos da biografia de Christiane F. A autora descreve esses acontecimentos em algumas passagens do seguinte modo: “O pai vinha confirmar uma regra que aprendi na rua e na escola: dar ou apanhar pancada.” (Felscherinow, 2016, p.18); “Tinha aprendido como ser alguém em Berlim: falar sempre muito e com grande segurança.” (Felscherinow, 2016, p.18); “Eu existia, mas não sabia quem era esse eu. Havia alturas em que nem sequer sabia que estava viva.” (Felscherinow, 2016, p.148); “Os adolescentes são os principais a procurar refugio na droga, quando não têm um ambiente adequado para a satisfação das suas necessidades, nem na escola, nem nos tempos livres, nem no seu mundo de trabalho.” (Felscherinow, 2016, p.264).

Não conseguia livrar-me do problema, que tentava esconder no mais fundo de mim e fazia-me medo ter de o enfrentar, por pouco importante que fosse o motivo. Quem sabe se uma das razões por que tinha essa fonte de heroína não se devia à razão de que, sempre que me injetava, os meus problemas desapareciam. (Felscherinow, 2016, p.161)

No decorrer do texto, Christiane escreve também cartas a ela própria, por um lado numa tentativa de reconhecimento do seu eu, por outro, numa possível tentativa de fuga. Tenta mostrar-se forte e com segurança perante os outros, mas quando sozinha, sente fraqueza e solidão:

Sem refletir muito, tinha-me dividido em duas pessoas muito diferentes. Escrevia cartas a mim própria. Quer dizer, a Christiane escrevia cartas à Vera. A Christiane era a miúda de treze anos que queria ir visitar a avó, ou seja, de certa maneira, a boazinha. A Vera era a viciada. E discutiam, nas cartas. (Felscherinow, 2016, p.102)

A história acontece como um ciclo repetitivo onde a cidade serve de abrigo várias vezes à personagem. “Depois de termos a droga dirigimo-nos para as casas de banho públicas de Witerfeldplatz, para nos injetarmos” (Felscherinow, 2016, p.196), são estes os seus principais refúgios, entre as casas de banho da cidade, os bairros, as discotecas fazem parte do seu quotidiano: “A cidade toda estava cheia de cartazes que diziam: Sound, a discoteca mais moderna da Europa.” (Felscherinow, 2016, p.64); “Realmente, aquilo era um autêntico antro de perdição. Se os pais imaginassem o que ali se passava, “na mais moderna discoteca da Europa”, nunca teriam permitido que os filhos lá fossem.” (Felscherinow, 2016, p.197)

A certa altura, Christiane conhece Detlef. Embora as coisas não tenham corrido bem logo desde o início, ele iria tornar-se o amor e namorado de Christiane, com os mesmos vícios e hábitos, que de certa forma os faziam sentir mais fortes juntos: “Acho que me sentia feliz pela maneira como as coisas iam acontecendo. Se não tivesse experimentado a heroína, não estava de novo com o Detlef. Supunha que me ia tornar uma viciada domingueira, de fim-de-semana.” (Felscherinow, 2016, p.94)

Desta forma, percebemos que entre o vício e a desintoxicação, a desintoxicação e o vício, esta relação amorosa ajudava a que o ciclo vicioso em que se encontravam, não tivesse fim: “Conversávamos sobre os tratamentos de desintoxicação e resolvemos que começaríamos o tratamento na semana seguinte. Nada de pressas.” (Felscherinow, 2016, p.250)

Duas horas após ter deixado o apartamento da mãe, o Detlef e eu estávamos outra vez sob o efeito da heroína e completamente felizes. Passeámos de braço dado pelo Kurfürstendamm. Era uma sensação incrível, estar sob o efeito de heroína e não ter pressa, só passear. (Felscherinow, 2016, p.159)

Eu e o Detlef encontrávamo-nos todos os dias em Hasenheide, e normalmente íamos para minha casa. Não voltámos a falar muito sobre desintoxicação porque nos sentíamos muito felizes os dois juntos. Sem qualquer dúvida, eu estava já a perder o controlo da situação.

(Felscherinow, 2016, p.250)

Uma das realidades que nos é apresentada no decorrer de toda a história, tentativas atrás de tentativas constantemente quebradas. Na verdade, Christiane e o seu companheiro, juntos sentiam-se mais fortes num adiamento da cura. Esta é uma das ideias-chave da narrativa: um ciclo repetitivo.

Terminada a leitura completa do livro e toda a análise por detrás da narrativa, fizemos uma pesquisa e levantamento das várias edições de capas e das diferentes editoras que lhes correspondem. As primeiras com o título na língua original, o Alemão. As seguintes, em Português, Inglês, Francês e por último em Italiano.

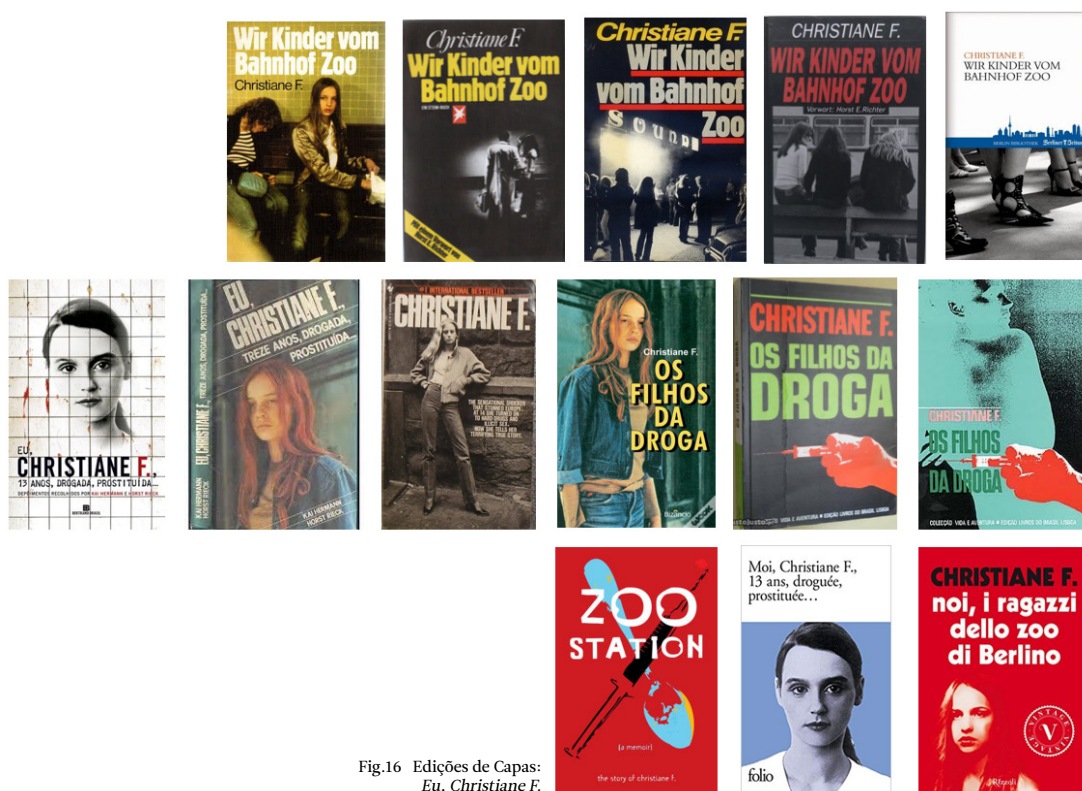


Fig.16 Edições de Capas: Eu, Christiane F.

Percebemos, nesse levantamento das capas do livro de *Eu, Christiane F.*, que a imagem estereotipada da personagem ou a tentativa de recriação do ambiente noturno são as abordagens gráficas mais comuns deste livro. Embora sejam abordagens simples de serem criadas pelo tema da narrativa, compreendemos, que esses acontecimentos, não ocorrem como algo singular que deva ser particularizado, mas sim, como resultado de uma ideia feita. Das situações que encontrámos não se traduzem nas capas recolhidas. Embora seja fruto desses acontecimentos particulares que a sua vida se torna irreversível como Christiane nos relata: “O caminho de um vício, de uma adição à outra, é constante e o objetivo pretendido com esse abuso das drogas é sempre o mesmo: a aniquilação da consciência.” (Felscherinow, 2016, p.264); “Eu também renunciei a uma boa parte do meu eu, unicamente para me mostrar uma viciada atraente.” (Felscherinow, 2016, p.331); “Sobre a minha cama havia um poster que representava a mão de um esqueleto a agarrar uma seringa. Por baixo estava escrito: “Isto é o fim. O princípio foi a curiosidade.” (Felscherinow, 2016, p.185)

Resultado desta análise, começámos a pensar no tipo de ênfase/enquadramento que seríamos capazes de dar à primeira capa. Peter Mendelsund ajuda-nos nesta reflexão:

In the end, when I’m designing any kind of cover, I think: What are the things that stay with me from the text? What are the important points that the author wanted to drive home? That ends up being the material that I use for a jacket. It did feel a bit hamstrung by how many choices I could make, when I first started designing these. But once I decided not to use his images, it became a lot simpler. (Goldstein, 2016)

Neste sentido, foram identificados alguns valores formais e alguns elementos de sugestão que nos ajudaram não numa representação exata do tema da droga, mas numa representação mais abstrata da história.

Pensámos trabalhar imagens associadas às palavras-chave, no sentido de uma procura e descoberta da ênfase visual associada à obra. Desenvolvendo o exercício da palavra/imagem, uma negociação entre a memória e a interpretação, a expectativa e a surpresa, o lugar comum e a inventividade.

When you’re making a book jacket, you’re not really describing the book in a way that’s conclusive. You’re simply giving one reading of it that might be abstract and open enough so that other people can find their readings in it. (Tanner, 2015)

A partir de uma recolha visual que começou a sugerir-nos uma ideia de repetição, de movimento, de mudança de direção, sem um princípio nem um fim, identificámos “ciclo” como uma imagem-chave. Começámos por isso a refletir sobre o que é um ciclo e de que forma se pode comportar visualmente.



Fig.17 Recolha Visual
Abril 2019

Deste modo, voltarmos às imagens que recolhemos nas ruas, debruçámo-nos nos tipos de letra de várias intervenções e cartazes que chamaram uma vez mais a nossa atenção. Na verdade, foram estas imagens que nos deram o mote para a realização deste projeto.

Decidimos, assim, que parte do levantamento realizado anteriormente nas ruas de Berlim através de cartazes, intervenções artísticas e ilustrações, seriam o mote para a apropriação da imagem visual das capas.

A nossa familiaridade com a forma das letras e a linguagem permite-nos jogar com as mesmas, tanto em termos visuais formais como no que toca à sintaxe e à sequência. A tipografia, e o lettering em geral, têm um papel importantíssimo na atividade de um designer. Sabemos que as mesmas palavras impressas com fontes e lettering diferentes podem provocar reações diversas. (Howard, 2008, p.410)



Fig.18 Berlim,
Novembro 2018

Andrew Howard desta forma, motivou-nos para a reflexão entre o que é feito com um propósito específico para informar, em contraponto com aquilo que nos apropriamos de forma a transferir novos significados e novas leituras.

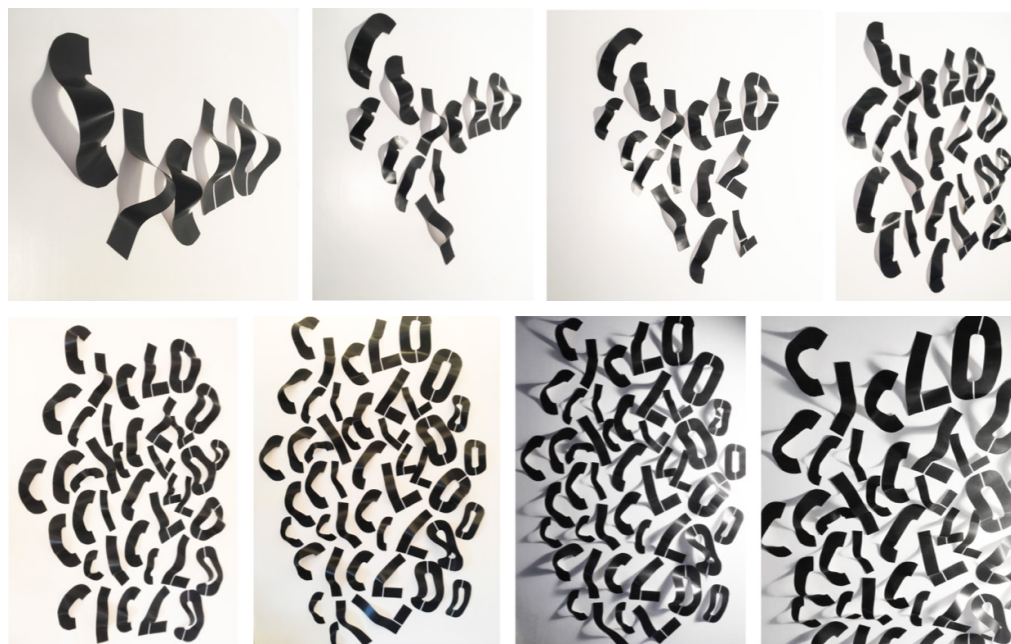
Começámos por escolher um dos cartazes do levantamento fotográfico realizado, na tentativa de a partir dele extrairmos as letras que precisávamos para o exercício. Nesta primeira fase, tentámos trabalhar manualmente de modo a termos uma maior flexibilidade e expressão na nossa palavra “ciclo”. “O tipo desenhado à mão é uma ótima maneira de dar personalidade. Consegue-se transmitir uma noção de época ou uma ideia de emoção, positiva ou negativa. Mas como todo o design bem feito, tem de ser aplicado com um objetivo.” (Howard, 2008, 423)

Ao sermos capazes de retirar do poster original as letras necessárias para a palavra “ciclo”, com a ideia por detrás de um comportamento vicioso que não consegue parar nem se desvingular, procedemos à impressão por diversas vezes em escalas diferentes. Recortámos e colámos a palavra-chave para perceber o seu comportamento. Moldámos as letras na parede e começámos a perceber o potencial que elas nos traziam, tanto através do movimento como da irregularidade que nos ofereciam. Fizemos, várias experiências que nos ajudaram a chegar ao conceito por detrás da primeira capa.

Fig.19 Berlim,
Novembro 2018



CICLO



Terminado este processo da palavra/imagem do livro *Eu, Christiane F.*, regressámos à leitura e análise dos conceitos dos nossos livros. Recomeçámos com o livro *Paragem em Berlim*, de Alan Winnington situado nos anos 60. As palavras-chave identificadas foram: Berlim, policial, crime, vestígios, labirinto, vingança. Este policial, leva-nos a uma cidade carregada de memórias do Holocausto, uma época de grande instabilidade política e marcada pela construção do muro de Berlim em 1961.

Na ficção marcada pelas memórias passadas entre um prisioneiro e um guarda no campo de concentração de Sachsenhausen, somos levados de novo a Berlim. São-nos apresentados como personagens principais, Mary Penelope uma repórter inglesa, filha do prisioneiro britânico Harold Viner e um guarda alemão Wolfgang Kessel. A procura labiríntica pelo desaparecimento de Harold Viner depois de viajar até Berlim, leva Mary a procurar o paradeiro do seu pai. A narrativa apresenta-nos uma cidade dividida em duas, marcada pela ideia de vingança, justiça e vestígios de um crime:

Tenho estado a pensar se devo ou não ir a Berlim Leste e ver se os comunistas podem fazer alguma coisa. Ontem andei por perto da fronteira só para dar uma vista de olhos, mas não consegui decidir-me. Depois vi nos mapas do metropolitano que os comboios iam até Oranienburg e num impulso de momento meti-me num deles a fui dar uma vista de olhos a Sachsenhausen. Estava transformado em Memorial. (Winnington, 1986, p.84);

Pela primeira vez desde a morte de Ruth que sinto ter alguma razão para viver. Dizem que a vingança é um motivo ignóbil. Se assim é, prefiro então dizer que eu quero que se faça justiça. A justiça é uma espécie de vingança. (Winnington, 1986, p.80);

“O seu pai ainda tem o número do campo de concentração tatuado no antebraço esquerdo?” (Winnington, 1986, p.57); “Foi assassinado. Ele... o corpo dele... está em Berlim Leste. Ainda não sabemos o que se passou. (Winnington, 1986, p.57);

“Um caso difícil. Se se desse um passo em falso haveria uma escandaleira dos diabos na imprensa e na rádio ocidentais. “Cidadão inglês assassinado em Berlim Leste”. (Winnington, 1986, p.59)

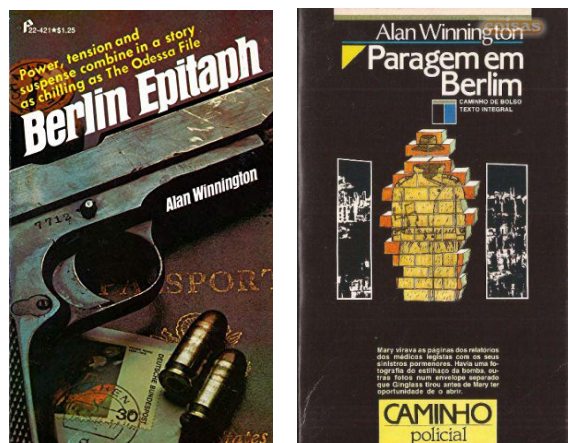
Constatamos, por meio deste conjunto de transcrições do livro que a narrativa nos faz sentir, enquanto leitores, como detetives num labirinto criado por pistas e outros sinais. O autor suscita a curiosidade a cada vestígio deixado sobre o crime, colocando-nos dentro de um cenário ficcional, mas sempre à procura da história de numa Berlim dos anos 60:

As pessoas aqui dizem que não prestam atenção às idas e vindas através da fronteira de Berlim. Dizem que não reconhecem o Muro como fronteira e por isso não se preocupam com ela. A verdade, porém, é outra e chegam mesmo a perder berlinenses ocidentais que comprem scotch ou cigarros em Berlim Leste. (Winnington, 1986, p.110)

Entre as memórias de tempos difíceis, que levam a uma tentativa de paz por meio de vingança, a ideia-chave como labirinto de vestígios, apresentou-se nos como a mais relevante.

Finalizada a leitura deste nosso segundo livro, fizemos uma pesquisa e levantamento das edições de capas que lhe correspondem, mas encontramos apenas o original em Inglês e uma versão em Português.

Fig.20 Edições de Capas:
Paragem em Berlim



Sentimos alguma dificuldade em encontrar mais versões associadas a este livro. Esta dificuldade, ajudou-nos de certa forma, a não sermos tão facilmente influenciados pelas capas existentes do livro. Percebemos na edição inglesa, uma ligação direta a um crime pela presença do revólver assim como a ligação a uma viagem pela presença de um passaporte. A construção visual da capa, fecha-se num determinado acontecimento e não num todo, isto é, particulariza um momento e uma situação. Lembrámos por isso, Jon Gray que nos adverte para estes casos: “Criar designs só pelo design nunca dá bom resultado. Não se consegue estabelecer uma ligação com o livro e, por conseguinte, não se consegue estabelecer uma ligação com o público.” (Gray, 2008, p.423)

Esta é uma ideia importante a reter enquanto designers de capas de livros, uma vez, que temos o dever de fazer acontecer uma ligação intrínseca entre a história e a capa, bem como, uma mesma ligação entre o leitor e a capa do livro, não evidenciando apenas um fragmento.

Uma vez que o processo que adotámos no primeiro livro sobre a palavra/imagem resultou para nós, decidimos adotar exatamente o mesmo procedimento. Começámos, por isso, a pensar a partir das seis palavras-chave que identificámos anteriormente, ou seja, qual seria aquela que melhor englobava esta narrativa. Desta vez, com a aprendizagem do processo do primeiro livro, decidimos definir a palavra-chave a partir da ideia-chave definida anteriormente: um labirinto de vestígios.

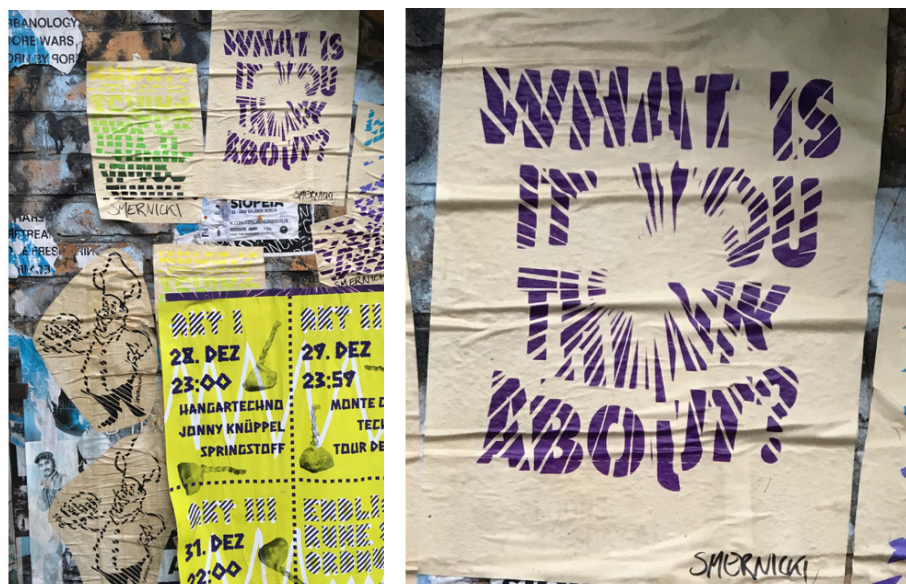
Sendo que tanto labirinto como vestígios fazem ambos parte das nossas palavras, começámos a pensar qual delas faria mais sentido num panorama geral. Por um lado, sendo uma narrativa labiríntica e que nos leva de um lado para o outro entre várias pistas, achámos que, o resultado dessas pistas/vestígios constantemente deixados pelos personagens no decorrer do texto é que nos dá uma visão global da história. Por esta razão, definimos “vestígio” como a palavra-chave deste nosso segundo livro.

Sendo este um policial, pensámos em algo que fosse capaz de nos transportar para um contexto de transgressão/rasto. Assim, realizámos uma pesquisa visual que nos ajudou a criar algumas ligações à palavra.



Fig.21 Recolha Visual
Junho 2019

Fig.22 Rua Dircksenstraße,
n 132-147, Berlim,
Janeiro 2019



Uma vez mais, de regresso às fotografias do nosso levantamento fotográfico das ruas de Berlim, e desta vez, provavelmente resultado da experiência anterior, foi para nós mais simples identificar um cartaz com um tipo de escrita transformado pelo gesto de alguém na cidade, mais direcionado àquilo que pretendíamos associar à nossa palavra/imagem.

Retirámos do poster original as letras da palavra escolhida, “vestígio”. Tentámos recriar algo que nos pudesse aproximar de uma ideia labiríntica, com a intenção de diferentes direções a partir de um rasto. Concretizámos alguns exercícios a partir das letras extraídas do cartaz e obtivemos os seguintes resultados.



Terminado este processo da palavra/imagem do livro *Paragem em Berlim*, regressámos à leitura e análise dos conceitos do nosso terceiro e último livro, *Adeus a Berlim* de Christopher Isherwood. Começámos por selecionar, após a leitura da obra, as suas palavras-chave: Berlim, narrador, registo, real/ficção, introspeção, memórias, observador.

Este é um romance dos anos 30 que representa Berlim não só como personagem principal, mas como a cidade mais vanguardista da época. Uma cidade como forma de expressão: “O bairro é todo assim: ruas encadeadas umas nas outras, repletas de prédios que lembram cofres gigantescos em mau estado, atulhados com as preciosidades desdouradas e as mobílias em segunda mão de uma classe média arruinada.” (Isherwood, 2011, p.7)

O próprio escritor Christopher Isherwood é também uma personagem, um espectador dos que o rodeiam, um narrador introspectivo: “Sou uma máquina fotográfica com o obturador aberto, totalmente passiva, que regista e não pensa.” (Isherwood, 2011, p.7)

Num tempo de mudanças políticas, um quotidiano que trazia receio do futuro, a narrativa leva-nos à descoberta de inúmeros locais pela cidade. Entre ruas, estações de metro, bares, restaurantes, parques, conseguimos perceber o dia-a-dia da Berlim da época: “A entrada para Wassertorstrasse fazia-se por uma grande arcada de pedra, uma parte da velha Berlim, cobertas de desenhos de foices e martelos e de cruzes nazis e de cartazes rasgados que anunciavam leilões ou crimes.” (Isherwood, 2011, p.113) Percebemos claramente o ameaçar do poder nazi que se fazia sentir na cidade, deixando que nela se manifestasse essa realidade: “Hoje está um sol radioso; o tempo quente e suave. Saio para o meu derradeiro passeio da manhã, sem sobretudo nem chapéu. O sol brilha e Hitler é o dono desta cidade.” (Isherwood, 2011, p.222);

Vejo-me ao espelho numa loja e fico horrorizado ao verificar que estou a sorrir. Não podemos deixar de sorrir com um tempo destes. Os elétricos sobem e descem a Kleiststrasse, como de costume. Eles, a gente nos passeios e a cúpula acolhedora da estação de Nollendorfplatz têm um ar curioso de familiaridade, de extraordinária semelhança com qualquer coisa natural e agradável, que pertence ao passado, como uma fotografia de muito boa qualidade. (Isherwood, 2011, p.222);

Berlim é a cidade com dois centros – uma imensidão de hotéis, bares, cinemas e estabelecimentos à volta da igreja do imperador Guilherme, um deslumbrante núcleo de luz, que parece um diamante falso na obscuridade vulgar da cidade; e o orgulhoso grupo de edifícios ladeando a Unter den Linden, cuidadosamente arranjado. Nos grandes círculos internacionais, ambos asseguram a nossa dignidade como capital – um parlamento, alguns museus, um banco estatal, uma catedral, uma ópera, uma dúzia de embaixadas, um arco do triunfo; nada foi esquecido. (Isherwood, 2011, p.201 e 202)

Num romance onde o narrador é também a personagem que observa tudo à sua volta e reescreve as suas memórias e histórias entre o mundo real e o ficcionado. Somos levados numa aventura introspectiva dos anos 30 pela capital Alemã e essa viagem que assinala a ideia-chave para a realização desta capa.

Realizámos novamente uma pesquisa e levantamento das edições de capas que correspondem a este livro. As quatro primeiras selecionadas são edições em Português e as restantes três em Inglês.

Percebemos, que um dos focos para o qual as edições das capas deste livro nos remetem, é para a figura feminina. Com a leitura desta obra compreendemos que, a presença da mulher embora seja e faça parte da narrativa, é uma particularidade e não uma ideia generalizada. Na verdade, embora a figura feminina não seja o foco fundamental, auxilia-nos por vezes na leitura e análise refletiva que o narrador/espectador sente e vive no decorrer da história:

Quando ficava a ouvi-la durante algum tempo, dava comigo mergulhado num curioso estado depressivo, numa espécie de transe. Começava a sentir-me profundamente infeliz. Onde estão agora todos esses hóspedes? Onde estarei eu próprio daqui a outros dez anos? Decerto não aqui. Quantos mares e fronteiras terei de atravessar para alcançar esse dia distante? Para onde terei de viajar, a pé, a cavalo, de automóvel, de bicicleta, de avião, de barco, de comboio, de elevador, de escada rolante e de elétrico? (Isherwood, 2011, p.11 e 12)

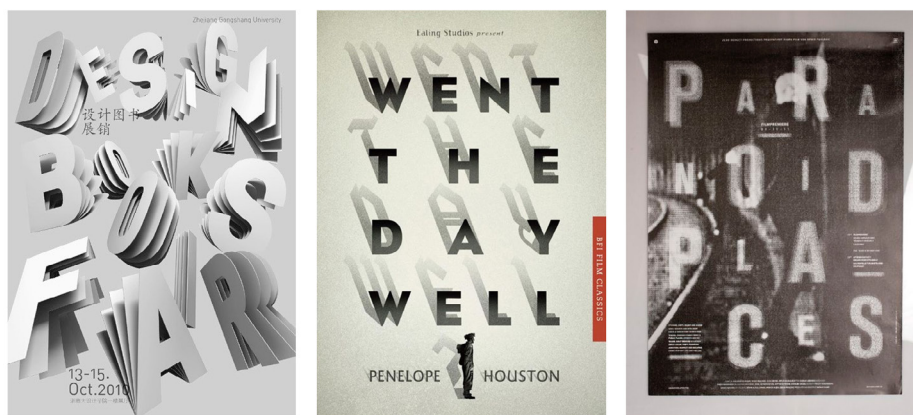


Fig. 23 Edições de Capas:
Adeus a Berlim

Neste sentido e, uma vez mais, a partir da ideia-chave que identificámos anteriormente – uma introspeção de memórias –, decidimos sobre a escolha da palavra-chave: introspeção.

Esta palavra remete para uma reflexão interna, uma espécie de olhar para dentro. Assim, tendo este romance, uma ligação documental, pensámos em criar algo que nos desse a ideia de registo, de algo que é memorizado/fixado. Fizemos uma pequena pesquisa visual, que nos permitiu inspirar e começar a trabalhar a partir daí.

Fig. 24 Recolha Visual
Julho 2019



Uma vez mais, voltámos ao levantamento fotográfico realizado nas ruas de Berlim e escolhemos um novo cartaz que serviu de apropriação e de onde retirámos o tipo de escrita para a nossa última capa.



Fig. 25 Rua Dircksenstraße,
n 132-147, Berlim,
Janeiro 2019



Todo este processo, embora demorado, foi crucial para o nosso projeto. Se por um lado este foi o procedimento que encontramos para chegar à essência de cada obra, interessou-nos também trabalhar as relações possíveis entre as três narrativas, nomeadamente as questões históricas e de época. Isto é, sendo cada obra de épocas distintas – anos 30, 60 e 70 –, esta possibilidade trouxe ao nosso projeto uma sucessão de imagens de Berlim que nos deu uma visão mais completa e enriquecedora.

Neste sentido, podemos pensar de que forma os 3 livros que lemos e analisámos, podem refletir a cidade de Berlim e a sua atmosfera?

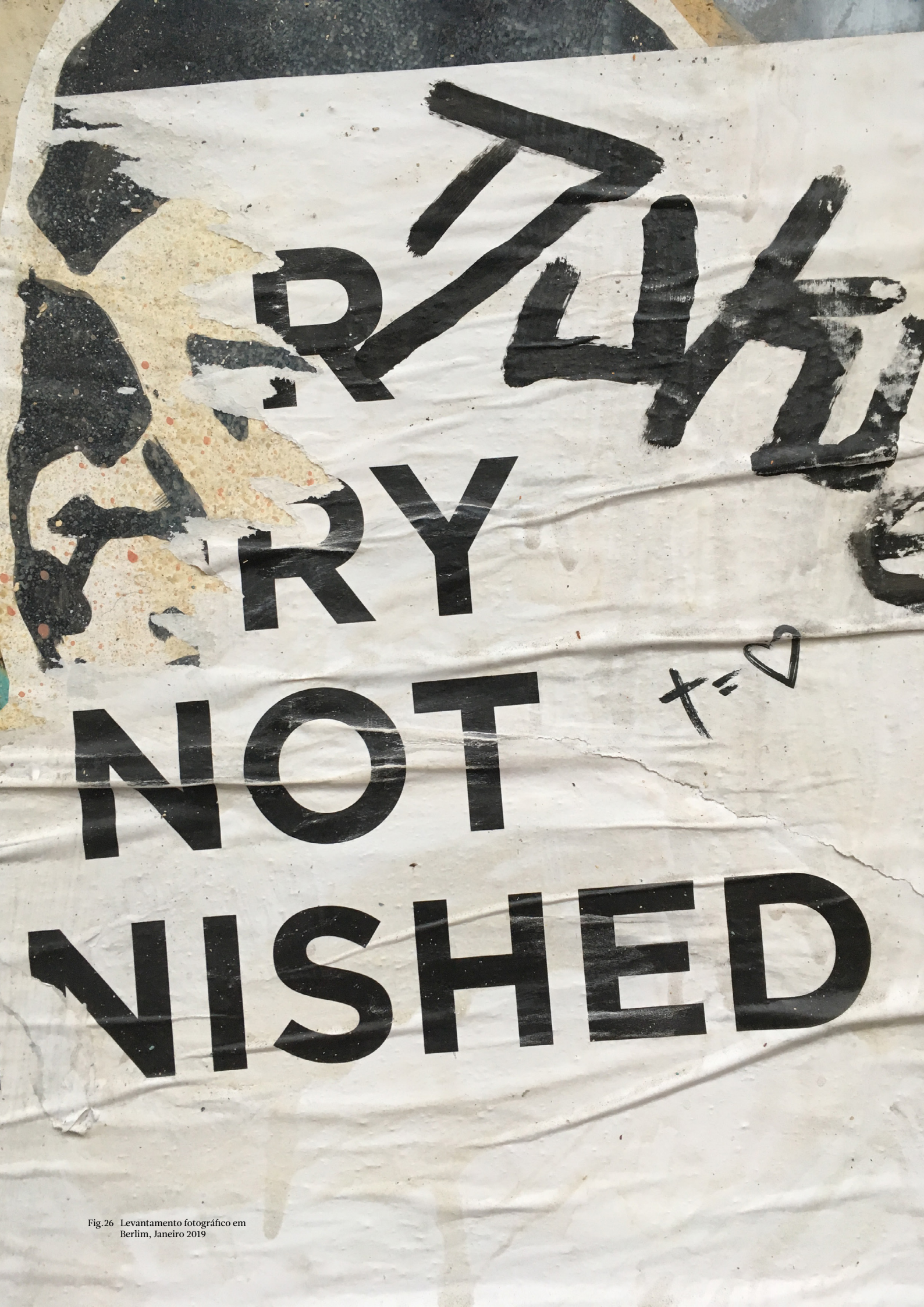


Fig.26 Levantamento fotográfico em
Berlim, Janeiro 2019

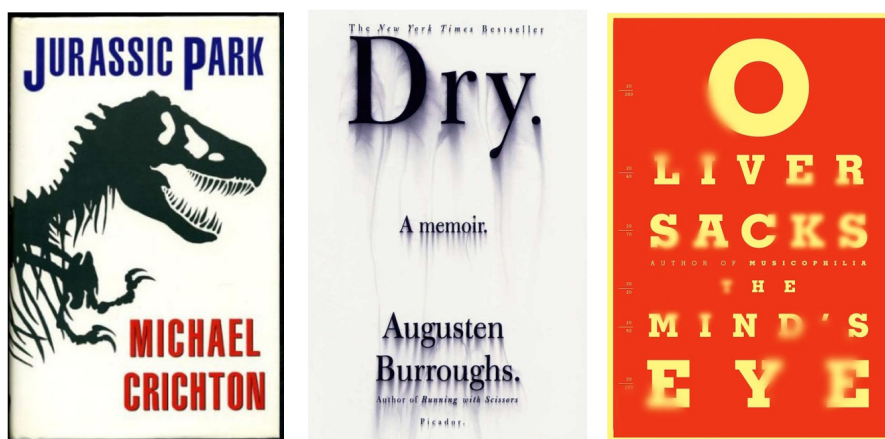
PROPOSTA DE 3 CAPAS DE LIVROS EM TORNO DA CIDADE DE BERLIM

As capas dos livros devem ser capazes de nos interpelar e de nos entusiasmar para leitura, isto é, de comunicar e de travar diálogos com o leitor. Chip Kidd, um dos emblemáticos e conhecidos designers de capas de livros, ajuda-nos neste processo de tradução.

Nos seus dois livros, *Chip Kidd: Book One, Work: 1989–2006* e *Chip Kidd, Monographics*, esclarece-nos como é o designer de capas de livros privilegiado no processo de criação. Isto porque, é o autor da narrativa quem tem o maior papel na sua criação. Ao designer, cabe o papel de ler o texto, interpretá-lo, extrair os principais conceitos e a partir daí, traduzir a ideia já existente na obra num “significado visual”.

One of the great advantages to designing book covers is that you don’t ever have to have an idea, much less a thought, ever, in your head. That is the author’s job. Through a manuscript, he or she will give you all the ideas and thoughts that you could possibly need to design a jacket. What you have to do is sort through them, figure out which ones to use, and make them look interesting. Give them a visual meaning. Sometimes it is easy, sometimes it is impossible, always it is worth trying. (Kidd, 2005, p.10)

Fig.27 Capas dos livros:
Jurassic Park
Dry
The Mind’s Eye



O designer de capas de livros tão conhecidos como: *Jurassic Park*; *Dry*; *The Mind’s Eye*; diz-nos ainda: “What you must remember about hardcover books is that they are like tattoos. Once you get one, it’s never really going to go away.” (Kidd, 2005, p.10)

Kidd elucida-nos nas suas reproduções de capa, sobre a ideia da narrativa ser representada sem precisar de ser contada. Isto é, tanto a partir da imagem do esqueleto do dinossauro desenhado na capa do *Jurassic Park*, como a partir do uso do tipo de letra no livro *Dry* e *The Mind’s Eye*, são-nos oferecidos conceitos e representações visuais capazes de nos oferecer indícios sobre aquilo que será a história.

Neste sentido, faz-nos pensar na responsabilidade de sermos capazes de “inscrever” o nosso propósito do modo mais ajustado ao texto, assim como, na possibilidade de libertar o imaginário de cada leitor. É dessa relação entre a memória e o imaginário, que a narrativa visual poderá ser encontrada. Chip Kidd coloca o leitor como participante dessa imagem visual que lhe é sugerida: “Book covers serve as conduits, spiriting us away from the ordinary world in which we live, ushering us to the world of the book.” (Kidd, 2005, p.328)

Kidd evidencia também a função que o título deve ter na nossa memória, distinguindo-o de todos os restantes livros existentes. Compara inclusive o título de um livro ao valor do nome de uma pessoa marcando uma identidade:

Book titles are like people's names: they help us distinguish a book from the million others it resembles. But book covers are like people's faces: either they remind us of a lost happiness or they promise a blissful world we have yet to explore. That is why we gaze at book covers as passionately as we do faces. (Kidd, 2005, p.328)

Por sua vez, Andrew Howard, desenhou vários livros como: *O Ser Urbano* de Nuno Portas; *Crystal Palace Gardens* de Teresa Marques ou *Gateways*. Neste último, Howard criou uma exposição da série *Idiomas*, onde defende, que em todos os processos enquanto designers de Comunicação, devemos ser aptos de criar uma linguagem visual capaz de dialogar e nos ajudar a tomar decisões visuais:

Todo o design de comunicação exige uma procura de formas visuais para que possa transmitir mensagens e ideias. Cada imagem que se escolhe, cada combinação gráfica, cada solução visual, torna-se uma forma de dizer algo, uma linguagem visual que faz parte do nosso diálogo social. Esta linguagem é importante tanto como ferramenta como meio. (Howard, 2008, p.11)

Neste sentido, Norman Potter designer e teórico do design, no livro *Qué Es Un Diseñador: Objetos, Lugares, Mensajes*, esclarece-nos sobre a prática do design. Para Potter o design acontece fruto de um árduo trabalho e honestidade e numa percentagem mínima de inspiração. Com alguma ironia, classifica inclusive cinco funções do designer que refletem isso mesmo, isto é, que o trabalho do designer não é só criativo mas passa essencialmente pela execução de uma série de tarefas muito mais associadas à produção: “Hay muchas funciones para el diseñador incluso para los que están en un entorno profesional concreto. Una clasificación funcional podría ser: empresarios, difusores de la cultura, creadores, culturales, ayudantes y parásitas.” (Potter, 1999, p.15)

Como criativos devemos ter em conta que qualquer que seja o nosso propósito, somos nós quem decide o caminho a tomar. O tipo de expressividade que queremos dar ao tipo de letra, à imagem, às diferentes formas e combinações visuais. Todas essas opções, são parte da expressão e comunicação da nossa capa. Sendo assim, temos de pensar nela como um processo de seleção, sem nos esquecermos ao mesmo tempo, da mensagem que temos a responsabilidade de passar e sem adulterar o propósito do autor: “O desafio criativo que se coloca ao designer é exigente, mas altamente compensador; trata-se de criar uma porta de entrada para o mundo que o livro representa” (Howard, 2008, p.406). Ainda no livro *Gateways*, Howard sublinha:

Paradoxalmente, a essência de um livro reside no facto de este não poder ser visto de uma só vez, mas apenas por ordem, uma página de cada vez. A exceção é a capa, que é a única parte do livro que pode ser vista no mesmo instante. (Howard, 2008, p.406)

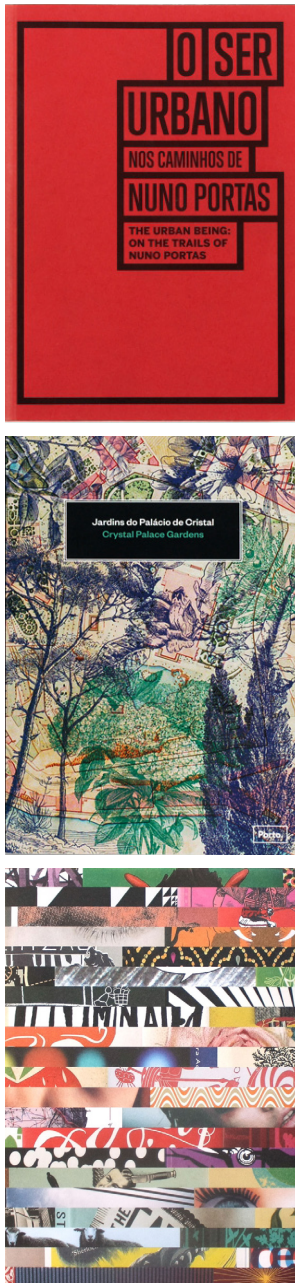


Fig.28 Capas dos livros:
O Ser Urbano
Crystal Palace Gardens
Gateways

Compreendemos a relevância do papel desempenhado pela capa de um livro, a sua responsabilidade em nos fazer querer abrir, explorar e ler o livro. Muitas vezes deparamo-nos com livros que nunca ouvimos falar, mas de alguma forma a capa suscita o nosso interesse. Quer seja pela sua composição gráfica, pelas suas cores, por nos trazer algo à memória, quer seja pelo seu formato ou impressão. E nessa altura, ainda sem acesso ao texto, já a capa nos interpelou, já serviu de estímulo e atuou uma espécie de “cartão de visita”.

As livrarias já não são lugares simpáticos, serenos e intelectuais dentro do negócio calmo e calculado da venda de livros. São campos de batalha para as editoras, com batalhões de produtos, em pilhas altíssimas, a virem atrás de nós. A sua arma é a capa dos livros. (Howard, 2008, p.413)

Esta ligação criada entre o leitor e a capa do livro, acontece por meio da linguagem gráfica quando o designer é capaz de extrair uma dimensão formal da leitura do livro. Por exemplo a forma como a expressão da capa nos é apresentada, não deve dar ao leitor algo com que ele já foi confrontado, e sim manifestar-se chamando à atenção.

El diseñador ha de buscar una totalidad más grande; no tanto solucionando cada vez de nuevo la tarea individual, sino creando ante todo estructuras de las cuales puedan derivarse las distintas soluciones. Una vez planificada, la estructura abarca siempre el todo y hace posible lo individual.

(Llop, 2014, p.22)

Cada capa deve suscitar a nossa curiosidade, informar e dar-nos algumas pistas sobre a narrativa, ou seja, ser capaz de prender a nossa atenção sem contar a história: “(...) la cubierta debe ofrecer información, pero manteniendo cierta ambigüedad, la cubierta no debe ser resolutive.” (Llop, 2014, p.33)

Rosa Llop, lembra ainda, no livro *Um sistema gráfico para las cubiertas de libros*, com a ajuda do teórico francês Jacques Bertin sobre a complexidade da mensagem gráfica, mencionando sete variáveis que influenciam os objetos gráficos.

La complejidad del mensaje gráfico recae precisamente en establecer cuál es la interdependencia entre todos los objetos que lo componen. Y esa interdependencia recae principalmente en los valores de sus atributos visuales. Según Bertin, las variables que afectan a los objetos gráficos son siete: color, textura, valor, tamaño, forma, orientación y posición en el plano. (Llop, 2014, p.73)

Refere também dois pontos chave no que diz respeito ao ritmo e o equilíbrio, como reguladores da composição:

En lo que se refiere a composición, la tradición tipográfica dejado muchos tratados y reglas, tanto para lo composición clásica como moderna. (...)

El ritmo y el equilibrio son los dos principios que regulan el efecto compositivo. El ritmo, porque define el modo en que se sucede la lectura de los objetos gráficos ubicados en una superficie y, el equilibrio, como la justa medida de esos valores. (Llop, 2014, p.103)

Para além de nos oferecer esta sua perspectiva, Rosa Llop referenciam-nos pessoas como: Daniel Gil, Rodrigo Corral e Peter Mendelsund que nos ajudam também nesta reflexão. Daniel Gil reforça-nos a ideia do poder que a capa deve ter para o leitor: “una cubierta busca atrapar al lector, detenerle (...) debe contener informaciones sensibles que la conviertan en una ventana del libro a la que el lector pueda asomarse.” (Llop, 2014, p.33)

Llop refere Rodrigo Corral que afirma:

(...) y esa razón existe de forma manifiesta en el propio texto. Puede ser un tema general, una visión del mundo, una posición moral, un experimento mental, un estado de ánimo o una caracterización. En cualquier caso, mi trabajo consiste en desentrañar ese significado y mostrar lo que impulsó al autor a escribir el libro. (Llop, 2014, p.34)

Exemplarmente no livro de Rosa Llop, Peter Mendelsund, designer de capas como: *The Trial* de Franz Kafka; *The Woman Destroyed* de Simone de Beauvoir; *Ulysses* de James Joyce; auxilia-nos na compreensão do seu processo de trabalho que é refletido na concretização das suas capas:

Siempre empiezo leyendo el manuscrito. Mientras estoy leyendo, suele emerger una idea; un concepto general, o quizás un símbolo o imagen que se mantiene como una metáfora del todo. Esta idea, sea cual sea la forma visual que vaya a adquirir, es siempre una idea del autor, no mía. Mi trabajo será expresarla visualmente y trasladarla a la cubierta. (Llop, 2014, p.34)

Fig.29 Capas dos livros
The Trial
The Woman Destroyed
Ulysses



Numa entrevista realizada por Ben Marcus, o mesmo Peter Mendelsund defende o seu método de trabalho em duas ideias-chave. Sublinha, numa primeira ideia, a importância do processo da leitura do livro em modo “vigilante” e diz-nos que devemos ser leitores atentos, capazes de fazermos uma tradução visual daquilo que lemos. Será resultado dessa leitura, que surgirá a ideia geral sobre a narrativa, de forma a retirar a sua essência:

When I’m reading, I’m marking up the text and I’m trying to be very alert for anything in that text that has structural importance or a particular kind of emotional weight,” he says. “I’m trying to establish what the affect of the book is, in general, because mood is very important on a book jacket. ...You’re just trying to translate the feeling of what it’s like to read that book. (Marcus, 2014)

Defende numa segunda ideia, que a capa deve resultar como um fator estimulante a adquirir o livro, deve ser capaz de agarrar o leitor e se possível instigar à compra. Desta forma, Peter Mendelsund sublinha:

In a way, a book jacket... is sort of like a title that an author comes up with. It's one thing that has to speak to a big aggregate thing, which is the book itself. And it has to be compelling in some way such that you're interested enough to pick it up — and perhaps buy it. ... It's like a billboard or an advertisement or a movie trailer or a teaser. (Marcus, 2014)

A reconhecida designer gráfica Holandesa Irma Boom, designer de livros como: *Hello World* de Alice Rawsthorn; *Knoll Textiles 1945–2010* de Earl Martin; *Project Japan* de Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist, sustenta a sua forma de trabalhar e as suas ideias, de maneira muito prática e realista.



Fig.30 Capas dos livros:
Hello World
Knoll Textiles
Project Japan

A designer, focada no design geral do livro e não apenas da sua capa, diz-nos em duas entrevistas distintas para a *Typotheque* e a para a *Eye Magazine*, que a sua função enquanto designer não é só fazer o livro parecer bem, mas também possuir conteúdo. Boom, tenta desvalorizar a ideia pré-concebida que todos os livros têm de defender ideias originais:

I am so much driven by the content. I will refuse a commission where they ask for 'a special book'. It is paralysing. With each book I make, I ask myself what it is and why we should make it in the first place. The argument that I develop for myself often becomes the argument for the book, and leads to the idea at the heart of the book. (Miltenburg, 2014)

Irma Boom remata com a ideia de que, se por detrás da concretização gráfica do livro existe um bom argumento, uma boa defesa e capacidade de fazer sentido num todo, o trabalho final do designer foi devidamente cumprido.

The role of the designer is much more than make a book look good... How do you deal with all the briefs and limitations that come with the projects, because of course there probably is a fixed budget and fixed deadline. I am not interested in looking at the briefs, I prefer to have a meeting with the commissioner. Everybody is aiming for something exceptional, original, which is an impossible request. I am not trying to be original. I want to make specific books and if you have a good argument, it works. (Bilak, 2012)

Neste sentido, podemos verificar enquanto designers, que temos também o objetivo de saber defender e vender as nossas ideias, de sermos fiéis ao nosso trabalho e capazes de desenvolver uma linguagem visual própria. Como designer do livro por inteiro e não focada apenas na concretização da capa, Irma Boom valoriza cada componente do livro e valoriza cada decisão a tomar fazendo uma analogia à arquitetura como explicação: “The book as a total piece is for me important. Size, weight, clarity. Small pieces of architecture, I love to build books.” (Bilak, 2012)

Ao ter atenção a estes fatores, a designer é a própria a fortalecer a ideia de que a capa não deve ser deixada para último plano, afinal, é o nosso primeiro contato com o livro: “The cover is the last part of the design, but the first impression of a book.” (Bilak, 2012) Ressalta a importância de sermos capazes de não menosprezarmos este processo de trabalho e testemunha a sua própria experiência:

It happens that I spend so much time on the interior of the book and I can not solve the cover. I have made a book for the artist John Wesley on which I spent so much time and it really turned out well, but I could not make the cover work at all. I was not able to come with a convincing proposal or argument to make it happen. The cover now does not represent the quality of the inside of the book at all. A missed opportunity, couldn't avoid it, couldn't get it done. (Bilak, 2012)

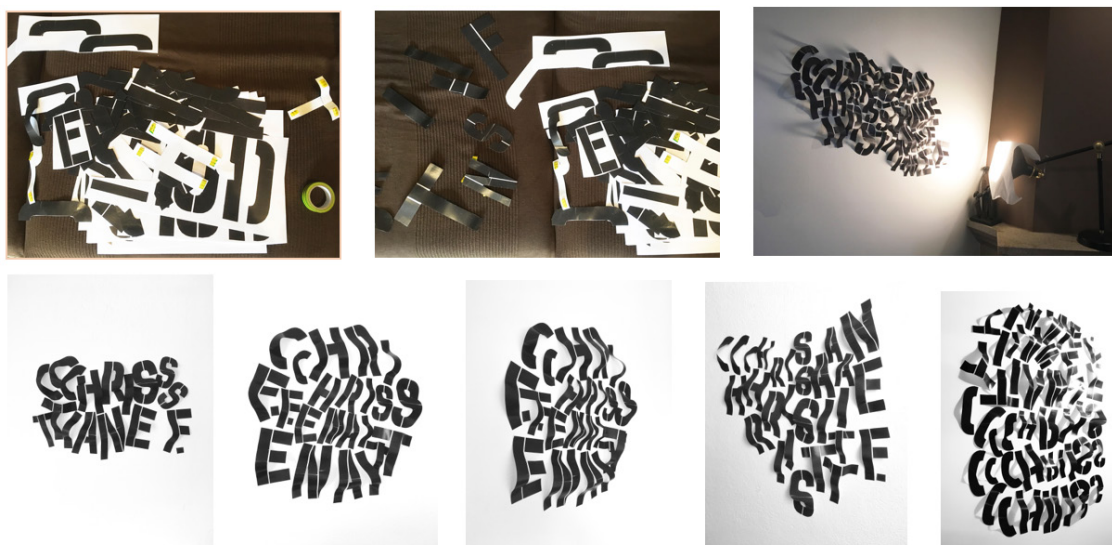
Uma vez tomada consciência deste conjunto de processos e de nos termos aproximado do pensamento de alguns designers influentes na área, começámos por definir o idioma e a versão do título a ser usado em cada capa. Por exemplo, o livro *Eu, Christiane F.*, escrito originalmente em alemão como *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, isto é, *Nós crianças da estação Zoo*. É na versão inglesa traduzido como *Zoo Station* e na versão portuguesa sobre a forma de *Os filhos da droga* ou *Eu, Christiane F.*

Numa primeira fase, percebemos que nem a versão alemã nem a versão inglesa transmitiam para nós aquilo que o texto nos oferecia. Embora na tradução portuguesa, *Os filhos da Droga* seja a versão mais reconhecida, escolhemos *Eu, Christiane F.*, não só pela narrativa nos oferecer um fundamento biográfico da própria protagonista, mas também, por ser capaz de oferecer numa primeira leitura do título, o drama da sua história.

Concluído o processo que desenvolvemos anteriormente a partir da palavra/imagem de cada uma das obras, ficou claro para nós, fazer uso apenas do tipo de escrita nas capas, a partir da apropriação dos cartazes que fotografámos. “Muchas cubiertas de libro utilizan únicamente la forma tipográfica para representar su contenido. Si bien esta tiene uno de los niveles más altos de abstracción en la escala de iconicidad, el estilo tipográfico suele asociarse más bien a significados simbólicos.” (Llop, 2014, p.59)

EU, CHRISTIANE E

Uma vez extraídas as letras do cartaz, imprimimos e recortámos esses caracteres com diferentes tamanhos e moldámos-os consoante o nosso objetivo numa parede branca e recorreremos também a uma fonte de luz, no sentido de enfatizar as sombras.



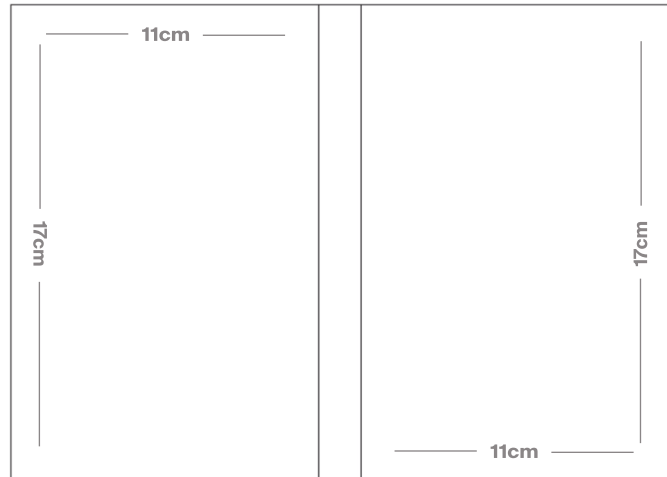
Neste processo definimos algumas características importantes também para a apresentação da série. Tomamos em conta os seguintes pontos: o formato dos livros; as opções de cor; a escolha do excerto da obra em cada contracapa; a definição do tipo de letra a utilizar no nome dos autores; e finalmente a escolha da editora.

Jan Tschichold, explica em *The Form of the Book* que la cubierta de un libro debe contener elementos como el título, el autor, el nombre de la editorial y algún copy publicitario. Además, habitualmente las cubiertas también contienen elementos icónicos como fotografías o ilustraciones. Todos estos elementos constituyen el vocabulario del lenguaje visual de las cubiertas de libro. (Llop, 2014, p.43)

Começámos pela questão do formato dos livros, adotando e tomando como referência o livro editado pela Penguin, *On Photography* de Susan Sontag. Decidimos assim, que a nossa série seria definida como um conjunto de livros de bolso com dimensões de 11cm x 17cm.



Fig.31 Livro *On Photography*
Susan Sontag



Numa segunda fase, pensámos qual ou quais as cores que deveriam fazer parte das nossas opções gráficas. Optámos por uma edição económica tendo em conta recursos previamente calculados em relação a uma possível futura editora. Desta forma, decidimos usar o preto e branco como principal opção nas 3 capas de livros.

De seguida, determinámos o tipo de informação/descrição que cada lombada comportaria. Optámos por não colocar a sinopse ou algum tipo de texto crítico, mas apenas um pequeno excerto que transmitisse a forma como resolvemos cada uma das capas a partir da ideia geral da narrativa. Escolhemos o tipo de letra *Suisse Int'l* como opção de ligação dos elementos gráficos da série, tendo em conta, o nome do autor e o excerto na contracapa.

Por último, a escolha da editora foi uma dificuldade, isto porque, ao pensarmos nesta série de livros relacionada com a cidade de Berlim, parecia-nos fazer sentido ser uma editora Alemã. Ainda assim, numa segunda fase, ao escolhermos produzir as imagens das capas na versão Portuguesa, fez mais sentido não só escolhermos uma editora Portuguesa, como também, uma editora com referência para nós a nível do design de capas de livros. Decidimo-nos pela editora *Orfeu Negro*.



Un mensaje visual está formado por distintos objetos gráficos con distintos niveles de capacidad icónica. Estos objetos ya están en sí mismos llenos de significado, pero es en la articulación de todos ellos donde reside la riqueza visual que podemos otorgar al mensaje gráfico. (Llop, 2014, p.71)

Nesta fase do projeto, começávamos a ter uma ideia mais estruturada e plena daquilo que pretendíamos para a realização das capas, sendo que, ao retomarmos a composição das palavras para as nossas imagens, estas experiências começaram a revelar-se cada vez mais significativas.



Na primeira capa sentimos alguma dificuldade em trabalhar com o nome Christiane, não só pelo seu tamanho, mas também, no sentido de conseguirmos por um lado uma imagem visualmente estimulante e por outro uma leitura legível do título.





Experimentamos as várias imagens de diferentes modos e posições, no sentido de perceber o seu comportamento visual. Ao imprimirmos e moldarmos estes exemplares pela primeira vez, foi para nós importante tomarmos como exemplo o processo de trabalho de Peter Mendelsund, o designer que nos incentivou a criar distância sobre o trabalho desenvolvido, de forma a termos alguma objetividade:

I make the design. I print it out. I wrap it around a book. I leave it on my bookshelf face out, and then I willfully try to forget about it. One of the things about making anything is in order to discern whether what you've made is working or not, you need some objectivity. You need some distance from it. (Marcus, 2014)

Deste processo, que nos ajudou a escolher a imagem da capa do livro *Eu, Christiane F.* – como pode ser observado na última imagem assinalada – começámos a desenvolver a nossa lombada e contracapa. Estes dois elementos, que pensamos significar tanto quanto o da realização das capas, foram importantes no sentido de criarmos uma ideia de conjunto de série: capa, lombada e contracapa.

Nesta fase, voltámos a compor e fotografar as letras para a contracapa, no sentido de transmitir o universo de Christiane, marcado por uma tentativa constante de libertação. Realizámos assim, algumas experiências que podemos observar de seguida:



Deste modo, o passo seguinte, passou pela tomada de algumas decisões relativamente aos elementos gráficos da lombada e contracapa de cada um dos livros da série, de forma a criar uma ligação coesa entre os três. Pensámos por isso, que em vez de escolher um tipo de letra diferente para o título da lombada, pudéssemos usar o mesmo tipo da imagem da capa.

Como referido anteriormente, no que respeita à contracapa, definimos que incluiria não só a imagem por nós realizada, mas também seria acompanhada de um excerto do texto, que espelhasse as nossas decisões em relação à narrativa, a saber:

Não conseguia livrar-me do problema, que tentava esconder no mais fundo de mim e fazia-me medo ter de o enfrentar, por pouco importante que fosse o motivo. Quem sabe se uma das razões por que tinha essa fonte de heroína não se devia à razão de que, sempre que me injetava, os meus problemas desapareciam. (Felscherinow, 2016, p.161)

Todo o processo de definição das características da capa, da lombada e da contracapa do livro *Eu, Christiane F.*, serviu-nos exemplarmente para as capas posteriores, assim como, se traduziu numa base coesa da estrutura da série.

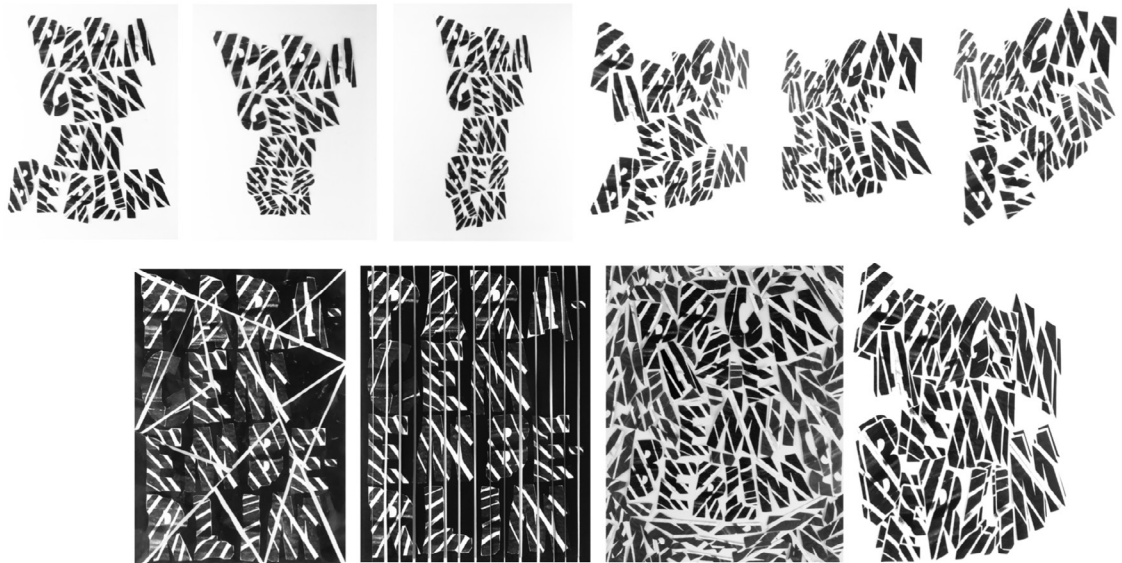


A partir do segundo livro, começamos por definir o idioma e a versão do título. Como referimos anteriormente, encontramos apenas a versão inglesa *Berlin Epitaph* e a versão portuguesa *Paragem em Berlim*, sendo que, optámos por esta última. Assim, fruto da apropriação a partir de uma escrita-imagem do cartaz de rua, construímos a imagem do título.

PARAGEM EM BERLIM

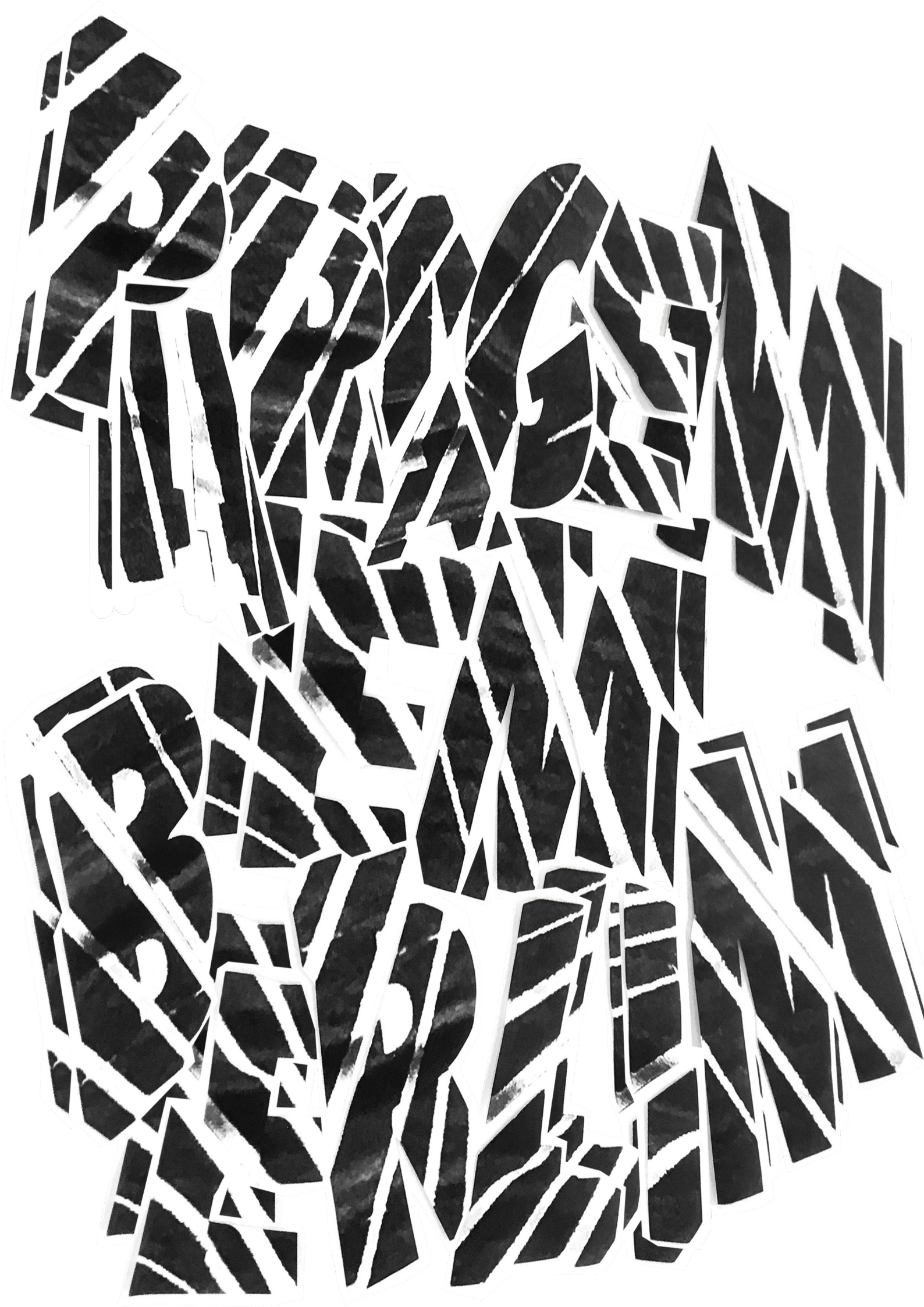
Imprimimos e recortámos as letras com o objetivo de as colarmos e moldarmos numa parede branca até obter o que desejávamos. Resultado do tipo de letra escolhido, assim como da nossa vontade em criar uma ideia de rasto, de pista definido pela narrativa, fomos tentando perceber de que forma essa opção não prejudicaria a leitura do título.

Assim, começámos a realizar experiências com diferentes perspectivas e composições variadas até obtermos o resultado final para a nossa imagem.



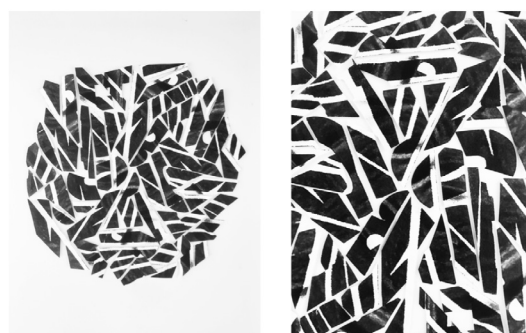
So all I was doing there was adumbrating the outlines of the two extremes, that the book isn't entirely open and then the alternate view that the book is the author's. The truth is somewhere in the middle, and it's highly contextual. When you're making a book jacket, you're not really describing the book in a way that's conclusive. You're simply giving one reading of it that might be abstract and open enough so that other people can find their readings in it. (Tanner, 2015)

Depois de alguns ensaios visuais sobre a estrutura da nossa capa, no sentido de perceber comportamentos e possíveis resultados, começámos a pensar na concretização da contracapa e da lombada.





A partir da fragmentação da linguagem utilizada na capa, pretendíamos criar uma forma que não fosse imediatamente legível. Voltámos por isso a fotografar os vários pedaços de cada letra, recriando imagens sucessivas sobre os vários fragmentos.



Por último, usámos de novo o mesmo tipo de letra da capa e transferimo-lo para a lombada, assim como, seleccionámos seguinte excerto para a contracapa: “Dizem que a vingança é um motivo ignóbil. Se assim é, prefiro então dizer que eu quero que se faça justiça. A justiça é uma espécie de vingança.” (Winnington, 1986, p.80)



No terceiro e último livro, começamos uma vez mais por definir o idioma e a versão do título. Este, na versão inglesa *Goodbye to Berlin* e na versão portuguesa *Cabaré, Adeus a Berlim*, ou apenas, *Adeus a Berlim* levou-nos a escolher esta última opção, por nos parecer ir mais ao encontro da narrativa. Construímos uma vez mais a imagem do título do livro, por meio da apropriação das letras de cartazes de rua.

ADEUS A BERLIM

It's probably true to some extent of optical seeing too—that the brain is designed to make a seamless narrative of any experience that we have and that any of these experiences is made up of disjointed pieces because we're not quite able to get every piece of information that's available to us foregrounded at the same time. We take pieces of things, and we put them together into a coherent whole. (Tanner, 2015)

Voltámos a imprimir e a recortar cada uma das letras e, desta vez, tendo presente a ideia-chave da “introspecção das memórias”, fizemos um jogo de sombras através da suspensão de cada letra, lembrando o que o autor nos descreve no texto: “Um dia destes, tudo isto terá de ser desenvolvido, cuidadosamente revelado, fixado.” (Isherwood, 2011, p.7)

Realizámos diversas experiências de luz, de composição e avaliamos o comportamento de cada letra projetada na parede. Nesta fase percebemos que a nossa ideia começava a ganhar forma e precisão, como podemos observar no processo de montagem.



ADEL'S
BRILL

Enquanto nas duas capas anteriores nós tomámos como procedimento inicial a concretização da capa e posteriormente a produção da lombada e da contracapa, neste terceiro livro a experiência foi distinta. Tentámos agora desenvolver o processo da capa/contracapa em simultâneo, isto é, uma vez que nos agradou logo de imediato o resultado da imagem visual a capa e, sendo este um romance com uma vertente biográfica, pensámos colocar num primeiro momento, o nome do escritor/narrador também na contracapa. Embora esta tentativa tenha sido importante, pensámos que a questão do nome não necessitava de ser tão enfatizada. Por isso, voltámos a fotografar a maquete com os fios suspensos e observámos que talvez fizesse sentido ter na contracapa o inverso da imagem da capa.

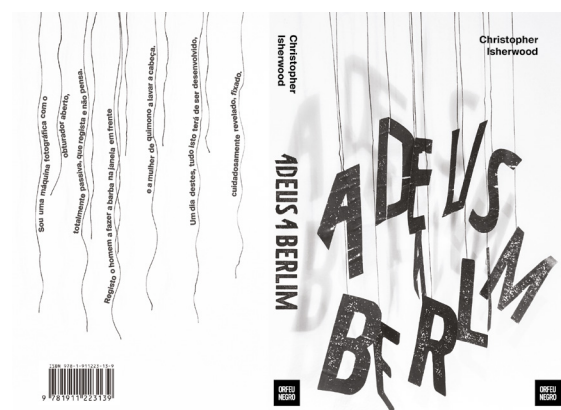


The term itself, see, and interrogation of that word is what What We See When We Read is about. It's about the ways in which we use the word see. So in the ocular sense, even that is a mystery, and then there's the phenomenological sense, the awareness of seeing. There are all kinds of ways in which we see things. All seeing is mediated on some level. So that's sort of the point of What We See When We Read. (Tanner, 2015)

Por último, usamos uma vez mais as letras da capa como título da lombada e seleccionámos também o excerto extraído da leitura do livro:

Sou uma máquina fotográfica com o obturador aberto, totalmente passiva, que regista e não pensa. Registo o homem a fazer a barba na janela em frente e a mulher de quimono a lavar a cabeça. Um dia destes, tudo isto terá de ser desenvolvido, cuidadosamente revelado, fixado.

(Isherwood, 2011, p.7)



No final de todo o processo, desde a leitura de cada livro, à identificação dos principais conceitos e palavras-chave, continuando pelos exercícios desenvolvidos em torno da palavra/imagem e a concretização das 3 capas, sentimos que a criação de uma série, ou de uma coleção exige um trabalho visual complexo capaz de reunir diferentes experiências da narrativa sem excluir a sua função e sua veracidade.



24 Maquetes de Simulação 3D

É precisamente este ponto que tem de se conciliar com a convicção de que a função e a beleza do design derivam da capacidade de criar formas que incorporam e exprimem a individualidade do conteúdo. Para ser capaz de fazer as duas coisas, unificar ou uniformizar sem perder personalidade, há que encontrar um ponto comum. (Howard, 2008, p.417)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa proposta, nasceu de um gosto especial pela atmosfera da cidade de Berlim. Foi a experiência das suas ruas que despertou o interesse e entusiasmo iniciais. Tentámos por isso, partir desse interesse particular para a realização de um projeto relacionado com o Design de Comunicação – design de capas de livros. Na sequência dessa motivação, procurámos uma série de referências, procedimentos e discursos sobre a cidade.

Uma vez que tínhamos realizado uma Licenciatura na área audiovisual do curso de Som e Imagem da Universidade Católica do Porto, o nosso conhecimento e prática na área do Design era incipiente. Por isso, demos início ao projeto, compreendendo-o como um desafio e uma descoberta quer ao nível das suas referências quer ao nível da sua concretização.

Durante esse processo, o design editorial e em especial o design de capas de livros, revelou-se uma possibilidade forte de trabalho pelo gosto especial que temos em adquirir e ler livros.

Na sequência desse processo e com a ajuda de testemunhos de nomes reconhecidos do design, como Chip Kidd, Andrew Howard, Rosa Llop, Peter Mendelsund e Irma Boom, encontrámos noções indispensáveis sobre procedimentos e particularidades do design de capas de livros.

De repente, já não era apenas Berlim o nosso principal motivo de entusiasmo, mas esta ligação entre o imaginário da cidade e a concretização de capas que lhes estivessem de algum modo associado: “A nossa ligação emocional e intelectual com a presença física das coisas é mais essencial do que por vezes imaginamos. É por isso que os livros continuam a ser tão apelativos e tão desejáveis.” (Howard, 2008, p.418)

Numa fase posterior, resultado já do conhecimento adquirido em torno da construção de capas de livros, as nossas ideias e experiências enquanto designers foram sendo esclarecidas. Sentimos que existiram três momentos-chave neste processo: uma primeira ideia sobre a questão de uma tradução visual a partir da leitura do texto através dos ensinamentos dos designers Chip Kidd e Peter Mendelsund; uma segunda ideia mais relacionada com a questão palavra/imagem, colocou ênfase na construção visual associada a cada obra; por último, salientamos a experimentação e a descoberta de uma linguagem visual própria desenvolvida na série de capas que nos propusemos realizar.

Consequência deste processo sentimos que os nossos três exemplares não só passaram por uma evolução significativa, como também, conseguiram resultar como um todo. Embora só tenhamos tido noção desta realidade já no processo final do trabalho, percebemos que a lombada e a contracapa se comportam na série, com a mesma importância que a própria capa.

Em relação a cada caso específico do projeto, salientamos também algumas questões que considerámos relevantes para a nossa aprendizagem. Na primeira capa *Eu, Christiane F.*, começámos a valorizar a questão da negociação que o designer deve travar entre a capa, a lombada e a contracapa do livro. Na segunda capa realizada sobre o livro *Paragem em Berlim*, notámos que todas as palavras do título terminavam na letra m, por isso, foi para nós um desafio encontrar a melhor forma de compor cada letra. Por último, na terceira capa *Adeus a Berlim*, foi relevante a forma como idealizamos a sua maquete, por meio de nos possibilitar uma melhor concretização da ideia.

Salientamos finalmente que alguns constrangimentos iniciais, tornaram-se desafios que vencemos através da nossa perseverança. Fomos capazes no decorrer do processo, de não nos limitarmos ou simplesmente seguirmos, o caminho mais fácil. Isto é, para nós foi importante explorarmos cada ideia e cada capa, como algo surpreendente, não convencional e que de alguma forma não se tornasse numa repetição de um procedimento.

Outra forma de o designer fugir à convenção e tentar pôr de parte a formalidade é utilizando o texto da capa como forma de se dirigir ao leitor de forma mais pessoal ou direta, em vez de utilizar o título simplesmente como rótulo. As negociações criativas e administrativas que fazem parte da relação entre o designer e o cliente não costumam estar à vista.

(Howard, 2008, p.411)

Assim, podemos considerar que este trajeto nos serviu não só como um percurso de aprendizagem, mas como uma possível vocação de trabalho de investigação ou mesmo numa prática de atelier na área do design editorial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baía, Pedro (2008). *Berlim: Reconstrução Crítica*. Porto: Circo das Ideias.

Benjamin, Walter (2018). *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Bilak, Peter (2012). *Irma Boom Interview*. Retirado em Setembro, 10, 2019 de https://www.typotheque.com/articles/irma_boom_interview

Branzi, Andrea (1990). *La Quarta Metropoli, Design e Cultura Ambientale*. Milão: Domus Academy.

Felscherinow, Christiane., Hermann, Kai., Rieck, Horst (2016). *Eu, Christiane F.* Editora: BestBolso.

Goldstein, Sam (2016). *Cover Design in Dangerous Times: An Interview with Peter Mendelsund*. Retirado em Setembro, 11, 2019 de <https://lareviewofbooks.org/article/cover-design-dangerous-times-interview-peter-mendelsund/>

Grünbein, Durs (2018). *Berlim: o bunker de Humboldt*. Electra volume 4. p. 180-189

Howard, Andrew (2008). *Gateways Book*. Porto: Fundação de Serralves e Silo-Espaço Cultural, NorteShopping.

Isherwood, Christopher (2011). *Adeus a Berlim*. Lisboa: Quetzal Editores.

Kidd, Chip (2005). *Chip Kidd: Book One: Work: 1986-2006*. New York: Rizzoli International Publications, Inc.

Kidd, Chip (2003). *Chip Kidd, Monographics*. New Haven (EUA): Yale University Press.

Llop, Rosa (2014). *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros, Hacia un lenguaje de parámetros*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Marcus, Ben (2014). *The Jacket Designer's Challenge: To Capture a Book by Its Cover*. Retirado em Setembro, 11, 2019 de <https://www.npr.org/2014/10/16/345548582/the-jacket-designers-challenge-to-capture-a-book-by-its-cover?t=1568202084886>

Miltenburg, Anne (2014). *Reputations: Irma Boom*. Retirado em Setembro, 10, 2019 de <http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-irma-boom>

Pesavento, Sandra (2004). *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto*. Esboços: Revista do Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Vol. 11, n. 11, p. 25-30. Retirado em 22 de Julho, 2019 de <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/163491>

Potter, Norman (1999). *Qué es un diseñador: Objetos. Lugares. Mensajes*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Solà-Morales, Ignasi (2003). *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Tanner, Matt (2015). *The Rumpus Interview with Peter Mendelsund*. Retirado em Setembro, 11, 2019 de <https://therumpus.net/2015/01/the-rumpus-interview-with-peter-mendelsund/>

TED (2012). *Chip Kidd. Designing books is no laughing matter. OK, it is*. Retirado em Junho 8, 2019 de https://www.ted.com/talks/chip_kidd_designing_books_is_no_laughing_matter_ok_it_is/transcript

Winnington, Alan (1986). *Paragem em Berlim*. Lisboa: Editorial Caminho.

