

Para Lá da Palavra:
*Metáforas visuais e o poder do discurso
colaborativo entre imagem e palavra*

Yuri Reis Santos Pinto Corrêa



Para Lá da Palavra



Para Lá da Palavra:
*Metáforas visuais e o poder do discurso
colaborativo entre imagem e palavra*

Yuri Reis Santos Pinto Corrêa

Relatório apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para a obtenção do grau de Mestre em Design Gráfico e Projetos Editoriais, elaborado sob a orientação do Professor António Modesto Nunes, professor associado da FBAUP.

Porto, Julho de 2023

Gostaria de dedicar esse trabalho e, sobretudo a conclusão dessa etapa da minha vida aos meus pais, Gilberto e Ludmilla por todo amor, em forma de renúncia e sacrifício, que pavimentou o meu caminho;

Agradeço com especial carinho ao professor António Modesto por dedicar-se aos seus alunos e tornar o aprendizado uma troca leve e saudável;

À professora Graça Lima por sua generosidade incomum e por todos os incentivos ao longo dos anos;

À todos os professores que contribuíram de alguma maneira para eu ser quem sou hoje. Sem eles nada seria possível;

Ao amigo Pedro por todo o apoio nos momentos difíceis que vivi em Portugal;

À Andreia e Júlia, por serem meu combustível inesgotável e minha alavanca em todos os momentos.

A PALAVRA

Já não quero dicionários
consultados em vão.
Quero só a palavra
que nunca estará neles
nem se pode inventar.

Que resumiria o mundo
e o substituiria.
Mais sol do que o sol,
dentro da qual vivêssemos
todos em comunhão,
mudos,
saboreando-a.

Carlos Drummond de Andrade

R E S U M O

O presente relatório fornece uma visão geral de um projeto focado na criação de um objeto editorial gráfico – o livro de imagem ***Para Lá da Palavra*** – que combina narrativas visuais e elementos verbais. O projeto foi criado e desenvolvido no âmbito do Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. A motivação por trás desse trabalho surge dos desafios criativos resultantes da integração da palavra e da imagem, resultando na criação de metáforas visuais e sua organização editorial para formar uma compilação coerente e comunicativa de ilustrações. O relatório monitora o processo de criação do livro, desde a conceituação até a criação de imagens e a disposição narrativa, analisando as escolhas artísticas e sua influência na mensagem transmitida. Através do presente documento, é fornecida uma visão abrangente do poder das metáforas visuais, juntamente com uma exploração da metodologia utilizada e das influências de obras relacionadas. A estrutura do relatório consiste em duas partes principais: uma introdução e um embasamento teórico, e uma seção de projeto prático, que inclui *insights* dos bastidores, a descrição do projeto editorial e discussões sobre aspectos de design e ilustração.

Palavras chave: Design editorial; livro ilustrado; relação palavra-imagem; metáfora visual

A B S T R A C T

This report provides an overview of a project focused on the creation of a graphic editorial object - the illustrated book “Para Lá da Palavra” - which combines visual narratives and verbal elements. The project was created and developed within the scope of the Master’s Degree in Graphic Design and Editorial Projects at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto. The motivation behind this work stems from the creative challenges arising from the integration of word and image, resulting in the creation of visual metaphors and their editorial organization to form a coherent and communicative compilation of illustrations. The report monitors the process of creating the book, from conceptualization to image creation and narrative arrangement, analyzing artistic choices and their influence on the conveyed message. This document provides a comprehensive view of the power of visual metaphors, along with an exploration of the methodology used and the influences from related works. The structure of the report consists of two main parts: an introduction and theoretical foundation, and a practical project section that includes behind-the-scenes insights, a description of the editorial project, and discussions on design and illustration aspects.

Keywords: Editorial design; picturebook; word/ picture relationship; visual metaphor

ÍNDICE

17. Introdução

Parte I

23. 1. Enquadramento e fundamentação teórica

23. 1.1 Relação texto imagem | *Alguns contornos históricos*

27. 1.2. Outra vez a imagem | *Potências do discurso visual*

Parte II

37. 2. Projeto prático

37. 2.1 Bastidores

38. 2.2 Projeto editorial

40. 2.3 Projeto de design e ilustração

40. 2.3.1 Especificidades formais do livro

43. 2.3.2 Semântica e técnica das ilustrações

78. 2.3.3 Especificidades técnicas do livro

79. Conclusões e considerações finais

80. Referências bibliográficas

Introdução

As várias expressões artísticas têm, por natureza, a vontade e, frequentemente, o poder de nos tocar de alguma forma. Em última análise, o que é a arte senão um comentário humano, às vezes desesperado, a satisfazer uma necessidade primitiva de interação? O que é o artista para além de uma voz? E o que mais pode querer uma voz, que ser ouvida? Confortar, inquietar, denunciar, protestar, indagar? Muitos verbos caberiam numa lista interminável de intenções, todas humanas e necessárias a nós mesmos.

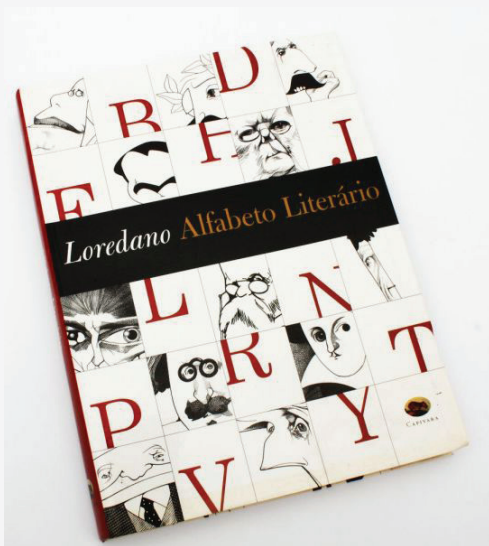
Evocando todo esse caráter ‘essencial’ da arte para a comunicação humana, é possível observar que essa necessidade de interação desde há muito caminhou ao lado de imagens, a exemplo das pinturas rupestres. Entretanto, o status artístico que as imagens podem assumir nos dias de hoje, é resultado de uma série de ressignificações sociais que ocorreram com essa potência comunicativa ao longo da história humana.

Algueres dentro dessa gigante linha do tempo visual que acompanha a evolução e as mudanças de pensamento, surge a ilustração — palavra utilizada para designar uma forma de arte que pode servir de complemento para um texto verbal ou manter uma narrativa por si só. É ela a nossa matéria, o meio, o suporte de nossas explicações. Por isso, no presente trabalho, nosso foco ficará sobre o discurso visual — narrativas essencialmente imagéticas — e algumas de suas possibilidades de expansão semântica pela colaboração com a linguagem verbal.

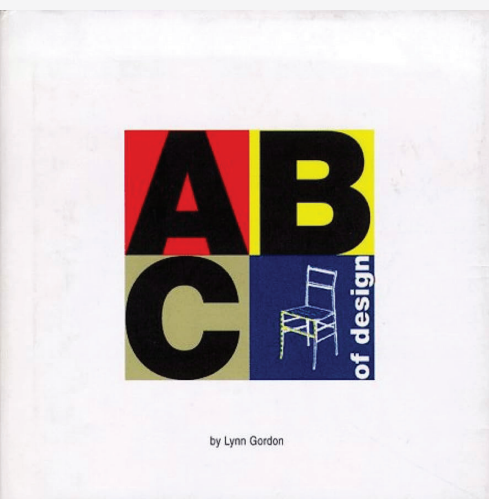
Assim sendo a motivação deste trabalho deu-se através dos desafios criativos resultantes da união entre palavra e imagem, culminando com a criação de metáforas visuais e sua ordenação editorial, transformando a compilação de ilustrações em um objeto coerente e comunicante.

Com a criação de nosso objeto editorial temos o objetivo de desenvolver nossas capacidades no campo da retórica visual, bem como convidar nossos leitores para as reflexões que propomos através das narrativas visuais apresentadas. Também objetivamos que nossos comentários visuais, nosso pensamento, nossas soluções em termos de imagem e nossas escolhas, gráficas e técnicas, ajudem a decodificar a mensagem que queremos transmitir bem como tragam contributos de conhecimento gráfico, técnico e discursivo em processos narrativos semelhantes. Por sua vez, o objetivo deste relatório é monitorar o processo de confecção de nosso livro, desde os conceitos abordados até a confecção das imagens e a criação do arranjo narrativo. Exploramos a prática artística realizada em sua concretização, a fim de que os processos metodológicos e as próprias soluções gráficas encontradas para as várias narrativas presentes no livro, sejam um meio de transmissão do conhecimento. Desse modo, analisaremos como nossas escolhas artísticas — em relação às formas, cores, texturas e outros elementos visuais — influenciam a mensagem transmitida. Através deste relatório, esperamos fornecer uma visão abrangente e enriquecedora sobre o poder das metáforas visuais.

Ao definirmos que o alfabeto seria uma espécie de guia para nosso projeto, limitando a quantidade de narrativas e criando uma ordenação editorial para nossa peça gráfica, o processo metodológico passou pela pesquisas de outras obras que também recorreram ao mesmo princípio ordenativo, onde encontramos alguns pontos de contacto com os nossos propósitos. Foram consultados os livros: 1. *Alfabeto Literário*¹ (2002), do ilustrador brasileiro Cássio Loredano, onde podemos observar a limpeza do projeto gráfico, deixando o protagonismo para as imagens. Nessa obra Loredano homenageia uma série de personalidades literárias da história mundial através de caricaturas distribuídas por ordem alfabética. 2. *ABC of design*² (1996) da designer norte-americana Lynn Gordon, onde podemos observar a coerência plástica do projeto gráfico. Nessa obra, Gordon cria uma lista alfabética de designers onde cada dupla página do livro é dedicada a um pouco da história de cada homenageado, encontrando, através da ilustração, ‘coincidências’ tipográficas entre suas obras e uma letra de seus nomes. 3. *ABC das coisas mágicas em*



1. Alfabeto Literário (2002)
Cássio Loredano



2. ABC of design (1996)
Lynn Gordon



3. ABC das coisas mágicas (2004)
Rosa Lobato de Faria e Luís Louro

*rima infantil*³ (2004) com texto de Rosa Lobato de Faria e ilustrações de Luís Louro. Nesse livro, cada dupla contém uma palavra que dá origem a um poema e uma ilustração que toma conta de todo quadro visual. Esse exemplo não foi objeto de nossa análise pela parte gráfica. Interessou-nos apenas a sua proposta organizacional, servindo-nos como guia nesse sentido. Nele, as sessões pertencentes a cada letra são absolutamente independentes, tendo o alfabeto a função de apenas ordenar as imagens e limitar a amostra do conteúdo do livro, o que acabou por ser a mesma abordagem utilizada por nós.

Outro procedimento metodológico adotado — que diz respeito à obtenção de conhecimento para a criação dos conteúdos do livro — foi a análise de imagens que se sustentam pelo discurso visual, onde podemos observar o uso de elementos como cores, texturas, materiais, composição gráfica e etc... a serviço da comunicação, sendo exemplos de como se pode desenvolver narrativas através de recursos estéticos.

A prática projetual também foi importante no aprendizado, pois muito se conquista e se aprende através da experimentação. Cada ilustração feita para o projeto passou por uma série de etapas com avanços e recuos, até que se encontrasse a justa medida entre elementos utilizados e a mensagem que pretendíamos transmitir.

O presente relatório está organizado, essencialmente, em duas partes:

1ª — A primeira, denominada Enquadramento e fundamentação teórica, é dividida em dois subitens:

Relação texto imagem | Alguns contornos históricos, onde discorreremos brevemente sobre a relação humanas com alguns modelos de comunicação (escrita e imagem) ao longo da história, passando pelos processos de desenvolvimento de um modelo gráfico específico, nomeadamente a ilustração, que é nossa matéria de estudo e nosso meio de expressão.

Outra vez a imagem | Potências do discurso visual, onde voltamos nossa atenção para as mais valias e o poder da comunicação imagética. Nesse subitem abordamos alguns modelos de comunicação através da análise de imagens de outros autores, a fim consolidar aprendizado pela observação e expor alguns mecanismos do pensamento visual.

2ª — A segunda parte deste relatório, relativa ao nosso **Projeto prático**, conta com três subitens:

Bastidores, onde relatamos um pouco do que foi o processo de concepção do projeto, passando em revista os passos que se deram

para que o projeto se constituísse enquanto tal. Por que escolhemos agrupar nossas imagens tendo o livro como contentor, e não outro objeto editorial.

Projeto editorial, seção onde descrevemos nosso projeto enquanto ideia e a disposição editorial que dá suporte à ideia, expondo também nosso objetivo principal.

Projeto de design e ilustração, é um subitem dividido em duas partes:

1ª — Especificidades formais do livro, onde falamos um pouco sobre o contentor de nosso discurso através dos itens: Formato, Layout, Entradas, Tipografia, Partes do Livro, Ilustrações, Ritmo e Sequência e capa.

2ª — Semântica e técnica das ilustrações, item no qual discorreremos sobre os aspectos narrativos de algumas de nossas ilustrações, com o objetivo de apresentar a produção de conhecimento e algumas possibilidades de discurso que diferentes abordagens gráficas, semânticas e técnicas podem gerar.

Terminamos o relatório com uma parte destinada às conclusões, contendo considerações finais sobre o projeto e nossas expectativas futuras.

Parte I

1. Enquadramento e fundamentação teórica

1.1 Relação texto imagem | Alguns contornos históricos

No princípio era a imagem. Desde sempre, retomando os períodos mais remotos da humanidade, a imagem marca inegável presença na vida humana e em seu desenvolvimento, contribuindo sobremaneira para a expressão diante do mundo e para a comunicação entre os homens. A necessidade de se expressar sempre existiu, muito antes mesmo da criação de algum código que iniciasse a busca por qualquer tentativa de comunicação escrita.



4. Pintura rupestre em uma caverna de Lascaux, França

Ainda sem a linguagem codificada pela escrita, outras formas de comunicação se fizeram presentes. Com a pintura rupestre⁴ temos um forte exemplo de como se dava um dos tipos de comunicação visual — imagens fixadas nas paredes de antigas cavernas com cenas cotidianas carregavam toda a ideia de movimentação. Ideia essa que nos permite perceber a ocorrência do fato ao longo de um período de tempo, diferentemente daquilo que se expressaria com figuras estáticas, não relacionadas entre si. Eis aí a ideia de ação. A ação existindo, derramando-se durante o tempo. Talvez tenha sido esse o início da intenção narrativa visual para o homem. Talvez aí esteja o primeiro uso deste ‘pavio’ temporal, que unido ao ‘fogo’ da ação resulta na ‘luz’ narrativa.

“ (...) narrativas podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível e que, por operarem com a particularidade e não com a generalidade, não são reduzíveis a teorias. Nesta definição, a narrativa pode operar em várias mídias, inclusive em imagens imóveis. Ela deriva simplesmente da sucessão de signos, independentemente do sistema de símbolos, da mídia ou da “matriz semiótica” em que esta sucessão ocorre.”
(Squire, 2014).

Corine Squire, ao definir o que seja a narrativa, permite que possamos admiti-la em qualquer época, independentemente dos símbolos utilizados, os quais podem variar através do tempo e da cultura nos quais estão inseridos os participantes do ato comunicativo. Sob esse prisma, as pinturas rupestres, por exemplo, comunicariam muito mais àqueles que viveram em seu tempo do que aos seres humanos de hoje; contudo, ainda podemos perceber a nítida existência da ideia de narração, que permanece a mesma, intocável, atualmente.

Tal capacidade humana de narrar e expressar é exemplo importante para percebermos que o pensamento existe para além do verbo, combatendo a crença que o pensar só ocorre dentro de um código/língua. Vamos assim de encontro ao pensamento do psicólogo alemão Arnheim que versa nos seguintes termos.

“(...) embora a linguagem seja um auxílio a grande parte do pensamento humano, não é nem indispensável, nem o meio nem o meio no qual o pensamento se dá. Deveria ser óbvio que a linguagem consiste de sons ou signos visuais que não possuem nenhuma das propriedades que têm de ser manipuladas em uma situação problema (...) O pensamento produtivo opera por meio das coisas às quais a linguagem se refere — referências que, em si, não são verbais, mas perceptivas” (Arnheim, 2004).

Embora possamos reconhecer na natureza humana a predisposição ao pensamento visual, percebe-se no mundo de hoje, mesmo sendo um mundo “multi-cognitivo” e digital, algumas heranças consolidadas por séculos pela predominância física/gráfica do texto escrito sobre a imagem. Para entender as relações entre imagem e palavra é preciso compreendermos como essas duas potências comunicantes dividiram espaços em seus suportes gráficos ao longo do tempo.

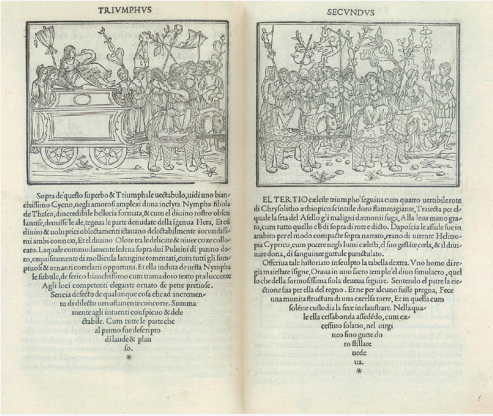
Iniciaremos essa análise com uma pergunta necessária para nosso meio atuante e que traz em algumas de suas respostas evidente sintoma de antigos processos tecnológicos: O que é ilustração?

Coisas iguais podem ter nomes diferentes e coisas diferentes podem ter o mesmo nome através do tempo. É o caso da palavra ilustração (CAMARGO, L. 1995). Com tal assertiva, Luís Camargo, em seu livro *Ilustração do Livro Infantil*, nos convida a pensar que a palavra em si, pode ser utilizada em contextos diferentes e guardar, portanto, sentidos diferentes. Nesse contexto, Camargo nos oferece algumas definições de outros autores, frutos de sua pesquisa. Transcrevemos aqui algumas delas (ibid).

Antonio de Moraes Silva nos traz sua definição nos seguintes termos: *ILUSTRAÇÃO*, s.f. *O dar luz, e notícia clara de alguma coisa; discurso que dá luz, e ilustra ciências, ou passos de Autores obscuros, ou antiguidades. Inspiração: v.g. ilustração Superior, ou Divina. Marinho, Antig. de Lisboa (SILVA. A de M. 1813, as cited in CAMARGO, L. 1995).* Importa observar que Antonio de Moraes registra o vocábulo no contexto da linguagem verbal, abordagem essa que certamente difere da abordagem de Caldas Aulete, também trazida a palco por Camargo: *ILUSTRAÇÃO. (i-lus-tra-ssão), s.f. (...) Desenho gravado e intercalado no texto de um livro. Obra literária cujo texto é ornado de gravuras ou desenhos, como a Ilustração, semanário inglês, francês, etc. (AULETE, C. 1881, as cited in CAMARGO, L. 1995).* Esta definição guarda mais proximidade com o ambiente gráfico, pois diz respeito, mais diretamente, às competências artísticas e meios de impressão. Embora compreendamos que a definição de Antonio de Moraes seja mais ampla e englobe o sentido narrativo com mais abrangência, aspecto atualíssimo e aplicável à todos os meios de comunicação: “discurso que dá luz”, o sentido trazido por Caldas Aulete nos interessa pelo aspecto documental, mais datado e mais descritivo de um pensamento fruto das tecnologias disponíveis até então.

Ao debruçarmo-nos com um pouco mais de atenção nas palavras de Aulete, podemos recolher alguns dados que nos ilustram bem a relação que ainda se tinha na época com a imagem. Aulete se refere à ilustração como algo secundário no discurso. Tal definição concebida em finais do século XIX evidencia a presença de uma forte tradição gráfica de separação entre texto e imagem.

Tal segregação se originou e consolidou após a segunda metade do século XV, quando o alemão Johann Gutenberg promoveu a larga difusão da imprensa através da prensa tipográfica. Essa nova tecnologia permitiu que a linguagem escrita ganhasse uma projeção sem precedentes na história da humanidade, acarretando o princípio da popularização dos livros. Com a prensa, a relação entre imagem e texto escrito se modifica sobremaneira, não só pela recente e inovadora facilidade de reprodução textual, mas, também, por questões técnicas contidas no próprio processo de impressão utilizado. Agora, a confecção de uma página contendo uma gravura, por exemplo, passa a ser feita em duas etapas: a etapa da impressão tipográfica e a da impressão da imagem, comumente gravada em metal. Texto escrito e imagem não podem mais dialogar como nas antigas páginas manuais com iluminuras, pois são oriundos de matrizes diferentes. Temos aqui, portanto, uma questão de separação física⁵.



5. Exemplo de páginas impressas com duas matrizes distintas

Tal modelo foi amplamente adotado justamente pela facilidade de sua reprodução e acabou por criar uma forte tradição de predomínio do texto escrito em relação à imagem. Não falamos de um predomínio meramente quantitativo, mas sim de um predomínio conceptual. A linguagem escrita passa à consolidação de seu status de informação principal, que já vinha sendo gerido desde a Mesopotâmia com necessidades comerciais, deixando para a imagem um papel complementar.

Após a era da prensa, com o processo litográfico⁶, uma nova fase de possibilidades gráficas se inicia, embora a tradição fizesse com que essas possibilidades nem sempre fossem pensadas, exploradas ou até mesmo aceitas. Algumas partes do trabalho de Angelo Agostini⁷, cartunista, escritor e desenhista italiano radicado no Brasil, podem ser consideradas como um bom exemplo dessa herança da separação texto/imagem em um momento no qual a tecnologia, representada justamente pela litografia, já permitia novas possibilidades de integração dessas duas potências comunicativas.

Essa herança que traz consigo a predominância do texto sobre a imagem ainda reverbera, mesmo que de maneira suave, na sociedade “multi- cognitiva” na qual vivemos hoje. Um exemplo disso é a seguinte definição de ilustração atribuída à Associação de Designers Gráficos do Brasil: Qualquer imagem concebida ou utilizada com o intuito de corroborar ou exemplificar o conteúdo de um texto de livro, jornal, revista ou qualquer outro tipo de publicação (ADG, 2000 p.59). Acreditamos que o papel da ilustração, como potência imagética, vai muito mais além da simples elucidação de um texto verbal, sendo usada como ferramenta que amplie horizontes de um texto, o contradiga ou simplesmente dispense a presença de algum elemento verbal.

Embora essa tradição instituída pelo período da prensa tenha ditado, por muito tempo, uma soberania do texto verbal/escrito sobre a imagem em livros e periódicos, isso não foi sempre assim. Em diversos momentos da história das civilizações, a humanidade se comunicou através de imagens. Podemos citar como exemplos de utilização da imagem como todo-comunicante, desde as já mencionadas pinturas rupestres, tão evidenciadoras da naturalidade da comunicação promovida pela imagem; até exemplos como os grandes murais egípcios, que trazem consigo muitos retratos sociais de seu antigo povo; ou ainda as narrativas contidas nas antigas cerâmicas gregas ou esculpidas em relevo, à exemplo da coluna romana de Trajano. Todos exemplos de imagens que, retomando a definição supracitada de Antonio de Moraes, dão luz

a um discurso que nem sempre está graficamente presente. Com a evolução dos métodos de impressão, a imagem volta a ganhar novos fôlegos ao longo do tempo. Processos gráficos como a litografia e, mais tarde, o offset, pavimentaram caminho para novas interações entre palavra e imagem. Impressões digitais, consolidaram o fim das separações ideológicas entre linguagem verbal e iconográfica. Vivemos a era da integração máxima entre imagem e verbo. Uma prova disso é a existência e a manutenção contínua de um gênero comunicante como a infografia, que se utiliza de toda espécie de formas de comunicar, retratar, explicar, informar, incluindo atualmente recursos videográficos e audio-visuais. Nela, amiúde, a informação está distribuída de tal modo que sem a contribuição dos elementos ilustrativos, iconográficos ou esquemáticos a informação não se completaria, bem como sem o concurso do elementos verbais outros elementos visuais se encontrariam insuficientes na tarefa da informação.

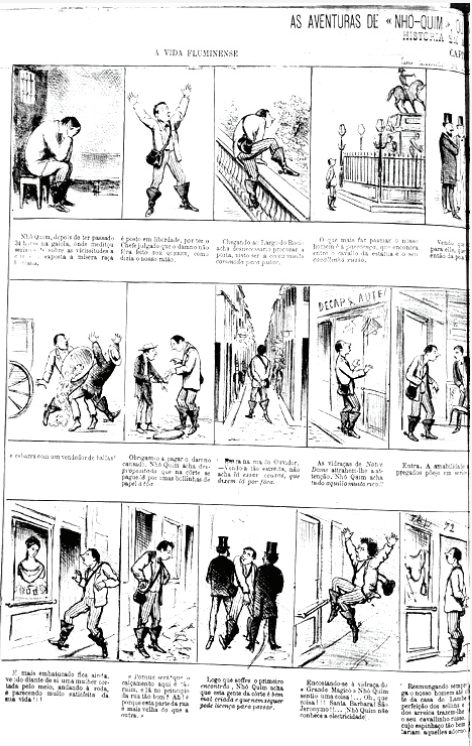
No particular universo da literatura infanto-juvenil, do conhecido livro para crianças — no qual não temos a intenção do aprofundamento em nosso breve texto — as imagens já se relacionam com as palavras de forma preponderante há muito tempo. Talvez pela necessidade das crianças em ter uma comunicação majoritária pelas imagens, em muitos casos o texto funciona como um simples complemento à ideia que a imagem transmite, estando completamente integrado à composição. Sendo desfeitas as amarras tecnológicas, a imagem volta no cenário atual a laborar com seu status natural de linguagem. Prova disso são os livros de imagem ou livros-imagem, onde a visualidade assume total controle discursivo. Ponto muito importante de se salientar é que utilizar unicamente a imagem — ilustração, fotografia, pintura — para a construção e estruturação completa de um discurso nos dias atuais é muito diferente daquilo que se fez em épocas recuadas, onde pela inexistência de algum código verbal escrito, tal forma de comunicar se fazia necessária. Hoje, tendo a humanidade conhecido e experimentado muitos outros meios de comunicação, o discurso imagético é facultado como ferramenta de expressão pelo reconhecimento de suas valias.

1.2. Outra vez a imagem | Potências do discurso visual

A arte não reproduz o visível; ela torna visível (KLEE, P. 2007). Com a assertiva direta de Paul Klee, considerando a ilustração/discurso visual também como uma forma artística de expressão, apontamos com segurança que o “texto visual” tem como razão de ser o ‘tornar visível’, o revelar, o descortinar, o comunicar, o expressar,



6. Exemplo de rótulo de tabaco brasileiro impresso através da litografia, evidenciando possibilidades novas de interação texto/imagem



7. Página de Angelo Agostini para o jornal O Fluminense. Ao todo, foram publicadas 14 histórias de Nhô-Quim, entre 1869 e 1870, das quais nove capítulos foram desenhados por Angelo Agostini. Aqui percebemos, apesar do processo litográfico, a clara herança da separação entre texto e imagem.

o iluminar, e; por quê não, o ilustrar? Mais uma vez, não falamos aqui do lugar comum que a palavra ilustração geralmente assume e vigora no senso coletivo como mero complemento de um texto escrito, mas sim ilustrando, iluminando, dando palco simplesmente à uma ideia. Como se concluiu anteriormente, a imagem, no mundo “multi-cognitivo” em que vivemos, já assumiu há muito o seu estatuto de linguagem e pode perfeitamente comunicar por si mesma. Nesse sentido, utilizando exemplos de imagens que independem de algum código verbal/escrito para existirem, complementamos a assertiva de Klee dizendo: ela (a arte/a ilustração) torna visível aquilo que queremos mostrar e invisível aquilo que queremos omitir. É, portanto, uma linguagem que pode ser independente, uma ferramenta mais que possibilita dizermos ao mundo aquilo que nos vai à cabeça. É mais um meio de expressão e opinião — a voz do autor.

Tendo como ponto de partida o vazio, através da alegoria da folha em branco, a ilustração nos faculta tudo, visto que qualquer traço, ponto, textura, cor ou mancha que seja inserido no espaço antes “vazio” está a favor de um pensamento. Tudo é narrativo. Nesse sentido, o eufemismo e a hipérbole transformam-se também em figuras da linguagem visual, fundamentais quando uma imagem trabalha em prol de determinada ideia, através da omissão, da suavização, ou do aumento, do foco. Tais figuras de linguagem/estilo contam (ou podem contar) também com o forte recurso semântico do cruzamento de narrativas, reforçando os domínios conotativos da imagem através da evocação de significados convocados ao discurso por aspectos estéticos, técnicos ou simplesmente semânticos que, por sua vez, laboram como referentes de apoio ao discurso. Aqui, nesse claro uso das metáforas e/ou metonímias visuais, talvez resida um dos aspectos mais exuberantes dessa prática, pois estamos diante de um fenômeno inteligente, onde tudo se coaduna a favor de um pensamento, através da condensação de significados e do deslocamento de sentidos. Não raro os resultados gráficos desse tipo de discurso visual dispensam o mero virtuosismo técnico em favor da melhor transmissão da mensagem.

Em nossa pesquisa, o levantamento e a breve análise de alguns discursos visuais tem por finalidade a constituição de um referencial retórico que propicie o ganho de conhecimento através de modelos de discurso. Nesse sentido, entendemos que a análise de diferentes tipos de narrativas visuais seria importante para o ilustrador, para que, a partir dessa análise, se potenciessem suas capacidades comunicativas através das imagens. Analisaremos em seguida, e de maneira sucinta, alguns exemplos através dos quais desenvolve-se um discurso, seja a contar uma história, defender uma causa ou apresentar um conceito.

The Discovery — Norman Rockwell, 1956.

Iniciaremos nossas breves análises com uma obra de Norman Rockwell, pintor e ilustrador norte americano que consolidou sua carreira como um cronista visual, retratando o espírito de seu povo de forma peculiar. Rockwell criou muitas cenas que continham histórias completas em uma única imagem, tal seu poder de síntese narrativa. Um bom exemplo é a pintura intitulada *The Discovery* (A Descoberta), de 1956, feita para uma das capas da revista *The Saturday Evening Post*. Tal como a maioria das imagens produzidas pelo artista, a obra em questão sustenta-se sozinha sem a necessidade de um título, pois evoca elementos muito difundidos pela cultura ocidental. Entretanto, a ligação feita com o título da obra se dá a partir da fantasia encontrada pelo menino. Nesse caso, Rockwell leva-nos para dentro de seu trabalho a partir do rosto da criança que olha,



The Discovery (1956)
Norman Rockwell



Na imagem acima as linhas brancas mostram como Rockwell usa os elementos ilustrados para direcionar o olhar de seu leitor. O retângulo amarelo evidencia o espaço utilizado para enfatizar o personagem através do constraste entre a roupa branca e o móvel escuro.

espantada, em direção ao espectador. O contraste da madeira escura do móvel com a figura clara do menino e as linhas diagonais geradas pela perspectiva da porta e pelos cantos da cômoda levam o olhar à criança. Olhar que escorre, imediatamente depois para o “pavio” narrativo, que é a roupa do Papai Noel/ Pai Natal, enquanto o enquadramento frontal, junto à expressão facial da criança, ajuda a reforçar as ideias de descoberta e estarecimento do instante representado. Rockwell faz uso da bagagem cultural de seus espectadores, outro aspecto muito utilizado e necessário para a plena comunicação quando construímos narrativas totalmente constituídas por imagens.

Consideramos que a composição* trabalhada pelo autor, aliada à carga semântica trazida pelos elementos da obra constitui narrativa tão completa que direciona o leitor a criar com precisão o restante da história por si só, preenchendo o “vácuo narrativo” deixado pelo autor. Tal habilidade narrativa do artista norte americano é matéria valiosa de estudo e atenção a qualquer um que se proponha a ser um comunicador visual.

Imagem sem título — Fátima Bravo, 2018.

Dentre as várias funções que a ilustração pode assumir em contextos diferentes, interessa-nos aqui, especialmente, a sua função opinativa ou seu potencial persuasivo. Tal caminho permite que o ilustrador desenvolva seu pensamento como um advogado, defendendo ou tornando visível um determinado ponto de vista. Basta agarrarmos numa ideia a qual queiramos defender e temos campo aberto à experimentação, à discussão, à reflexão, à adequação, ao alargamento do espaço perceptivo, crítico e operacional, tudo isso dentro desse especial caráter opinativo da ilustração. Foi o que fez Luís Mendonça, professor, ilustrador e designer português, no desenvolvimento de um exercício sobre o conceito de persuasão com os seus alunos na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Sua proposta consistia em desmistificar a ideia culturalmente estabelecida de que o lobo é mau. Para isso, os alunos precisariam provar o contrário através de uma única imagem.

Desenvolvo há quatro anos, na disciplina de ilustração, um primeiro exercício sobre o tema do lobo. Desde logo pela sua ocorrência no domínio da ilustração, pela quantidade e diversidade da sua representação. Mas também pelo contraste entre esta diversidade e riqueza técnica, discursiva e imagética e a representação de uma ideia fixa, monolítica, pobre: a grande persistência no rótulo de “lobo mau” (...) O

lobo tem sido um animal sacrificado ao longo dos tempos. Na vida real e na ficção. Tal constituía uma boa oportunidade para refletir sobre factos, sobre práticas humanas, sobre ciência, sobre arte, sobre ideias, sobre mensagens, sobre opinião (...) (Mendonça, 2019)

Como aponta Luis Mendonça, a permanência do rótulo negativo ao animal pode ser contemplada na esfera ficcional com reverberação na vida real. *O Capuchinho Vermelho*, conto cuja versão mais antiga (Charles Perrault) conta do século XVII, e *Os Três Porquinhos* conto recolhido e reescrito por Joseph Jacobs, ambas histórias antigas oriundas de lendas europeias, são exemplos de grandes clássicos mundiais mais que enraizados no imaginário popular e que alimentam o estigma carregado pelo lobo. Expressões da vida cotidiana com “o homem é o lobo do homem”, “lobo em pele de cordeiro”, ou o uso, no sentido figurado, da palavras, matilha, alcatéia ou simplesmente lobo, como claras ilustrações das misérias humanas, são alguns exemplos de como tal ideia pertence ao nosso inconsciente (ou consciente) coletivo. Com finalidade de observarmos alguns recursos opinativos da ilustração, faremos a nossa análise de um exemplo pertencente ao livro 2019 Duas Mil e Dezanove Dicas em Forma de Uivo, desenvolvido no meio académico, que advogam absolutamente contra o senso comum e monolítico que repete: lobo mau. Na imagem acima, Fátima Bravo nos convida a refletir sobre a figura do lobo com especial empatia. A ilustração remete-nos a algo semelhante a uma visão de uma radiografia, que permite-nos vislumbrar o interior “orgânico” do animal, que por sua vez se revela como uma representação do interior do corpo humano. Essa clara aproximação do lobo conosco, advoga contra o estigma do lobo mau por clara comparação.



Imagem sem título (2019) Fátima Bravo.

Outro aspecto que soma semanticamente à defesa do retratado é justamente o tipo de representação gráfica escolhida. Há quem possa dizer que a comparação seria mais explícita com o uso da ilustração científica, por exemplo, pois tal escolha levaria o deslocamento do personagem ao máximo, aproximando-o inteiramente ao homem e, portanto, advogando melhor pela causa do lobo. Entretanto, é preciso perceber que a dose de doçura presente na imagem jamais seria alcançada com uma representação fiel do interior humano, que certamente não contribuiria para o enternecimento do interlocutor, apesar de levar a ideia por trás da imagem ao máximo. Nesse sentido, Fátima usa uma representação que remete-nos ao nosso interior orgânico, trazendo a ideia de que o lobo é mais parecido com o ser humano do que se pensa — vide o formato dos pulmões; a escolha de uma forma para o coração menos convencional e romantizada; e a cor vermelha do coração, acentuando a importância semântica e figurativa do órgão — mas sem perder o foco ao apelo emocional pela simplicidade das formas. Tal escolha do exato ponto comunicante nessa escala de representação é elemento fundamental para o aspecto persuasivo da ilustração, pois dá o tom da mensagem que se quer passar, seja ela qual for. Essa escala foi informalmente batizada pelo ilustrador Christoph Neimann na série *Abstract: The Art of Design*, publicada no ano de 2019, pela plataforma on-line *NetFlix*. Sobre tal escala representativa, a qual Neimann chama de “Abstratômetro”, o ilustrador elucida:

(...) cada ideia exige uma quantidade específica de informação. Às vezes, muitos detalhes e muito realismo, às vezes, apenas uma linha, um pixel. Mas cada ideia tem um ponto nessa escala. Digamos que queira ilustrar um coração como símbolo do amor. Quando você ilustra apenas com um quadrado vermelho, a abstração máxima de um coração, ninguém sabe do que você está falando e não funciona. Quando você é realista e desenha um coração de verdade, de carne, que bombeia sangue, é tão nojento que ninguém pensaria em amor. Em algum lugar entre o quadrado vermelho abstrato e o coração de “açougue”, existe uma forma gráfica que se parece com ambos e é ideal para demonstrar a ideia de “símbolo do amor”. (2019, *Abstract: The Art of Design*)

Como nos aponta o ilustrador alemão, o papel comunicante da ilustração está intimamente relacionado com as escolhas representativas da forma. Concluimos que a mesma ideia de Fátima certamente não teria o mesmo sucesso na missão de absolver o réu sem a medida certa entre algo que seja os órgãos internos do ser humano e uma grande abstração desses mesmos. O argumento de Fátima, portanto, é balizado pela condensação de dois

aspectos narrativos: a ideia em si e a maneira como essa ideia foi traduzida visualmente/tecnicamente, emprestando o valor semântico de um universo mais doce para servir de suporte à sua ideia.

Poema visual — Joan Brossa, 1971 (1982)

Joan Brossa, poeta e artista catalão, é conhecido por explorar as letras e as palavras pelo seu lado objetual, ampliando as possibilidades visuais que elas oferecem. Tendo por núcleo de seus poemas a palavra e os caracteres, Brossa trabalhava com suas formas e associações sonoras, rejeitando o discurso lógico e linear. Colocar imagem*



Poema Visual
(1971)
Joan Brossa

Na obra acima, intitulada “Poema visual”, datada de 1971, Joan Brossa faz uso da forma resultante do alinhamento das letras do alfabeto para desenvolver sua ideia. Para o desenrolar da narrativa, o artista conta apenas com um traço preto cuidadosamente ligado a uma forma ovalada, transformando a imagem global na representação gráfica de uma chave. Em nossa interpretação da imagem, ao relacionar o objeto ‘chave’ com o alfabeto, Brossa permite o cruzamento dos campos semânticos relativos aos dois elementos. Cria-se portanto a ideia de que a alfabetização, a instrução ou o letramento — ideias pertencentes ao campo semântico trazido pelo alfabeto — são fatores fundamentais para que “*portas se abram*”/ para que surjam oportunidades — ideia trazida pela alegoria da chave.

É importante salientar que a quantidade de informação visual debitada sobre o suporte é a justa medida para a perfeita transmissão da mensagem. A estética ‘limpa’ que Joan Brossa utiliza nesse poema é também importante fator comunicativo, pois nesse caso, uma abordagem minimalista favorece e exalta o poder da ideia. Está, assim, a serviço da mensagem, sem ruídos. Um modelo mais exuberante ou colorido de chave poderia deslocar o sentido do discurso, visto que tudo aquilo que o artista/ilustrador/narrador coloca em sua imagem tem, ou espera que se tenha, valor e relevância para a narrativa.

Assim como a justa medida da informação visual, o entrelaçamento de ideias distintas através de seus respectivos referentes é um valioso modelo de comunicação, pois permite a criação de textos visuais inteiros sem o concurso da linguagem verbal.

Após esta breve incursão por diversos ‘modelos de discurso visual’ que julgamos importantes para um repertório narrativo do ilustrador; e dentre as inúmeras possibilidades narrativas que a imagem ou a ilustração podem oferecer, acreditamos que nossa proposta de trabalho no livro ***Para Além das Palavras*** se aproxime mais da proposta do artista catalão em seu “Poema visual (1971)”. Embora Brossa transmita uma mensagem completa com a possível interpretação de que a instrução é uma chave, o significado semântico da imagem poderia ser alterado ou expandido de acordo com a utilização de um outro título, que inegavelmente passaria a fazer parte da leitura da obra em um segundo momento. Ora, se a imagem tivesse por título a palavra ‘liberdade’, por exemplo, poderia rapidamente levar os leitores a divagarem sobre o poder emancipatório da alfabetização. Já se o título fosse a palavra ‘resistência’ a imagem ganharia novo direcionamento semântico. Nos interessa tal relação entre o título/palavra e a obra/ilustração em si. Nosso projeto, portanto, tem como proposta a criação de discursos essencialmente visuais, que mantêm a relação de colaboração entre texto e imagem.

(...) articulados, texto e imagem constroem um discurso único. Numa relação de colaboração o sentido não está nem na imagem, nem no texto: ele emerge da relação entre os dois. Quanto mais as respectivas mensagens parecem distantes uma da outra, mais importante será o trabalho do leitor para fazer emergir a significação.
(Liden, 2011)

É nesse ambiente colaborativo que trabalharemos a base de nossas narrativas, aliando essas formas de expressão para que suas individualidades dêem origem a um sentido mais amplo que não reside exclusivamente em nenhuma das linguagens, mas sim na relação estabelecida entre elas. Esses novos significados, muitas vezes, subvertem o lugar comum para onde a imagem ou a palavra, se lidas sozinhas, nos levariam.

Parte II

2. Projeto prático

2.1 Bastidores

O que pode estar “*para lá da palavra*” foi o motor da concepção do nosso projeto. Por sua vez, nossas apetências pelo poder do discurso visual sempre nos acompanhou.

A partir de um trabalho pessoal anterior ao curso do mestrado, chegou-se a ideia de fazer um livro ilustrado — em forma de abecedário — onde a forma da letra assumisse apenas um aspecto formal na ilustração, que por sua vez ilustraria textos com outras camadas narrativas: uma frase de um poeta, um ditado popular...



Em meio ao processo, decidiu-se não utilizar frases, pois a busca pelo texto poderia atrasar o processo de criação. Questões relacionadas a autoria do produto final também foram relevantes para que se abandonasse essa ideia inicial.

Optou-se pelo uso do alfabeto apenas como índice do trabalho. O abecedário surge como uma forma de organizar os nossos conteúdos, não impedindo desenvolvimentos semânticos. É uma ferramenta de segmento, pois nos dá a possibilidade da criação de discursos independentes — não se está amarrado a nenhum guião ou nenhuma sequência, estabelecendo-se a possibilidade da leitura não linear. O sentido do livro encontra-se em cada momento e não na continuidade entre as partes. Embora os discursos guardem a possibilidade de independência entre si, também permite explorar narrativas conjugadas. Para além de uma ferramenta de segmento, podemos considerar o alfabeto como uma ferramenta de fechamento, pois também cria uma amostra finita de conteúdo, delimitada pelas letras.

A partir dessas possibilidades, definiu-se que o projeto prático seguiria o caminho de livro construído a partir de metáforas visuais. Nele, cada letra trará consigo uma palavra a trabalhar: um sentimento, uma condição, um conceito... A ideia de ilustrar conceitos aleatórios pareceu-nos atraente por ser algo que explorasse a criatividade e requisitasse um trabalho consistente de sobre o discurso visual.

Mas por quê um livro? Dentre o leque de opções editoriais para se expor imagens, julgou-se que a disposição das narrativas em um livro poderiam ‘tirar partido’ das próprias características do objeto e da relação que os leitores já trazem com esse tipo de contentor, fazendo com que algumas ilustrações absorvessem e utilizassem de aspectos vindos da materialidade do objeto livro.

2.2 Projeto editorial

Em observância às capacidades do autor, nosso livro tem como foco a resignificação de palavras através de imagens. Distante de um dicionário visual e mais próximo de uma lista de observações críticas (em forma de imagens) sobre temas conhecidos e amplos. Por sua vez, a ambiguidade que as próprias palavras comportam, foi fator determinante para a construção poética deste nosso trabalho.

Por quê trabalhar com imagens? Para o arquiteto, a expressão do pensamento se desenvolve fluida em termos espaciais, bem como o matemático é capaz de resumir em síntese algébrica um fenômeno natural. Para o músico, exprimir a ideia de certa emoção ou transmitir sensações pode ser mais fácil através de melodias, ritmos e harmonias;

assim como o orador é capaz de emprestar às palavras contorno retórico robusto, conferindo à comunicação verbal tonalidade sedutora. A partir desses exemplos, é simples pensar que os meios de expressão tornam-se mais ou menos espontâneos de acordo com nossas predisposições naturais acrescidas de muitas horas de lapidação de determinada linguagem.

Sem fugir à regra, o ilustrador desenvolve a competência de pensar graficamente, sendo natural que sua forma de expressão reúna e reflita diversos aspectos desse pensamento. Nesse contexto, fatores como composição, cores, texturas, suporte, materiais e muitos outros, são componentes fundamentais para a criação de um discurso. São a matéria prima de sua narrativa. Por esse motivo, optamos por criar imagens, por nossa predisposição à visualidade.

Pretendeu-se que os vocábulos escolhidos dessem origem a desdobramentos retóricos que resultassem em imagens, fossem elas, literais, reinterpretações ou até mesmo situações que transformaram o sentido da palavra ‘originária’. A relação entre a palavra escolhida e a imagem que a envolve é a chave fundamental de todo o trabalho. Em nosso objeto editorial, houve a necessidade de propor uma abordagem imagética diferente do óbvio, para se pensar sobre conceitos bastante conhecidos como ansiedade, pressa, contraste, ego e etc... O nosso objetivo central foi sugerir possíveis expansões narrativas e novas leituras/releituras de tais conceitos a partir dos pressupostos enunciados. Para que fosse concebido o corpo do projeto, a disposição editorial dos conceitos não foi aleatória. Foi utilizado o alfabeto como guia para construções narrativas não sequenciais — cada palavra eleita inicia um novo discurso. Entendemos nosso trabalho como um exercício “nunca concluído”, pois para cada vocábulo será possível a criação de muitas soluções diferentes, dependendo das referências de quem as crie ou do caminho narrativo que se queira seguir. Entretanto, para que o projeto tivesse termo, escolhemos trabalhar com uma amostra finita que se resume em uma imagem para cada letra do alfabeto; imagens estas criadas a partir de conceitos escolhidos aleatoriamente. Não tendo um caráter de manifesto político, “tratado” de sociologia ou publicação sobre crítica social; acaba por ter também um pouco disso tudo. Nossos temas não são indiferentes à sociedade e aos problemas dos tempos atuais. Contudo, recusamos sempre a via fácil do discurso óbvio e panfletário.

Neste sentido, este livro tem um público-alvo amplo e não pretende excluir nenhum tipo de leitor. No entanto, ao observarmos seu conteúdo semântico, percebe-se que não é destinado a um público infantil, embora a presença dos elementos ilustrativos seja algo atrativo aos pequenos leitores. Para sua possível leitura, as relações entre imagens

e palavras sugeridas pelo autor, contam com um maduro arcabouço de referências do interlocutor, referências essas sociais e emocionais e que pensamos não fazer parte do universo infantil.

O presente projeto conta com uma abrangência temática e cultural vasta já que não implica regionalismos, ainda que a língua portuguesa seja condição sequencial — em observância ao alfabeto. Contudo prevê-se que a sua tradução para qualquer língua possa ser feita, ao manter-se a língua original e preservando a ordem alfabética. Tratando-se de um projeto com uma carga autoral forte, a responsabilidade tanto editorial como gráfica e de ilustração é por nós assumida na totalidade. Ainda assim, como dito anteriormente, pode interessar a diversos públicos, pois não versamos sobre abstrações individuais, mas sim sobre temas transversais a toda a sociedade.

2.3 Projeto de design e ilustração

2.3.1 Especificidades formais do livro

Formato Sendo fundamentalmente uma obra ilustrada, optou-se pelas dimensões de 28cm altura por 21cm largura — formato adequado a edições ilustradas — com o intuito de favorecer toda a informação visual. Essas medidas foram escolhidas para criar um espaço generoso e de total liberdade na página dupla, onde as imagens pudessem reinar e absorver o leitor para a narrativa.

Layout Mais uma vez, tratando-se de um projeto editorial gráfico que vive da ilustração a toda a dupla página, a definição de um layout específico não foi objeto de questão projetual. Ainda assim, definimos critérios normativos referentes a elementos tipográficos que se repetem, nomeadamente a letra de entrada e o vocábulo que lhe corresponde. Sempre que possível (legibilidade), determinou-se que esses elementos se situassem na página ímpar, no canto superior esquerdo, marcando assim as entradas dos novos temas, numa tradição ocidental de leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo. Casos excepcionais, que promovem leituras e significados, são tratados pontualmente. Prescindiu-se do fólio, tendo em conta a ordenação alfabética e o próprio ruído e possíveis leituras semânticas que causaria em algumas das ilustrações.

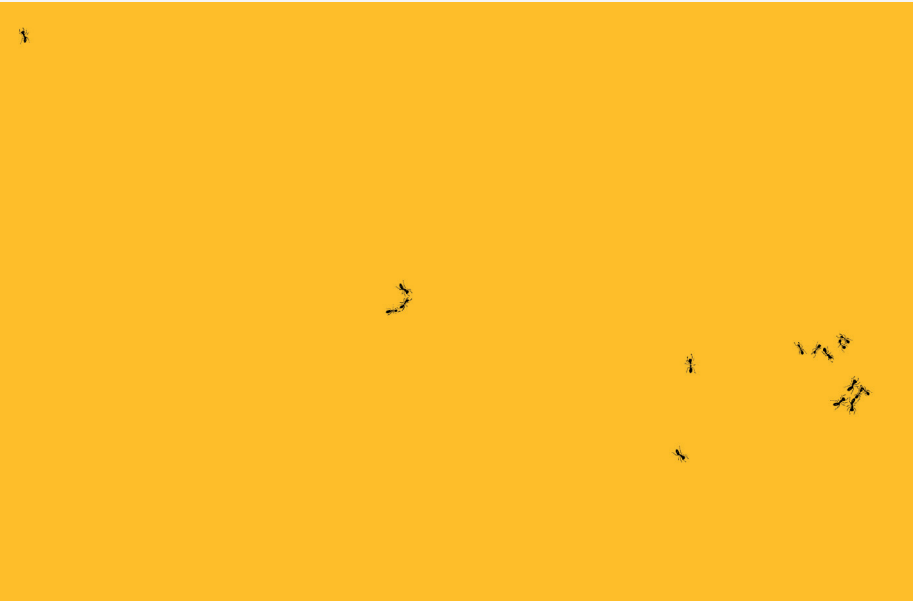
“Entradas” Com relação às diferentes seções narrativas do livro, podemos dizer que são acompanhadas por pequenas intervenções tipográficas/textuais. Tais intervenções consistem em uma letra e uma palavra iniciada pela mesma letra. Todas as palavras funcionam como títulos para as imagens, tendo mínima interferência gráfica na página, mas trazendo

contribuições semânticas fundamentais para cada ilustração. São essas palavras que trazem o assunto, o mote com o qual a imagem dialoga, complementando, subvertendo ou ressignificando-a.

Tipografia Relativamente a tipografia, utilizou-se a fonte Baskerville, em suas variantes Regular, Itálico, Negro e Versaletes. Esta família tipográfica foi desenvolvida pelo tipógrafo inglês John Baskerville em 1757. Suas formas conferem elegância e refletem alguma atemporalidade por flertar com tipos mais antigos e também com alguns mais modernos. Classificado como uma família de Transição, seu estilo reflete a passagem de um estilo antigo (Humanísticas), como o caso Caslon (1732), para o estilo Moderno, como Bodoni (1790) e Didot (1784). Essa fonte foi escolhida pela sensação de serenidade e estabilidade que transmite, mantendo sempre o mesmo tom do início ao fim do livro enquanto deixa as variações semânticas e formais a cargo do sentido das palavras e dos diferentes tipos de narrativas ilustradas.

Folhas de guarda As folhas de guarda de nosso livro, trazem além da cor amarela — seguindo a cor da capa e criando o envólucro colorido para um livro de páginas majoritariamente brancas — um elemento ilustrado/narrativo. Afinal, por quê não usar esse espaço inicial do livro para começar o diálogo com o leitor? As formigas presentes nas guardas são parte integrante de uma das ilustrações do livro.

Exemplo de folha de guarda



Introdução A introdução do livro foi escrita pela professora e ilustradora brasileira Graça Lima, atuante no ensino público e no mercado editorial brasileiro por mais de 40 anos. A fim de valorizar suas palavras, optamos por um tamanho maior da tipografia, que é a mesma utilizada no restante do projeto gráfico.

Ilustrações As ilustrações enchem, quase sempre, toda a dupla página. Mesmo as que só ocupam uma página — maioritariamente na página ímpar — encontram valor semântico no branco da página de papel, como prolongamento da narrativa ilustrada.

A natureza técnica das ilustrações não obedece a critérios — estético, narrativo e técnico — únicos. A técnica está sempre a serviço da narrativa: tanto pode acontecer através de desenho elaborado, realista, síntese iconográfica, fotografia e reprodução fotográfica, cortante (faca gráfica), entre outras.



Ritmo e sequência O ritmo de leitura é ditado pelas ilustrações, que ora ocupam uma página dupla, ora ocupam mais páginas ou até mesmo mais partes do livro; e, é claro, pelo leitor que é livre para passar mais ou menos tempo em cada narrativa, retornar e avançar ao seu critério, visto que nossas narrativas são independentes, de uma maneira geral. A sequência das ilustrações é determinada pela ordem alfabética, que como já dito anteriormente foi escolhida como guia para as ilustrações por conter uma amostragem finita, possibilitando que o trabalho tivesse uma sequência lógica e um fim. Tal elemento ordenatório presente no livro também permite a não existência de paginação, como foi referido anteriormente, já que outro tipo de ordem sequencial rege o projeto.

Capa, lombada e quarta capa Buscamos transmitir em nossa capa uma síntese daquilo que venha a ser o conteúdo do livro, embora saibamos que a percepção do leitor aos elementos da capa possa ser mais completa após seu conteúdo ser conhecido. Nela o alfabeto se encontra presente se forma esmaecida, pois sua importância dentro do projeto é algo formal, apenas. O interesse semântico está presente nas relações entre palavra e imagem. A presença da tesoura ilustrada remete a componente visual do livro e também traz conceitualmente a ideia de que as narrativas visuais descritas no livro são um recorte daquilo que venha a ser a realidade — a nossa visão sobre os temas abordados. A capa ainda conta com a inclusão de uma pequena formiga “perdida”, dando continuidade a uma

das narrativas premententes ao livro e funcionando como um elemento instigador no que diz respeito a relação do leitor com o objeto. A cor amarela da capa — que se prolonga pelas guardas — tem o propósito de chamar a atenção e envolver o livro, que é predominantemente composto de páginas com fundo branco, com uma cor vistosa e sólida. A quarta capa limita-se a ser um espelhamento da capa e a lombada apenas repete o título e o autor.

Imagem do conjunto composto pela quarta capa, lombada e capa



2.3.2 Semântica e técnica das ilustrações

Na presente seção deste relatório, discorreremos sobre os aspectos narrativos de algumas de nossas ilustrações, com o objetivo de apresentar a produção de conhecimento e algumas possibilidades de discurso que diferentes abordagens gráficas, semânticas e técnicas podem gerar.

Observando a interdependência entre texto e imagem existente em nossas narrativas, percebemos que, maioritariamente, ambas as expressões comunicantes não se sustentam sozinhas — Dependem uma da outra, ao mesmo tempo que se completam e amplificam. As relações mantidas pelas linguagens visual e verbal nos possibilitam criar a uma ‘teia’ poética composta por palavra, imagem, e pelas ideias evocadas pela relação de ambas — fator que também depende das referências gerais do leitor. Esse triângulo narrativo permite que se navegue quase que circularmente entre esses três pontos sem uma linearidade específica como acontece nas narrativas escritas, por exemplo.

Entretanto, em uma pintura ou desenho onde se mantém o foco puramente na produção da imagem, não existindo a intenção de explorar as possibilidades das palavras — que nem sequer estariam em questão — o pensamento do artista pode vir a ser outro.

“Uma obra deve trazer em si sua significação inteira e impô-la ao espectador antes mesmo que ele lhe reconheça o tema. Quando vejo os afrescos de Giotto em Pádua, não me preocupo em saber qual cena da vida de Cristo tenho diante dos olhos, mas logo compreendo o sentimento que se desprende dali, pois ele está nas linhas, na composição, na cor, e o título apenas confirmará minha impressão.”
(Matisse, 1908)

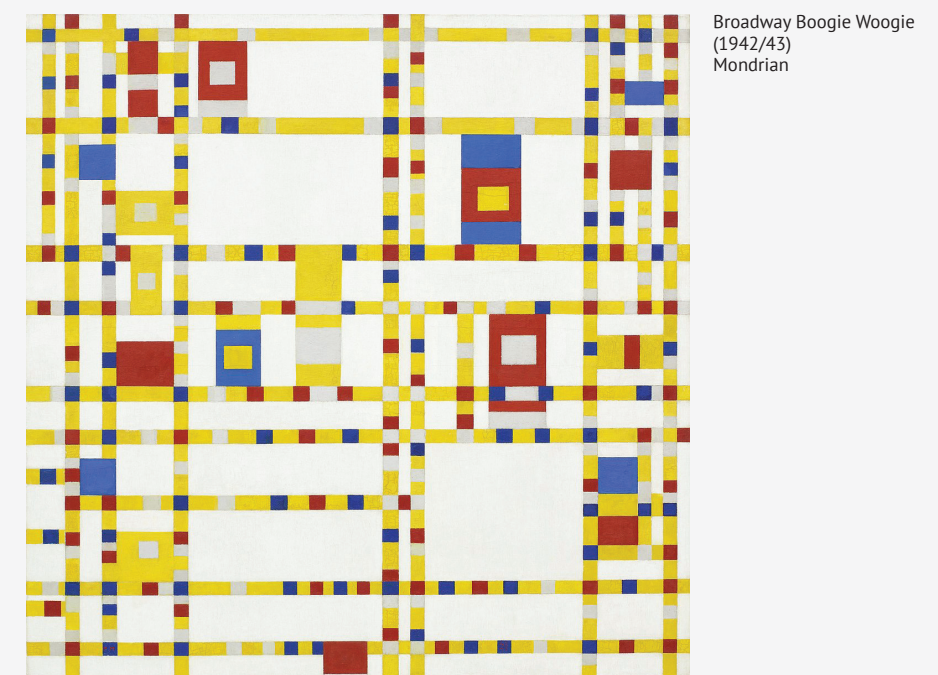
Ao observar e trabalhar de perto com as fronteiras oferecidas pela dualidade imagem/palavra ou obra/título, nossa intenção não reside em fazer com que a esfera imagética, parte prioritária onde se desenvolve todo o pensamento de nosso trabalho, seja auto suficiente como referido acima pelo renomado pintor francês. Nosso intento reside precisamente no interesse que tal sentimento despreendido da imagem, o mesmo a que se refere Henri Matisse, pulse, salte aos olhos e guie a leitura do todo. Desse modo, pretende-se que a imagem seja a força motriz que iniciará o “confronto” colaborativo entre nossas duas potências comunicantes, ao mesmo tempo que reserva-se à palavra o efeito de incrementar e aumentar o discurso visual que acompanha. Sobre tal aspecto colaborativo do binômio palavra/imagem Sophie Van der Linden, em seu livro intitulado *Para Ler o Livro Ilustrado* (2011) versa nos seguintes termos:

“(...) Quando a segunda expressão intervém sobre a prioritária, pode dar ensejo ao entendimento de um sentido global. Uma completa a outra, fornece informações que lhe faltam, preenche suas lacunas ou “brancos”, constituindo um aporte indispensável para a compreensão do conjunto.” (Liden, 2011)

Em nosso trabalho, a palavra funciona quase como título da imagem, corroborando também com o sentido narrativo da obra e, num segundo momento, redirecionando a leitura do interlocutor. Muitas vezes o título de uma obra de arte, por exemplo, também assume esse papel de guiar o leitor, descortinando um pouco daquilo que o autor quis dizer com tal expressão visual ou performática. Tal acontecimento é mais comum em obras minimalistas ou abstratas, onde qualquer “pista” ajuda o observador a reunir elementos para a maior interatividade e compreensão da obra em questão.

Um bom exemplo disso é o quadro *Broadway Boogie Woogie* de autoria de Pieter Cornelis Mondrian, pintor modernista neerlandês, mais

conhecido como Piet Mondrian. Seu colorido vivo, composto, em grande parte, pelas cores vermelha, amarela e azul e suas formas claras e elementares, sugerem ritmo e dinamismo à imagem. Entretanto, esse tipo de expressão, que viria a ser conhecida como o estilo artístico Neoplasticismo, era o cerne da produção artística de Mondrian. Nesse aspecto o título da obra mostra-se com extrema importância narrativa, pois direciona contundentemente a percepção da obra pelo leitor. Ao nomear o jogo ritmado de cores e formas de *Broadway Boogie Woogie*, o artista faz referência imediata à cidade de Nova Iorque e nos dá um dado novo para a compreensão da imagem. Suas linhas e formas marcadas convertem-se quase que instantaneamente em ruas movimentadas, cheias de automóveis e sinais luminosos. É interessante observar como um simples título pode ter tanto peso semântico e transformar uma imagem, expandindo-a e modificando através da evocação de referências do leitor.



É nesse ambiente de complemento/amplificação narrativa que seguiremos para a análise semântica e técnica, de algumas ilustrações contidas em nosso livro — com o objetivo de que nossos comentários visuais, nosso pensamento, nossas soluções em termos de imagem e nossas escolhas, gráficas e técnicas, ajudem a decodificar a mensagem que queremos transmitir bem como tragam contributos de conhecimento gráfico, técnico e discursivo em processos narrativos semelhantes.

A
ANSIEDADE





ANSIEDADE

Na imagem acima buscamos dar corpo visual ao conceito de ansiedade. Mazela que acompanha de perto a humanidade e que manifesta-se constantemente e das mais variadas formas em nossa sociedade imediatista e superficial, a ansiedade tem forma indefinida e pouco palpável. Isso se dá pelo fato de cada um a sentir de uma forma diferente, em graus de intensidade diferentes e por razões diferentes. Fato é que todos temos uma ideia daquilo que é a ansiedade. Quanto mais não seja, havemos de ter uma ideia daquilo que ela é para nós mesmos.

Assumindo que nossa abordagem imagética parte da relação do autor com a ansiedade, que imaginamos encontrar eco em muitos interlocutores, optamos por relacionar a palavra escolhida com as ideias de paralisia, estagnação e inutilidade. Para tal feito, elegemos com objeto-síntese uma simples escada com rodas fixadas em sua base. Ora, uma escada é um objeto que guarda a função específica, e sobejamente conhecida, de auxiliar o seu usuário a alcançar algo ou uma posição mais adequada para realização de alguma tarefa. Para o sucesso no uso de uma escada, é fundamental que sua base esteja segura e bem amparada para que seu usuário não sofra um acidente e, por fim, consiga alcançar seu objetivo. Por tal razão, as rodas em sua base tornam inútil e extremamente perigosa (a exemplo da ansiedade). Nossa metáfora expressa, portanto, um dos efeitos do quadro patológico em questão. Como exercício poético-visual essa foi a nossa escolha.

Outro fator que consideramos muito importante para a maximização de tudo aquilo que desejamos transmitir, reside na composição da página dupla. Nossa escada figura na página direta sobre uma dupla página toda branca. A ideia de que o objeto está recostado em uma parede se dá apenas pela sombra projetada, não havendo nenhuma outra indicação de algum encontro entre chão e parede. Acreditamos que tal abordagem impulsiona nossas intenções, pois o fato da escada estar no meio do “nada” também reforça a ideia de inutilidade do objeto e, por consequência, o efeito paralisante que a mazela em questão pode causar. Vamos de um ponto de partida a lado nenhum, sentimo-nos perdidos e com um fardo pesado e inútil que em nada pode auxiliar-nos na tarefa de alcançar algum objetivo.

A fim de dar suporte visual à nossa interpretação da ansiedade e potencializar a comunicação, transmitindo mais precisamente aquilo que pretendemos, sentimos a necessidade de desenhar uma escada que, não fosse pelas rodas em sua base, pudesse ser perfeitamente utilizável. Para isso, nosso processo criativo contou com algum rigor na representação pictórica da escada em questão, sendo importantes a obediência às representações de texturas do objeto e as sombras provocadas por eventual iluminação da cena. Para tal representação mais rigorosa, utilizamos o grafite como técnica, pois nos facultou maior nível de detalhamento segundo nossas competências técnicas e individuais com o desenho.

B

BRASIL



B

BRASIL

A fim de analisarmos um pouco melhor a proposta ilustrativa da letra ‘B’ de nosso livro, falaremos muito brevemente sobre a origem do vocábulo escolhido. A palavra brasil, que imediatamente nos remete ao imenso país sul-americano, traz em si muito mais do que o simples nome de um território de dimensões continentais: Ela conta-nos um pouco da sua história civilizacional. Podemos encontrar sua definição no dicionário da língua portuguesa contemporânea nos seguintes termos: “brasil | *s.m.* (De *brasa* – *pela cor vermelha* – + suf. *-il*). **1.** Bot. O m. que *pau-brasil*. **2.** Madeira avermelhada daquela árvore. **3.** Cor vermelha dessa madeira. **4.** Tintura fabricada com a madeira do pau-brasil, usada em tinturaria e pintura. (DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA, 2001)

Como bem nos aponta o verbete retirado do Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, a palavra brasil é originária de brasa, que por sua vez deu origem ao nome da árvore que tem sua massa constituída por madeira vermelha. Vermelha como a brasa, hão de ter pensado aqueles que a nomearam. Seguindo o mesmo raciocínio, foi nomeado o território onde se encontrava essa madeira, valiosa para o colonizador português, pois permitia a fabricação de tinturas usadas para muitos fins. Sem alongarmo-nos mais nessa conhecida história, foquemo-nos no ponto de partida para a análise de nossa ilustração: o Brasil “veio ao mundo” ou “entrou para o mapa” como colônia, ou seja, local de usufruto exploratório e traz essa marca em seu nome. Tal aspecto é importante pois carrega consigo muitas camadas semânticas que enriquecem a narrativa palavra-imagem em questão. Tais camadas podem ser marcadas por ideias como exploração, destruição e morte, que passam mensagens diametralmente opostas à amabilidade, receptividade e alegria, algumas das muitas características de seu povo atual.

O significado da palavra brasil (representação do pau-brasil) é utilizado aqui a partir da literalidade do conceito primitivo da origem do nome do país (da árvore pau-brasil) para transmissão da ideia. A palavra viria a distanciar-se o suficiente de seu real significado, passando a atrelar-se muito à função apenas de

nome do país. É o único exemplo do livro em que recorremos ao aparente sentido literal para resgatar o sentido esquecido e, com isso, ressignificar - o que torna o primeiro contato do leitor com a palavra algo mais interessante pois o contexto da imagem traz ao verbo outra cor que, por sinal, é neste livro um dos nossos grandes exercícios.

O propósito desta imagem foi o de reforçar os pontos negativos, históricos e contemporâneos. Por contraste, evidenciou-se assim uma das características mais salientes do povo brasileiro — a resiliência — simbolizada pela imagem de um tronco de madeira cortado, num cenário de teor agreste e hostil, onde resiste e renasce em pequeno broto verde. O aspecto histórico está evidenciado na representação gráfica do tronco cortado, que revela seu interior vermelho, remetendo ao pau-brasil e toda a carga semântica atrelada à exploração portuguesa. A cor vermelha que também nos reporta ao sangue e ao universo de morte/vida em cólera, pode ser vista pela ótica histórica ou contemporânea. O ambiente pontiagudo e carregado que envolve o que restou de nossa árvore também pode ser lido nesse contexto. Tudo simboliza a hostilidade que também acompanha o curso do país desde há muito, passando pelo cenário de devastação social — e tudo que ele acarreta — presenciado nos tempos atuais.

As escolhas gráficas procuraram evidenciar todo este discurso através da utilização de técnica mista. A mescla das texturas xilográficas, formas vectoriais e pincéis digitais conferiu à ilustração o contraste necessário para a transmissão da mensagem: o ramo nascente está representado por um traço gestual, limpo e fresco, acentua o contraste com a técnica envolvente da ilustração, texturada, suja e hostil.

A escolha das cores segue o mesmo procedimento: os cinzentos tomam conta da ilustração, onde, por contraste, se destaca a cor vermelha do tronco com a complementar verde claro do jovem ramo.

D
DISTÂNCIA





D

DISTÂNCIA

Em nossa divagação visual para a letra ‘D’, elegemos como ponto de partida a palavra/conceito **distância**. Ao buscar contextos em que o conceito do vocábulo estivesse presente, lembramo-nos de uma frase de Millôr Fernandes — célebre nome do humor gráfico brasileiro e homem multifacetado — que versa precisamente sobre aquilo que talvez seja o oposto a algum distanciamento. Millôr nos acerta, como um alvo, nos seguintes termos: “*A vida é perto*”. A frase curta é autoexplicativa. A partir dela, compreedemos melhor sobre a importância das relações diárias, das pequeninas experiências do dia-a-dia, do olhar para o outro e tantas outras coisas que, ao fim e ao cabo, compõem aquilo que seja a vida, que acontece no hoje, no agora.

A ideia central desta ilustração foi evidenciar a negligência humana no tempo presente e, por conseguinte, as relações entre pessoas. A cena retrata uma mesa com duas cadeiras, como metonímia de um encontro. O uso deste recurso retórico, em termos visuais, é uma das chaves primordiais para a leitura de nossa narrativa. Ao representarmos explicitamente as cadeiras, e apenas as cadeiras, evocamos implicitamente os seus ocupantes e quaisquer ocupantes. Trabalhamos, na realidade, com a ideia de duas pessoas — uma de frente para a outra — em íntimo e reservado colóquio. O fato de as cadeiras serem diferentes é também um recurso metonímico para explicitar a ideia de pessoas com personalidades distintas.

O centro da narrativa acentua-se com as características formais e gráficas existentes na representação da mesa ao separar (mesmo do nosso olhar) as duas cadeiras.

A mesa está representada de forma exagerada: em comprimento e a técnica. O tamanho é uma clara referência ao mote da ilustração — *a distância* —, descrita aqui de maneira física com o recurso à transgressão da página dupla; a mesa é uma caricatura de um aparelho telemóvel/celular e como tal pode ser constatada pela cor preta uniforme, pelo formato curvilíneo de suas bordas, pelo reflexo na “primeira parte” da imagem e pela presença de subtis botões de comando na “segunda parte”.

O propósito foi a crítica à má utilização desses pequenos computadores de bolso, capazes de aproximar aqueles que estão a distâncias continentais e, em simultâneo, afastar aqueles que estão ao nosso lado, tornando-os, muitas vezes, invisíveis pela relação aditiva que muitos mantêm com os seus aparelhos.

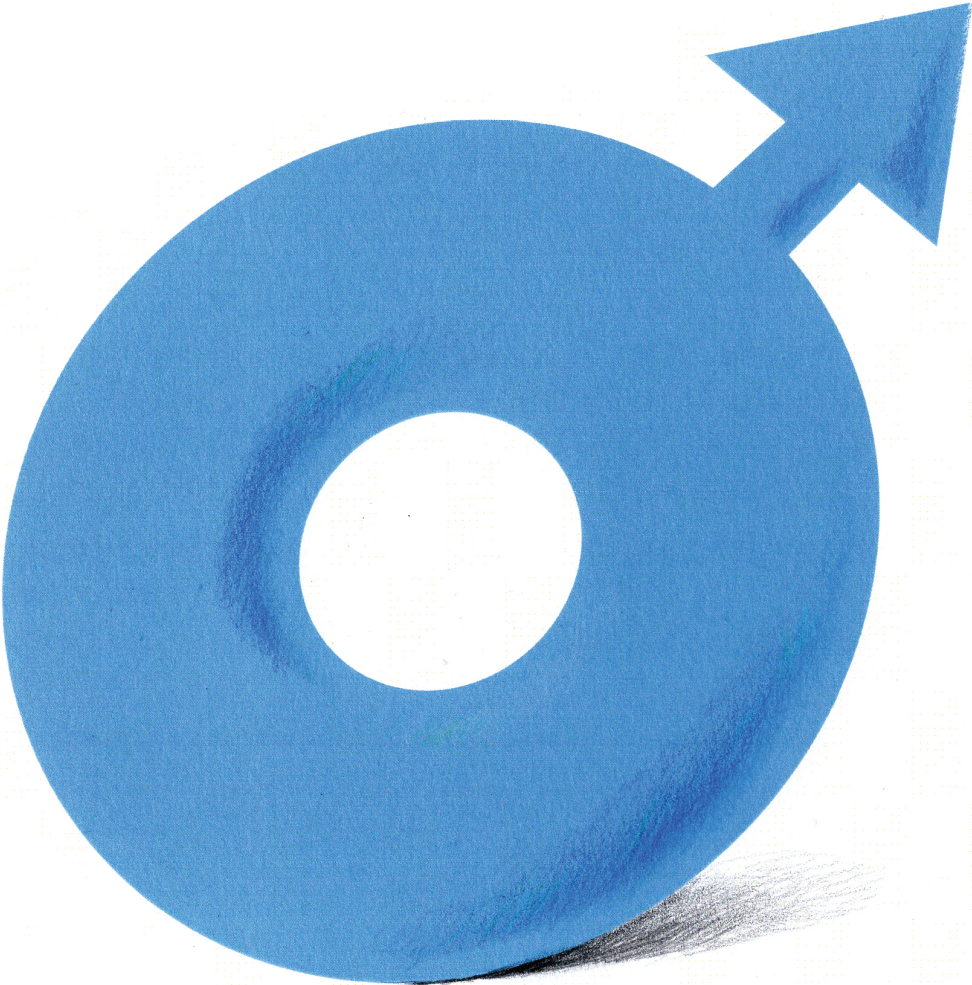
Ao deparar-se com a primeira página dupla de nossa ilustração que é composta por quatro páginas simples — , o leitor vê apenas uma das cadeiras, situada na extremidade esquerda da página par, e uma enorme mesa que atravessa todo o quadro, passando pela “espinha central” do livro, e que “sangra” na extremidade da página direita, como que inacabada. Tal inconclusão é um convite para que o leitor vire a página. Em contacto com a “segunda parte” da ilustração, o interlocutor tem acesso à continuidade da mesa, conduzindo assim o seu olhar até a extrema direita da página ímpar, onde se encontra a segunda cadeira.

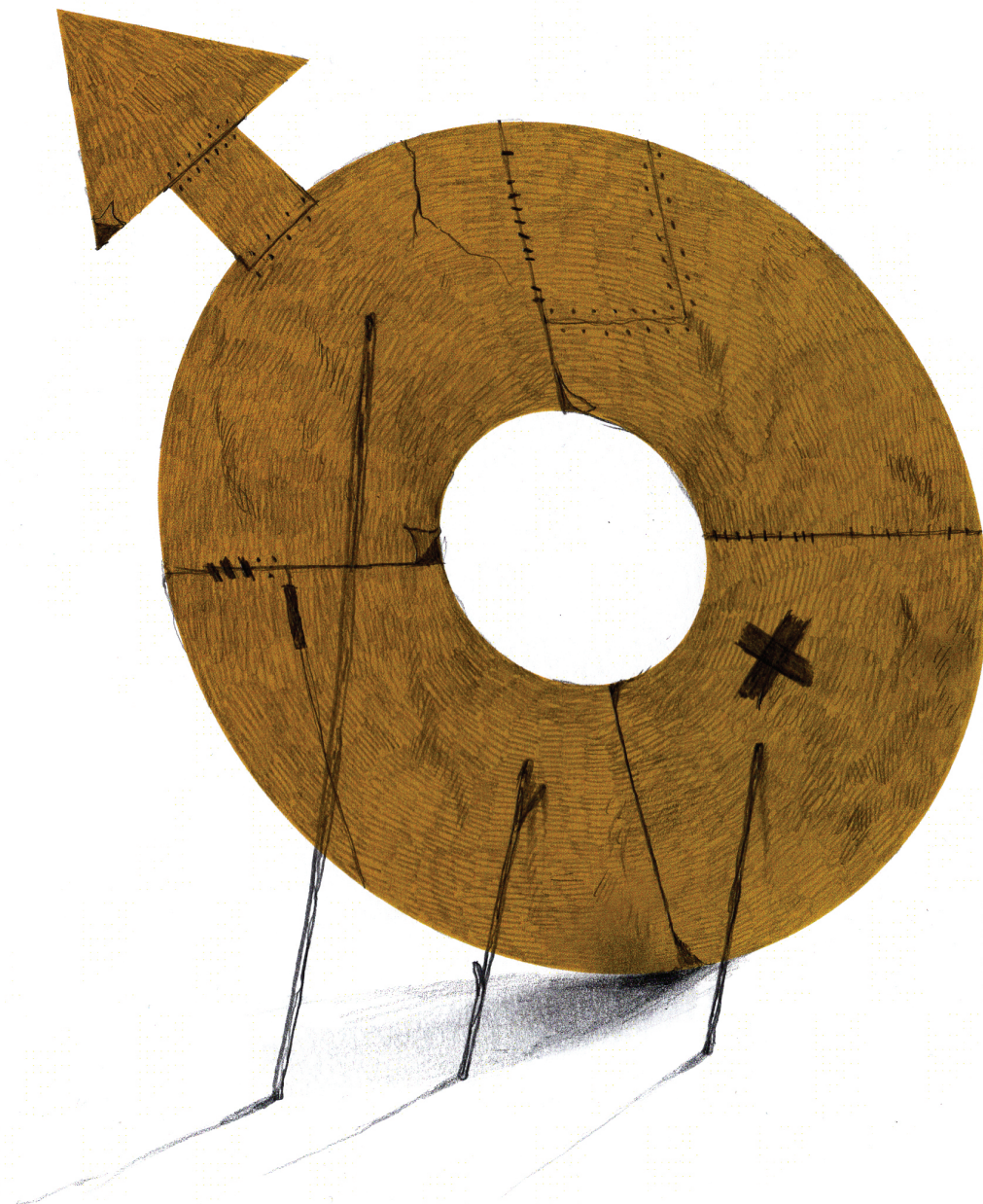
Em busca da melhor comunicação possível escolhemos representar nossas cadeiras - metonímias da presença humana, como já nos referimos anteriormente - com um desenho analógico à grafite. Julgamos a escolha adequada pela humanização que o material permite, enriquecendo assim a figura de linguagem usada e a qualidade semântica da imagem. Em contraponto à busca do traço personalizado de cada cadeira, recorreremos ao traçado vectorial para ilustrar o objeto ‘distanciador’. Temos assim a representação da mesa mais aproximada à sua função narrativa: distanciar não só pelo óbvio comprimento, mas por ter a tarefa de evocar o ambiente virtual e asséptico do mundo tecnológico.

Relativamente à composição temos aqui um caso particular em nosso livro. A utilização de 4 páginas para a conclusão da ideia tem claro impacto narrativo, amplificando — para além do habitual — a noção de distanciamento. Para tal o uso do objeto livro foi de particular valia, pois a mensagem transmitida é a de que o distanciamento humano causado pela tecnologia pode ser de tal ordem, que a imagem, para ser transmitida tal noção, precisou utilizar duas páginas duplas sequenciais, solicitando a atuação do interlocutor em virar a página.

F

FRENTE





F e V

F R E N T E E V E R S O

Para os conceitos/palavras frente e verso objetivou-se relacioná-las entre si, já que, juntas, constituem uma expressão de forte significado. No projeto editorial figuram como imagens independentes, em duplas páginas afastadas, embora se complementem e sejam semanticamente interdependentes.

O propósito criativo dessas páginas — diferente de todos os outros, já que, no presente caso, o tema sobre o qual nos debruçamos surgiu antes da eleição das palavras — foi falar sobre o machismo estrutural, tão socialmente sedimentado, e sobre a consequente fragilidade que também envolve o gênero masculino.

A fim de mostrar os “dois lados da medalha” sobre a questão da masculinidade, nossa opção visual foi criar uma só narrativa desmembrada em duas partes. A primeira delas, relativa a palavra frente, mostra o símbolo do masculino - a tradicional circunferência acoplada à uma seta que aponta para o alto - como algo pleno, apresentável, limpo e auto-suficiente, pois se sustenta de pé sem nenhum anteparo visível sobre plácido fundo branco, que dá lhe confere protagonismo. A cor azul aplicada ao objeto em questão também reforça características culturais que cercam os gêneros. Tudo aqui são heranças culturais: estereótipo e senso comum.

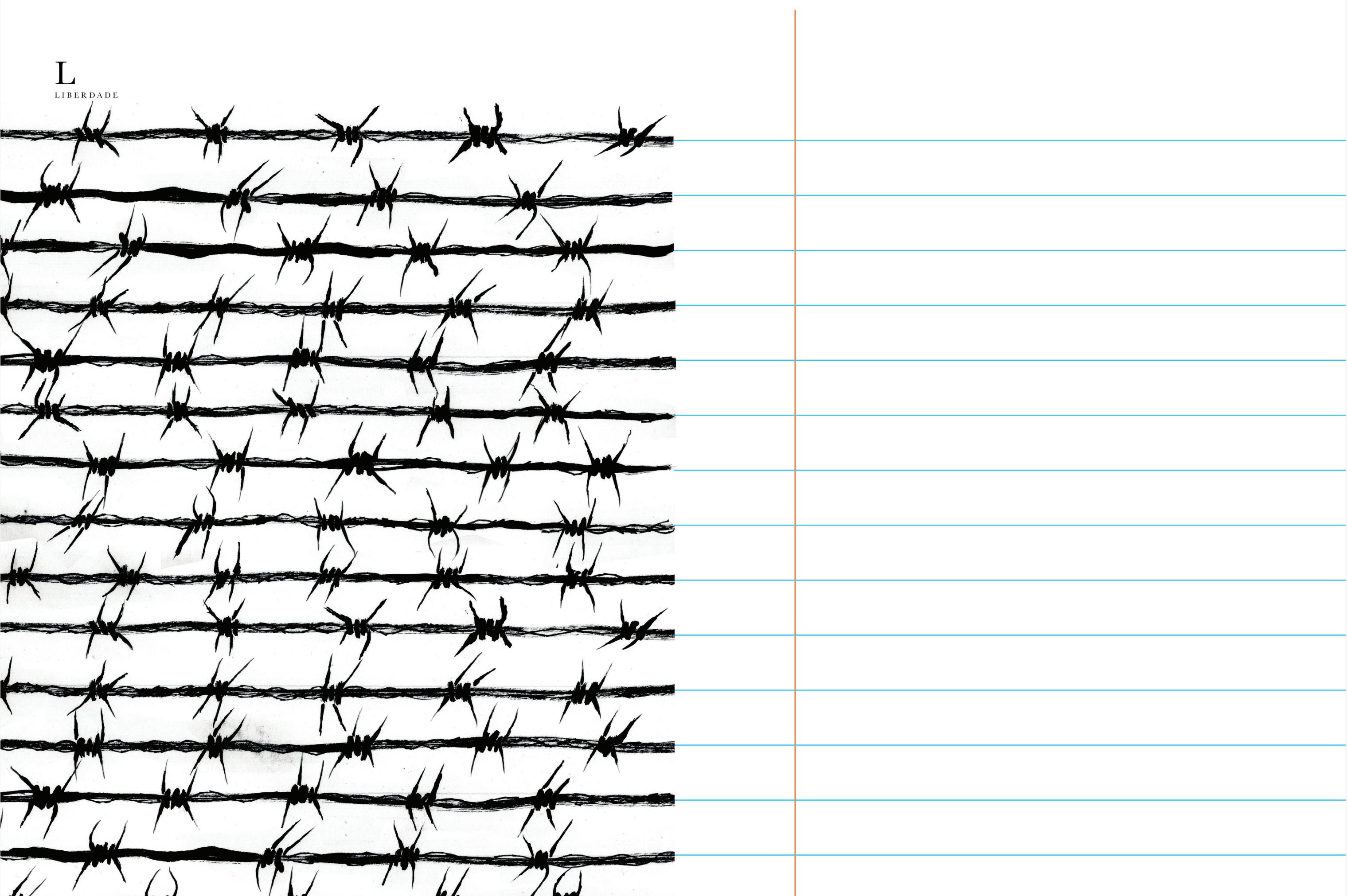
Há um propósito deliberado, na primeira imagem, de bloquear temporariamente a compreensão do leitor. Encontra-se sentido apenas ao chegar à letra ‘V’, ao conceito/palavra verso, onde se torna clara a representação da mesma insígnia vista anteriormente, mas agora por outro ângulo. Dada a distância que as letras ‘F’ e ‘V’ mantêm entre si no alfabeto, pretende-se que o leitor volte à primeira letra para confirmar a correlação das duas imagens, ocasionando uma leitura não linear. A própria composição tipográfica da palavra verso remete para o conceito de espelhamento, de relação com a primeira imagem. A imagem pretende, precisamente, mostrar o verso do referido objeto e suas características, que contradizem a mensagem transmitida pela primeira ilustração. Nesse segundo momento, é observada a “verdade” sobre o objeto, que se revela feito de materiais precários e de aspecto extrema-

mente frágil, suportados por galhos finos de madeira, à exemplo da fragilidade conceptual em torno do universo hegemónico do masculino.

O uso da falsa objetividade literal é aqui, mais uma vez, recurso retórico para se abordar o assunto principal. O aspecto literal que relaciona palavras e imagens não contamina o campo semântico, apenas a forma, limitando-se a referenciar os pontos de vista (frente e verso) de um objeto que, esse sim, carrega o teor simbólico da mensagem.

No presente caso utilizamos, mais uma vez, a composição como instrumento narrativo, que nos auxiliou a transmitir a ideia de que a segunda imagem é o resultado da observação da primeira por outro ponto de vista. Tal observação reforça a interdependência dos dois segmentos ilustrados e ajudar o leitor a concluir o sentido final. Para tal, o verso de nosso objeto encontra-se na página par, ao passo que sua frente pode ser encontrada na página ímpar.

Tecnicamente, o uso de técnica digital e analógica confere um grau de objetividade sem ser determinista. Foi usado um desenho vectorial, que posteriormente impresso serviu de base para as intervenções à grafite.



L

LIBERDADE

A partir da letra ‘L’ elegemos o conceito de liberdade para nosso discurso visual. Em ampla análise, tal ideia pode ser compreendida como o estado de ser livre, não estando sob o controle de terceiros. Aproximando o conceito em questão da palavra ‘autonomia’ trazemos para nossa narrativa a ideia de que não há liberdade sem instrução/educação. Nosso propósito, portanto, é transmitir a mensagem de que o conhecimento, é ferramenta indispensável para o alcance de livre-arbítrio.

Para a transmissão de tal pensamento recorreremos ao contraste simbólico existente entre uma cerca de arame farpado e a folha pautada de um caderno. Sendo o arame um objeto opressor e hostil, abriga em si clara metáfora de ideias como privação, cárcere ou imposição de limites. Encontramos na representação da folha de caderno sua antítese, pois ao passo que o cerceamento promovido pelo grade/cerca diminui a área de ação do indivíduo, o ato de adquirir conhecimento expande o mundo do aprendiz, o facultando maiores possibilidades em todos os sentidos. Nesse contexto, consideramos a folha pautada uma metáfora da liberdade e da autonomia.

Na imagem acima foram utilizadas técnicas como nanquim, carvão e traços vetoriais, a fim de que as sensações promovidas por cada expressão gráfica corroborassem com as nossas intenções narrativas. A imagem pode ser dividida em dois ambientes distintos. O primeiro, relativo à página par (à esquerda) tem por técnica predominante o desenho à nanquim. Os traços irregulares do pincel; a textura promovida pelo pincel seco; e as leves manchas à carvão conferem à ilustração corpo semântico mais grave, ajudando a transmitir a ideia de hostilidade residente no arame farpado. O ambiente à preto e branco também contribui para transmitir certa frieza ao leitor. Já em nossa página ímpar (à direita) temos a continuidade da ilustração composta por traços exclusivamente vetoriais. A harmonia e leveza presentes na geometria entre os traços que reproduzem uma página pautada de caderno, fazem contraste gráfico e semântico com a página anterior. A existência das cores azul claro e vermelho, além de auxiliar na referência visual ao caderno, ajuda a reforçar a ideia de contraste semântico com a página anterior, em preto e branco.

Encontra-se na composição da página dupla e na disposição dos elementos visuais, importante ligação entre os dois “momentos” da ilustração. O fato de os arames estarem dispostos na página da mesma maneira que as linhas do caderno, sugere a ideia literal de transformação, que reforça o aspecto semântico da página, pois dá peso ao caráter transformador da educação.

U

UNIÃO



U

UNIÃO

Para traduzirmos visualmente o conceito de **união**, meditamos sobre como transmitir em uma imagem a importância da aliança, do organismo, da soma de esforços em favor de algo. Para alcançar tal propósito, optamos por relacionar três pontos comunicantes: o indivíduo, o grupo de indivíduos e o efeito causado pela organização do grupo. Em nossa narrativa esses pontos são respectivamente representados pela formiga, pela comunidade de formigas e pela figura de um martelo.

Para darmos corpo visual à nossa ideia representamos à extrema esquerda de nossa página dupla a formação de uma carreira que atravessa o centro da página e se organiza em um poderoso aglomerado de formigas. Tal aglomeração sugere a silhueta vistosa de um martelo, concluindo a narrativa.

Apesar da fragilidade apresentada por uma formiga solitária, um grupo de formigas pode ser algo extremamente robusto. Alguns exemplos disso são suas buscas por alimento — enormes folhas ou pequenos animais mortos carregados com rapidez — e as construções elaboradas dos chamados formigueiros, que tornaram as formigas conhecidas por seu comportamento coletivo. O contraponto entre a fragilidade do indivíduo e a robustez do grupo, nos fez encontrar no animal perfeita metáfora para o ser humano. Para representar as possibilidades e a fortaleza do trabalho coletivo elegemos o martelo como objeto ideal, pois abriga em seu campo semântico as ideias de força e trabalho — o que nos ajuda na transmissão da mensagem. A relação dos elementos presentes na ilustração nos faz caminhar até a famosa máxima: a união faz a força.

Ao pensar um pouco mais em nossa relação com as formigas, percebemos o quanto esse animal é resistente e como vários indivíduos podem se afastar do grupo, tornando mais difícil o extermínio de uma infestação, por exemplo. Com esse pensamento resolvemos trazer para o projeto editorial alguns “resquícios” desta ilustração, extrapolando a composição da página dupla e espalhando algumas formigas por outras partes do livro como a lombada, a folha de rosto, as guardas e até mesmo por outras ilustrações, sem aparente

sentido semântico. Com tal “expansão”, temos por objetivo aguçar a curiosidade e o interesse do leitor pela narrativa em questão e pelo objeto livro, visto que a utilização de outras partes do objeto torna o suporte da ilustração muito mais amplo tanto no sentido físico quanto no sentido narrativo.

Tecnicamente, optamos por representar as formigas à grafite, pois o material nos facultava traços finos e precisos. A fim de encontrar maior fidelidade ao real e maior detalhamento, desenhemos alguns exemplos de formigas em tamanho ligeiramente maior, digitalizamos e, só então, construímos a composição da dupla página em ambiente digital, reduzindo o tamanho e replicando os vários exemplares feitos à mão.



W

W E B

Importada da língua inglesa, a palavra web é a designação de rede ou teia. Com o surgimento da expressão “www” — *World Wide Web* — que em livre tradução corresponderia à Ampla Rede Mundial, o vocábulo ficou atrelado ao mundo digital como sinônimo de internet. Nossa narrativa gráfica, entretanto, gira em torno de uma das grandes consequências/funções da “grande teia”, largamente fomentadas pelas redes sociais: o voyeurismo.

Os atos de observação, tão praticados nas redes sociais e nos mais variados ambientes virtuais — estamos sempre a expor-nos para que alguém observe ou a observar aquilo que outros expõem — serviram de mote para nosso discurso visual. Para cumprir nosso propósito narrativo foi utilizado o buraco de uma fechadura como metáfora para tal comportamento. Afinal, grande parte desse conteúdo exposto hoje em dia na internet fazia parte da vida, exclusivamente, privada/íntima no passado, onde para observar algo, seguir ou até mesmo “olhar pelo buraco da fechadura” era preciso certa proximidade física.

Ao contrário do habitual, onde o suporte da ilustração costuma ser praticamente “invisível”, dando palco a ideia e transformando-se quase em um portal para o mundo que a imagem nos sugere; a ilustração acima se utiliza da materialidade da folha de papel. Ou seja, usa a própria página como elemento narrativo, transformando-a em uma espécie de porta, que, por sua vez, abriga a sua fechadura. A ideia de transformar uma página em uma representação de porta é reforçada por um dos procedimentos básicos no uso de um livro: o virar de página, que simboliza agora o abrir de portas. Ainda dentro da materialidade da página como instrumento narrativo, foi usado(a) um cortante, ou faca gráfica, para a confecção da “fechadura”, que possibilita o leitor vislumbrar um pouco do conteúdo da próxima imagem de nosso livro. Reside nesse aspecto o cerne de nossa imagem e a essência do chamado voyeurismo.

A cor vermelha/magenta preenche toda a dupla página reforçando assim o valor semântico do “proibido”. Ao roçar o viés erótico da internet e também o fetiche puro e simples da observação, algo inti-

midatório e mal visto pela sociedade, a cor reforça nossos objetivos semânticos, contribuindo para a transmissão da mensagem ao leitor.

Concluída a análise a este conjunto de ilustrações, esperamos que nossos comentários visuais, nosso pensamento, nossas soluções em termos de imagem e nossas escolhas, gráficas e técnicas, possam ajudar a decodificar as mensagens que queremos transmitir, bem como trazer contributos de conhecimento gráfico, técnico e discursivo em processos narrativos semelhantes.

2.3.3 Especificidades técnicas do livro

Por fim, definimos e testámos as decisões de carácter material e técnico para a edição real do projeto. Como se trata de uma obra ilustrada, colorida, a opção pelo sistema offset, em quadricromia, foi a opção mais segura quanto a resultados de qualidade e economicamente viável (plano de cadernos 4+4 cores). Também pelas mesmas razões, por se tratar de um livro com predomínio da imagem, a opacidade do papel foi um dado muito importante, tal como a sua textura e cor. Optámos por um papel branco mate, natural, de 150g. Garante assim uma fidelidade de cor e opacidade nas páginas.

Para as guardas foi decidido um papel de cor, amarelo, de menor gramagem (120g).

A encadernação recorre ao sistema de cadernos de 16 páginas (4x16 — 64 páginas), cozidos, colados pelas guardas verdadeiras à capa.

Por fim a capa dura, com lombada reta, é revestida com uma impressão em quadricromia, e com relevo seco.

Conclusões e considerações finais

Depois de tudo que aqui foi escrito, alguém ainda poderia questionar o uso do suporte livro dizendo: qual o contributo semântico do suporte escolhido? Tais imagens não poderiam estar expostas em uma parede apenas? O projeto em questão não é um catálogo de ilustrações, mas sim um livro ilustrado com um conteúdo narrativo significativo. Ao explorar aspectos formais específicos que são exclusivos de um livro, buscamos proporcionar uma experiência única aos leitores, ou seja uma experiência sensivelmente diferente de observar as mesmas imagens em quadros dispostos em uma parede, por exemplo. É a combinação dos elementos visuais e narrativos, em um formato físico e tangível que permite, por natureza, algumas camadas de intenção narrativa. Poderíamos citar o exemplo da Distância, que com ao utilizar mais páginas para a conclusão de uma ideia, se utiliza da antiga relação que os leitores têm com o virar de páginas. É o objeto livro contribuindo para a narrativa. Ou ainda o exemplo de União, onde elementos da ilustração se espalham ao longo do livro, criando um interesse e uma proximidade com o leitor que imagens isoladas não seriam capazes de criar. O exemplo de Web com a utilização do cortante/faca gráfica se utiliza do espaço narrativo da página seguinte, criando um discurso mais robusto e adaptado ao objeto editorial.

Portanto podemos concluir que a escolha editorial foi a mais adequada às intenções discursivas de nossas imagens, potencializando-as e não restringindo-as.

Reconhecemos que com o nosso trabalho prático e de pesquisa, se deu uma significativa melhoria e capacitação autoral — com o ampliar do saber teórico e prático — relativo ao poder retórico das imagens.

Por fim, e embora, em nosso caso, haja a coincidência do trabalho ter sido feito pela mesma pessoa em todas as áreas (discurso, imagem e design gráfico e editorial), é comum que projetos semelhantes beneficiem de parcerias ou trabalho em equipe (escritores, críticos, políticos) com o artista/autor iconográfico.

Guardamos em nossas expectativas a possibilidade de edição de nosso livro, propondo o projeto a editoras portuguesas e brasileiras.

Referências Bibliográficas

- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. (2001). Fundação Calouste Gulbenkian.
- ADG. (2000). ABC da ADG: Glossário de termos e verbetes utilizado em design gráfico. Melhoramentos.
- Arnheim, R. (1980). Intuição e Intelecto na Arte. In: Em Defesa do Pensamento Visual. Martins Fontes.
- Bravo, F. (2019). Sem título [recorte e colagem de cartolina]. 2019 DUAS MIL E DEZANOVE DICAS EM FORMA DE UIVO.
- Brossa, J. (1971). Poema Visual [Serigrafia].
- Camargo, L. (1995). Ilustração do livro infantil. Editora Lê.
- Klee, P. (2007). Teoría Del Arte Moderno. Cactus.
- Liden, S. V. d. (2011). Para Ler o Livro Ilustrado (D. d. Bruchard, Trans.). Cosac Naify.
- Matisse, H. (1908). Escritos e Reflexões Sobre a Arte. In: Notas de Um Pintor. Cosac Naify.
- Mendonça, L. (2019). 2019 DUAS MIL E DEZANOVE DICAS EM FORMA DE UIVO.
- Mondrian, P. C. (1942/43). Broadway Boogie Woogie [Pintura].
- Neimann, C. (2019). Christoph Neimann: Ilustrador Episode 1). Abstract: The Art of Design. NetFlix.
- Rockwell, N. (1956). The Discovery [Pintura/ilustração]. The Saturday Evening Post.
- Squire, C. (2014). What is Narrative? [O que é Narrativa?]. Civitas, 14, 12.