FAHRENHEIT 451

Contributo de processos cinematográficos para a edição de um livro

Relatório de Projeto

Mara da Silva Vieira

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

FAHRENHEIT 451

Contributo de processos cinematográficos para a edição de um livro

Relatório de Projeto
Mara da Silva Vieira

Relatório de Projeto apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design Gráfico e Projetos Editoriais

Orientação:
Professor Doutor Vítor Almeida

Co-orientação:
Professor Doutor Rui Vitorino

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

AGRADECIMENTOS

Aos professores Vítor Almeida e Rui Vitorino, pela paciência e por acreditarem no meu trabalho.

Aos meus pais por me inspirarem, incentivarem e apoiarem sempre.

À Diana, à Carol e ao Francisco por me ajudarem e motivarem ao longo de todo este processo.

À Rita e à Bea por serem a minha segunda casa.

RESUMO

Durante séculos, o livro foi um artefacto cuja forma e valor como transmissor e arquivo de ideias e informação se mantiveram praticamente inalterados. O surgimento de novos meios de comunicação, a partir do século XIX, veio pôr em causa o papel e a relevância do livro impresso. Contrariamente ao que se começou a temer, a rivalidade entre os diversos meios deu lugar a uma maior produção e experimentação, como se pôde verificar pelo grande número de livros de artista produzidos no século passado. Artistas e designers têm vindo a servir-se da materialidade e do folhear do livro para criar ritmos de leitura, valorizando o objeto impresso face à sua contrapartida digital. Verifica-se, assim, que o livro se tem mantido relevante, tirando partido de características específicas que se mantêm distintas das suas réplicas em meios digitais.

Como forma de compreender as mais valias do livro impresso, este relatório de projeto explora caminhos multidisciplinares, procurando uma ponte entre o design editorial e o cinema. Analisa de que forma a edição, composição e maquetização de um objeto editorial impresso se assemelham a processos cinematográficos, e como podem contribuir para uma experiência de leitura envolvente e para a comunicação da sua narrativa.

Procura-se, inicialmente, uma definição do livro mais abrangente, que, conjugada com o estudo de processos cinematográficos como a planificação e a montagem, contribuem para um foco na componente sequencial do livro como uma das suas maiores semelhanças com o cinema.

O projeto reflete o conteúdo abordado e consiste num livro experimental que explora as temáticas e relações referidas, através de uma adaptação em diálogo com o filme "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut para o meio editorial, reproduzindo e reapropriando técnicas cinematográficas como forma de exponenciar a sua evolução.

PALAVRAS-CHAVE

Design Editorial; Fahrenheit 451; Montagem; Sequência; Narrativa

ABSTRACT

For centuries the book has been an artifact whose form and value as a transmitter and archive for ideals and information have remained practically unchanged. The rise of new media from the XIX century onwards has come to question the part and relevance of the printed book. Contrary to what people began to fear, the rivalry between the various media gave rise to greater production and experimentation, as can be seen from the large number of artist's books produced in the last century. Artists and designers have been using the materiality and the turning of the page of the book to create reading rhythms, valuing the printed object over its digital counterpart. It thus appears that the book has remained relevant, taking advantage of specific characteristics that have not yet been effectively replicated by digital media.

As a way of understanding the added value of the printed book, this project report explores multidisciplinary paths, seeking a bridge between editorial design and cinema. It analyzes how the editing, composition and layout of a printed editorial object resemble cinematic processes, and how they can contribute to an engaging reading experience and to the communication of its narrative.

Initially, we seek a more comprehensive definition of the book, which, combined with the study of cinematic processes such as planning and editing, contributes to focusing on the sequential component of the book as one of its greatest similarities with cinema.

The project reflects the content discussed and consists of an experimental book that explores the themes and relationships mentioned, through the non-literal translation of the film Fahrenheit 451 by François Truffaut to the editorial medium, reproducing and reappropriating cinematic techniques as a way of exponentiating its evolution.

KEYWORDS

Editorial Design; Fahrenheit 451; Editing; Sequence; Narrative

ÍNDICE

RESUMO 7

ABSTRACT 9

INTRODUÇÃO 13
MOTIVAÇÃO E PERTINÊNCIA 13
OBJETIVOS 14
ESTRUTURA 16

1. A CHAMA 19
1.1 FAHRENHEIT 451 19
1.1.1 NOUVELLE VAGUE 19
1.1.2 OS CAHIERS E A CRÍTICA DO CINEMA DE QUALITÉ 20
1.1.3 UM NOVO CINEMA 21
1.1.4 TRUFFAUT, ENTRE OS LIVROS E O CINEMA 23
1.2 DO LIVRO AO FILME 26

2. O COMBUSTÍVEL 35
2.1 O OBJETO PROIBIDO 35
2.1.1 CARACTERÍSTICAS DE UM SOBREVIVENTE 37
2.1.2 CONTRA-ATAQUE DO LIVRO 38
2.1.3 O LIVRO COMO FERRAMENTA CONTRA A OPRESSÃO 41
2.1.4 O FASCÍNIO PELA CHAMA 45
2.2 O LIVRO COMO ESPAÇO CINEMATOGRÁFICO 48
2.2.1 O LIVRO EM MOVIMENTO 48
2.2.2 PLANIFICAÇÃO E MONTAGEM 56
2.2.3 PENSAR O LIVRO COMO UM FILME 63

3. PROJETO PRÁTICO 71
3.1 CONTEXTO DO PROJETO 71
3.2 METODOLOGIA 72
3.3 ARTEFACTO 74
3.3.1 OS FOTOGRAMAS 75
3.3.2 ESTRUTURA 76
3.3.3 PARTE FRONTAL 77
3.3.4 PARTE DE TRÁS 84

CONCLUSÃO 90
LIMITAÇÕES E PERSPETIVAS FUTURAS 93

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 96

LISTA DE FIGURAS 101

APÊNDICES 107

MOTIVAÇÃO E PERTINÊCIA

Foi durante o decorrer do primeiro ano de mestrado que se acendeu um interesse relativamente ao papel da paginação e da mecânica de um livro impresso na transmissão das suas ideias. Perante uma curiosidade pessoal em compreender as decisões feitas durante o design de uma publicação editorial e face à possibilidade de explorar outras formas de edição, foram-se fazendo comparações conscientes entre a forma como um livro e um filme comunicam. O cinema utiliza uma variedade de técnicas e recursos estilísticos que permitem comunicar uma narrativa, algo que também se verifica num objeto editorial, ainda que de forma menos evidente.

Num livro, assim como num filme, a edição de conteúdos e como estes se relacionam e comunicam entre si dão origem a ideias e sequências, gerando uma linha cronológica compreensiva e guiando o leitor do início ao fim da narrativa pretendida. Esta associação acabou por se tornar numa muleta com a ajuda da qual se tornava mais compreensível analisar o processo por trás da resolução, até então parcialmente abstrata, de um projeto editorial.

A leitura de um artigo da plataforma "Eye on Design" relativo ao trabalho de Neil Donnelly "This is What Post-digital Print Should Look Like" (Petit, 2018), apresentou-se como um momento crucial para este trabalho. No artigo, o designer comenta a atual necessidade de um livro impresso justificar a sua produção face à sua contrapartida digital, e, em particular, a semelhança entre o desenvolvimento da narrativa de um livro e o de um filme, algo que se alinhou com a inquietação anteriormente descrita (Petit, 2018). Encontrou-se aqui uma validação exterior e um fundamento para avançar a investigação e o desenvolvimento deste projeto, assim como um ponto de partida para a formulação de questões relativas ao papel e à contribuição da digitalização para a evolução do livro impresso.

Perante a crescente digitalização dos meios de comunicação, viu-se uma oportunidade de abordar o design editorial através de uma perspetiva multidisciplinar, numa tentativa de valorizar o objeto impresso que, como explica Neil Donnelly (in Petit, 2018), tem "que justificar a sua existência" .

OBJETIVOS

Este trabalho tem como objetivos analisar e, posteriormente, cruzar processos de ambos os meios de interesse pessoal, o cinema e o design editorial, resultando num livro impresso experimental e envolvente que se sirva da sua vertente física para transmitir uma narrativa.

Teve-se como objetivo compreender como é que o livro impresso pode evoluir e ser pensado através das suas semelhanças com um meio que, desde o século passado, tem-se vindo a considerar uma ameaça à sua existência. Da mesma forma que a experimentação com a montagem e o ênfase nesse processo dá lugar a uma evolução no cinema, também a maquetização, sequenciação e organização de conteúdos no livro deve ser uma aposta para o manter relevante numa era digital. Tornou-se, então, relevante utilizar as propriedades do livro e trabalhá-las conscientemente de formas que não possam ser replicadas na sua contrapartida digital.

Com o objetivo de possibilitar a exploração de relações mais diretas entre ambos os meios e de providenciar uma narrativa conceptual para este projeto, propôs-se que o ponto de partida fosse um filme, neste caso concreto, "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut. Isto permitiu explorar afinidades entre ambas as áreas, reinterpretando o material cinematográfico original e adaptando-o ao meio editorial. Pretende-se adaptar o filme, não de forma literal, mas usufruir das características específicas do livro, similarmente ao que ocorre aquando de uma adaptação de um livro para o cinema. Espera-se estabelecer razões de semelhança entre ambas as áreas, e compreender como um meio se pode apropriar do outro de forma vantajosa, gerando uma maior imersão e capacidade de transmissão do seu conteúdo. Serão trabalhados, em particular, a composição, sequenciação e a montagem. Não serão feitos casos de estudo extensivos separadamente do texto, mas ao longo do mesmo, como exemplo das ideias apresentadas. Isto significa que, em vez de um pequeno número de casos mais aproximados da tipologia deste projeto, parte-se de um conjunto maior de exemplos particulares.

Ambos os trabalhos teórico e prático complementam-se, partindo das seguintes questões orientadoras:

(a) como pode uma abordagem multidisciplinar contribuir para a valorização do livro impresso, assim como para a comunicação da sua narrativa;

(b) como pode ser feita a adaptação de "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut para o contexto editorial;

(c) de que forma podem métodos cinematográficos ser incorporados na criação de um livro impresso;

(d) como é que se pode partir de processos e técnicas de cinema para criar relações entre os elementos gráficos e anatómicos do livro, criando ritmo, sequencialidade e levando a uma maior envolvência por parte do leitor;

(e) de que forma as relações entre os elementos de um livro podem levar à formação de construções mentais e significados.

Apesar de a vertente teórica deste trabalho recorrer, por vezes, ao fotolivro e, pontualmente, à banda desenhada, utiliza-os, não como uma tipologia final, mas como comparação mais direta entre o livro e o cinema, permitindo compreender e demonstrar esta relação mais eficientemente. Não querendo assim dizer que não possa ser espelhado posteriormente em publicações de outras tipologias, nas quais possa existir, por exemplo, abundância de texto, uma vez que se assume também a mancha de texto como imagem/grafismo.

Com este trabalho teórico-prático não se pretende obter respostas definitivas, mas sim, através da pesquisa e da experiência, encontrar novas formas de pensar o livro e de abordar o seu processo. Para isto, partir-se-á de processos cinematográficos, com vista a desenvolver um objeto mais dinâmico e cuja experiência por parte do utilizador seja mais envolvente, servindo-se ao máximo das suas características específicas para a comunicação do seu conteúdo. Esta abordagem, ainda que aplicada a um contexto de adaptação mais direto, neste caso com o recurso a um filme, possibilita a sua aplicação a qualquer tipo de publicação editorial impressa.

ESTRUTURA

De forma a cumprir com os objetivos propostos, o presente relatório encontra-se dividido em três capítulos. O primeiro, intitulado "A Chama", aborda o ponto de partida criativo para o desenvolvimento do projeto prático, a partir do qual se trabalhará e expandirá a nossa área de pesquisa. Dedicado ao filme escolhido como base para este trabalho, apresenta um breve contexto histórico da *Nouvelle Vague* — o movimento cinematográfico que antecede o filme e do qual o seu realizador faz parte e impulsiona -, a fim de entender a perspetiva do realizador e as suas intenções, assim como identificar aspectos técnicos e visuais do filme relevantes para este trabalho. Também neste capítulo, é feita uma breve contextualização do conteúdo do filme, comparando-o com o seu livro homónimo; assim como uma recolha de algumas das técnicas de montagem e edição utilizadas por François Truffaut, com o intuito de compreender melhor a abordagem e o processo do realizador, assim como estabelecer elementos e conceitos que, mais tarde, servirão de ponto de partida para a restante investigação e para a realização do projeto.

O segundo capítulo, "O Combustível", é dedicado ao livro impresso, o material inflamável abordado em "Fahrenheit 451", e subdivide-se em dois subcapítulos. O primeiro, intitulado "O objeto proibido", apoiado em autores como Alessandro Ludovico, parte de interesses pessoais que se alinham com os conceitos do filme, nomeadamente a questão da predominância dos novos meios digitais sobre os meios impressos. Aqui reflete-se sobre o estado do livro impresso na atualidade e comparam-se ambos os formatos em causa, projetando a possibilidade de ver neste fenómeno uma oportunidade de evolução do livro impresso. Ainda dentro deste subcapítulo, aborda-se o livro como ferramenta social de propagação de conhecimento e ideologias, e como regimes totalitários têm, ao longo dos séculos, tentado reprimir e controlar a população, contrariando esta capacidade do livro através da censura e da sua destruição.

O segundo subcapítulo, intitulado "O livro como espaço cinematográfico", parte em busca de uma definição mais ampla e cinematográfica do livro, servindo-se maioritariamente de reflexões de Amaranth Borsuk, Johanna Drucker e Keith Smith sobre esta questão, a fim de compreender como é que um livro se pode realmente assemelhar a um filme, referindo e analisando brevemente exemplos de artefactos

editoriais que se servem destas propriedades. Segue-se a recolha de mecanismos e processos cinematográficos de montagem e planificação que permitam estabelecer uma comparação mais direta com os métodos de criação editoriais, focando também o *Efeito Kuleshov*, com o objetivo de compreender de que forma as justaposições entre elementos gráficos podem gerar novos significados. O subcapítulo termina com uma reunião de ambos os temas abordados, acompanhada de exemplos.

Partindo dos dois capítulos anteriores, o terceiro e último capítulo, é dedicado ao desenvolvimento do projeto, um livro cujo objetivo é explorar, ainda que não resolvendo definitivamente, as questões colocadas até aqui. Este capítulo informa sobre o processo de construção do objeto final, estabelecendo os conceitos narrativos que guiam o artefacto, escolhas gráficas e de encadernação, assim como de que forma foram traduzidas técnicas e processos cinematográficos para o artefacto impresso.

Este relatório termina com uma conclusão na qual se faz um resumo do trabalho, analisando e refletindo-se sobre os resultados.

18

1.1 FAHRENHEIT 451

1.1.1 NOUVELLE VAGUE

A fim de melhor compreender o filme "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut, pretende-se fazer uma breve contextualização da época em que surge. Interessa principalmente identificar os valores e motivações principais do seu autor e do movimento em que este se inseriu, a *Nouvelle Vague*, assim como algumas técnicas e aspectos visuais que possam informar e apoiar as escolhas que serão feitas aquando da realização do projeto final.

A *Nouvelle Vague* foi um movimento artístico do cinema que, apesar da falta de consenso entre autores relativamente a datas exatas, se pode considerar como tendo sido iniciado nos finais da década de 50 do século XX, na França do pós-guerra, por um grupo de jovens críticos e cinéfilos que não se reviam no cinema da época, e que se estendeu ao longo dos anos sessenta. O ano de 1959 pode ser considerado, de certo modo, inaugural da vaga com os filmes "O Acossado" de Jean-Luc Godard, "Os Quatrocentos Golpes" de François Truffaut e "Hiroshima, Meu Amor" de Alain Resnais (Oliveira, 1999).

Assente na crítica da sociedade e da cultura do pós-guerra, a *Nouvelle Vague* opôs-se ao cinema do seu tempo, melodramático, e apelidado (de forma depreciativa) de cinema de *qualité*, declarando-o como envelhecido e pouco imaginativo (Oliveira, 1999). Foi um movimento irreverente, baseado na experimentação, que deu lugar a novas técnicas cinematográficas e que, embora muitas vezes criticado por essas mesmas características, se tornou num dos movimentos criativos mais influentes do cinema tanto a nível nacional como internacional:

> **A era da Nova Vaga é precisamente isso, um período durante o qual fatores sociais, tecnológicos, económicos e cinematográficos ajudaram a gerar um dos momentos mais intensamente criativos da história do cinema (Neupert, 2007, p.xviii)[1].**

Jacques Aumont e Michel Marie (2003) explicam o sucesso da *Nouvelle Vague* pelo contexto particular em que surgiu, pelo elevado número de cineastas que surgem e se ligam ao movimento, e pela longevidade das suas carreiras.

1 "The New Wave era is just that, a time period during which social, technological, economic, and cinematic factors helped generate one of the most intensely creative movements in film history."

Apesar da incerteza política e social da década anterior, nos anos cinquenta o país verificou um aumento de população e poder económico, que se manifestaram num grande desenvolvimento do entretenimento de massas e numa evolução dos costumes (Oliveira, 1999). Apesar desta melhoria de condições económicas, assiste-se a uma queda no número de espectadores nas salas de cinema (Neupert, 2007). A crise que se sentia na sétima arte obrigou os realizadores a apoiarem-se na repetição de êxitos anteriores ou a inspirarem-se em filmes populares de Hollywood (Sadoul, 1991). Passaram-se a adotar vias mais seguras, mantendo os mesmos temas, estilos e realizadores, com o intuito de replicar algum sucesso e perpetuar a estabilidade. No final dos anos 50, Sadoul (1991) refere-se ao estado do cinema francês como parecendo "ter as garras limadas por uma paciente repressão intelectual e pela rotina da indústria" (p.319)[2].

2 "Parecía tener las garras limadas por una paciente represión intelectual y por la rutina de la industria."

1.1.2 OS CAHIERS E A CRÍTICA DO CINEMA DE QUALITÉ

Neste contexto surgiram aqueles que vieram a ser os grandes nomes do movimento. Pertenciam a uma geração de jovens cineastas cinéfilos educada pela arte e pela literatura e com um profundo conhecimento da história do cinema que lhes permitiu não só contestar o sistema de valores da sua época, como propor um novo (Oliveira, 1999). Estes jovens realizadores abordam temas de uma forma que reflete uma consciência social, infundindo no seu trabalho, a sua maneira pessoal de ver o mundo.

Foi na revista "Cahiers du Cinéma" que o movimento viu uma maior expressão e difusão das suas ideias. Nesta publicação, aqueles que viriam a ser os cineastas da *Nouvelle Vague* criticavam um cinema cuja qualidade era medida fundamentalmente pela popularidade do elenco e que se apropriava repetidamente das mesmas ideias e conceitos (Memba, 2009). Foram autores como Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard e Louis Malle que participaram na renovação deste meio estagnado (Sadoul, 1991). É nos "Cahiers" que Truffaut publica, em 1954, o seu artigo mais célebre que acaba por contribuir

para a formulação da política de autores: *Une certaine tendance du cinéma français*, no qual critica o cinema de qualidade[3] (Murias, 2015). O cinema francês carecia de liberdade, orientando-se por um guião fixo sem margem para inovação, baseado em obras de literatura seguidas de forma rígida, utilizando fórmulas de sucesso exaustas.

Os jovens nova da vaga defendiam a importância da autoria do realizador do filme. Ainda que inspirando-se em obras literárias, as suas próprias convicções eram entrelaçadas com a narrativa, não havendo uma tradução absoluta do material escrito original. Iniciando-se pelo exercício da crítica, propuseram-se a renovar um cinema francês que consideravam ultrapassado, colocando em prática as suas ideias através da realização dos seus próprios filmes. Para tal, apoiaram-se no neorrealismo italiano dos anos quarenta (cujos primeiros filmes foram realizados durante a guerra) e em realizadores de Hollywood dos anos cinquenta que consideravam serem verdadeiramente autores dos seus filmes, como John Ford, Orson Welles, Alfred Hitchcock e Howard Hawks—merecendo aos seus apreciadores o apelido de *hitchcockohawksianos* (Neupert, 2007).

Vários produtores, ao aperceberem-se do sucesso que muitos filmes de baixo orçamento no início deste período começaram a alcançar, começaram a apostar em muitos destes novos realizadores (Sadoul, 1991). Estabeleceu-se, assim, um ambiente de liberdade que se traduziu num pico no número de primeiras longas-metragens de realizadores até então inexperientes (Neupert, 2007).

3 Um cinema filmado em estúdios, com grandes orçamentos e cujas atuações eram demasiado teatrais e literais na sua tradução das obras literárias das quais partiam, em vez de serem adaptadas ao meio e à linguagem cinematográficas (Murias, 2015).

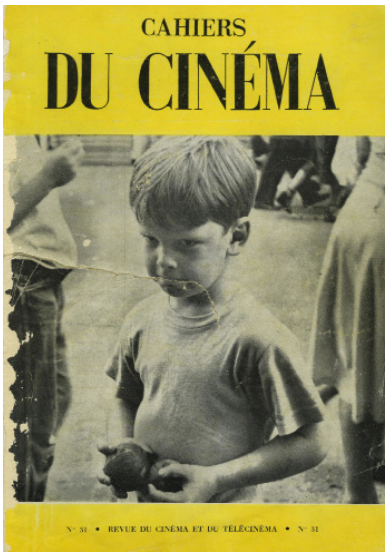


Fig.1 Cahiers du Cinéma, nº31, Janeiro de 1954

1.1.3 UM NOVO CINEMA

A oposição às convenções era uma ideia comum aos trabalhos surgidos neste período. O movimento teve uma influência direta na transformação da linguagem cinematográfica e resultou numa maior margem de experimentação (Memba, 2009). Realizavam-se filmes que pretendiam testar a audiência, colocar mais questões do que propria-

mente dar uma resposta final, provocar uma reação através do choque criado pela inovação das técnicas e da montagem, por contraste à mera observação passiva e previsibilidade do cinema da época. Narrativas incomuns aliaram-se a uma vontade de contar histórias que ressoassem com a geração mais nova (Neupert, 2007). O desprezo pelas grandes produções profissionais e dispendiosas dava lugar a filmes de uma qualidade errática e disruptiva, que valorizava a improvisação e a experimentação, algo que o público e a crítica não aceitaram facilmente (Oliveira, 1999).

Os seus filmes dependiam de um baixo orçamento, o que obrigava os realizadores a apoiarem-se na improvisação, seguindo as ideias de Jean Rouch, o qual defendia um cinema "não profissional, utilizando som direto, câmara ao ombro e com atores amadores" (Aumont & Marie, 2003, p.181). O facto de haver um limite de orçamento baixo levava a que o ambiente mais comum no qual decorriam os filmes fosse o mesmo com o qual conviviam todos os dias, originando filmes de um género mais aproximado do documental. Quer os atores, quer os cenários, eram familiares aos jovens de classe média da França que lhes eram contemporâneos (Neupert, 2007).

Enquanto a maioria dos filmes do seu tempo se regia por fórmulas de edição *ditatoriais*[4], os novos realizadores encarregaram-se de as subverter. Surgem várias novas técnicas de edição como a montagem fragmentada, ou *jump cut*[5], utilizada por Godard em "O Acossado" (1960) (Fig.3), na qual há uma quebra evidente das normas de continuidade espacial, temporal e gráfica. Ou seja, enquanto que no cinema convencional se colam planos com diferentes enquadramentos de modo a dar a sensação de continuidade espácio-temporal, Godard contraria deliberadamente esse efeito, expondo a presença do processo da montagem. Isto é conseguido através da junção de dois planos[6], contendo o mesmo sujeito, que não criam fluidez nem diferenciação suficiente entre si, gerando uma sensação de saltos no tempo e no espaço. Isto causa desorientação no espectador, como se assiste na sequência da viagem de automóvel de Belmondo com Jean Seberg (Bordwell & Thompson, 2008).

Durante este período, geram-se maiores contrastes e tensão entre cortes: planos longos seguidos de planos curtos, diferenças rítmi-

4 No sentido figurado da expressão, por dependerem da repetição de fórmulas para o sucesso já comprovadas.

5 Também apelidado de salto, refere-se à eliminação de parte de uma mesma filmagem permanecendo apenas o plano diretamente anterior e o diretamente a seguir, gerando a impressão de saltos bruscos (Aumont & Marie, 2009, p.265).

6 Um plano é um segmento de filmagem entre dois cortes, no qual se trabalha o enquadramento e a composição (Aumont & Marie, 2009; Nogueira, 2010, p.94).

Fig.2 Imagem de "O Acossado" (1960) de Jean-Luc Godard

cas bruscas, cortes rápidos de diferentes momentos ou locais intercalados, paragens súbitas e temporárias da imagem congelando-a, imagens em câmara lenta ou acelerada, inserção de imagens gráficas de publicidade e de banda desenhada, inclusivé o recurso a imagens tremidas. Os próprios cenários, equipamentos e guiões estavam sujeitos ao improviso. Todas estas características pouco convencionais geram uma descontinuidade percetível e uma instabilidade, que se assemelham à linguagem da colagem, e que acabam por se tornar elementos estilísticos identificativos do movimento.

1.1.4 TRUFFAUT, ENTRE OS LIVROS E O CINEMA

Debruçamo-nos agora em particular sobre o cinéfilo e cineasta da *Nouvelle Vague*, François Truffaut, pela necessidade de compreender o autor do filme que será trabalhado neste projeto, os focos do seu interesse e visão pessoal do mundo, e como isso, em parte, afetou a sua obra, "Fahrenheit 451" (1966), para que possa, posteriormente, ser melhor analisada.

François Truffaut, realizador que esteve na vanguarda da *Nouvelle Vague*, iniciou-se como colaborador muito próximo de André Bazin em 1947, escrevendo críticas para publicações como "Arts" e "Cahiers du Cinéma", no qual publicou, como anteriormente mencionado, o seu artigo mais célebre *Une certaine tendance du cinéma français* (Memba, 2009). O seu conhecimento cinematográfico e descontentamento com o cinema da altura, motivaram-no a iniciar a sua carreira como realizador. Aclamada como sendo uma obra-prima, a sua primeira

longa-metragem, "Os Quatrocentos Golpes", de 1959 foi um dos mais de 20 filmes que realizou durante a sua vida (Bergan, 2011).

Para além do seu entusiasmo pela literatura e pela sua arte como formas de narrativa, era um humanista, interessado pelas vidas complexas, paixões e defeitos das suas personagens, que sofrem metamorfoses à medida que tentam ultrapassar os desafios com os quais se deparam (González, 2003; Andrew, n.d.). Laura Carroll (2018), num artigo para o jornal *online "*Senses of Cinema", descreve os heróis de Truffaut comparando-os com crianças que se descobrem a si mesmas e ao mundo que as rodeia através da palavra escrita, que lhes permitem conhecer e visualizar outras narrativas diferentes das suas. Tome-se como exemplo o momento em que Montag, personagem principal de "Fahrenheit 451" (1966), lê um livro pela primeira vez: "David Copperfield", de Charles Dickens. No primeiro capítulo, "Nasci"[7], o narrador começa por descrever a sua vida a partir do seu momento inicial, e de forma semelhante, também Montag nasce para um novo mundo consciente de outras narrativas (Carrol, 2018).

7 "I Am Born"

O realizador parte da admiração que assume por Hitchcock[8], e também da sua paixão pela literatura para realizar as suas obras (Andrew, n.d.). Este interesse pela literatura pode ser verificado ao longo do seu trabalho, como em "As Duas Inglesas e o Continente" (1971) (Fig.4), filme baseado no livro homónimo de Henri-Pierre Roché, no qual é dada uma grande importância ao material escrito, assim como, mais visivelmente, em "Fahrenheit 451" (1966), também ele baseado no livro com o mesmo título de Ray Bradbury, no qual o autor descreve um mundo totalitário distópico onde a população vive uma forma de anestesia colectiva, tudo é controlado pelo estado e a leitura de livros é proibida (Andrew, n.d.). Nesta sociedade os bombeiros não apagam fogos, a sua missão é queimar todo e qualquer livro com o objetivo de proteger um suposto bem estar dos seus cidadãos.

8 Sendo célebre a entrevista que lhe efectuou em "Hitchcock/ Truffaut" (1966).

Interessa, portanto, reter o peso que o desafio às convenções da época e o papel do realizador na obra tinham para os autores da *Nouvelle Vague*, e como se tornou numa ideologia que moldou o movimento e os seus resultantes trabalhos. Dotados de grande liberdade de exploração, os filmes da nova vaga pretendiam obter uma resposta forte

por parte do espectador, não o deixando indiferente e apelando à emoção e à crítica através da exploração dos seus temas. Serviam-se de novas técnicas de filmagem e montagem improvisadas que muitas vezes davam lugar a algo semelhante à colagem, sem uma continuidade linear. Torna-se, então, possível situar a obra, e entender algumas motivações e métodos processuais que, de certa forma, se espelham no filme de Truffaut, e serão explorados nos próximos subcapítulos. Interessa-nos também a questão da liberdade valorizada pelos jovens cineastas e procurada pela personagem principal de "Fahrenheit 451", a qual será abordada nos próximos capítulos.

Fig.3 Imagem de "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut

1.2 DO LIVRO AO FILME

"Fahrenheit 451" é um livro que, desde a sua publicação, tem *incendiado* a mente de várias gerações, originando diversas adaptações desde o cinema à novela gráfica. É relevante mencionar que apenas a adaptação de Truffaut de 1966 será explorada no projeto final que acompanha este relatório (no qual se pretende estabelecer paralelismos entre a linguagem e o processo cinematográficos e a publicação impressa). No entanto, será brevemente descrito o livro original de Ray Bradbury com o intuito de destacarmos algumas das escolhas estilísticas e narrativas de Truffaut que considerámos terem sido tidas em conta por Truffaut na sua adaptação cinematográfica.

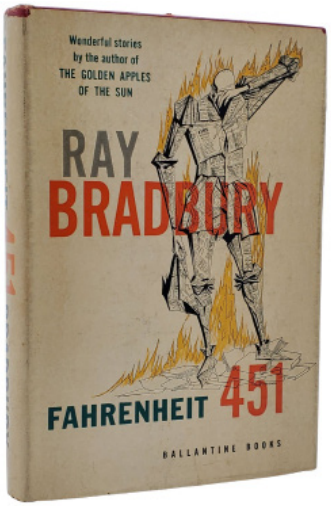


Fig.4 Primeira edição de "Fahrenheit 451" de Ray Bradbury

"Fahrenheit 451", a obra distópica de Ray Bradbury, foi publicada em 1953, mais de uma década antes da adaptação de Truffaut, e 70 anos antes do presente momento. A obra permanece atual e elogiada pelos seus temas: a denúncia da censura e a defesa do papel da literatura para a preservação e transmissão do conhecimento e da cultura, e como meio de desenvolvimento pessoal (Bauer, 2018).

A história de Bradbury situa-se num futuro distante e acompanha Montag, um bombeiro encarregue de queimar livros, assim como as casas que os albergam. Um dia, ao sair do trabalho, Montag conhece Clarisse, uma rapariga pouco convencional de 17 anos, repleta de curiosidade, com um espírito livre e rebelde, que a fazem ser considerada como "anti-social" e posta de lado pela sociedade. Ao chegar a casa, Montag depara-se com a sua mulher, Mildred, estendida no chão, tendo sofrido uma overdose. Após reanimação, Mildred continua a sua vida como se nada tivesse acontecido, entretendo-se com os programas televisivos governamentais dos quais tanto gosta.

Montag começa a encontrar-se regularmente com Clarisse, que, apesar da sua idade, se torna uma professora para Montag, graças ao seu conhecimento e visão do mundo, guiando-o através da sua transformação pessoal (Trim, 2020), até que morre atropelada.

Um dia, Montag testemunha o suicídio de uma mulher que é queimada juntamente com os seus livros e a sua casa, da qual Montag rouba

um livro — prática que se torna comum nas suas incursões. Mais tarde, Montag revela a Mildred a sua coleção clandestina de livros, convencendo-a a ler com ele, com o intuito de avaliar se os livros estão realmente desprovidos de valor.

Preocupada com a atitude do seu marido, Mildred reporta-o, e este é ordenado por Beatty, o capitão dos bombeiros, a queimar a sua própria casa. Montag obedece, queimando Beatty juntamente com a sua casa. De seguida, foge em direção à casa de Faber, um ex-professor de inglês, que lhe indica um caminho para fora da cidade, onde Montag encontra um grupo de pessoas exiladas que se dedicam a memorizar livros de forma a imortalizá-los. Após a destruição da cidade, o grupo regressa com o objetivo de reconstruir a sociedade com o conhecimento que armazenaram.

O mundo e enredo descritos por Bradbury deram lugar a duas adaptações ao cinema. A mais recente sendo a de Ramin Bahrani em 2018, distingue-se da de Truffaut (1966) pela utilização de novas tecnologias, incluindo a versão digitalizada do livro juntamente com a sua vertente física, que existe em menor quantidade. Nesta versão, Beatty mata Montag, que se sacrifica por algo que compreende ser maior que ele próprio, de forma semelhante à mulher que morre com os seus livros na sua própria casa.

A adaptação de François Truffaut de 1966, tal como o livro, reflete aquelas que são algumas preocupações e frustrações da *Nouvelle Vague*, como por exemplo a busca pela verdade e pela liberdade, neste caso ocultada por instituições de maior poder, numa época de prosperidade económica que, dando azo a um consumismo desmedido, parece anestesiar a sociedade. Apesar disto, "Fahrenheit 451" (1966) não demonstrou ser um filme típico da *Nouvelle Vague* ao utilizar cenários e luzes de estúdio, por oposição à luz natural e ambientes reais característicos do movimento (Young-Roberts, n.d.).

Truffaut apresenta-nos, no seu primeiro filme a cores e o único em língua estrangeira – com banda sonora de Bernard Herrman, colaborador de Hitchcock –, um mundo alienante onde o texto escrito é proibido, e todos são constantemente vigiado tanto pelas autoridades, como por aqueles que lhes são próximos. Nele reina o consumismo

Fig.5 Imagens de antenas parabólicas presentes nos créditos iniciais de "Fahrenheit 451" (1966)

e a censura de ideologias, conhecimentos históricos e imaginação (Young-Roberts, s.d.).

Num local em que a leitura é proibida, as imagens e o discurso oral passam a ser a forma principal de comunicação. A televisão torna-se um dos principais meios de comunicação do futuro, através do qual se exerce controlo, se substituem emoções fortes e até relações familiares.

Os créditos iniciais de "Fahrenheit 451" moldam a *anatomia* clássica do filme àquele que é o seu conceito: desprovido de texto escrito, ouve-se apenas uma voz anunciando os intervenientes, à medida que uma sucessão de imagens de antenas parabólicas — cúmplices do meio de comunicação favorecido pelo estado, a televisão — sofrem ampliações cuja rapidez é variável (Fig.5).

O filme inicia-se em plena ação com um grupo de bombeiros que se apronta para sair do quartel, ao som de uma música urgente, em direção a uma casa na qual se suspeita da existência de um indivíduo anti-social. Paralelamente, e contrastando com a cena anterior, o mesmo indivíduo pode ser visto na sua casa tomando calmamente a sua refeição, quando recebe uma chamada inesperada, avisando-o da sua situação iminente (Fig.6).

Ao chegarem, os bombeiros realizam uma rusga durante a qual encontram um grande número de livros escondidos de maneiras inventivas. Os primeiros são descobertos pela personagem principal, Guy Montag (Oskar Werner), que acende a luz de um candelabro, revelando um interior composto de livros. São também encontrados livros dentro de falsos ecrãs, de mesas e de aquecedores. Após a fiscalização, e de acordo com o procedimento habitual, os livros são reunidos e queimados, neste caso particular, no exterior, em frente a uma multidão, de forma quase cerimonial. No final desta operação, Montag é abordado por Beatty, o capitão dos bombeiros, que lhe coloca uma série de questões com o intuito de testar a sua fidelidade aos valores impostos. Ao terminar o seu inquérito, verificando que o seu cão de Pavlov está a trabalhar de acordo com a sua programação, o capitão informa-o de uma possível promoção (Carroll, 2018).

Fig.6 Plano demonstrando as suas mudanças de expressão com ampliações sucessivas, ao longo de vários cortes simultâneos, ao ouvir cada uma das advertências que lhe são feitas ao telefone.

Missões como esta fazem parte da sua rotina diária, até que nesse mesmo dia, ao dirigir-se a casa de comboio, é abordado por Clarisse (Julie Christie), que, intrigada por Montag, e de forma curiosa, o questiona sobre o seu trabalho e as suas motivações, e sobre um passado em que os livros eram legais e os bombeiros apagavam fogos. Aqui, ao contrário do que acontece no livro, Clarisse é retratada como uma jovem professora que sofre pela sua habilidade de ver para além das mentiras orquestradas pelo governo (Blas Gonzalez, 2010).

Contrastando com a leveza da cena anterior, a casa de Montag demonstra ser um ambiente frio e pouco imaginativo (tal como os restantes onde reina a iliteracia), onde se encontra a sua mulher Linda, também ela interpretada por Christie — talvez com o objetivo de obrigar a que o espectador faça uma comparação entre ambas -, que se apresenta como um autómato dos dias modernos (Blas Gonzalez, 2010), cuja única satisfação é a absorção passiva de conteúdo televisivo.

Fig.7 Cenas durante as viagens de Montag apresentam planos aproximados de momentos íntimos de outros passageiros. Estes planos, por contraste aos anteriores, têm uma maior duração.

A curiosidade ateada por Clarisse depois do seu primeiro encontro, materializa-se quando Montag decide, em segredo, roubar e ler um livro – "David Copperfield" de Charles Dickens — ao invés de o queimar, começando a viver uma vida dupla de marginal (Fig.10). É, no entanto, apenas quando assiste à incineração de uma casa contendo uma biblioteca escondida, juntamente com a proprietária que se recusa a abandonar os seus livros, que Montag começa a sentir verdadeiramente vontade de agir perante a ditadura do sistema (Fig.14 e 15).

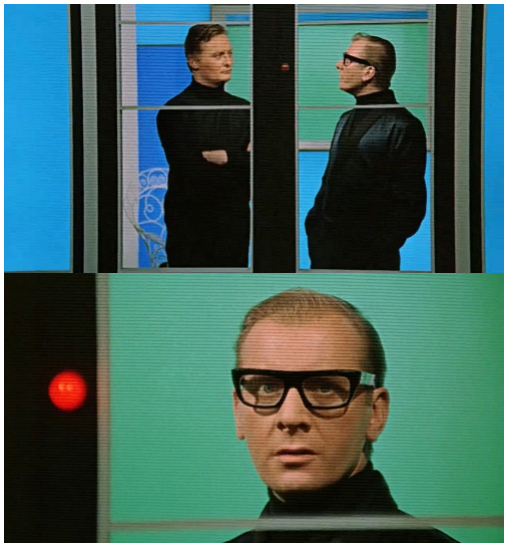


Fig.8 Durante um programa televisivo com o qual Linda deverá interagir dá-se um rápido aumento de escala para um grande plano da expressão do interlocutor juntamente com uma luz vermelha, tornando o momento mais intenso, e gerando intimidação e reticência.

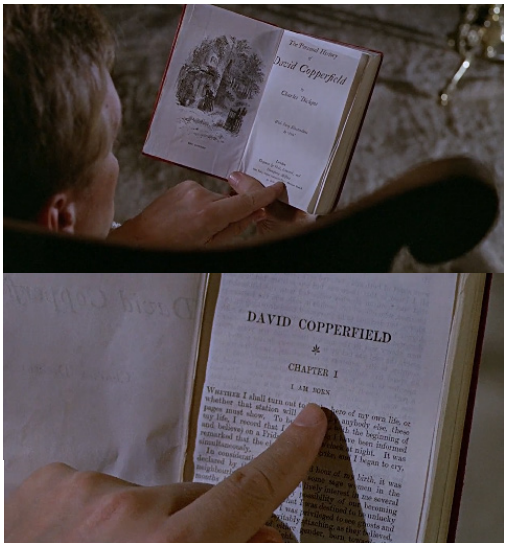


Fig.10 A câmara subjetiva vai-se aproximando do texto em cada corte, até que passa a acompanhar o dedo através do olhar de Montag pelos textos em *travelling*. No início do capítulo Montag lê *I am Born*.

Fig.9 Durante a transfusão de sangue de Linda, verifica-se um *dissolve*, simulando o tempo de espera de Montag.

Fig.11 Linda acorda a meio da noite, sozinha, com o som de páginas a serem folheadas. A câmara segue-a lentamente focando apenas na sua expressão. Começa a ser audível a voz de Montag a ler, até que a cena é revelada pela câmara[9].

9 O suspense baseia-se num jogo palpável entre o espaço e o tempo. O espaço dá ao espectador conhecimento de algo que está errado, ainda que não se consiga aperceber do que é, ou de um conflito iminente do qual o espectador tem consciência, mas as personagens não. O tempo é alargado de forma a criar uma grande antecipação e tensão. (Briselance e Morin, 2010). A utilização contínua do *travelling* e a repetição constante de imagens e ideias podem contribuir para este efeito.

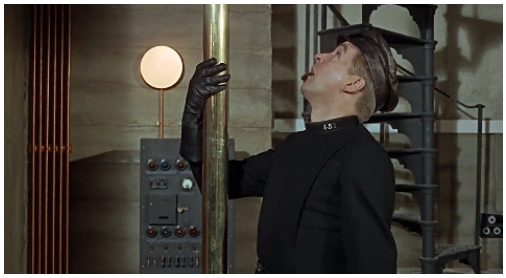


Fig.12 O varão dos bombeiros, que até aí permitira a Montag subir, deixa de funcionar nas suas mãos (talvez associado a uma perda de fé na sua própria profissão).

Fig.14 O jogo de planos picados e contra-picados[10] demonstra a segurança da personagem, face aos bombeiros que a observam de longe e de baixo, numa posição de inferioridade apesar do suposto poder que detêm.

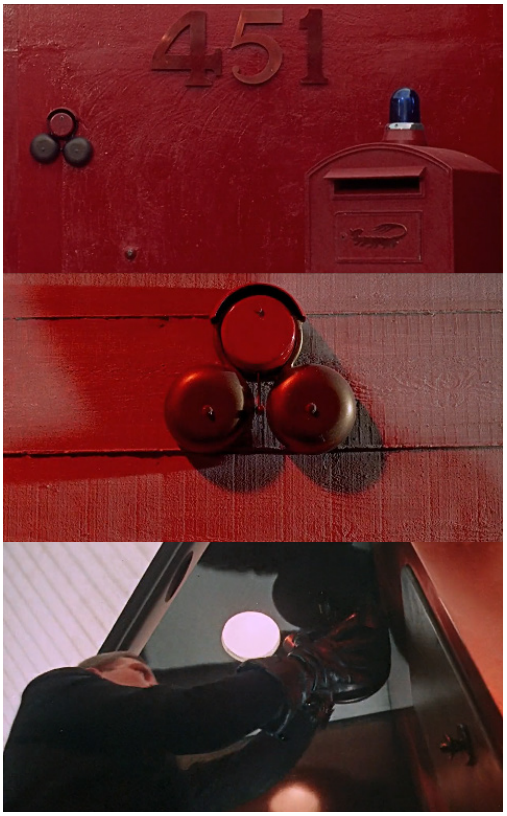


Fig.12 A alternância entre planos aproximados e dinâmicos, acompanhados pela pelo som da sirene dos bombeiros, demonstra urgência em contraste com a cena seguinte, mais calma e silenciosa.

Fig.15 Podem ser vistas páginas a enrugar e enegrecer, durante um largo período de tempo, imagem que é repetida com ênfase em vários momentos do filme[11].

10 A direção e a altura de onde a câmera filma a cena. (...) De um ângulo superior, a câmera olha para uma personagem de cima, fazendo com que o espectador se sinta mais poderoso (...) sugerindo distanciamento. Um plano de um ângulo baixo, coloca a câmera abaixo do personagem, exagerando sua importância (Chandler, n.d.).

11 Como comentado por Carroll (2018), a privação de material escrito ao longo do filme treina o leitor para que tenha a necessidade de ler qualquer bocado de informação escrita captado pela câmara.

É aqui, também, que Beatty demonstra o seu retorcido conhecimento acerca dos livros.

Nesse mesmo dia à noite, Montag tem um sonho — havendo recurso a um *dissolve*, sobrepondo a cara de ambas as personagens a dormir — no qual Clarisse se encontra no lugar da proprietária, a arder, servindo de premonição da tentativa de captura da jovem. No dia seguinte, Montag encontra-se com Clarisse, que, tomando o lugar de Faber no livro de Bradbury, lhe revela uma lista de nomes e localizações de um grupo de indivíduos, às quais chama "pessoas-livro", um grupo que vive à margem da sociedade, em liberdade. Paralelamente, Linda, não conseguindo viver com o segredo do marido, toma a decisão de o delatar anonimamente, escolhendo a perpetuação do *status quo* estabelecido pelo governo, à sua relação com o marido.

Fig.16 Uma série de *dissolves* descrevem o percurso de Montag, até que este alcança o final da linha de comboio.

No seguimento da revelação da sua vida secreta, Montag é ordenado por Beatty a queimar a sua casa. Este não hesita em responder à ordem, queimando a sua cama, o grande ecrã da sala, os livros e, finalmente, o próprio capitão. Este é o auge da revolta da personagem, levando-o a fugir da sociedade à qual em tempos pertenceu.

Montag atravessa o rio (Fig.16), até que atinge o final da linha de comboio, onde se encontram as pessoas-livro — pode-se estabelecer algum paralelismo simbólico entre a localização deste grupo que vive à margem da sociedade e do caminho que Montag percorre para se juntar a eles. Aí é recebido por um homem que se apresenta como "Vida de Henry Brulard de Stendhal", o livro que, de forma semelhante a todas as outras pessoas-livro, dedicou a sua vida a decorar e a preservar. O homem convida-o a observar a sua captura em flagrante e ao vivo (Fig.17). Como forma de oferecer à população uma conclusão rápida e de demonstrar o poder do governo, a televisão apresenta

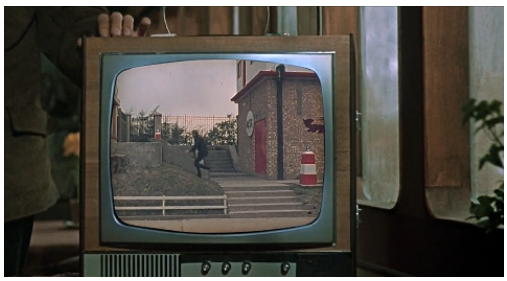


Fig.17 Por contraste aos habituais planos frontais e aproximados de Montag, o impostor é maioritariamente filmado de costas, em planos gerais, não permitindo vê-lo claramente.

Fig.18 Um homem acamado que recita ao seu sobrinho, que tenta repetir as suas palavras desajeitadamente. Meses depois, no local coberto de neve, o rapaz recita habilmente o final do texto "E morreu, tal como achava, quando as primeiras neves de inverno caíram" dando por concluída a transmissão do texto.

uma recriação da fuga de Montag juntamente com a sua falsa morte. "Estás morto [...] mais vale mudares a tua antiga pele" (Truffaut, 1966, 01:44:20)[12] o homem diz-lhe, aquando o término da emissão — um momento que enfatiza a sua morte para a sociedade e o seu renascimento interior. Blas Gonzalez (2010) comenta as semelhanças entre este renascer de Montag e a passagem de "David Copperfield".

Mais tarde, Clarisse e os dois homens comentam o momento em que um dia — tal como se vê ocorrer no livro original — as pessoas-livro poderão regressar à sociedade e reescrever o seu conhecimento. No final, várias pessoas-livro, cruzam-se, recitando os seus textos, em simultâneo.

Procurou-se, deste modo, compreender melhor algumas das escolhas estilísticas de Truffaut, assim como elementos e temas que achou prioritários. Torna-se evidente que este é um filme no qual o realizador expressa a sua paixão pelos livros, através de uma narrativa que denuncia a apatia emocional e intelectual, assim como a facilidade de manipulação de uma sociedade que rejeita o livro para viver de pequenos momentos de entretenimento controlados pelo governo. Neste mundo as atitudes dos seus cidadãos são controladas e fiscalizadas, não só por aqueles que se encontram no poder, mas por todos os membros da sociedade complacentes com o sistema.

Truffaut serve-se dos livros que retrata ao longo do filme para demonstrar o desenvolvimento interior de Montag, desde "David Copperfield" (1850) a um livro sobre Kaspar Hauser, um jovem que alegadamente vivera a maioria da sua vida privado de contacto com outras pessoas, sem saber escrever, ler ou falar, e que, ao entrar em contacto com a sociedade, se desenvolve (Carrol, 2018). É importante referir a falta de texto ao longo do filme, que torna o espectador sensível à sua presença, e o compele a ler todos os bocados de escassa informação escrita, dando-lhe um maior destaque. Acrescidamente, o realizador, como um verdadeiro admirador de Hitchcock, não resiste a adicionar alguns elementos de suspense que, juntamente com outros elementos

12 "You're dead [...] you might as well shed your old skin."

Fig.19 O filme termina, em contraste com os créditos iniciais, com a expressão THE END, escrita de forma semelhante ao que aconteceria num livro de ficção.

de sequenciação e montagem, tornam-se alvos de potencial exploração no projeto prático que será desenvolvido.

2.1 O OBJETO PROIBIDO

Todos ouvimos a notícia: a impressão está morta (Ludovico, 2012, p.7)[13].

Nos últimos séculos, o livro tem sido um artefacto de transmissão e arquivo de ideias e informação cuja posição tem permanecido praticamente inalterada (Borsuk, 2018; Ludovico, 2012). Apesar disto, com o lançamento de novos dispositivos digitais de leitura, como o *Sony Reader* em 2006 e o *Amazon Kindle* em 2008, estabeleceu-se uma onda de insegurança relativa ao futuro do livro (Borsuk, 2018). Esta preocupação não é recente, já em 1962 o filósofo e teórico da área da comunicação Marshall McLuhan tinha anunciado a iminente morte do livro impresso (Guerreiro, 2011). Na realidade, ameaças da extinção do livro têm sido frequentes, desde o século XIX, com a disseminação de invenções como o telégrafo, o fonógrafo, o rádio, o filme, e, por fim, a televisão[14], que resulta numa evolução e agregação de todas as tecnologias anteriores (Borsuk, 2018; Ludovico, 2012). Mesmo quando confrontado com a disseminação da Internet e apesar da queda no número de vendas de jornais, o número de livros, revistas e publicações periódicas especializadas vendidas todos os anos continua a crescer (Haslam, 2006).

13 "We've all heard the news: print is dead."

14 McLuhan chega a condenar o livro como incapaz de estar à altura da oferta e das necessidades criadas pelo aparecimento da televisão (Ludovico, 2012).

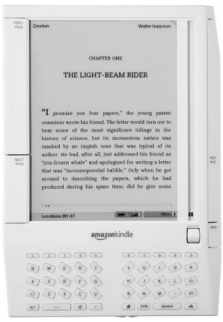


Fig.20 Amazon Kindle de primeira geração

Fig.21 Amazon Kindle Paperwhite

Em vez de um declínio constante do livro impresso em direção à sua extinção, tem-se constatado que o aparecimento de novos meios de comunicação, dotados de novas ferramentas mais rápidas e, aparentemente, mais eficazes na transmissão de informação, revelam, paralelamente, carências que, até agora, apenas o livro impresso pode satisfazer — mais valias restritas a este meio, que até agora não foram replicadas nem substituídas com sucesso pelos restantes, mais recentes. Parece que o livro não está condenado a desaparecer, mas sim, a deixar de ser um meio predominante para passar a ser uma entre várias outras alternativas, com as suas qualidades intrínsecas. Jean-Claude Carrière (2010) corrobora esta ideia, relembrando que, ao longo da história, novos meios como o cinema não suplantaram os restantes,

neste caso o teatro, a ópera e até a literatura, mas conviveram lado a lado.

Segundo Neil Donnelly (in Petit, 2018), encontramo-nos perante um período em que um livro não pode ser dado como garantido e que, nessa perspetiva, tenha "que justificar a sua existência". Alessandro Ludovico (2012) comenta que o artefacto impresso se tornou mais valioso, tornando-se menos descartável que anteriormente, pelo facto de este envolver um maior investimento na sua produção e na exploração da sua forma física, por oposição aos meios digitais, o que, por sua vez, o torna num objecto único (Brandão & Rodrigues, 2021). Este fenómeno obriga a uma reavaliação das características que são específicas do livro impresso e a uma consequente revitalização da forma como se pensa este artefacto, assim como a sua produção. De forma semelhante ao que muitas editoras e designers se encontram agora a fazer, verificou-se, no século XX, um elevado número de livros de artista que pretendiam reagir a uma mecanização da produção e perda de identidade do livro. Ludovico (in Lomme, 2016, p.79) comenta que:

> **[...] a parte (preponderante) visual tem sido considerada erroneamente como coincidindo com o seu todo. É por isso que têm sido recentemente traduzidos massivamente para outro meio universal (o digital) através de um processo direto. O que está a faltar, muito mais que a nostalgia, é um pequeno universo perceptivo que é instintivamente desdobrado de todas as vezes que o meio físico é usado [...]**[15]

O livro encontra-se, agora, num período pós-digital, termo que, segundo Florian Cramer (2014), denota a perda do interesse eufórico inicial pelos meios digitais, e que tem levado a um *renascimento* dos meios analógicos em áreas como a impressão, o filme, a fotografia, entre outros. Consequentemente, gerou-se uma onda de valorização do livro impresso por oposição à saturação de conteúdo digital (Borsuk, 2018; Brandão & Rodrigues, 2021).

15 [...] but their (preponderant) visual part has been wrongly considered as coinciding with their whole. That is why they have been recently massively translated into another universal medium (the digital) through a direct process. What is missing, much more than nostalgia, is a small perceptual universe that is instinctually unfolded every time the physical medium is used [...].

2.1.1 CARACTERÍSTICAS DE UM SOBREVIVENTE

Freek Lomme, na introdução do seu livro "Can you feel it? — Effectuating tactility and print in the contemporary" (2016), descreve uma maior procura por aquilo que os meios digitais não conseguem replicar, como o tacto e o olfato[16]. A leitura de um livro impresso também se apresenta como uma oposição aos pequenos bocados de informação rapidamente consumíveis. Os novos meios digitais favorecem a distração, promovendo uma "leitura fragmentada e descontínua [...] em detrimento da imersão" (Chartier, 2004, *as cited* in Brandão & Rodrigues, 2021, p.104)[17]. Estudos citados pelo jornal inglês "The Guardian" revelam que a leitura em papel, comparativamente a dispositivos digitais como o *iPad* e o *Kindle*, apresentava uma maior taxa de absorção e imersão no conteúdo lido (Flood, 2014). Enquanto que a possibilidade de *multitasking* e as diferentes funcionalidades oferecidas pelos formatos digitais desfavorecem uma leitura contínua e linear, o livro impresso permite ao leitor isolar-se, pausar e focar-se apenas no que tem em mão, de forma a poder refletir, tirar as suas próprias conclusões e anotá-las sem depender de eletricidade. Todas estas características, aliadas à maior legibilidade conferida pelo papel, levam, muitas vezes, um leitor a imprimir um documento longo, em vez de o ler através de um ecrã[18] (Ludovico, 2012).

A materialidade do livro fomenta, também, uma interação entre o leitor e o suporte de leitura, quer seja através de anotação na margem das páginas, estabelecendo um diálogo íntimo com o texto, ou da exploração de elementos dinâmicos como dobras ou *volvelles* (Borsuk, 2018). Além disto, elementos como, por exemplo, a encadernação e a tipografia selecionadas propositadamente para um livro contribuem para a experiência da leitura (MacManus, 2010). Num livro impresso, há uma relação (que pode ser mais ou menos explorada) entre a forma e o conteúdo, que contribuem para a experiência de leitura e permitem ao leitor associar o conteúdo a algo tangível. Ao contrário do que acontece com o livro impresso, um dispositivo de leitura digital é pensado para alojar um grande número de livros dos mais variados temas num mesmo contentor indiferenciado, não existindo relação entre o objeto e o conteúdo (Carrière, 2010). Marta Silva (2022) refere-se à associação de memórias a um livro físico, como a existência de dedicatórias de entes queridos, o momento em que foi adquirido, entre outros, como algo que não é possível num livro digital. Ludovico

16 De tal modo que um editor francês de livros eletrónicos (CaféScribe) tentou superar esta resistência fornecendo aos seus clientes um autocolante, para eles colocarem no computador, que emite um odor a papel (Guerreiro, 2011). Hoje em dia são populares as proteções de ecrã para tablets e ipads, muito utilizados para desenho digital ou escrita, com textura de papel.

17 "digital systems promote a fragmented and discontinuous reading [...] that benefits the selection process, in detriment of the immersion into the entire book."

18 Segundo Guerreiro (2011), este é o caso de Bill Gates, presidente da Microsoft, que afirma que, apesar da alta qualidade dos seus ecrãs, prefere imprimir um texto comprido para que o possa ter fisicamente e anotar.

(in Lomme, 2016) acrescentar que a percepção sensorial do livro leva a que se estabeleça uma relação emocional com o objeto físico.

Ademais, valoriza-se o artefacto impresso como arquivo. A sua presença física e natureza imutável confere-lhe estabilidade e segurança, "particularmente no contexto de um mundo editorial digital em constante mudança (portanto efémero)" (Ludovico, 2012, p.9)[19]. Rebecca Knuth é citada no artigo "A Brief History of Book Burning, From the Printing Press to Internet Archives" (2017) de Lorraine Boissoneault para a "Smithsonian Magazine" alertando para os perigos do conceito de imortalizar um documento através da digitalização. A autora comenta que os avanços tecnológicos podem ser benéficos, mas a atualização e desenvolvimento de novas tecnologias obriga a que os documentos tenham que estar constantemente a ser adaptados a estas mudanças (que custam tempo e dinheiro), caso contrário poderá não ser possível aceder-lhes[20] (Boissoneault, 2017). Este fator gera incerteza em torno da digitalização do conteúdo escrito face ao livro impresso, que sobreviveu durante mais de cinco séculos (Eco, 2010).

19 "particularly in the context of an ever-changing (thus ephemeral) digital publishing world"

20 Umberto Eco (2010) comenta numa entrevista relativa ao seu livro "Não Contem com o Fim dos Livros" (2010), uma conversa com o diretor da Biblioteca Nacional de Paris, que, apesar de ter digitalizado todos os livros a seu cuidado, manteve os originais como medida de segurança.

2.1.2 CONTRA–ATAQUE DO LIVRO

Como pudemos compreender, existe uma miríade de características exclusivas ao livro impresso (ou mais vantajosas neste meio) que justificam a sua permanência. Na realidade, ao considerarem-se os novos meios digitais como uma alternativa, faz-se, inevitavelmente, uma comparação que pesa as qualidades de ambos os meios, resultando na exaltação das características do livro impresso mencionadas anteriormente. Donnelly (in Petit, 2018) comenta que:

> **As pessoas descobriram aquilo para o qual o digital é bom e aquilo para o qual o impresso é bom. De certa forma, hoje em dia os livros têm de justificar a sua própria existência, e, por isso, têm de ter uma qualidade de objeto que o digital não tem — não pode ter[21].**

21 "People have figured out what digital is good for and what print is good for. In a way, books have to justify their own existence these days, and so they need to have an object quality that digital just doesn't have—can't have."

Conforme o que tem vindo a acontecer nas últimas décadas, o livro continua a resistir aos meios digitais emergentes, e gera-se uma maior abertura à possibilidade de criar livros mais interativos e estimulantes (Brandão & Rodrigues, 2021). Torna-se cada vez mais importante apostar nos seus aspetos visuais e tácteis. É necessário pensar, não apenas no que o livro comunica, mas como o comunica. Donnelly (in Petit, 2018) acrescenta:

> **É importante que o design aja como um tipo de texto por si só — que o significado por trás do design possa realmente reforçar o significado do conteúdo. Na melhor das hipóteses, os dois trabalham de forma a que uma seja indissociável da outra, na qual não se conseguiria imaginar ler um texto em nenhum outro formato diferente daquele que tem o objeto que o carrega[22].**

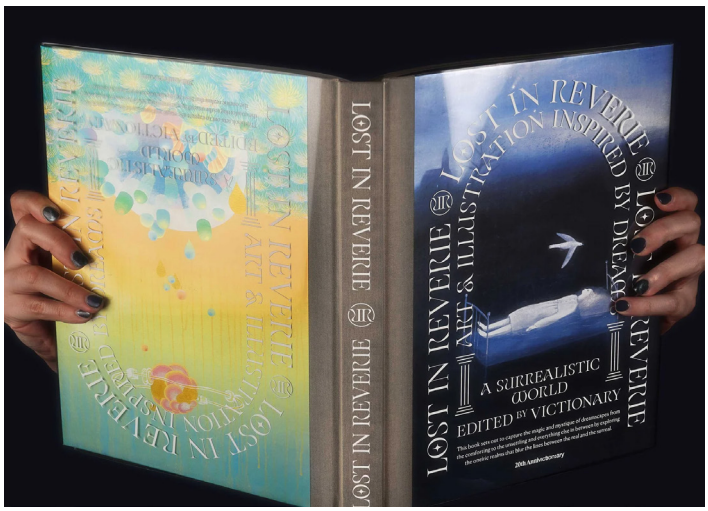
Vários autores e editoras têm vindo a aproveitar-se desta situação, explorando as possibilidades do livro com o intuito de lhe conferir um valor acrescido, legitimando-o. O novo milénio trouxe novos livros cujos elementos físicos ou visuais complementam o texto e passou-se a assistir a um trabalho mais próximo entre os diversos intervenientes na criação do livro, ou até numa fusão dos mesmos, na medida em que o próprio designer é o autor do conteúdo textual, ou vice-versa (Brandão & Rodrigues, 2021).

É exemplo disto a Four Corners Books, uma editora, estabelecida em 2003, no Reino Unido. Os catorze livros da sua coleção Four Corners Familiars dependeram de diferentes artistas cuja função passou pela escolha de um texto e consequente ilustração, adequada às suas necessidades (Four Corners Familiars, n.d.). Esta série foi supervisionada e desenvolvida em conjunto com o designer John Morgan. O resultado final é um conjunto de livros impressos, de diferentes formatos, tratamentos gráficos e materiais, que representam uma interpretação visual e táctil do seu conteúdo.

Compreende-se que, por oposição, aos novos meios, as qualidades do livro são exaltadas. Um estudo publicado pela CNBC apurou que, em 2019, nos Estados Unidos da América, a venda de livros impressos ultrapassou, com uma grande margem, aquela que foi a venda de

22 "It's important that the design acts as a kind of text in and of itself—that then meaning behind the design can really enhance the meaning of the content," he says. "At their best, the two are working in a way in which one is inextricable from the other, where you couldn't imagine reading a text in any other form than in the object that carries it."

e-books[23]. No mesmo estudo, apurou-se também que tanto nos Estados Unidos da América como em Inglaterra, são os jovens que têm dado mais importância à impressão (Handley, 2019, *as cited in* Brandão & Rodrigues, 2021). Num outro artigo, , publicado por Mariana Espírito Santo em 2019 na ECO, é-nos apresentado um valor de menos de 1% para o consumo de *e-books* em Portugal (Santo, 2019, *as cited in* Brandão & Rodrigues, 2021).



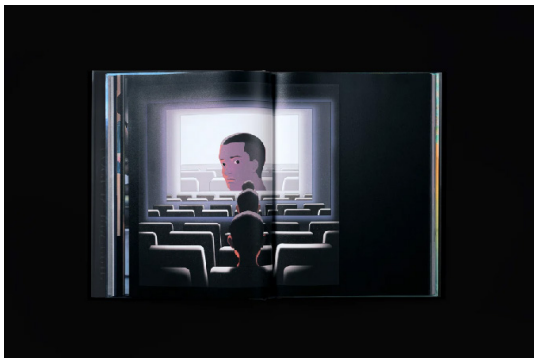
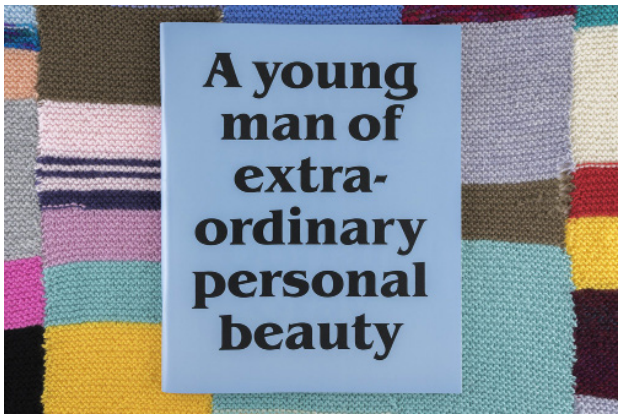


Fig.23 Capa e contra-capa de "Lost in Reverie" (2021) da *Viction:ary*, livro que pretende capturar a sensação de vaguear pelo luz e pela escuridão dos sonhos através das suas páginas, não numeradas, repletas de ilustrações baseadas nesta temática



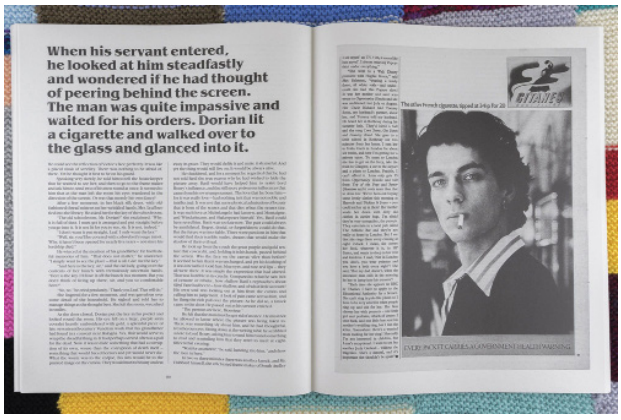


Fig.22 Livro "The Picture of Dorian Gray" de Oscar Wilde e interpretação artística por Gareth Jones, da série "Familiars" da *Four Corners Books*

Estes estudos indicam a prevalência do livro impresso face à sua contrapartida digital, que parece "assombrada por um demónio analógico" (Guerreiro, 2011). Ludovico (2012) comenta que "a morte do papel — em retrospectiva, uma das mais infelizes e embaraçosas profecias da era da informação — obviamente ainda não aconteceu" (p.29). A informação recolhida leva-nos a crer que estamos, na verdade, perante uma época propícia à evolução e à exploração plástica do livro, uma vez que vão seguramente contribuir para a sua evolução e permanência no nosso quotidiano. Vê-se, portanto, no panorama atual do livro, uma oportunidade para a realização deste trabalho.

23 De acordo com o relatório anual de 2019 da *Association of American Publishers*, para um total de, aproximadamente, 26 biliões de dólares, 22.6 biliões correspondem à venda de livros impressos e apenas 2.04 biliões à venda de *e-books*.

2.1.3 O LIVRO COMO FERRAMENTA CONTRA A OPRESSÃO

No capítulo anterior compreendemos que "Fahrenheit 451" (1966) aborda o livro, não só como forma de desenvolvimento (emocional e intelectual) pessoal e social, mas como ameaça a regimes totalitários. Assim, para além da compreensão da situação do livro impresso na atualidade, e face à análise feita no capítulo anterior, tornou-se também relevante mencionar o papel histórico do material impresso como meio de democratização do conhecimento e propagação de ideologias.

O material impresso tem sido uma forma de reunir pessoas que partilham as mesmas ideias, e de as partilhar com os outros. Geralmente, a leitura de um certo livro ou publicação periódica permite ao leitor adquirir um conjunto de referências partilhável com os seus pares, gera-se um sentimento de pertença e de comunidade, ao contrário do que os bombeiros de "Fahrenheit 451" promovem ao rotular aqueles que se dedicam à leitura como anti-sociais (Ludovico, 2012).

De acordo com Ludovico (2012), a origem do conceito de impressão ou livro como forma de difundir ideias entre pessoas de opiniões e interesses semelhantes pode ser atribuída à "Biblia Pauperum" (Fig.24), impressa em xilogravura no século XIV e utilizada com o objetivo de

transmitir, de forma simplificada, passagens da bíblia, aumentando a acessibilidade da sua compreensão. O autor salienta, também, a impressão com tipos móveis de Gutenberg, no mesmo século, como uma importante tecnologia que permitiu a replicação e, portanto, a disseminação de ideias e conhecimento e que terá facilitado, no século XV, a Reforma Protestante[24].

Identificam-se vários outros casos de protesto e revolução conduzidos pela impressão e literacia (que aumentaram durante a segunda metade do século XVIII na Europa Ocidental), nomeadamente a Revolução Francesa, no século XVIII, incendiada pela difusão de panfletos, e a Revolução Americana, que terá tido na sua origem a publicação "Common Sense" (1779) de Thomas Paine (Lyons, 2013; Ludovico, 2012).

Martyn Lyons (2013) refere, face às revoluções que se sucederam, que "A generalização da literacia sempre teve bastantes oponentes" (p.10)[25], particularmente as classes sociais mais altas, que pretendiam que o status quo se mantivesse, em seu favor, e que temiam que as classes mais baixas desenvolvessem pensamento crítico e ambição de tal modo que as levassem a rebelar-se. No entanto, a fisicalidade e o número de reproduções do material impresso torna as ideologias difíceis de serem apagadas na sua totalidade, e ainda mais difícil travar a sua propagação. O autor menciona que, durante o século XVIII, as próprias fontes do material impresso estavam sujeitas a censura e ao escrutínio da sua atividade[26]. Mesmo assim, editoras e gráficas conseguiam contornar a situação de forma inventiva e fazer chegar as publicações ao seu destino[27] (Lyons, 2013).

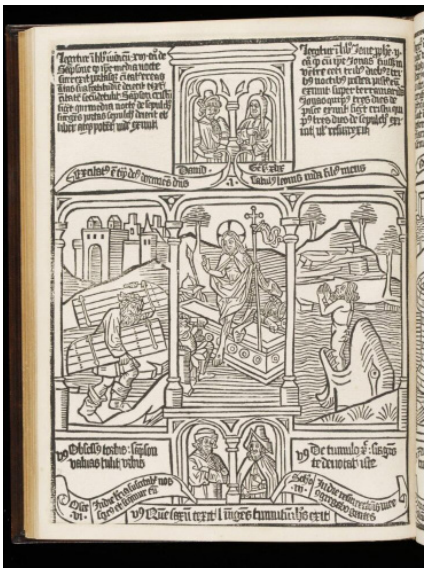


Fig.24 Exemplo de página impressa de uma "Biblia Pauperum" impressa no século XV

Apesar das tentativas de o travar, ao longo da história, o livro foi encontrando formas de se propagar através do trabalho de figuras como Aldus Manutius — que, através da fundação da *Aldine Press* em 1494, pretendia disponibilizar ao leitor leigo os clássicos do conhecimento

24 A impressão de publicações vernaculares aumenta a partir do século XV devido à ascensão da Reforma Protestante, cujo objetivo era criar uma relação mais próxima entre o indivíduo e Deus. Daí em diante torna-se cada vez mais comum a impressão tanto de textos religiosos como de textos humanistas e científicos. Isto gera na população interesse e curiosidade, fazendo com que a relação de intimidade entre o indivíduo e o livro aumente, sendo que se este último se torna cada vez mais portátil e acessível. O livro torna-se num importante meio de disseminação de conhecimento e ideologias, de diálogo entre leitor e autor (Borsuk, 2018).

25 "Generalized literacy always had plenty of opponents."

26 É interessante notar que, segundo o autor, apesar de todos os esforços para controlar a circulação de livros ilegais, aqueles que se encontravam encarregues pelo sistema de censura reconheciam que, eventualmente, todos estes livros encontrariam uma forma de circular.

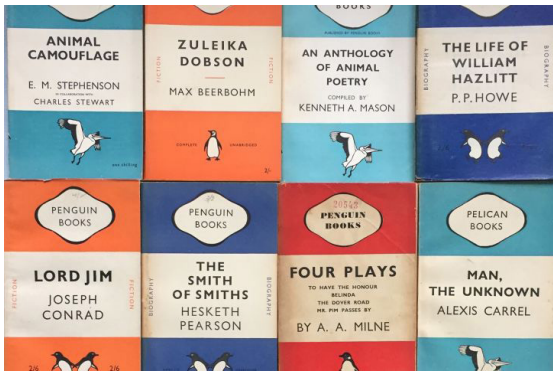


Fig.25 Penguin Books

e arte Greco-Romanos sob a forma de publicação mais pequenas e, portanto, mais baratas e portáteis -, William Blake — cujos livros atuavam como difusores de justiça social, respondendo a problemas sociais como o trabalho infantil e a escravidão -, e Allen Lane — fundador da editora Penguin Books em 1935 que tinha como objetivo tornar acessíveis livros clássicos e informativos através de livros de capa mole (Borsuk, 2018; Baines, 2005).

Dentro desta linha de pensamento, no século passado[28], surgiu uma onda de apropriação, por parte das artes plásticas e visuais, das propriedades do livro que permitiam a sua fácil e acessível replicação. É de salientar neste meio o trabalho de Dieter Roth, com obras como "Kinderbuch" (1957) e "Buch BB" (1964) (Fig.26), e Edward Ruscha (Fig.27) (Drucker, 2004). Este último serviu-se deste formato não só como portador, mas como transmissor conceptual das suas obras fotográficas. Borsuk (2018) refere a sua produção pouco dispendiosa e fácil distribuição como fatores que lhes permitiam circular fora dos sistemas convencionais como livrarias, museus e galerias associadas a classes sociais e culturais mais elevadas.

Foram motivos como estes que levaram artistas, nos anos 60 e 70 do século XX[29], a optarem pelo livro de artista, acreditando no seu poder como múltiplo democrático capaz de difundir as suas obras pelas diferentes camadas da sociedade (Borsuk, 2018; Drucker, 2004). Não só foi um meio que permitiu fácil acesso a obras de arte por parte do público (assim como permitiu também a artistas, geralmente sem acesso aos sistemas de galerias e museus, ter ao seu dispor um meio de trabalho e difusão de ideias), como deu lugar a uma maior abertura para a experimentação do formato (Lyons, 1984, *as cited in* Drucker, 2004).

27 Também aqueles que se dedicam à leitura em "Fahrenheit 451" (1966) encontram formas inventivas e criativas, por contraste ao cidadão comum cumpridor da lei, de esconder os seus livros e despistar os bombeiros.

28 Foi apenas a partir do século XIX, com a industrialização da sua produção, que o livro passou a ser democrático (Drucker, 2004).

29 Apesar de se poder considerar que o livro de artista como uma forma artística alternativa já existia desde o início do século XX, foi na segunda metade do século que demonstrou uma maior .

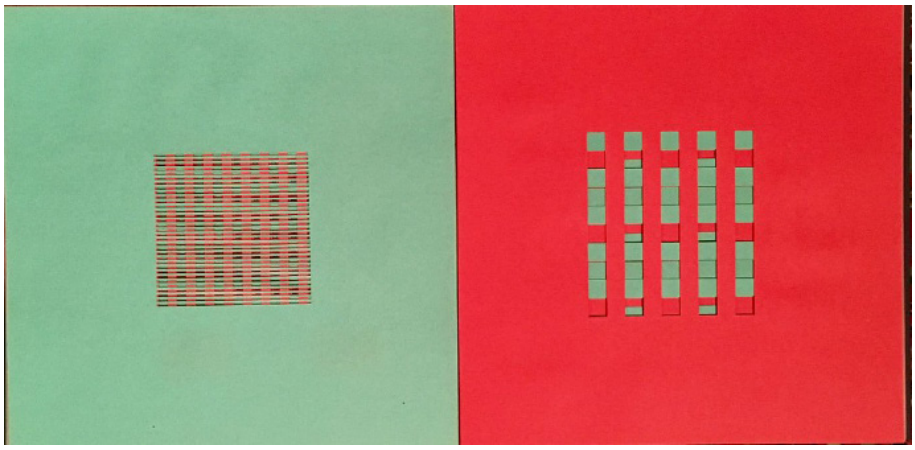


Fig.26 Páginas com recortes de "Buch BB" (1964) de Dieter Roth

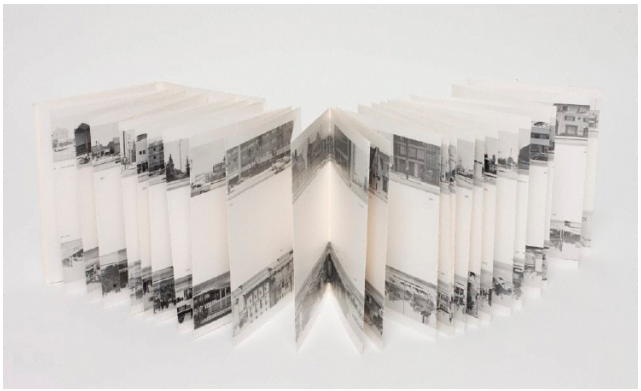


Fig.27 "Every building on the Sunset Strip" (1966) de Edward Ruscha

2.1.4 O FASCÍNIO PELA CHAMA

A propagação de informação (juntamente com a capacidade de a assimilar) pode-se entender como uma importante ferramenta que tem estado ao serviço do combate à opressão e à ignorância. Relativamente a isto, Lars Bang Larsen (in Lomme, p.45) comenta:

> **Como instrumento de propaganda e como educador, o objeto impresso tem muitas vezes carregado imagens de catástrofes que atacam a nossa humanidade, desde a bomba ao desemprego, ao imperialismo e ao sexismo, e, claro, de qualquer fator humano que as possa contrariar: unidade, igualdade, emancipação, revolução[30].**

Isto faz do livro uma ameaça a regimes totalitários que dependem da ignorância da população como forma de opressão e controlo, o que leva a que ondas de censura e queima de livros se tenham manifestado até aos dias de hoje.

30 "As a propaganda tool and as an educator, the print has often carried images of disasters that prey on our humanity, from the bomb to unemployment, imperialism and sexism, and of course of whichever human agency might counteract them: unity, equality, emancipation, revolution."

O factor comum entre todos os tipos de queimadores de livros intencionais no século 20, diz Knuth, é que os perpetradores se sentem como vítimas, mesmo que sejam eles quem está no poder (Boissoneault, 2017)[31].

31 The unifying factor between all types of purposeful book-burners in the 20th century, Knuth says, is that the perpetrators feel like victims, even if they're the ones in power.

No século passado, sob o comando do Terceiro Reich, milhares de livros foram queimados em frente a cidadãos comuns com o objetivo de erradicar não só obras de autores judeus mas de qualquer influência exterior ou pacifista (Lyons, 2013). Contemporaneamente, na URSS, o Partido Comunista ficou encarregue de purgar bibliotecas, para proteger a ortodoxia política, e editoras deixaram de poder operar a partir de 1930. A história está repleta de incendiários, desde líderes que pretendem apagar o sucesso daqueles que vieram antes deles, como o imperador chinês Qin Shi Huang, a grupos extremistas que têm como objetivo destruir outras culturas e ideais, como o ataque sérvio à Biblioteca Nacional de Sarajevo em 1992 e em 1989 em Inglaterra, quando um grupo de manifestantes muçulmanos queima, simbolicamente, durante uma emissão televisiva, o livro "The Satanic Verses" (1988) de Salman Rushdie em protesto contra conteúdo que considera blasfemo (Boissoneault, 2017; Lyons, 2013). Acrescido a isto, o conceito de queimar livros tem sido utilizado como demonstração de poder durante séculos, seja exemplo disso as várias destruições da Biblioteca de Alexandria aquando das conquistas da cidade (Boissoneault, 2017).

Fig.28 Jovens da Juventude Hitleriana a queimar livros em Salzburg, Austria

Em 2012, deram-se as invasões do Mali e, posteriormente, de Timbuktu, por parte de um grupo islâmico do Al Qaeda cujos alvos eram, entre outros, manuscriptos valiosos. Devido ao esforço comum de várias pessoas que arriscaram as suas vidas, 350 000 manuscritos foram salvos. Este é um exemplo cuja importância é destacada por Boissoneault (2017) por provar "não só o quanto os livros são valor-

izados, mas também até onde as pessoas comuns estavam dispostas a ir para os salvar"[32].

32 "proving not only how much the books were valued, but also the lengths to which ordinary people were willing to go to save them."

Não só a destruição mas também a censura têm um grande peso na história do livro. Nos Estados Unidos, livros como o "Trópico de Capricórnio" (1934), de Henry Miller, e "Lolita" (1955), de Vladimir Nabokov, apenas puderam ser publicados a partir dos anos 60, uma vez que, até então, eram considerados obscenos e demasiado explícitos (Lyons, 2013). Actualmente verificam-se situações semelhantes nos Estados Unidos da América, onde escolas de vários estados têm vindo a banir livros e a ser impedidas de ensinar e discutir ideias presentes em obras maioritariamente sobre questões de género, racismo, sexualidade e de autores pertencendo a minorias e grupos marginalizados (Penguin Random House, 2022). Face a estes acontecimentos, a autora canadiana Margaret Atwood juntamente com a Penguin Random House lançou "The Unburnable Book", uma edição do seu muitas vezes banido "The Handmaid's Tale" utilizando apenas materiais à prova de fogo. Posteriormente, foi filmado um vídeo da autora a tentar queimar o livro sem sucesso e, mais tarde, a obra foi vendida em leilão, e os seus lucros doados à PEN America, uma instituição que luta pelo direito à liberdade de expressão (Penguin Random House, 2022).

Fig.29 Margaret Atwood demonstra a resistência da nova edição ao fogo

Em Portugal, para além da censura imposta pelo regime do Estado Novo (que proibiu obras de autores como Aquilino Ribeiro, Miguel Torga, Natália Correia, Vergílio Ferreira, entre outros (ISCAL, 2023)), e temos o exemplo de 2010 do livro "O Evangelho Segundo Jesus Cristo" (1991) de José Saramago, no qual a vida de Cristo é dessacralizada, o qual foi impedido de ser candidato a um prémio literário europeu pelo governo português (laico) por atacar princípios religiosos cristãos (RTP Arquivos, 2010).

Tudo isto parece demonstrar que "mesmo com o subsequente aumento do poder da internet e o aumento da digitalização, os livros ainda são considerados importantes o suficiente para serem queimados" (Lyons, 2013, p.202)[33].

O livro parece que nunca deixa de estar sujeito à ameaça da sua própria existência quer pela disponibilidade de novos meios alternativos, como por aqueles que pretendem manter-se no poder à custa da falta de conhecimento e da ignorância. Ainda assim, a morte do livro ainda não aconteceu e poderá não vir a acontecer num futuro próximo. O livro impresso permanece um objeto de importante caráter emocional, social, de (auto) descoberta e de libertação pessoal. Percebemos que este artefacto não tem vindo a desaparecer, mas a sofrer mutações que se apropriam das suas características específicas como oposição aos restantes meios.

33 "Even with the subsequent widening power of the internet and the rise of digitization, books are still considered important enough to burn."

2.2 O LIVRO COMO ESPAÇO CINEMATOGRÁFICO

2.2.1 O LIVRO EM MOVIMENTO

Na introdução, ficou estabelecido que, para além da premissa inicial deste trabalho se focar na realização de um livro impresso com qualidades cinematográficas (um conceito que Amaranth Borsuk desenvolve em "The Book" (2018), foi necessário abordar, como tema principal, o próprio livro. Procuramos, agora, não apenas obter uma definição dogmática de livro, mas uma mais abrangente e aberta ao tipo de exploração que se pretende deste trabalho. Interessa-nos, seguidamente, compreender de que forma o livro e o cinema se podem relacionar intimamente através de uma recolha de formas de pensar o livro e características específicas de cada uma das áreas, que nos permitam criar uma ponte entre ambas para, mais tarde, desenvolver o projeto final.

Desde o início do século XX, com maior incidência nos anos sessenta a oitenta, foram muitos os artistas que se serviram do livro como um artefacto experimental e auto-referencial como forma de subverter e questionar a identidade deste objeto (Macken, 2018). Com o virar do milénio, também a crescente digitalização da comunicação e de conteúdo outrora impresso vem pôr em causa a definição do livro.

Em "El Arte Nuevo de Hacer Libros" (1975), Ulises Carrión reintroduz o conceito de livro como sendo uma sequência espácio-temporal:

> **Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percecionado num momento diferente: um livro também é uma sequência de momentos (Carrión, 1975, p.33)[34].**

Esta definição torna-se bastante abrangente e permite-nos remeter para o conceito de animação. Luís Nogueira, em "Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem" (2010), propõe que a animação tem como base a junção de dois fotogramas[35]. Esta afirmação torna possível associar o folhear das páginas de uma publicação à imagem em movimento.

A publicação impressa teve, de facto, um papel importante no desenvolvimento do cinema. São conceitos como o folioscópio[36] e o

34 "Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos."

35 O fotograma, em inglês frame, é uma das 24 imagens paradas existentes em cada segundo de filme e que, durante a projeção, se funde com as restantes, segundo o "efeito phi", criando a impressão de movimento (Aumont & Marie, 2009, p.137).

36 Em inglês *flipbook*.

37 Consiste num pequeno espetáculo de imagens, individuais ou sequenciais, dentro de uma caixa, observável através de uma perfuração (Britannica, n.d.).

Fig.30 *Peep-Show* (à esquerda)
Fig.31 Zootrópio (à direita)

peep-show[37] (Fig.30) que, no século XIX, dão origem a uma máquina cinematográfica primordial, o mutoscópio (Borsuk, 2018). Em 1872, o fotógrafo Eadweard Muybridge desenvolve um método engenhoso de captar um movimento numa sequência rápida de fotografias sucessivas, a cronofotografia ("Attitudes of Animals in Motion", n.d.). Brinquedos óticos vitorianos, como o zootrópio[38] (Fig.31) aliados à descoberta de Muybridge, inspiram Thomas Edison a, juntamente com William Dickson, criar o cinetoscópio em 1891, o primeiro aparelho de captação de imagens animadas (Briselance & Morin, 2010).

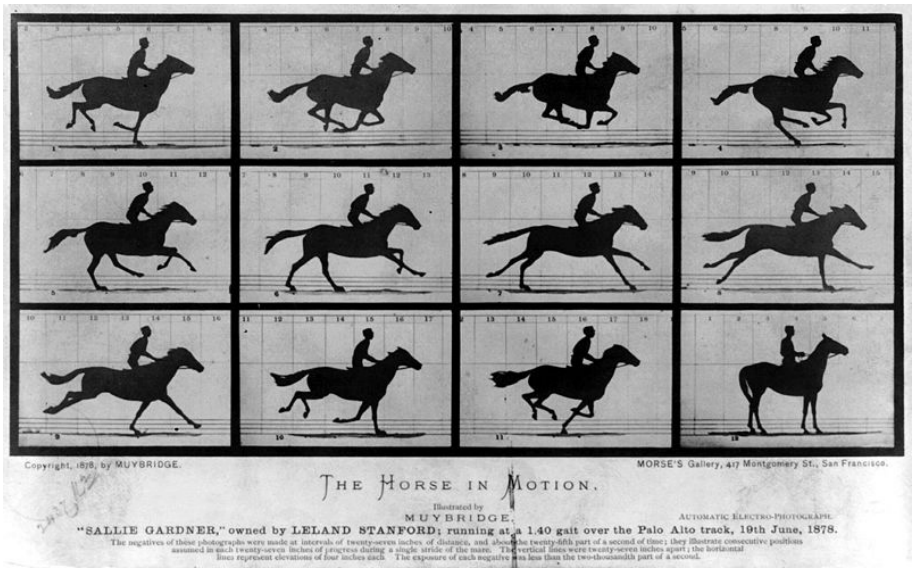


Fig.32 "Attitudes of Animals in Motion" de Eadweard Muybridge (1882)

38 Brinquedo óptico de salão composto por um tambor giratório com sequências de desenhos no seu interior, descrevendo um movimento (Briselance & Morin, 2010). Ao girar o tambor, as imagens sucedem-se sequencialmente a uma rapidez que permite observar o movimento fluido das mesmas, devido ao fenómeno da "persistência da visão" — também presente no folioscópio e no *peep-show* —, que enuncia que a perceção visual de um objeto se mantém algum tempo após os raios de luz refletida do mesmo terem deixado de ser captados pelo olho (Nichol, 1857).

Todos os artefactos mencionados têm em comum uma característica: a presença da sequência como forma de progressão e compreensão, através da sucessão de imagens no tempo. Num livro, esta cadência sequencial de imagens também se encontra presente (sendo que se abrange aqui também o conteúdo textual) e permite ao leitor progredir no entendimento do seu conteúdo.

A sequencialidade é uma propriedade que pode ser utilizada de forma vantajosa na criação de qualquer tipo de livro, não apenas do folioscópio. Keith Smith (1994) comenta que, ao longo das páginas, uma repetição de elementos com alguma variação sugere movimento, que por sua vez induz um ritmo que pode sofrer alterações ou com o qual

se podem estabelecer contrastes (gerando uma maior ou menor aceleração, suspense, pausa, choque, entre outros).

Smith (1994) refere também que "qualquer formato que existe no tempo tem potencial para ter ritmo" (p.142)[39] e é possível o leitor compreender a aceleração ou desaceleração do virar das páginas pretendidas. O impacto das imagens, a sua dominância ou subordinação em relação aos elementos em seu redor, o espaço em branco, entre outros, favorecem a criação de um ritmo num livro, sem o qual a sua leitura assemelhar-se-ia a "ler um texto sem entoação" (p.42)[40]. Também o espaço em branco permite estabelecer um ritmo de leitura e controlar quanta informação é oferecida ou omitida, ficando a cargo do leitor fazer daí a sua interpretação. Smith (1994) refere-se a isto como "encadernação conceptual" (p.141)[41], um bom equilíbrio pode ser a diferença entre a fluidez do conteúdo ou completa confusão.

39 "Any format that exists in time has the potencial for pacing."

40 "Trying to make every picture equally strong would be like reading with no inflection."

41 "[...]conceptual binding[...]"

À medida que as páginas se acumulam, o conjunto de imagens individuais nelas presentes, unem-se na mente do leitor para criar uma imagem mais complexa. Dá-se origem ao fenómeno da persistência da memória, que resulta da retenção e união das imagens visionadas, que dão lugar a um significado ou a uma interpretação que supera a soma das partes que o antecedem (Smith, 1994).

O autor propõe ainda uma experiência prática onde demonstra que a cumulação de uma sequência de páginas de um livro forma uma imagem mental, baseando-se nos conceitos anteriormente referidos: Ao separar uma imagem total em páginas diferentes (apenas nos *rectos*[42] da dupla página, de forma a que a repetição ocorra sempre na mesma localização) –, demonstra que o folhear permite ao leitor, através do fenómeno da persistência da memória, construir uma imagem mental total a partir dos fragmentos individuais (Fig.33).

42 Numa dupla página, o recto é a página que se encontra à direita, enquanto que o verso é a página à esquerda (Smith, 1994).

43 Transição na qual um plano desvanece revelando o plano seguinte.

Esta qualidade do livro permite mimetizar elementos cinematográficos, recorrendo ao folhear das páginas para atingir efeitos graduais como o *dissolve*[43], movimentos panorâmicos, focagem e desfocagem, entre outros (Smith, 1994).

44 Trata-se de um plano equiparável a uma sequência na medida em que é suficientemente longo e articulado (Aumont & Marie, 2009, p.231).

É com estas questões que se prende este subcapítulo. Interessa, portanto, apreender de que forma a conjugação e domínio do tempo e

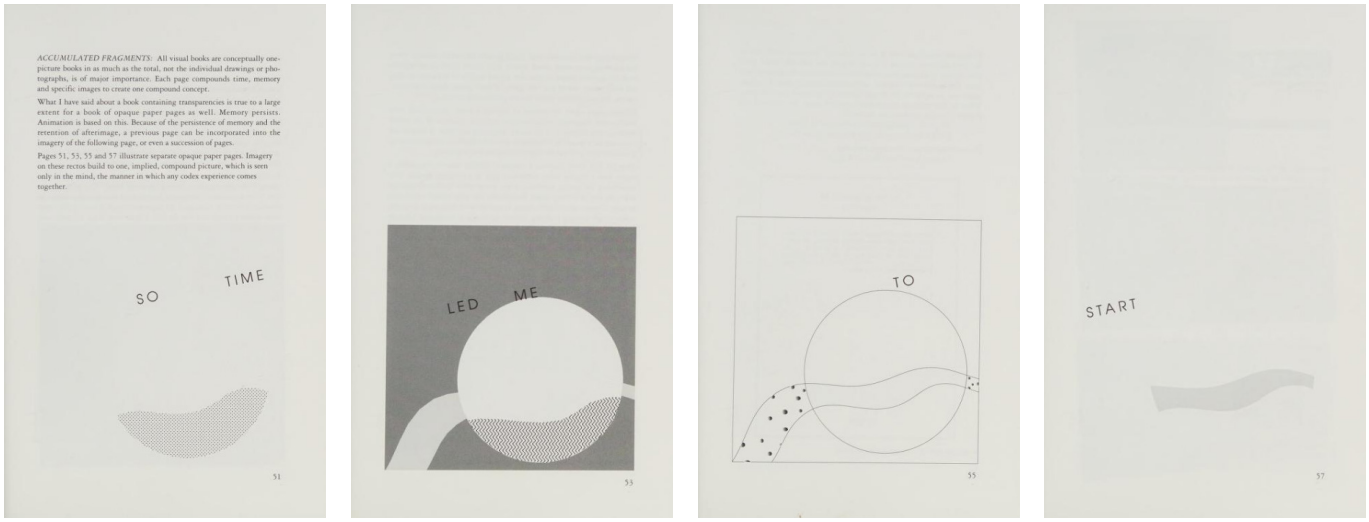


Fig.33 Páginas 51, 53, 55 e 57 do livro "Structure of the Visual Book" (1994) de Keith A. Smith

do espaço podem contribuir para pensar o livro e as qualidades da sua materialidade, de forma a comunicar o seu conteúdo dinâmica e cinematograficamente.

Amaranth Borsuk, em "The Book" (2018), propõe, como forma de exemplificar esta qualidade cinematográfica do livro, entre outros, o trabalho "Cover to Cover" (1975) (Fig.34), onde Michael Snow, artista e cineasta experimental, explora o potencial do livro e do folhear das páginas e convida o leitor a imergir-se no volume de forma a explorar um percurso. Este é narrado por uma sequência de fotografias que se aproveitam de uma relação *recto-verso* das páginas quase cinematográfica, nas quais uma representa a vista de frente e outra a vista de trás de um mesmo plano, conferindo uma sensação de movimento que acompanha a deslocação do autor, de forma similar ao que acontece num plano-sequência[44]. Marian Macken, em "Binding Space: The Book as Spatial Practice" (2018) acrescenta que o fechar e o acumular das páginas, através do folhear, permite ao leitor avançar ao longo de uma narrativa tanto espacial como temporal.

> ***Cover to Cover*, nas palavras de Snow, é um livro composto de sequências que, enquanto dependem da força das fotografias individuais, são sempre 'parte de uma sequência que faz parte de uma "narrativa" maior que é sobre o livro' (Macken, p.37)[45].**

O trabalho de Snow assume uma qualidade auto-referencial[46] e aproxima-se de certa forma do folioscópio na medida em que explora o efeito da continuidade: apesar de ser folheado página a página, as imagens sucedem-se umas às outras, criando uma ilusão de movimento que alude à passagem do tempo no livro. O efeito de sugestão de continuidade espácio-temporal é conseguido através do posicionamento da câmara em duas posições a que se costuma chamar campo

45 Pela forma como as características específicas do livro são exploradas, de modo a que o leitor se aperceba/ seja confrontado com a fisicalidade do livro, chamando à atenção para as suas propriedades. Para além disso, são utilizadas fotografias do próprio livro, havendo momentos em que as fotografias das duplas páginas do livro se fundem com as do livro impresso criando um efeito *tromp-l'oeil*.

46 "*Cover To Cover*, in Snow's words, is a book built of sequences that, while relying on the strength of individual photographs, are always 'part of a sequence which in itself is part of a larger "narrative" which is itself about the book'."

Fig.34 Páginas de "Cover to Cover" (1975) de Michael Snow

e contra-campo, neste caso transmitidas pela relação recto-verso anteriormente mencionada.

A ilusão de movimento pode também ser atingida através da composição tipográfica quer na própria página, quer ao longo da sequência de páginas de um livro. Keith Smith (1994) refere-se às palavras como sendo descritivas e à sua composição como aquilo que "determina a tonalidade" (p.206)[47], como é o caso da poesia concreta, que guia o olhar do leitor através do espaço.

47 "Words are descriptive; graphic layout determines the tonality."

Borsuk evoca Emmett Williams como exemplo dessa ideia através da composição tipográfica em "A Valentine for Noël: Four Variations on A Scheme" (1973). Williams serve-se da grelha, da tipografia e da cor, mas principalmente da questão da repetição e relação entre as páginas. Um dos seus quatro poemas, "Soldier", surge como um comentário político face à guerra do Vietname. Nele é repetido o título a azul e em caixa alta, perfeitamente alinhado, na vertical ao longo da página, em formação, representando uma coluna infindável de soldados. Ao longo das páginas estes soldados vão sendo contaminados por vermelho, evidenciando uma porção DIE da palavra original.

Fig.35 Páginas do poema "Soldier" do livro "A Valentine for Noël: Four Variations on a Scheme" de Emmett Williams (1973)

Este poema visual apropria-se do registo do folioscópio, ainda que a uma velocidade de leitura mais pausada, para mimetizar esta ilusão sequencial, de soldados que marcham e são abatidos, inevitavelmente, durante a guerra.

No seu livro "The Century of Artists' Books" (2004), Johanna Drucker confere à gestão da sequência a capacidade de dar ao livro uma identidade própria, enumerando alguns dos mecanismos dos quais o livro se pode servir para manipular o seu ritmo de leitura. O folioscópio, como já se constatou anteriormente, é um exemplo extremo de uma sequência criada para se ler rapidamente. A simplificação do conteúdo ou a repetição também permitem ao leitor avançar com maior rapidez. Por oposição, a presença de abas prolonga o tempo de leitura da página, desacelerando o ritmo da mesma, como acontece no livro de Margot Lovejoy, "Labyrinth: A Montage Book" (1991) (Fig.36). A própria composição da página pode interromper a leitura, tornando-a não linear/não contínua, através de notas de rodapé, legendas, referências no final de um capítulo, enfim, todos os elementos que contrariem uma leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Fig.36 "Labyrinth: A Montage Book" (1991) de Margot Lovejoy

É de referir também o trabalho "I Mean You Know" (1985) do autor Warren Lehrer (Fig.37), cujos livros são dotados de composições tipográficas reconhecidas e elogiadas pelo seu caráter performativo, teatral e cinematográfico, conseguidas através de um grande domínio do tempo e do espaço ("what critics, peers and historians say", n.d.). Aqui, o autor organiza por colunas as vozes de 7 personagens identificadas por diferentes características tipográficas. As vozes intersectam-se e sobrepõem-se, interagindo umas com as outras ao mesmo tempo que são disponibilizadas indicações de ação numa coluna à esquerda da página. Apesar de reconhecer um sistema, o olho do leitor vagueia pela página, sem nenhuma ordem pré-definida evidente, tentando navegar pela informação da página que, inevitavelmente, compete entre si. Entende-se aqui o caos de uma discussão ou do próprio pensamento, como Johanna Drucker (2004) nota, de forma quase audível:

O efeito dúbio da comunicação [...] faz parte deste trabalho no qual o discurso se assemelha a ruído e música tanto quanto se assemelha a texto escrito (p.273)[48].

48 "The dubious effect of communication [...] is part of this work in which speech resembles noise and music as much as it resembles written text."

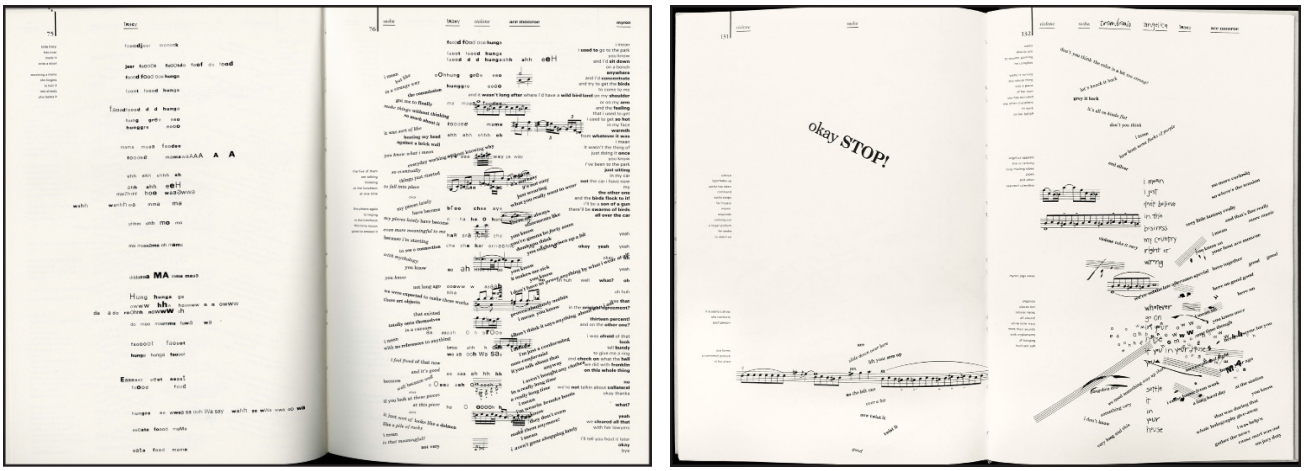


Fig.37 Composições gráficas do livro "i mean you know" (1983) de Warren Lehrer

Como descrito, uma publicação pode servir-se tanto da sequência narrativa linear e contínua criada naturalmente pelas suas páginas, como contrariá-la, apelando a uma interação mais criativa e intelec-

tual com o seu conteúdo, como Nicolas Jover e Nicolas Maravitti demonstram através do seu trabalho "La Jetée: the time travel experiment" (2015). Enquanto que, no livro de Lehrer, a descontinuidade da sequência é caótica e ocorre na composição das próprias páginas, a de Jover e Maravitti é sistemática e prende-se com a organização das próprias páginas ao longo do livro. Este projeto foca-se na exploração de uma relação espácio-temporal através de um fotolivro que pretende retratar a curta-metragem original de Chris Marker "La Jetée" (1962). A curta metragem[49] é constituída por sequências de imagens estáticas — do presente, do passado e do futuro — que se sucedem entre si através de *dissolve*. Folheada sequencialmente, a publicação apresenta a cronologia real dos acontecimentos. Neste objeto, cada dupla página retrata uma sequência de visões. De forma a replicar a experiência do filme, onde se privilegia a posição da cobaia, o leitor é compelido a recorrer a um sistema simbólico. No início e final de cada página, existe uma imagem de um plano que se encontra repetida noutra localização do livro, indicando a sua ordem na curta metragem matriz. Ademais, por baixo de cada uma destas imagens, existe uma indicação do início e fim de cada sequência, e do número da viagem temporal representada. Para além destes elementos, cada dupla página utiliza uma composição de imagens que se interligam através de proximidade e escala, criando uma sensação de continuidade e movimento. O livro torna-se, assim, numa sequência de espaços, como Carrión previra, guiando o leitor e levando-o a explorar a linha de tempo da mesma forma que num filme se pode avançar ou retroceder até um certo momento. É pertinente, para este projeto, a forma como os autores se apropriam de uma narrativa pré-existente e, a partir do mesmo conteúdo base, a subvertem, transmitindo a mesma ideia através de uma interpretação diferente da original.

Em suma, a definição de livro proposta por Ulisses Carrión em 1975 é importante para nutrir uma visão mais abrangente do objeto impresso, não estático, mas em *movimento*. De uma forma ou de outra, os trabalhos descritos aqui corroboram e apropriam-se desta definição através de diferentes abordagens e resultados finais. A sequência revela-se, de facto, um fator importante na narrativa e compreensão de um livro e das suas ideias, e é um elemento inerente ao cinema.

49 La Jetée (1962) apresenta-nos a história de um homem em Paris pós III Guerra Mundial que é aprisionado nas galerias por baixo da cidade e utilizado como cobaia numa experiência que o submete a uma série de viagens temporais com o objetivo de encontrar uma solução, num tempo que não o presente, para a salvação da humanidade. Aquando das suas viagens ao passado, a personagem desenvolve uma relação amorosa com uma mulher que inicialmente reconhece de uma memória de infância, num cais, durante a qual testemunha a morte de um homem. Após as suas viagens bem sucedidas ao passado, a personagem é enviada para o futuro no qual lhe são oferecidos os meios para salvar a humanidade. Ao regressar ao presente, compreende que os seus captores o pretendem matar. Como forma de escapar, regressa à sua memória de infância no cais, na esperança de se encontrar com a mulher que o havia marcado. Aí dá-se conta de que foi seguido por um homem das galerias, que o mata, revelando que ele próprio era o homem que vira ser morto à sua frente em criança.

Estabelecida esta relação, pretende-se continuar a explorar como se poderá extrapolar este conceito de uma área para a outra.

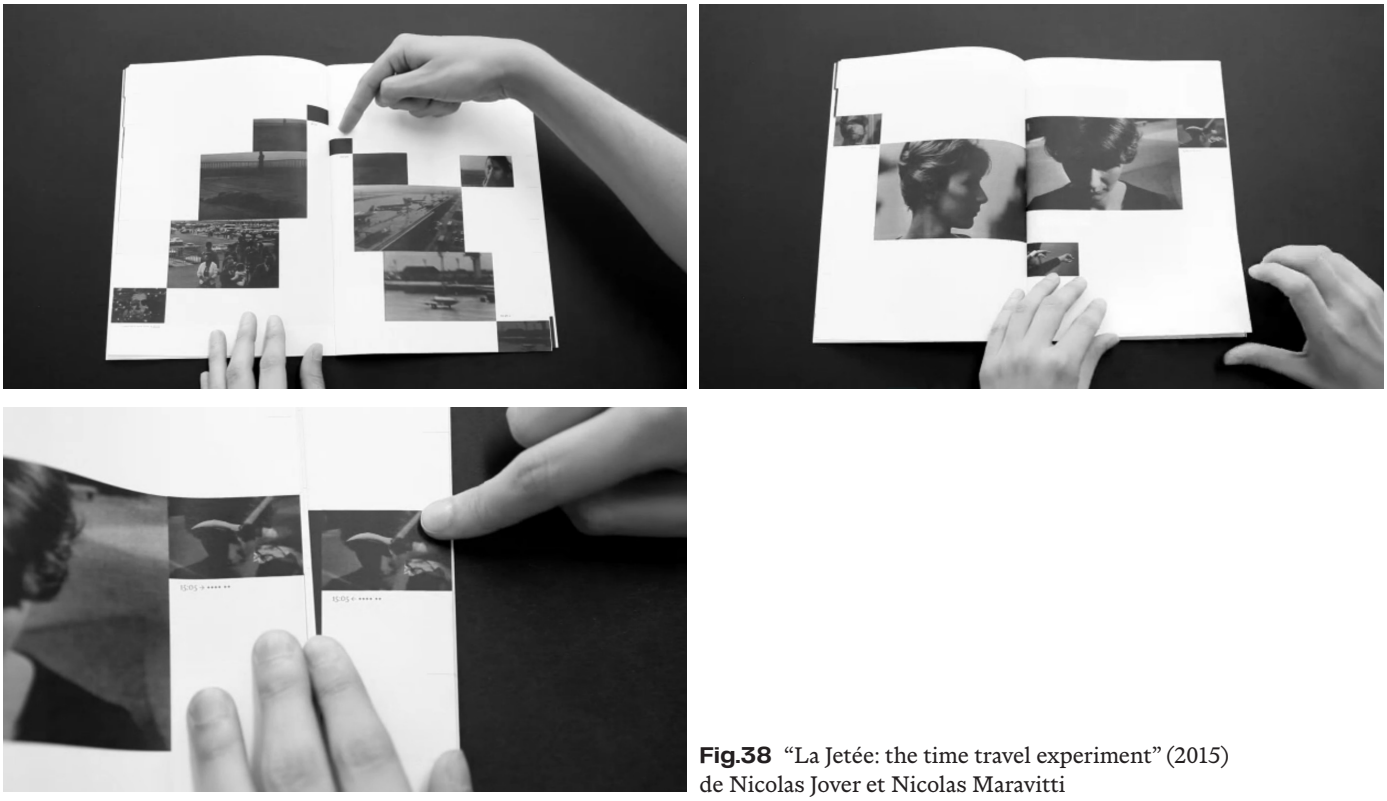


Fig.38 "La Jetée: the time travel experiment" (2015) de Nicolas Jover et Nicolas Maravitti

2.2.2 PLANIFICAÇÃO E MONTAGEM

Tendo em conta o contexto deste trabalho, entendeu-se a necessidade de clarificar alguns conceitos relacionados com processos cinematográficos, nomeadamente a planificação e a montagem. Pretende-se que haja uma recolha não muito profunda, mas sim sintetizada, do contexto histórico em que surgiu a montagem e uma definição de ambos os conceitos anteriormente mencionados, para que se reúnam elementos que possam vir a ser, numa próxima fase, comparados com o contexto editorial.

Para compreender a origem da montagem, sugere-se retroceder ao ano de 1899, no qual o ilusionista Georges Méliès utiliza o que vem mais tarde a ser conhecido por sequência[50], através de uma união[51] ponta com ponta, de diferentes filmagens, nesta altura, ainda apenas como forma de aumentar a duração dos seus primeiros filmes. Um ano antes, Thomas Crahan e Robert K. Bonine, em "Cenas da Corrida ao Ouro em Klondike", já utilizavam uma técnica semelhante, através da qual juntam, no entanto, cinco filmagens de locais e temas distintos, gerando uma sequência coesa e dando lugar ao primeiro documentário da história do cinema (Briselance & Morin, 2010).

Ainda que de forma muito rudimentar, estas experiências criaram uma abertura para explorar o cortar e colar parcial de películas de filme a partir de várias filmagens com movimentos de câmera, planos e cenários variados, permitindo um total controlo do espaço e do tempo do filme (Briselance & Morin, 2010).

Através, não de uma junção de fita ponta com ponta como Méliès fazia, mas da junção de diferentes fragmentos, George Albert Smith compreende que o plano é a unidade criadora do filme, e começa a desenvolver as suas obras, utilizando diferentes filmagens ligadas apenas por uma lógica visual[52](Fig.38), dando lugar ao que se conhece como montagem.

Em 1903, Edwin S. Porter, um dos colaboradores de Thomas Edison, demonstra o potencial narrativo da montagem[53] e, uma década mais tarde, D. W. Griffith apropria-se dessas mesmas técnicas e desenvolve-as, demonstrando efetivamente a importância da montagem na transmissão de emoções e para a criação de impacto psicológico[54] (Apple, 2004). Griffith estabelece aquelas que serão as regras da montagem clássica, dominante em Hollywood durante décadas: a montagem deveria ser invisível e os cortes deveriam ser feitos tendo em conta uma noção de continuidade e fluidez da ação, permitindo que o espectador se abstraísse do facto de que estava a assistir a um filme (Apple, 2004).

A montagem invisível vem, mais tarde, ser posta em causa por cineastas russos que começavam a experimentar com a justaposição dos planos como Lev Kuleshov, Serguei Eisenstein e o documentarista Dziga

50 Quando se trata da análise de um filme, o significado de sequência refere-se a um conjunto coeso de planos que retratam um mesmo momento do filme (Aumont & Marie, 2003, p.269).

51 Esta união passou-se a denominar trucagem.

52 Isto pode-se verificar em "Grandma's Reading Glass" (1900) onde G. A. Smith faz uma colagem de um plano no qual se pode ver uma mulher com o seu neto, que pega numa lupa para inspecionar o que o rodeia, intercalado com planos aproximados que mostram o ponto de vista da personagem (Briselance & Morin, 2010).

53 Através do filme "Life of an American Fireman", ao utilizar várias técnicas e ao colar planos de diferentes locais — um bombeiro que, através de trucagem, tem uma visão de uma mulher e de uma criança em perigo, os bombeiros que se precipitam na direção do incêndio, o incêndio em si, entre outras nove filmagens justapostas.

54 Em vez de imagens sem dinamismo, passam a existir situações em que se utilizam, por exemplo, grandes planos, analepses, ações paralelas e *dissolves*. É no seu filme "Birth of a Nation" (1915) que se pode testemunhar a reunião das suas inovações (Bordwell, 1997).

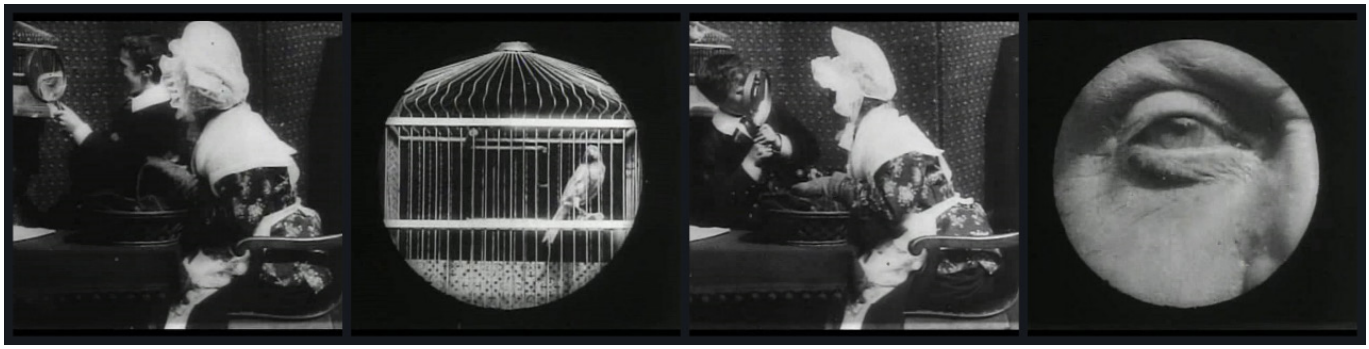


Fig.39 Cenas do filme "Grandma's Reading Glass" (1903) de George Albert Smith

Vertov. Este último, escreveu vários manifestos nos quais propõe o termo *kinoglaz* (cine-olho), que defende a união do olho e da câmara, através da qual era feita a própria montagem, como um meio de dar a conhecer a realidade experienciada pelo realizador (Aumont & Marie, 2003). Através do seu filme "O Homem da Câmara de Filmar" (1929), obra muito apreciada e que veio a inspirar a *Nouvelle Vague*, encarregava-se de quebrar a invisibilidade, no qual torna visíveis planos que demonstram parte do processo de montagem intercalado com filmagens frenéticas de Moscovo, relembrando constantemente a audiência de que estava a ver um filme (Apple, 2004). Nos seus filmes a montagem é sobretudo formalista, baseia-se num dinamismo da montagem por associação, choque, e na aceleração da imagem, na câmara lenta e na imagem estática ou *still picture*.

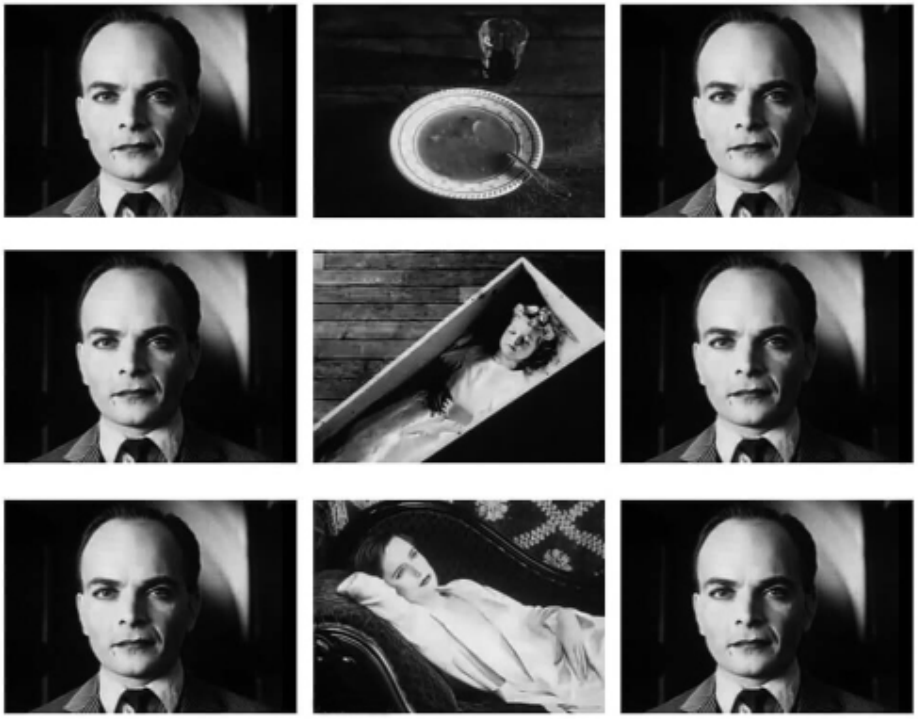
De acordo com Luís Nogueira (2010), a planificação e a montagem são os pilares principais da linguagem cinematográfica. É nestes momentos criativos que o conceito e o guião ganham uma dimensão visual. A planificação é uma antevisão técnica que aborda o plano segundo a composição, a perspetiva, as proporções, a demonstração de questões de escala e a criação de hierarquias entre os elementos e ideias. Já a montagem é o resultado da planificação, ocupando-se da junção de fragmentos contendo planos segundo uma organização e duração pré-estabelecidas. Este processo permite estabelecer relações formais e semânticas entre planos que, apesar de usualmente utilizado sob a forma de *raccord*[55], pode também estabelecer relações nas quais o espaço ou o tempo da ação não são apresentados de forma linear, encobrindo ou revelando elementos da narrativa (Aumont & Marie, 2003). Como numa publicação de banda desenhada, a vinheta será aproximada do conceito de plano, que seria sujeita a uma planificação individual, e a sua ordenação corresponderia à montagem.

A montagem consiste, portanto, em ordenar e estabelecer uma relação entre as unidades e a totalidade, ditando a compreensão da narrativa, a relevância dos planos, a organização dos temas e a percepção cronológica e espacial (Nogueira, 2010). A presença deste momento no processo de criação pode ser benéfico tanto em prol da compreensão da narrativa como da experimentação. Estas mais valias são defen-

55 Refere-se a um tipo de montagem, também apelidado de montagem invisível, na qual as mudanças de planos são feitas segundo uma perspectiva de continuidade, permitindo o espectador focar-se não na montagem mas na continuidade da narrativa (Aumont & Marie, 2003).

didas e demonstradas por cineastas e teóricos como Eisenstein e Kuleshov. Ambos argumentam que através da montagem se estabelecem sentidos entre diferentes planos que lhes sejam justapostos ou antecedidos, quer haja uma relação prévia entre os dois ou não. Isto é demonstrado através de uma experiência conhecida como *Efeito Kuleshov* (Nogueira, 2010)[56], na qual o sentido dos planos resultava da sua integração numa sequência, ou seja, a sua associação e alternância é o que lhes conferia sentido. Não interessa, portanto, uma continuidade da ação, mas sim a relação mental que o espectador constrói entre imagens (que podem ser opostas ou não relacionadas) por associação, justaposição e sobreposição[57].

Fig.40 Demonstração do *Efeito Kuleshov* com o ator Ivan Mosjuskine



56 Kuleshov mostrou aos seus alunos uma sequência exibindo um plano inexpressivo do ator russo Ivan Mosjuskine, intercalado com um prato de sopa e um copo de vinho, uma criança morta num caixão e uma mulher atraente num sofá. Ainda que esses planos não se relacionassem até então, após serem apresentados em sucessão, os alunos elogiaram a forma como o ator exprimiu a fome, a tristeza e o desejo.

57 Em "Fahrenheit 451" (1966), Truffaut dá a entender ao espectador uma relação entre dois momentos que se situam em espaços diferentes (Fig.41).

Tal como a sucessão dos planos, a sucessão de sequências está também sujeita ao *Efeito Kuleshov*. Eisenstein apoia-se nas teorias de Kuleshov, todavia, trabalha o cinema como uma forma de linguagem poética que não serve apenas para assistir a narrativa do filme. O cineasta e teórico defende que, da mesma forma que na linguagem escrita duas palavras podem gerar novos significados quando combinadas, também dois planos, quando justapostos, comunicam, pela sua associação, uma terceira ideia que isoladamente não seria possível obter (Bordwell, 1993).

> **O processo é figurativo porque o significado não é denotado em nenhum signo; ele emerge através de justaposição (Bordwell, 1993, p.126)[58].**

58 "The process is figurative because the meaning is not denoted in either sign; it emerges through juxtaposition."

Pode, então, dizer-se que "a posição lógica e cronológica dos planos, ao conceber o tempo de uma narrativa, dá significado ao filme" (Brisellance & Morin, 2010, p.410).

David Bordwell e Kristin Thompson (2008) distinguem quatro tipos de relações principais entre dois planos que podem ser manipuladas através da montagem e que serão exploradas posteriormente neste projeto prático. Estas podem ser:

Relações gráficas: permitem que dois planos interajam por semelhança ou contraste das suas qualidades pictóricas, sejam elas formas, cores, composição ou movimento, que possam ser acompanhadas ou completadas de alguma forma no plano seguinte (Fig.41 e 42).

Fig.41 Relações gráficas contínuas demonstradas em "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut

Fig.42 Relações gráficas descontínuas em "Fahrenheit 451". Aqui o espaço negativo criado por uma personagem, é preenchido pela outra no plano seguinte, criando um equilíbrio

Relações rítmicas: através da montagem o cineasta pode controlar a quantidade de fotogramas que pretende que um plano preencha, relacionando-o, por exemplo, com a duração dos planos adjacentes ou com o som. Ao manipular a duração dos planos, podem gerar-se momentos mais longos, em que o espectador pode refletir sobre o que vê, ou tão curtos que possam criar choque, confusão e ansiedade. É o padrão formado pela duração dos planos que dá lugar ao ritmo.

Relações espaciais: segundo o *Efeito Kuleshov*, a associação de quaisquer dois pontos permite também criar uma relação espacial entre eles, quer ela exista na realidade ou não. Para além de informar o espectador sobre um espaço, vários planos filmados em diferentes locais podem ser montados de forma que pareçam fazer parte de um mesmo lugar. Podem, adicionalmente, ser montado com o intuito de enfatizar ações que decorrem em locais assumidamente diferentes (Fig.43).

Fig.43 Fotogramas de "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut. Os dois planos contribuem para construir os espaço que rodeia o rio

Relações temporais: encarregam-se da manipulação da ordem da linha temporal da história, reorganizando-a ou alterando a duração de eventos, podendo estender (*overlapping editing*) — acrescentando múltiplos pontos de vista e por vezes mudando a velocidade da imagem — ou encurtar (por elipse) a sua representação no filme comparativamente à sua duração na história (Fig.44).

Fig.44 Fotogramas de "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut. Durante uma saída apressada do quartel, dá-se uma sucessão de planos que encurtam o tempo da viagem, e exprimem uma sensação de urgência.

Importa compreender que, independentemente do facto de um plano poder comunicar individualmente, este pode gerar novos significados ao ser inserido num conjunto. Isto deve-se à associação que é feita pelo espectador, ao ver uma imagem seguida de outra.

A montagem pode ser um poderoso meio de transmissão de ideias e emoções. Tome-se, por exemplo, o filme "Triumph of the Will"[59] de 1935, realizado pela cineasta alemã Leni Riefenstahl, e desenvolvido como propaganda nazi. Riefenstahl articula técnicas de filmagem e música de uma forma até então inédita, conjugando fotografia aérea, movimento de câmara, e planos muito aproximados, com a banda sonora. O filme não segue as convenções de um documentário, mas de uma narrativa cuidada, promovendo o entretenimento e a grandiosidade das suas imagens em vez de um relato sóbrio e realista, o que lhe conferiu um imenso sucesso e estatuto (Rother, 2002)[60].

Por sua vez, em 1941 e como resposta à entrada dos aliados na Segunda Guerra Mundial, surge "Germany Calling or The Panzer Ballet", pelas mãos do diretor britânico Charles Ridley. Este pequeno filme (de aproximadamente dois minutos) trata-se de uma versão re-editada do filme de Riefenstahl, no qual Hitler fala e gesticula ao ritmo de clips sonoros cómicos, e o seu exército marcha, ora no sentido correto ora no sentido inverso, perfeitamente alinhado com a música "The Lambeth Walk" (1937), a qual é associada a um estilo de dança que envolve uma formação em fila semelhante a uma marcha. A cuidada montagem e edição dos fragmentos conjugadas com o som resultam numa caricatura de Hitler e dos seus seguidores. Temos, então, um exemplo que demonstra que a organização, edição e conjugação dos elementos constituintes de um filme são de grande importância para a sua narrativa, podendo manipular o espectador e a sua compreensão de um mesmo tema ou conteúdo.

A montagem é, portanto, o processo cinematográfico que permite, escolher e encadear, da reunião total do conteúdo, aquelas que serão as imagens finais de um filme. É neste momento da produção que se podem estabelecer diferentes tipos de relações entre planos. Através desta técnica, torna-se possível focar e manipular a percepção da audiência. A organização dos planos gera relações (conscientes ou inconscientes) entre as ideias ou imagens neles retratadas, dando azo

59 Nele são exibidas imagens captadas durante o Congresso do Partido Nazi de 1934: discursos de Hitler e outros líderes do partido intercalados com imagens das filas organizadas de soldados obedientes, quer ouvindo atentamente quer marchando sincronizadamente pelas ruas.

60 Reconhece-se que este é um trabalho problemático utilizado como propaganda e que originou muitas críticas, nomeadamente Susan Sontag que, em "Fascinating Fascism" (1974), revela o caráter tendencioso do filme, pela fabricação da realidade em contraste com a declaração de Riefenstahl, que defende "Triumph of the Will" como um documentário, uma demonstração apenas factual. Esta análise não tem como objetivo fazer um julgamento moral. Pretende-se apenas, com este exemplo, analisar o trabalho da cineasta de forma objetiva e relevante para o contexto deste projeto.

à evocação de novos significados. Desta forma, um mesmo conjunto de planos pode ser utilizado para expressar diferentes ideias quando montado com diferentes objetivos em mente.

2.2.3 PENSAR O LIVRO COMO UM FILME

> **Os livros às vezes são como filmes, na medida em que há um arco narrativo específico na sua estrutura, e que há um ritmo e um tempo (Petit, 2018)[61].**

Após a exploração de uma visão mais abrangente e cinematográfica do livro e da compreensão dos mecanismos rítmicos e de criação de significados utilizados no cinema, dedicamo-nos, agora, a estabelecer paralelismos mais diretos entre ambas as áreas, através de perspectivas de autores como Manuel Costa Martins e Victor Palla e da enumeração de alguns livros que exemplificam os tipos de relações entre planos abordadas no subcapítulo anterior.

Segundo Luís Nogueira (2010), a montagem trata não só da organização discursiva de planos, mas da associação de qualquer tipo de elementos, da qual possa surgir um novo sentido. Assim, tomando este conceito de forma abrangente, a montagem pode ser tida como um processo multidisciplinar que se aplica nas mais diversas áreas artísticas desde as artes plásticas, à música e à literatura[62].

> **[...] 'storyboards' [...] servem aproximadamente o mesmo propósito que os storyboards que são desenhados antes da gravação de um filme (Haslam, 2006, p.143)[63].**

A planificação permite controlar o resultado final, orientando a filmagem e a posterior montagem (Briselance & Morin, 2010). De forma semelhante à planificação de um filme, um livro requer um estudo prévio da organização e composição das suas páginas, assim como das relações que delas advêm. O designer encarrega-se de orientar o olhar

61 Donnelly (in Petit, 2018): "Books sometimes feel like film, in that there's this very specific narrative arc to the structure of them, and there's a rhythm and a pace."

62 São exemplos a fotomontagem, o mashup, o sampling e a escrita automática (Nogueira, 2010).

63 "[...] I drew detailed privisional layout on a flatplan for the entire book. "These were referred to as 'storyboards' and served much the same purpose as the storyboards drawn prior to the shooting of a film."

e, portanto, a linha de pensamento do leitor — através de focos e hierarquias -, ainda que este tenha liberdade para se dedicar à exploração de conteúdo pela ordem que quiser (Haslam, 2006). Recorre-se então a um *flatplan*, um diagrama de todas as duplas páginas, no qual se podem verter as composições provisórias de cada página, contendo imagem e texto[64] (Haslam, 2006).

Em "Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book" (2016), Jörg Colberg acrescenta a importância de montar uma maquete de baixa fidelidade do livro final, no qual se possam virar as páginas e visualizar os conteúdos de maneira semelhante à que ocorreria no resultado final impresso e encadernado. Estas maquetes permitem revelar problemas de sequenciação que não seriam facilmente revelados num formato digital, ou que não seriam tão perceptíveis mesmo num *flatplan*. A partir daqui é possível compreender como a leitura flui, e é feito um trabalho de edição[65], no qual pode ser necessário remover ou adicionar, substituir ou reordenar imagens, favorecendo o resultado total e não as imagens individuais (Colberg, 2016; Haslam, 2006). Para além de alterações ao conteúdo, é também possível, com o fim de manipular o ritmo de leitura, utilizar páginas irregulares, sejam elas mais curtas, mais longas, recortadas, etc (Haslam, 2006).

Colberg relembra a importância de compreender como as imagens se relacionam umas com as outras, pois, mesmo que nunca sejam visualizadas lado a lado, encontram-se inseridas num contexto total e influenciam a sua percepção. Os autores do fotolivro "Lisboa, Cidade Triste e Alegre" (1960)[66], Manuel Costa Martins e Victor Palla (1960) descrevem um processo semelhante ao descrito por Colberg (2016), mencionando que muitas das fotografias que haviam considerados como as melhores isoladamente foram descartadas e substituídas por imagens inicialmente rejeitadas, em prol da totalidade da obra. O livro é um ensaio visual sobre a cidade de Lisboa, das várias facetas e perspectivas possíveis de serem abordadas para transmitir a imagem da cidade, os autores privilegiaram apenas uma.

> **[...] considerar cada uma das nossas provas isoladamente seria quase tão grave (quase, entenda-se) como analisar um a um os pequenos retângulos da película de uma fita de cinema [...] (Costa Martins & Palla, 1960, Índice, para.5)[66].**

64 O texto é considerado um elemento pictórico, uma vez que cria uma área cinzenta que pode ser mais ou menos densa, que contrabalança e pode interagir com as imagens.

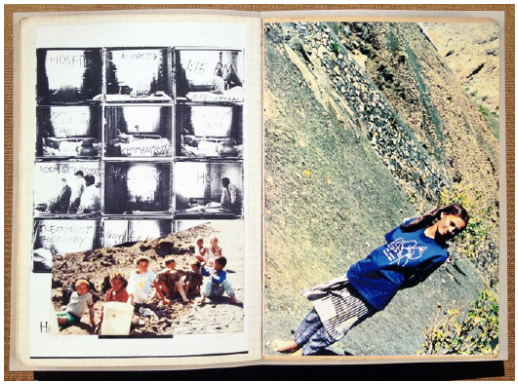
65 Este processo aproxima-se mais do corte e colagem da película de filme, do que daquilo que se pratica atualmente (Colberg, 2016).

66 Inicialmente publicado em fascículos enviados através do correio como forma de escapar aos mecanismos de censura, e apenas publicado por completo após o seu término (Trabulo, 2022).

Fig.45 Dupla página de "Lisboa, Cidade Triste e Alegre" (1960) de Manuel Costa Martins e Victor Palla

Os autores referem também um método de trabalho semelhante ao do cineasta Robert Flaherty, que filmava primeiro e apenas depois pensava como montaria os seus conteúdos, de forma a contar, da forma mais fiel possível, aquilo que experienciara durante a filmagem. Assim, a montagem acaba por substituir uma pré-planificação. De forma semelhante, num objeto editorial geralmente inicia-se o trabalho já tendo em posse a maioria dos elementos que devrão ser expostos, e cabe ao designer saber como aplicá-los e montar uma narrativa com o material preexistente, mesmo que tenha de fabricar acrescentos que unam os conteúdos ou que os enalteçam. É exemplo disto o caso das páginas 116 e 117 do livro de 1960 de Costa Martins e Palla, cujo texto, segundo os autores, era um poema muito ritmado e requereu um tipo de linguagem, quer para o tratamento de imagens quer para a composição, diferente do utilizado até então (Fig.45) (Costa Martins & Palla, 1960).

Fig.46 Duplas páginas de "CASA DE LAVA — CADERNO" (2013) de Pedro Costa



É importante notar que, apesar de Colberg evocar o *Efeito Kuleshov* como possível forma de interpretação desta relação entre imagens, o autor alerta para o facto de, num filme, o realizador ter completo controlo sobre o ritmo, ordem e tempo de exposição que o espectador tem aos planos, e, portanto, maior controlo das relações que possam daí advir (Colberg, 2016).

A relação entre a montagem cinematográfica e o livro referida neste capítulo é também evidente no livro "CASA DE LAVA — CADERNO" (2013) de Pedro Costa. Juntamente com o seu livro, encontra-se um livreto que descreve uma entrevista entre Pedro Costa e Nuno Crespo. Partindo desta, compreende-se que o livro é uma reprodução do caderno que o cineasta carregou consigo durante e após a produção do filme homónimo. Composto por recortes de jornais, postais, fotografias,

entre outros, serviu, em parte, de guião improvisado, rompendo e sobrepondo-se, por vezes, ao guião original do filme. Em relação ao processo da sua produção, o autor evoca o conceito de montagem através da colagem de elementos inicialmente díspares, que se associam para revelar um novo significado.

Nesta fase do trabalho considerámos pertinente exemplificar brevemente como os diferentes tipos de relações entre planos descritos por Bordwell e Thompson (2008) podem ser verificados no meio editorial.

Fig.47 Duplas páginas da monografia de Ashley Bickerton (n.d.) por Sagmeister & Walsh

Propõe-se uma breve análise da monografia do artista Ashley Bickerton realizada pela dupla Sagmeister & Walsh (n.d.) (Fig.47) e de "ÉÉN" (n.d.) de Luc van Kan (Fig.48), um conjunto de dois livros produzidos para os designers de moda Victor&Rolf. Na primeira, verifica-se uma associação premeditada entre o conteúdo das duplas páginas, podendo-se observar uma relação do conteúdo formal entre ambas as páginas, quer relativamente ao sujeito fotográfico, aos graf-

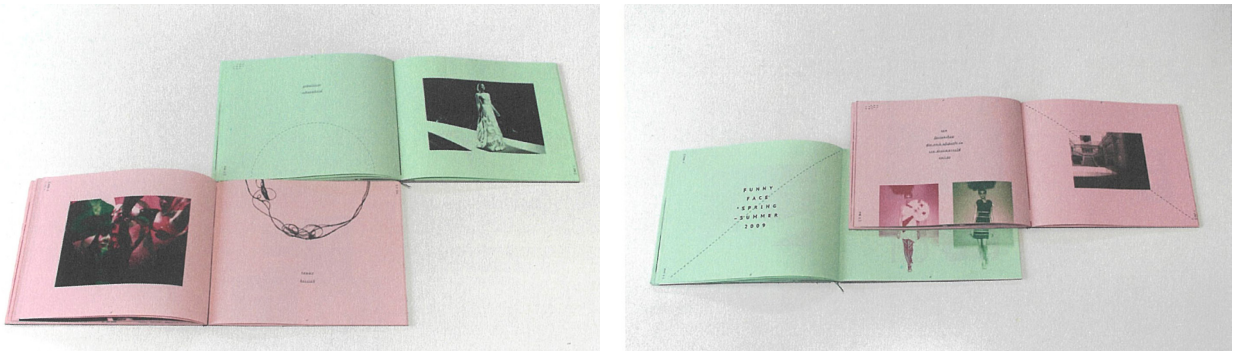


Fig.48 Duplas páginas de ÉEN (n.d.) de Luc van Kan

ismos e à própria tipografia. ÉÉN (significando "um") apresenta uma relação entre as páginas de ambos os volumes que se completam de forma dinâmica através de uma lógica visual mais ou menos direta.

Fig.49 Páginas de "NASA Apollo 11 – Man on the Moon: The Visual Archive" (2020) da *Spector Books*

No livro "NASA Apollo 11 – Man on the Moon: The Visual Archive" (2020) de Steffen Knöll para a editora *Spector Books*, a forma como os conteúdos foram trabalhados contribui para uma leitura lógica e absorvente. Após uma introdução de páginas negras impressas a prateado prestando homenagem à série de televisão "Star Trek", encontramo-nos perante uma mudança brusca para uma longa sequência de papel branco *couché* no qual se encontram impressas fotografias da preparação da viagem dos astronautas do voo Apollo 11 por ordem cronológica. A longa sucessão de páginas serve quase como uma con-

tagem decrescente subconsciente que cria antecipação para a fase que necessariamente virá a seguir: a viagem até à lua. Aqui o leitor é confrontado com outra mudança acentuada, de volta ao negro rugoso das páginas introdutórias. Este contraste demarca a submersão na escuridão do espaço, um novo mundo desconhecido, e o início da viagem. O leitor acompanha a viagem como se olhasse pela janela da nave, através de várias fotografias que figuram o afastamento da Terra, o alvo de aterragem, a vida no seu interior à medida que se vai aproximando da lua, até à própria aterragem e exploração da superfície lunar. Esta sequência contribui para uma noção espacial e rítmica imersiva do leitor em relação aos eventos, tomando partida do ponto de vista dos astronautas.

Fig.50 Páginas e particularidades de "Lisboa, Cidade Triste e Alegre" (1960) de Manuel Costa Martins e Victor Palla

Ao folhear o fotolivro, ou "poema-gráfico" como os autores o descrevem, "Lisboa, Cidade Triste e Alegre" (1960), experiencia-se uma deambulação física e poética pela cidade, do dia para a noite, desde os bairros de Lisboa, à zona da Ribeira e mais citadina (Trabulo, 2022).

Encontram-se representados alguns binómios como o dia e a noite, a tradição e a modernidade, a infância e a velhice. Este livro, inspirado no Neo-realismo Italiano, apresenta diferentes composições — fotográficas e editoriais, hierarquias e escalas que permitem guiar os olhos do leitor. Em cada conjunto de duas páginas há aspetos em comum, ideias que unem os conteúdos, conseguidos através de uma ligação texto-imagem cuidada. O livro é pontuado por abas e páginas de menores dimensões que interagem com os restantes conteúdos, criando diferentes composições e momentos de interesse e manipulam o tempo de leitura. O final é marcado por um conjunto de fotografias noturnas, propositadamente ampliadas e desfocadas evocando um final de dia e a despedida de uma viagem. Tudo isto contribui para uma perceção espacial e rítmica dos elementos.

Como exemplo de relações temporais, invoca-se, novamente, o trabalho "La Jetée: the time travel experiment" (2015) de Nicolas Jover e Nicolas Maravitti, pela sua capacidade de manipular o tempo narrativo (Fig.38).

Após explorar a concepção de livro como uma sequência de espaços no tempo, mais aproximada de um conceito de cinema, compreendemos também a ligação histórica entre estes dois meios. Tanto na montagem de um filme, como na composição e maquetização de um projeto editorial, verificam-se semelhanças formais e processuais em que ambos tomam partido de um processo de sequenciação e organização de elementos durante o qual são feitas escolhas que contribuem para a criação de ritmos de leitura, enquadramentos, repetições, valores e significados. É possível, então, o livro apropriar-se destas propriedades que tem em comum com a sétima arte, para facilitar a expressão do conteúdo e elevar o resultado final. Assim, propriedades que, num filme, são, geralmente, tomadas por garantidas, num livro podem ser utilizadas conscientemente, de forma a aceder a uma maior parte do seu potencial, algo que, como vimos no subcapítulo anterior, hoje em dia é cada vez mais importante.
A informação até aqui recolhida, desde os conceitos aos exemplos, serviram de base para o desenvolvimento do projeto prático que será abordado no próximo capítulo.

3. PROJETO PRÁTICO

3.1 CONTEXTO DO PROJETO

Neste capítulo será descrito o processo que levou à concretização do projeto prático, no qual se partiu de um filme como base para a exploração de métodos cinematográficos de montagem no meio gráfico e editorial impresso.

Desde o início, o objetivo deste trabalho apoiou-se na afinidade expressiva da linguagem do livro e do cinema. Partindo de um interesse pessoal pelo género da ficção científica, procurou-se escolher um filme que abordasse temas intemporais.

A primeira escolha considerada foi o filme *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovsky, baseado no livro homónimo de Stanislaw Lem. No entanto, surgiram duas grandes dúvidas que conduziram a alguma indefinição do que poderia ser uma adaptação do filme para o artefacto final. O primeiro seria a quantidade de extensos momentos de contemplação em que não existe desenvolvimento da narrativa, o que dificultaria trabalhar questões rítmicas no objeto impresso. O segundo, a ideia de como retratar maioritariamente conceitos do foro emocional e intelectual, abstratos.

Surgiu, então, um segundo filme, "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut, que, como o anterior, é também uma adaptação de uma obra literária, marcada pelo estilo do seu realizador. Este filme surge como uma oportunidade de criar um objeto que fosse assumidamente uma carta de amor ao livro, ao confrontar o espectador com a sua destruição quase total. A mensagem do filme e a interpretação de Truffaut, já abordadas nos capítulos anteriores, alinharam-se com o objetivo deste trabalho, resultando na escolha final.

3.2 METODOLOGIA

A primeira fase deste trabalho prático caracterizou-se pelo visionamento do filme em questão. Durante esta primeira leitura da obra, foram recolhidos diferentes elementos que, posteriormente, foram analisados e completados com sucessivas análises da obra. Estes elementos são, para cada sequência do filme: o intervalo temporal em que ocorre, fotogramas representativos, breves descrições e conceitos retratados, características sonoras e rítmicas, falas mais relevantes, questões de planificação e montagem, e elementos textuais. Por fim, foram também apontadas possíveis representações destes elementos no livro impresso.

A informação recolhida foi analisada a fim de compreender que sequências poderiam, ainda que interessantes isoladamente, ser eliminadas, e quais se tornavam atrativas para constar do trabalho final. Para isto, teve-se em conta o potencial exploratório, na sua adaptação para o meio editorial, e a necessidade de coesão entre elas, para que facilitasse a compreensão da história e das suas ideias principais.

A partir desta recolha, e da primeira seleção de sequências, foram desenhados vários planos de duplas páginas, nos quais foram estudadas composições e descritas possíveis adaptações físicas — primeiro individualmente, e, mais tarde, inseridas num todo — com o objetivo de responder aos elementos identificados (Apêndice 1). Paralelamente, foram sendo desenvolvidas pequenas maquetes com o intuito de compreender como cada sequência se materializaria (Apêndice 2). Isto resultou num conjunto de cadernos individuais, um representando cada sequência, que, após alguma iteração, foram reunidos num pequeno livro, no qual se observou uma falta de sistematização e coerência entre os vários cadernos. Para além disto, constatou-se uma grande dificuldade em gerir a localização de algumas alterações e adições estruturais ao livro, tais como o acréscimo de cadernos e abas.

Fig.51 Exemplo de sequência de duplas páginas da maquete que resultou, posteriormente, em alterações

Foram explorados vários conceitos importantes como a ocultação e a revelação da palavra e a participação ativa do leitor. Foram também recolhidas algumas possibilidades de acabamentos que pudessem contribuir para estes objetivos, como a utilização

de tinta UV e a tinta termossensível; no entanto, optou-se por recorrer à manipulação da anatomia do livro em si, visto que o objetivo principal seria exaltá-la e desenvolvê-la como mecanismo de transmissão de conceitos.

Mais tarde, maquetes mais próximas da forma final foram analisadas tanto pela experiência do folhear das páginas, como por uma leitura das páginas abertas na sua totalidade, permitindo examinar a fluidez do conteúdo, a forma como os diferentes momentos eram percepcionados, e as relações gráficas criadas pela justaposição das duplas páginas, o que obrigou, posteriormente, a alterações formais em algumas delas (Apêndice 3). Tome-se como exemplo a figura 51, na qual se pode observar uma sequência de páginas que resultou na alteração da imagem da esquerda e no acréscimo de uma moldura, em prol, da compreensão da ação e da separação das imagens quando visionadas lado a lado, respetivamente.

Este trabalho apoiou-se na pesquisa realizada nos dois capítulos anteriores, assim como em vários livros analisados ao longo do subcapítulo 3.2., sendo de salientar trabalhos gráficos como "I Mean You Know" (1985) de Warren Lehrer, pela sua capacidade de encenar o conteúdo nas páginas; "La Jetée: the time travel experiment" (2015) de Jover e Maravitti, pelas suas composições e pela interpretação do conceito temporal do filme através da mecânica do livro; e "NASA Apollo 11 – Man on the Moon: The Visual Archive" (2020) de Steffen Knöll, pela capacidade de imersão que oferece ao leitor. Por outro lado, "Lisboa, Cidade Triste e Alegre" (1960) de Manuel Costa Martins e Victor Palla, teve, desde o início, um papel proeminente na realização deste projeto, devido à curadoria e edição atenta dos seus conteúdos e à presença de um índice no qual os dois autores comentam todo o seu processo, revelando um olhar cinematográfico sobre a sua produção gráfica e plástica. Para além destes exemplos, foram também consultados vários livros de banda desenhada, pelo seu caráter cinematográfico, referido anteriormente, como base para uma melhor compreensão da fluidez, sequencialidade e movimento das imagens e da sua composição.

Todos estes trabalhos assemelham-se na medida em que utilizam fotografia e/ou texto como imagem, algo que se pretende com este projeto.

3.3 O ARTEFACTO[67]

67 O trabalho encontra-se fotografado na íntegra na secção marcada “Apêndice 4”.

Inicialmente, o projeto foi sendo desenvolvido na ótica de uma encadernação convencional, dividido por cadernos cosidos à linha. Com o desenrolar do tempo e com o desenvolvimento das maquetes, foram-se identificando vários problemas. Desde uma clara falta de fluidez e compreensão da narrativa e de rumo no geral, a mecanismos que não seriam facilmente suportados por este tipo de encadernação.

Após vários estudos de forma, foi adotada, para o objeto final, uma encadernação em acordeão, que permite manipular o conteúdo de forma mais evidente ao longo de algo que se assemelha a uma linha temporal do filme, e oferece um maior controlo ao nível da planificação, ou seja, da organização dos diferentes momentos retratados e da forma como se inserem no seu conjunto total. Assim, foi possível ter uma noção melhor do ritmo, sequenciação e fluidez da leitura do objeto.

Além deste aspecto, uma das características que favoreceram esta escolha foi a possibilidade de ser feita uma leitura convencional, na qual cada dupla página é visionada isoladamente, colocando em foco aquele instante no tempo, e dando ênfase à experiência de descoberta associada ao folhear; e também a possibilidade de, por outro lado, quando aberta na totalidade, permitir observar toda a linha temporal de acontecimentos assim como a sequência e a dinâmica criadas pela justaposição das várias páginas umas relação às outras (Fig. 52). Surge também a possibilidade de, juntando a capa com a contracapa, aludir a uma ideia de ciclicidade presente no tema do totalitarismo e da censura, apresentados no filme e explorados na primeira parte do segundo capítulo. Outro aspecto importante é a possibilidade de trabalhar a parte da frente e a de trás das páginas separadamente.

Fig.52 Fotografia do artefacto final

3.3.1 OS FOTOGRAMAS

Uma das principais preocupações do trabalho foi compreender como é que este livro se poderia distanciar do conteúdo do filme, sem o replicar apenas. Decidiu-se então realizar algum tipo de intervenção nas imagens, manipulando-as e trabalhando-as em composições mais complexas. Isto permitiu também um maior controlo sobre a apresentação gráfica do livro, não a tornando refém da estética já criada por Truffaut.

Fig.53 Edição final dos fotogramas

Inicialmente, experimentou-se com a ideia de fotografar as imagens a partir do ecrã da televisão ou do computador, partindo de uma ideia de readaptação e reapropriação da imagem dominada pelo pixel ou pela luz LED, focando o ato de filmar a própria imagem, ela própria digital, em concordância com um mundo vigiado.

A secção principal do livro encontra-se completamente impressa a azul do início ao fim, replicando o mundo inexpressivo e *monocromático* de "Fahrenheit 451". A escolha desta cor adveio de uma ideia inicial de recorrer à cianotipia como método de impressão alternativo, cujo método de revelação de imagem através da luz se assemelha ao conceito da revelação do conhecimento cristalizado no momento em que Montag acende um candeeiro, revelado a silhueta dos livros nele escondidos (Fig.60).

Após a realização de um *workshop* de cianotipia, a hipótese de utilização desta técnica foi descartada, maioritariamente devido à grande quantidade de imagens que teriam de ser reproduzidas, à margem de erro e, principalmente à necessidade de submergir as folhas em água, o que tornaria mais difícil a sua manipulação, mais tarde.

Decidiu-se então optar pela via da edição digital das imagens, criando um filtro facilmente aplicável a todas elas. Este filtro é formado por um mapa de gradiente que pretende replicar o efeito obtido pela cianotipia, e pela adição de grão, conferindo-lhes um grafismo mais analógico e mascarando a falta de qualidade das imagens obtidas. A utilização do azul para a capa e face frontal das páginas contribui para que um desejado afastamento daquelas que são as cores associadas a "Fahrenheit 451", neste caso, o vermelho, laranja e amarelo.

3.3.2 ESTRUTURA

Quando aberto, as duplas páginas apresentam 155 mm de altura por 280 mm de largura, um formato que, para além de permitir agilizar a impressão, respeita aproximadamente o formato em que o filme foi filmado, eliminando a necessidade de, em momentos em que se preenche a totalidade da página, cortar partes dos fotogramas desnecessariamente.

O tipo de encadernação escolhido prova-se também uma mais valia na resolução de alguns problemas encontrados nas primeiras maquetes, tornando mais fácil trabalhar o objeto. A encadernação em acordeão permite a adição de abas, cadernos de páginas com diferentes comprimentos, *frenchfolding*, entre outros. Assim, o que anteriormente teria de ser planeado de acordo com a posição do centro dos cadernos, passa, agora, a poder ser utilizado livremente.

Fig.54 Capa do artefacto

A capa (Fig.54) é constituída por cartão prensado de 3 mm, conferindo-lhe uma estrutura e resistência ao miolo, forrado com duas camadas de papel diferentes. A camada superficial impressa com textura, é recortada e permite revelar parcialmente o título impresso na camada interior através de uma abertura semelhante à que apresentaria um papel queimado. Optou-se por recorrer o mínimo possível à palavra escrita, não escrevendo o título do filme por extenso, e ocultando parcialmente as letras e números da capa através do recorte, obrigando a uma leitura restringida do título. A lombada não possui qualquer enchimento, apenas um picotado.

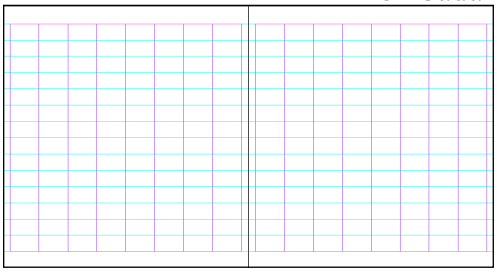


Fig.55 Grelha

Para o seu interior, foi desenvolvida uma grelha partindo da mesma unidade de base, a proporção dos fotogramas. Foi dividida horizontal e verticalmente de forma a permitir alinhar as imagens de diferentes escalas, sem prescindir da sua proporção original . Na parte de trás, mais direcionada para o uso de texto, aproveita-se igualmente o uso da grelha mas com uma maior liberdade (Fig.55).

3.3.3 PARTE FRONTAL

De uma forma geral, a experiência do livro inicia-se pela capa que, ao ser aberta, confronta o leitor com o padrão que compõe as guardas (Fig.56), criado pela colagem de vários olhos anónimos que observam em silêncio. Tanto as guardas da capa como da contra-capa apresentam o mesmo padrão, envolvendo o conteúdo, criando uma sensação de desconforto e vigilância plural e anónima durante a leitura de toda a secção frontal do livro. Semelhantemente ao que ocorre no filme, esta secção do livro foi projetada com escasso recurso a texto, impresso com a fonte grotesca e pesada *Gravity* da *Dinamo Typefaces*, utilizando-o apenas em momentos que se consideraram relevantes, quer por ajudarem o leitor a situar-se, ou por estarem associadas a transgressões, como as conversas entre Montag e Clarisse ou a leitura. Procurou-se, principalmente, trabalhar o ritmo de leitura através da criação de contrastes e tensão entre as imagens e entre as páginas, tal como era típico da *Nouvelle Vague*.

Fig.56 Guardas presentes no inicio e fim da parte frontal do artefacto

A leitura em si, inicia-se, repentinamente, pelos créditos iniciais, confrontando o leitor, e estabelecendo o tom do resto do livro (Fig.58). Optou-se pela adição de páginas de diferentes tamanhos, simulando o impacto e a imprevisibilidade das imagens do filme. O folhear destas páginas cria novas composições formadas pela sua sobreposição — como acontece em "Lisboa, Cidade Triste e Alegre" — incitando à curiosidade do leitor. Num primeiro instante, observa-se a saída dos bombeiros do quartel, onde se pre-

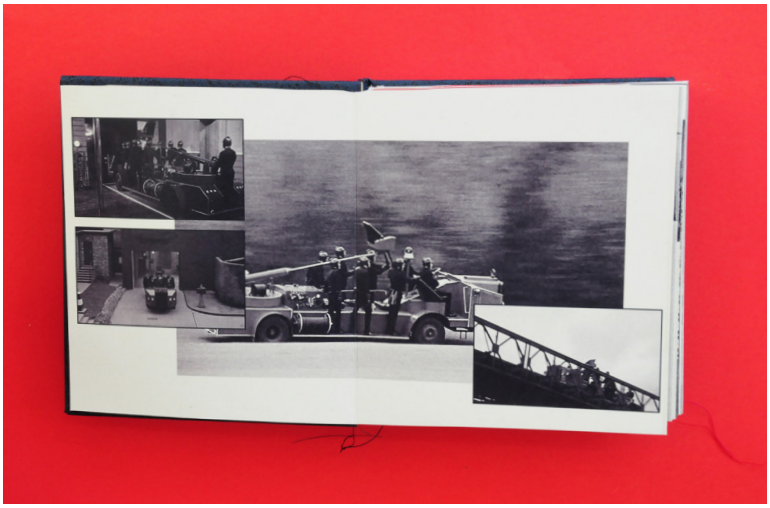


Fig.57 Saída dos bombeiros

Fig.58 Representação dos créditos iniciais no artefacto

tende refletir a urgência da música e dos cortes rápidos do filme e o momento mais duradouro da viagem, através da proporção das imagens e da sobreposição (Fig.57). Contrastando com a agitação das páginas anteriores, o leitor é confrontado, depois, com uma imagem até à margem, cujo momento de pausa é interrompido pelo telefonema que leva à fuga e à apreensão e destruição dos livros da personagem em questão (Fig.59 e 60). Todos estes momentos iniciais, aliados, pretendem situar o leitor e dar a entender a premissa da narrativa.

68 A sobreposição presente na imagem da esquerda, representa, como em alguns casos ao longo deste trabalho, uma simultaneidade de acontecimentos e de som.

Fig.59 Sequência de imagens retratando o leitor[68].

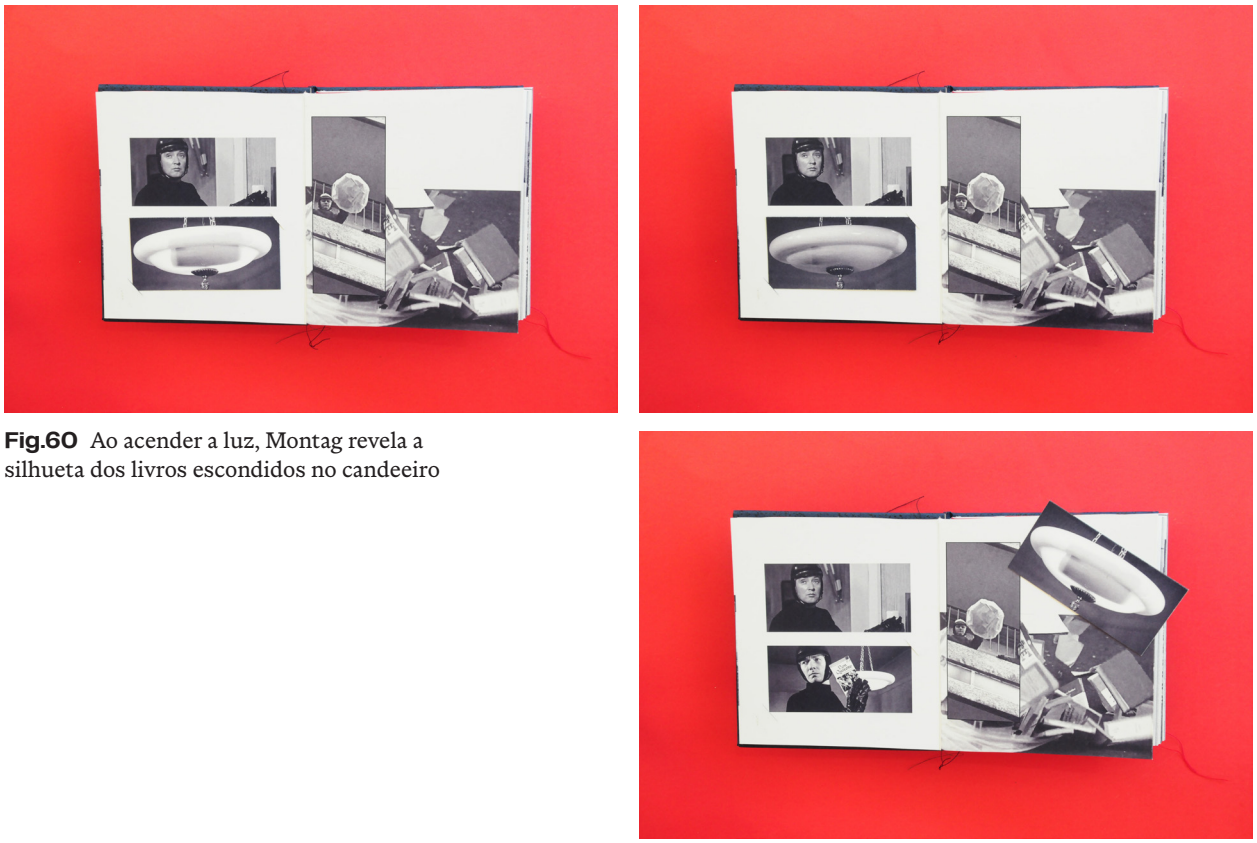


Fig.60 Ao acender a luz, Montag revela a silhueta dos livros escondidos no candeeiro

Ao longo de um par de duplas páginas experimentou-se simular o *travelling* pela casa de Montag (Fig.62 e 63), fazendo corresponder a posição da última imagem da segunda página à da terceira, criando um movimento fluído na mente do leitor ao folhear, assim como prevendo a abertura total do acordeão (Fig.63). Aqui faz-se um maior uso do espaço branco, o que confere frieza à casa e à relação de Montag com Linda, por contraste ao momento anterior (Fig.61).

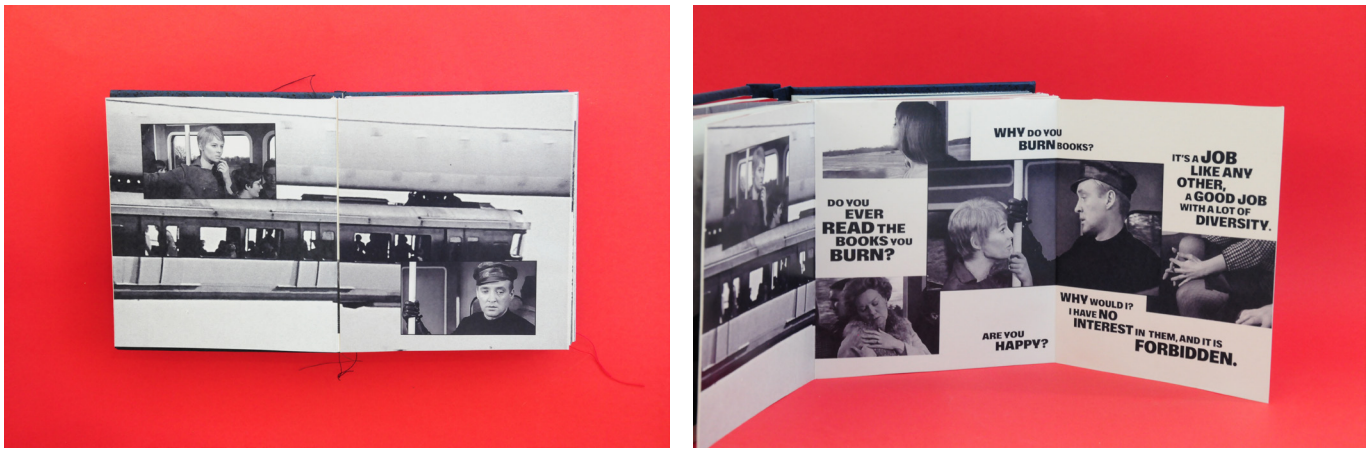


Fig.61 Representação do primeiro encontro de Clarisse e Montag. Nestas páginas fundiram-se fotogramas de duas sequências semelhantes que ocorrem em momentos diferentes no filme. É dentro do comboio que decorrem estes momentos intimistas, demonstrado pela utilização da aba que os resguarda.

Fig.62 Duplas páginas da sequência em *travelling*

Fig.63 Spreads da sequência em *travelling* quando abertos

Aproveitaram-se, também, certas sequências, como evidenciado nas figuras 64 a 66 , para trabalhar elementos de suspense. Aqui, fez-se um uso mais consciente do espaço em branco e utilizou-se o ato de virar a página como forma de criar antecipação e supresa.

É de referir uma alteração que se achou necessária no momento da adaptação do filme para o livro. Apesar de ter sido tomada a decisão de explorar o *dissolve* que ocorre durante o sonho premonitório de Montag relativo a Clarisse, a escolha final de sequências a incluir no livro não contemplava a cena que lhe seguia. Tomou-se, então, a decisão de manter a mesma lógica mas invertendo o papel das personagens. Neste caso, passa a ser Clarisse quem prevê o infortúnio de Montag, que se alinha com a cena seguinte, na qual a sua mulher o denuncia aos bombeiros. O efeito em si resolveu-se criando uma aba, que permite observar a continuidade da imagem, de Clarisse para Montag (Fig.67).

Fig.64 A leitura proibida de Montag é representada através de uma zona escondida que utiliza a técnica de *frenchfolding*. Aqui os fotogramas focam momentos de interesse, como a leitura de informações técnicas do livro e a expressão *I am born*.

Por fim, a fuga de Montag em direção à outra margem do rio, é retratada, ao contrário do que acontece no filme, do ponto de vista pessoal da personagem que se esconde por baixo de uma lona, passando a confiar apenas na sua audição. Daqui em diante, as páginas assumem o azul escuro por completo, terminando a narrativa na incerteza do destino de Montag (Fig.68).

Fig.65 Linda ouve Montag a falar ao longe, descobrindo-o a ler a meio da noite

Fig.66 Duplas páginas que representam o confronto entre um bombeiro e a dona da biblioteca, resultando num desfecho inesperado

Fig.67 Aba simula o *dissolve* entre o sonho de Montag e Clarisse

Fig.68 Final da narrativa frontal do livro

3.3.4 PARTE DE TRÁS

A escolha de separar o livro em duas narrativas complementares deriva de vários elementos do filme que indicam esta dualidade, desde a localização e características da sociedade marginal à qual Montag se junta, à sua dupla vida como bombeiro e leitor e à ocultação do texto escrito e do pensamento livre, criando um mundo visível e um invisível. Uma outra questão que se tornou clara foi a necessidade de dividir a obra, retratando a mudança e o conflito interiores de Montag.

Fig.69 Lombada com picotado

Aqui entra o picotado mencionado anteriormente (Fig.69). O seu objetivo principal é criar uma *affordance*. O leitor é confrontado com ela durante o seu primeiro contacto com o livro, mas este apenas se torna relevante quando, ao terminar a sua leitura da parte frontal das páginas, se depara com um final interrompido. Montag desaparece, e a história aparentemente termina com um conjunto de páginas escuras sem conteúdo, aludindo à ausência da continuação da narrativa. Ainda que o leitor possa ficar por aqui, a narrativa à qual teve acesso até ao momento sugere sempre uma verdade escondida, apelando à sua curiosidade e à sua intervenção no objeto. Cabe ao leitor, agora, tomar a decisão de, tal como Montag que rompe com o *status quo*, correr um risco sem retorno, e rasgar a lombada (Fig.70), acedendo ao resto da história, longe do olhar atento das guardas. Optando por esta escolha, poderá então completar a sua leitura, sendo-lhe revelada a parte da narrativa que decorre na outra margem do rio, no filme, e, neste caso, do outro lado da página. Aqui, Montag já não se encontra sob vigilância, cortando a sua ligação com a sociedade que conhecia, algo que é materializado sob a forma da ocultação que a capa confere à segunda parte, e pelo desaparecimento do padrão das guardas.

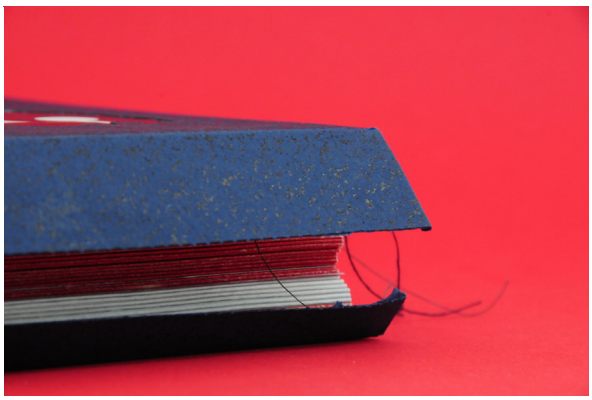


Fig.70 Lombada aberta

Fig.71 Parte de trás após aberta a lombada

De forma semelhante ao que acontece no final da parte frontal, o leitor depara-se com uma sequência de páginas sem conteúdo. No entanto, desta vez, estas páginas cobrem toda a área inicial em que decorre a ação, do lado frontal, sendo que o verdadeiro conteúdo começa a partir do momento em que, no outro lado, Montag desaparece, reemergindo na parte de trás. Aqui, a leitura passa a ser feita da direita para a esquerda, permitindo acompanhar o sentido de leitura estabelecido na parte frontal. Ao abrir a espinha do livro, o leitor pode ser confrontado com a ideia de que deverá retomar a sua leitura partindo da contracapa. De forma a evitar que isto aconteça, tomaram-se algumas precauções como demonstrado nas figuras 73 e 74. Estabelece-se, assim, uma relação entre a parte frontal e a parte de trás do miolo, que encerra uma verdade oculta para quem não a procurar, mas, paralelamente, presente.

Fig.72 Manipulação do miolo após a abertura da espinha

Fig.73 Guarda da contra-capa

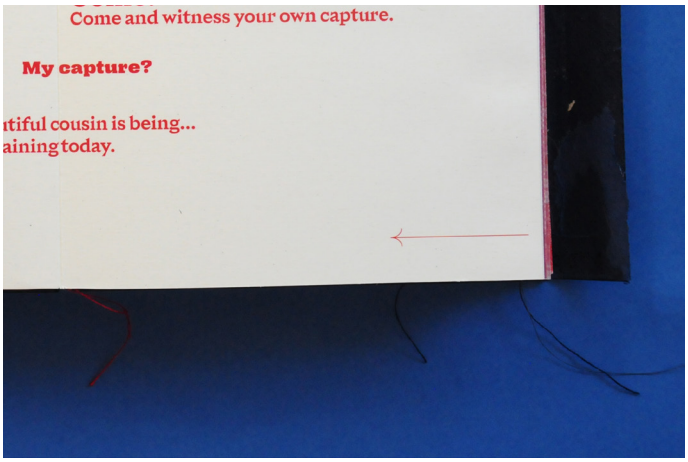


Fig.74 Indicação do sentido de leitura

Ao contrário do que acontece na parte da frente, o conteúdo da parte de trás é muito mais baseado em texto do que em imagem, apoiando-se nesta última apenas em momentos pontuais. O texto é uma transcrição das falas das personagens do filme, e segue uma lógica visual que dita que as falas de Montag (escritas em *Right Slab* da *PangramPangram*) e as do homem-livro que o acolhe (a *Riegraf* da *Interval Type*) se encontram num tamanho superior a todas as outras com que se vão cruzando brevemente (Fig.75 e 76). As fontes e a cor também diferem da parte da frente. Aqui, optou-se pela utilização de vermelho, uma cor mais viva, demonstrando uma clara mudança interior em Montag, e por um conjunto de fontes diferentes entre si, ainda que todas serifadas ou *script*, pela sua afinidade com o texto impresso ou manual. Cada fonte está associada às falas de uma personagem diferente, o que confere uma maior expressão ao texto, e demonstra uma valorização da sua identidade, algo que não ocorre na sociedade representada na parte da frente do livro. Tomam-se, pontualmente, algumas liberdades relativas ao tratamento do texto, que pretendem por vezes replicar a sobreposição de falas, a proximidade das personagens da ação, o seu tom de voz ou a sua entoação.

Fig.75 Início do diálogo entre Montag e o homem que o recebe, ambos indentificados

Fig.76 Diferentes tipografias remetendo para as diversas personagens

Aqui, a composição utiliza a grelha estabelecida inicialmente com uma maior liberdade. Tendo em conta a lógica da distribuição dos conteúdos na parte da frente, e a necessidade de, nesta secção, a leitura ser feita da direita para a esquerda, trabalhou-se uma composição fluida que tira partido da totalidade das duplas páginas, permitindo uma leitura individual destas, assim como da possibilidade de ser feita uma leitura com o miolo completamente aberto. Aqui, alguns conteúdos *transbordam* além dos limites da dupla página, algo que vai ao encontro da ideia de uma sociedade que vive à margem, assim como a representada neste momento da narrativa (Fig.77).

Fig.77 Conteúdo ultrapassa os limites da página

O livro termina fazendo referência ao "Fim" ou, em inglês, "The End", presente no final de alguns livros (Fig.73). Para além de estabelecer um paralelismo com o que acontece no filme e terminar a leitura do objeto, confronta o leitor com o final, dando-lhe a entender qual o sentido da leitura da parte de trás do livro.

Era necessário que a manipulação do livro permitisse ao leitor acompanhar e fazer parte da jornada interior da personagem principal, apelando à sua curiosidade e espírito crítico. Pretende-se que o manuseamento do livro permita ao leitor questionar-se sobre si mesmo e sobre a sociedade que o rodeia.

A leitura desta secção do livro ajuda a situar mais concretamente o leitor, que, até então, tinha apenas sido confrontado com um conteúdo semi-abstrato. A partir deste momento, o leitor encontra-se na capacidade de voltar ao início da narrativa, fazendo uma segunda leitura, à luz do novo conhecimento obtido. Algo que não sucederia caso a lombada não fosse rasgada.

É de acrescentar que no objeto final, o papel de Clarisse, similarmente ao que acontece no livro de Ray Bradbury, acaba por ser mais passageiro, como se de uma confidente e de uma consciência se tratasse, contribuindo para estimular o progresso interior de Montag, fazendo-o refletir sobre o que, até então, nunca ousara questionar.

Fig.78 Início da leitura da parte de trás do livro e do percurso de Montag pela outra margem

Fig.79 Folhas de papel vegetal replicam os *dissolves* que ocorrem no filme entre os vários planos

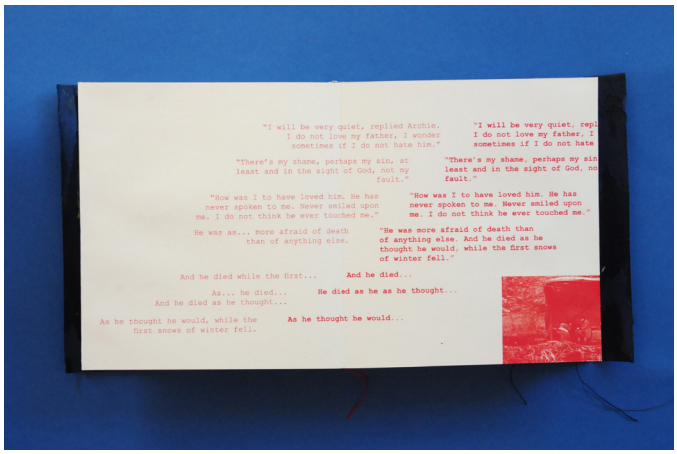


Fig.80 Último momento do livro, onde é retratada a transmissão do livro entre o tio e o sobrinho

CONCLUSÃO

Este trabalho partiu da necessidade de compreender o processo de design editorial e consequente criação de narrativa, pensando o livro impresso através de métodos cinematográficos. A abordagem escolhida teve como objetivo juntar dois meios de interesse, e contribuir para trabalhar e dominar ritmos de leitura e transmissão de narrativas mais eficientemente. Partindo desta ideia, foi também necessário enquadrar o panorama atual do livro impresso face à crescente digitalização da comunicação, e perceber como uma perspetiva multidisciplinar poderia contribuir para uma valorização do livro face aos meios digitais.

Após a decisão de utilizar "Fahrenheit 451" (1996) de François Truffaut como base conceptual para este projeto, situou-se o filme no contexto da *Nouvelle Vague* e na mente do seu realizador. Sobressaiu o inconformismo presente nas ideias e métodos de trabalho dos realizadores da Nova Vaga Francesa — que se viam como autores do seu trabalho, e não apenas tradutores literais do conteúdo previamente escrito — e a liberdade de exploração que daí advém. Surgiram novas técnicas de filmagem e montagem, apoiadas no improviso, que deram lugar a resultados nos quais não havia uma preocupação com uma uniformidade total. A posterior análise de "Fahrenheit 451" veio refletir este contexto, revelando as alterações que Truffaut faz ao livro original, no qual o seu filme se baseia, técnicas utilizadas, e as principais ideias nas quais o realizador se focou, apelando ao espírito crítico e à curiosidade do espectador, alinhando-se com os objetivo dos autores da *Nouvelle Vague*. Foram, também, identificados e analisados potenciais elementos e sequências a serem aplicados no projeto prático.

O conteúdo do primeiro capítulo, além de abordar questões relacionadas com o livro e sua relação com o cinema, tornou claro que seria necessário compreender o impacto pessoal e social do livro impresso. Ao longo dos séculos, várias têm vindo a ser as ameaças ao livro e à sua difusão. Esta oposição deve-se ao importante papel do livro no desenvolvimento pessoal e social, e como difusor de ideologias. As suas capacidades tornam-no numa ameaça para quem, como acontece em "Fahrenheit 451", pretende controlar a população, levando à sua censura e destruição. Deve-se, mais recentemente, também, aos novos meios digitais que têm vindo a dominar a palavra escrita e a sua

difusão. No entanto, o livro impresso tem resistido. Este artefacto não tem vindo a desaparecer, como previsto por McLuhan (Guerreiro, 2011), mas tem sido forçado a sofrer mutações e a evoluir. Confrontado com a necessidade de um maior destaque, verifica-se uma exploração exponencial das suas características específicas, destacando-se dos restantes meios, tomando o livro não apenas como um contentor de conteúdo, mas também como o conteúdo em si.

Procurou-se, seguidamente, uma definição mais abrangente do livro, estabelecendo este artefato como uma sequência espácio-temporal, o que permitiu assimilar a vertente sequencial inerente tanto ao cinema como ao livro. Este último deixa de ser visto como estático para passar a ser um objeto que se serve do movimento. Destacou-se a importância de Keith Smith, para a compreensão da articulação das páginas numa sequência e da sua percepção pelo leitor. Os diversos exemplos referidos vieram a corroborar as conclusões até aqui apresentadas.

Estudou-se também, brevemente, a origem do cinema a partir de brinquedos ópticos do pré-cinema, como o zootrópio, e o flipbook, e a sua evolução através da experimentação tornada possível pela montagem. Processos como este e como a planificação consistem na pré-selecção e organização dos conteúdos, e na sua consequente edição. É nestas duas fases que ocorre a justaposição dos planos, que permite manipular a percepção da narrativa e do seu ritmo, e que origina associações mentais capazes de criar significado, um fenómeno explicado através do *Efeito Kuleshov*. Segundo Bordwell e Thompson (2008), as relações formadas pela justaposição dos planos podem ser maioritariamente gráficas, rítmicas, espaciais e temporais. Foi de especial relevância compreender que um mesmo conjunto de imagens inicial, após seleção e organização, pode originar diversas interpretações e resultados finais. O autor tem a capacidade de manipular o conteúdo e a sua perceção de acordo com a narrativa que pretende transmitir.

Atendendo à informação recolhida até aqui, fez-se uma aproximação dos processos criativos editoriais e cinematográficos, através da referência a processos de trabalho que evocam esta proximidade, e de exemplos de projetos editoriais que se aproveitam de relações semelhantes às referidas por Bordwell e Thompson. Os processos referidos revelaram partir de condições semelhantes — conjuntos de elementos

inicialmente desorganizados — e serviram-se de uma narrativa que permite editar os conteúdos a fim de os comunicar.

Ao longo da componente teórica, foram apresentados, em vez de casos de estudo concretos, vários exemplos dispersos que ajudaram a compreender como os conceitos investigados se poderiam materializar, uma vez que não se encontraram muitos livros com um propósito semelhante ao deste projeto. Partindo deles, retirou-se e analisou-se o que foi considerado relevante para o trabalho final desta tese.

Finalmente, esta investigação resultou num livro experimental que se apropriou de técnicas de planificação e montagem, a fim de recriar e interpretar a sua contrapartida fílmica. A liberdade oferecida pela encadernação em acordeão permitiu explorar uma variedade de possibilidades, assim como fazer uma planificação mais direta e compor os conteúdos com uma melhor noção de ritmo, sequência e fluidez. A seleção e composição dos conteúdos colocou em prática as ideias desenvolvidas anteriormente. Trabalhou-se a justaposição de imagens e o seu papel quando inseridas num conjunto, e de que forma isso contribui para transmitir uma mensagem compreensiva e para a criação de significados. Para além de escolhas gráficas, também a dimensão física do livro foi explorada, ao criar vários momentos que envolviam uma interação com o autor, para além do simples folhear.

Em suma, focaram-se maioritariamente questões rítmicas, transições e a comunicação da narrativa, recorrendo à composição das imagens[69], e à componente física do livro. Foi possível depreender como vários elementos podem contribuir para uma maior imersão, dinamismo e comunicação da narrativa, resultando numa maior intimidade entre o objeto físico e o leitor. De forma semelhante ao que foi referido no primeiro capítulo, o papel de designer fundiu-se com o papel de autor, tal como os realizadores da *Nouvelle Vague*. Procurou-se, também, não obter um objeto resolvido na sua totalidade, mas, acima de tudo, que oferecesse uma grande liberdade de exploração.

Este projeto contribui para uma nova interpretação de "Fahrenheit 451" (1966), na medida em que prevê a participação ativa do leitor na revelação e interpretação da narrativa, estabelecendo-se uma relação de maior proximidade. Através da componente táctil e tridimensional

69 De notar que, para efeitos gráficos e de composição, se trata a mancha de texto como imagem.

do livro impresso, o leitor pode explorar e interagir com a narrativa, assumindo, por vezes, o papel das personagens, em particular o de Montag, obrigando-o a formular os seus próprios juízos e a tomar uma decisão final. A composição gráfica dos elementos na página teve como objetivo conferir um dinamismo à leitura a par com o que se sentiria no filme, e permite ao leitor fazer construções mentais que se assemelham ao *Efeito Kuleshov*.

LIMITAÇÕES E PERSPETIVAS FUTURAS

A complexidade do trabalho prático fez com que fossem postas de parte algumas possibilidades, como a utilização de métodos de impressão alternativos, por exemplo a cianotipia e a tinta termossensível. Do mesmo modo, e devido ao tipo de encadernação escolhido, várias sequências, que inicialmente se consideraram interessantes, quer pela sua parte na narrativa, quer pelas suas questões formais, não chegaram a ser utilizadas no objeto final. Em prol de encurtar o número excessivo de páginas, algumas questões rítmicas não puderam ser trabalhadas por completo, face à necessidade de encurtar o comprimento total do miolo. Vêem-se aqui várias possibilidades de trabalhar o conteúdo do filme em livro, estabelecendo o foco em outros elementos e conceitos válidos e abordando-os de variadas maneiras e perspectivas. A própria questão de ocultação e revelação da palavra poder-se-ia trabalhar com mais ênfase, através das técnicas de impressão mencionadas, outras abordagens gráficas e/ou de mecanismos conseguidos pela manipulação da forma física do livro.

Um próximo ponto de partida para uma aplicação prática poderia ser, não um filme, mas outro tema, tentando aplicar os conceitos estudados de forma não tão linear noutro tipo de publicação impressa.

Relativamente à parte teórica, onde, inicialmente, foi difícil encontrar um rumo e respectiva bibliografia, autores como Amaranth Borsuk e Keith Smith ajudaram a compreender um maior espectro de trabalho,

que não foi totalmente explorado. Por se privilegiar a importância de partir da compreensão de conceitos básicos que unem o livro ao cinema, não foi possível aprofundar alguns temas que reúnem características de interesse, tais como a banda desenhada e a animação, apenas brevemente mencionadas nesta investigação.

Por fim, este trabalho revelou-se importante para pensar o livro através de uma perspetiva menos limitadora e compreender as mecânicas que contribuem para guiar a percepção do leitor, criar significação e transmitir narrativas. Acrescido a isto, tornou-se relevante refletir sobre o futuro e a evolução do livro.

BIBLIOGRAFIA E LISTA DE FIGURAS

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Andrew, G. (s.d.). *François Truffaut: For the Love of Films*. BFI. https://whatson.bfi.org.uk/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=truffaut&BOparam::WScontent::loadArticle::-context_id=

Apple, W. (Director). (2004). *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* [Documentary]. TCEP, Inc.

Aumont, J., & Marie, M. (2003). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Papirus Editora.

Aumont, J., & Marie, M. (2009). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Texto & Grafia.

Baines, P. (2005). *Penguin by Design: A Cover Story 1935-2005*. Penguin Group.

Bauer, P. (2018, January 26). *Fahrenheit 451: Novel by Bradbury*. Britannica.

Bergan, R. (2011). *The Film Book: A Complete Guide to the World of Film*. DK Publishing.

Boissoneault, L. (2017, August 31). *A Brief History of Book Burning, From the Printing Press to Internet Archives*. Smithsonian Magazine. https://www.smithsonianmag.com/history/brief-history-book-burning-printing-press-internet-archives-180964697/

Bordwell, D. (1993). *The cinema of Eisenstein*. Harvard University Press.

Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. Harvard University Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill.

Borsuk, A. (2018). *The Book*. The MIT Press.

Brandão, J. A., Rodrigues, S. L. (2021). *The Book's Relevance in the Contemporary Editorial Practice*. In F. Rebelo (Ed.), *Advances in Ergonomics in Design: Proceedings of the AHFE 2021 Virtual Conference on Ergonomics in Design, July 25–29, 2021, USA* (pp.102-108). Springer.

Brasil, U. (2010, March 13). *'Eletrônicos duram 10 anos; livros, 5 séculos', diz Umberto Eco*. Estadão. https://www.estadao.com.br/cultura/eletronicos-duram-10-anos-livros-5-seculos-diz-umberto-eco/

Briselance, M., & Morin, J. (2012). *Gramática do Cinema*. Edições Texto & Grafia.

Carrière, J. (2010, May 14). *Jean-Claude Carrière: "O E-book Vai Desaparecer"*. Revista Época. https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI140499-15220,00.html

Carrión, U. (1975). *El Arte Nuevo de Hacer Libros*. Plural.

Carroll, L. (2018, March, s.d.). *Fahrenheit 451*. Senses of Cinema. https://www.sensesofcinema.com/2018/cteq/fahrenheit-451/

Chandler, D. (2011, February 21). *The 'Grammar' of Television and Film*. Visual Memory. http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/short/gramtv.html

Colberg, J. (2017). *Understanding Photobooks: The Form and Content of The Photographic Book*. Focal Press.

Costa, P. (2013). *Casa de Lava — Caderno*. Pedro Costa & Pierre von Kleist editions.

Cramer, F. (2014). *What is 'Post-Digital'?. A Peer-Reviewed Journal About Post-Digital Research, 3*(1), 10-24.https://aprja.net//issue/view/8400

Flood, A. (2014, August 19). *Readers Absorb Less on Kindles Than on Paper, Study Finds*. The Guardian. https://www.theguardian.com/books/2014/aug/19/readers-absorb-less-kindles-paper-study-plot-ereader-digitisation

Four Corners Books. (s.d.). *Four Corners Familiars: Artists' Responses to Classic Novels and Short Stories*. https://www.fourcornersbooks.co.uk/books/series/familiars/

Gonzalez, J. C. (2003, July, s.d.). *Truffaut, François*. Senses of Cinema. https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/truffaut/

Gonzalez, P. B. (2010, July, s.d.). *Fahrenheit 451: A Brave New World for the New Man*. Senses of Cinema. https://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/fahrenheit-451-a-brave-new-world-for-the-new-man-2/

Guerreiro, A. (2011, February 21). *O livro digital e o demónio da analogia*. Expresso. https://expresso.pt/cultura/o-livro-digital-e-o-demonio-da-analogia=f632281

Haslam, A. (2006). *Book Design*. Laurence King Publishing Ltd.

Hernández, I. (2021, November 12). *Príncipe ou Mendigo: O Estranho Caso de Kaspar Hauser*. National Geographic Portugal. https://www.nationalgeographic.pt/historia/principe-ou-mendigo-o-estranho-caso-kaspar-hauser_2838

ISCAL. (2023, April 17). *49 anos do 25 de Abril: Os Livros Proibidos do Estado Novo (1933-1974)*. https://www.iscal.ipl.pt/noticias/49-anos-do-25-de-abril-os-livros-proibidos-do-estado-novo-1933-1974

Lomme, F. (Ed.). (2016). *Can you Feel It? Effectuating Tactility and Print in the Contemporary*. Onomatopee.

Ludovico, A. (2012). *Post-Digital Print — The Mutation of Publishing since 1894*. Onomatopee.

Lyons, M. (2013). *Books: A Living History*. Thames & Hudson.

Macken, M. (2018). *Binding Space: The Book as Spatial Practice*. Routledge.

MacManus, R. (2010, August 10). *5 Ways That Paper Books Are Better Than eBooks*. Readwrite. https://readwrite.com/5_ways_that_paper_books_are_better_than_ebooks/

Martins, M. C., & Palla, V. (1960). *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. Círculo do Livro.

Memba, J. (2009). *La Nouvelle Vague: La Modernidad Cinematográfica*. Titivilus.

Murias, A. D. (2015). *La Nouvelle Vague (1959-1969): Un vacíado referencial de su filmografía* [Master's thesis, Universidad de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona. https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66562

Neupert, R. (2007). *A History of the French New Wave Cinema*. The University of Wisconsin Press.

Nichol, J. P. (2010). *A Cyclopædia of Physical Sciences*. Nabu Press.

Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem*. Livros LabCom.

Oliveira, L. M. (1960). *Nouvelle Vague*. Cinemateca Portuguesa.

Penguin Random House. (2022, May 25). *Margaret Atwood & PRH Fight Censorship with an "Unburnable" Edition of The Handmaid's Tale*. https://global.penguinrandomhouse.com/announcements/margaret-atwood-prh-fight-censorship-with-an-unburnable-edition-of-the-handmaids-tale/

Petit, Z. (2018, June 28). *This is What Post-digital Print Should Look Like: What can books do that even the most sophisticated UX reading experiences can't?*. AIGA Eye on Design.

Rother, R. (2002). *Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius*. Continuum

Sadoul, G. (1991). *Historia del Cine Mundial: Desde los Orígenes*. Siglo Veintiuno Editores.

Santo, M. E. (2019, August 23). *Livros digitais representam menos de 1% do mercado em Portugal, mas há "margem para crescer"*. ECO. https://eco.sapo.pt/2019/08/23/livros-digitais-representam-menos-de-1-do-mercado-em-portugal-mas-ha-margem-para-crescer/

Silva, F. (2010, June 18). *Recordação da polémica com "O Evangelho Segundo Jesus Cristo"* [Video]. RTP Arquivos. https://arquivos.rtp.pt/conteudos/livro-o-evangelho-segundo-jesus-cristo/

Silva, M. G. (2022). *As Editoras na Era Digital: Relatório de Estágio na Editora Trinta por Uma Linha* [Master's thesis, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional. https://ria.ua.pt/handle/10773/34084

Smith, K. (1994). *Structure of the Visual Book*. Keith Smith Books.

Sontag, S. (1975, February 6). *Fascinating Fascism*. The New York Review of Books. https://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/

The Britannica Dictionary. (s.d.). *Peep Show*. https://www.britannica.com/dictionary/peep-show

The Metropolitan Museum of Art. (s.d.). *Attitudes of Animals in Motion*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/700109

Trabulo, J. (Director). (2021). *Lisboa: Cidade Triste e Alegre* [Documentary]. Newtalks.

Trim, E. (2020, February 21). *Analyzing the Fahrenheit 451 Films by Truffaut and Bahrani*. UBC English. https://www.ubcenglish.com/analyzing-the-fahrenheit-451-films-by-truffaut-and-bahrani/

Truffaut, F. (Director, Writer). (1966). *Fahrenheit 451* [Film]. Anglo Enterprises; Vineyard Film Ltd.
Warren Lehrer. (s.d.). *What Critics, Peers and Historians Say*. https://warrenlehrer.com/what-critics-say/

Young-Roberts, B. V. (s.d.). *Fahrenheit 451 (1966): Burning the Book Onto Film*. Deep Focus Film Studies. https://www.deepfocusfilm-studies.com/fahrenheit-451-burning-the-book-onto-film.html

Fig.1
Cahiers du Cinéma, nº31, Janeiro de 1954
Retirado de: https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n31-janvier-1954/

Fig.2
Imagem de "O Acossado" (1960) de Jean-Luc Godard
Retirado de: https://whatculture.com/film/10-most-shocking-jump-cuts-in-film-history?page=4

Fig.3
Imagem de "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut
Retirado de: https://www.modculture.co.uk/review-fahrenheit-451-1966/

Fig.4
Primeira edição de "Fahrenheit 451" de Ray Bradbury
Retirado de: https://www.mostlydystopianbooks.com/pages/books/10024/ray-bradbury/fahrenheit-451

Fig.5-19
Fotogramas de "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut
Retirados de: https://archive.org/details/fahrenheit-451-1966-696p

Fig.20
Amazon Kindle de primeira geração
Retirado de: https://goodereader.com/blog/electronic-readers/the-evolution-of-the-kindle-e-reader-in-pictures

Fig.21
Amazon Kindle
Retirado de: https://www.openboxmobile.com/pt/unisexo/amazon/amazon-kindle-paperwhite-2-2013-6-gen-wifi-6-256mb-2gb-grade-c_p12435.html

Fig.22
Livro "The Picture of Dorian Gray" de Oscar Wilde e interpretação artística por Gareth Jones, da série "Familiars" da "Four Corners Books"
Retirado de: https://www.fourcornersbooks.co.uk/books/the-picture-of-dorian-gray/

Fig.23
Capa e contra-capa de "Lost in Reverie" (2021) da Victionːary, livro que pretende capturar a sensação de vaguear pelo luz e pela escuridão dos sonhos através das suas páginas, não numeradas, repletas de ilustrações baseadas nesta temática.
Retirado de: https://victionary.com/products/lost-in-reverie?variant=39467321491618

Fig.24
Exemplo de página impressa de uma "Biblia Pauperum" impressa no século XIII
Retirado de: https://collections.vam.ac.uk/item/O130415/biblia-pauperum-print-unknown/

Fig.25
Penguin Books
Retirado de: https://www.latrobe.edu.au/news/articles/2018/opinion/the-penguin-paperback

Fig.26
Páginas com recortes de "Buch BB" (1964) de Dieter Roth
Retirado de: https://zkm.de/de/werk/buch-bb

Fig.27
"Every building on the Sunset Strip" (1966) de Edward Ruscha
Retirado de: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/429.2008.a-bbb/

Fig.28
Jovens da Juventude Hitleriana a queimar livros em Salzburg, Austria
Retirado de: https://www.theguardian.com/books/2010/sep/10/book-burning-quran-history-nazis

Fig.29
Margaret Atwood demonstra a resistência da nova edição ao fogo
Retirado de: https://www.famouscampaigns.com/2022/05/penguin-tackle-book-bans-with-unburnable-edition-of-handmaids-tale/

Fig.30
Peep-show
Retirado de: http://www.peepshowmovie.com/history.html#page=ENG

Fig.31
Zootrópio
Retirado de: https://darvideo.tv/dictionary/zoetrope/

Fig.32
"Attitudes of Animals in Motion" de Eadweard Muybridge (1882)
Retirado de: https://publicdomainreview.org/collection/the-attitudes-of-animals-in-motion-illustrated-with-the-zoopraxiscope-1882

Fig.33
Páginas 51, 53, 55 e 57 do livro "Structure of the Visual Book" (1994) de Keith A. Smith Retirado de: https://archive.org/details/structureofvisua0000smit_i4h0/page/51/mode/1up

Fig.34
Páginas de "Cover to Cover" (1975) de Michael Snow
Retirado de: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/700109

Fig.35
Páginas do poema "Soldier" do livro "A Valentine for Noël: Four Variations on a Scheme" de Emmett Williams (1973)
Retirado: https://tenderbooks.co.uk/products/a-valentine-for-noel-four-variations-on-a-scheme-emmett-williams

Fig.36
"Labyrinth: A Montage Book" (1991) de Margot Lovejoy
Retirado de: https://www.flickr.com/photos/69184488@N06/21452695606

Fig.37
Composições gráficas do livro "i mean you know" (1983) de Warren Lehrer
Retirado de: https://warrenlehrer.com/mean-know-1983/

Fig.38
"La Jetée: the time travel experiment" (2015) de Nicolas Jover et Nicolas Maravitti
Retirado de: https://www.behance.net/gallery/7617059/La-Jete-the-time-travel-experiment

Fig.39
Cenas do filme "Grandma's Reading Glass" (1903) de George Albert Smith
Retirado de: https://www.flickr.com/photos/116153022@N02/13971661124/in/photostream/

Fig.40
Demonstração do Efeito Kuleshov com o ator Ivan Mosjuskine
Retirado de: https://www.studiobinder.com/blog/kuleshov-effect-examples/

Fig.41-44
Fotogramas de "Fahrenheit 451" (1966) de François Truffaut
Retirados de: https://archive.org/details/fahrenheit-451-1966-696p

Fig.45
Dupla página de "Lisboa, Cidade Triste e Alegre" (1960) de Manuel Costa Martins e Victor Palla
Retirado de: Martins, M. C., & Palla, V. (1960). Lisboa, Cidade Triste e Alegre. Círculo do Livro.

Fig.46
Duplas páginas de "CASA DE LAVA — CADERNO" (2013) de Pedro Costa
Retirado de: http://stet-livros-fotografias.com/livros/casa-de-lava-pedro-costa/81208-f1283908bed5448091dce95e43763b8e/#main

Fig.47
Duas imagens superiores: duplas páginas da monografia de Ashley Bickerton (n.d.) por Sagmeister & Walsh
Retirado de: https://sagmeister.com/work/ashley-bickerton-book/

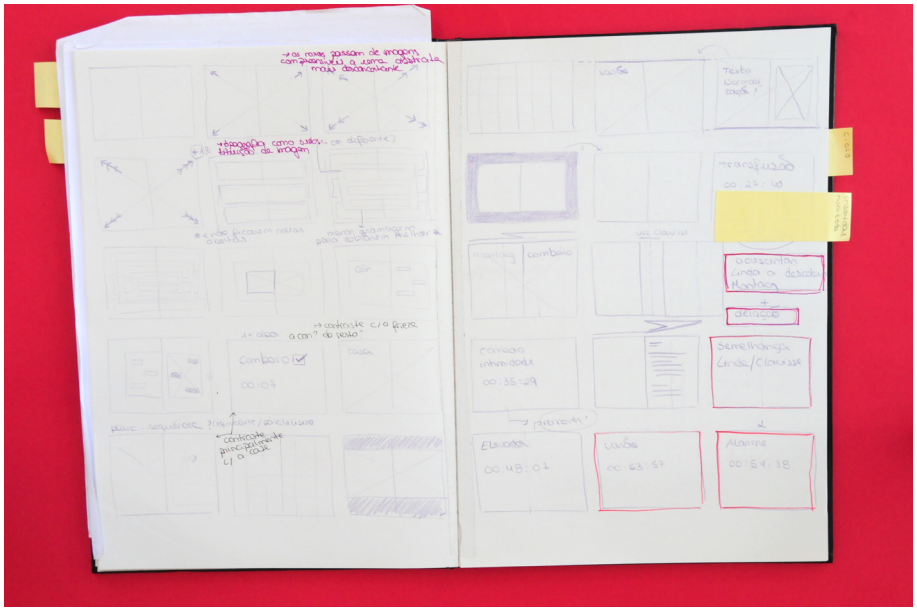
Imagem inferior: duplas páginas da monografia de Ashley Bickerton por Sagmeister & Walsh (n.d.)
Retirado de: *Art in Book, Volume 2.* (2014). SendPoints Publishing Co., Ltd.

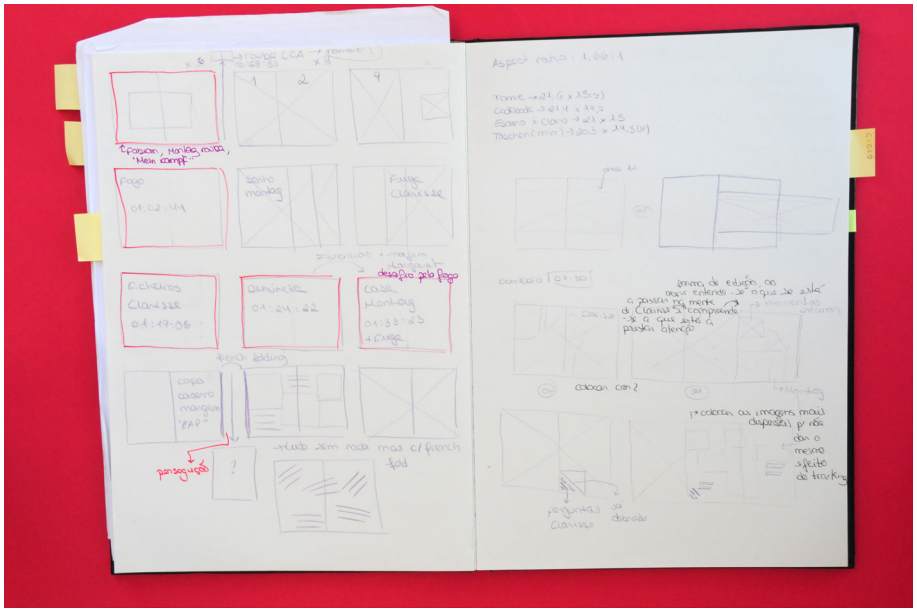
Fig.48
Duplas páginas de ÉEN (n.d.) de Luc van Kan
Retirado de: *Art in Book, Volume 2.* (2014). SendPoints Publishing Co., Ltd.

Fig.49
Páginas de "NASA Apollo 11 – Man on the Moon: The Visual Archive" (2020) da Spector Books
Retirado de: https://spectorbooks.com/book/nasa-apollo-11-man-on-the-moon
Fig.50
Páginas e particularidades de "Lisboa, Cidade Triste e Alegre" (1960) de Manuel Costa Martins e Victor Palla
Imagem canto superior esquerdo retirada de: https://observador.pt/2015/10/07/as-fotos-da-lisboa-triste-e-alegre-dos-anos-50/
Imagem canto inferior direito retirada de: https://www.publico.pt/2014/11/21/culturaipsilon/noticia/lisboa-cidade-triste-e-alegre-vai-voltar-as-rotativas-1677078
Restantes retiradas de:
Martins, M. C., & Palla, V. (1960). Lisboa, Cidade Triste e Alegre. Círculo do Livro.

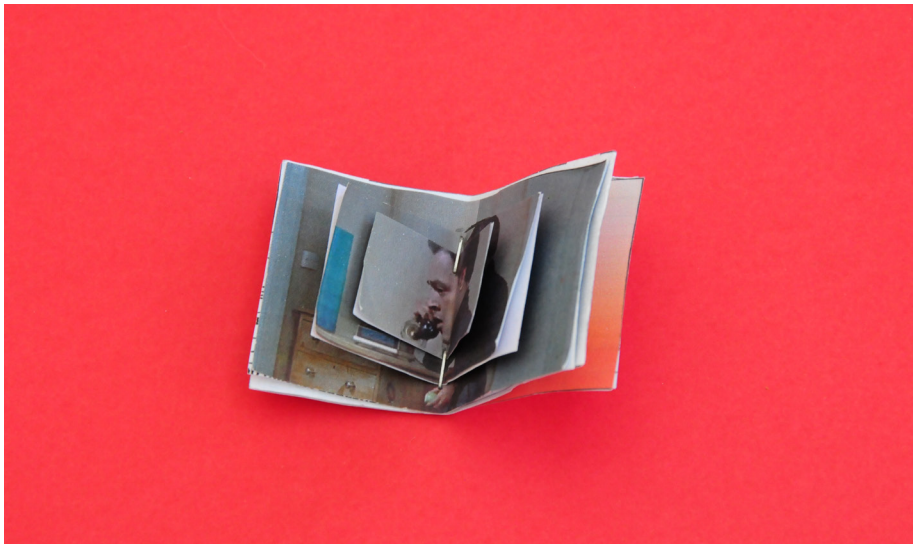
APÊNDICES

APÊNDICE 1:
PLANIFICAÇÕES



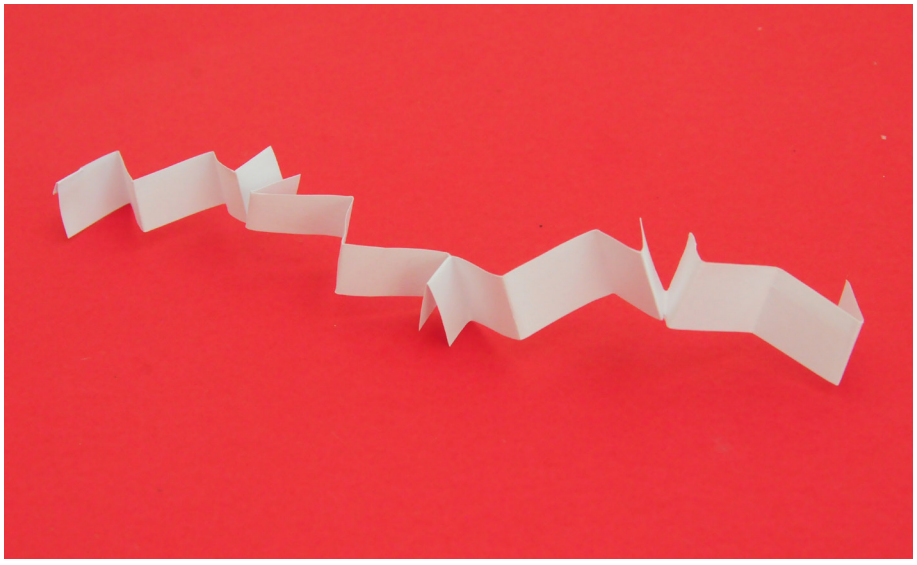


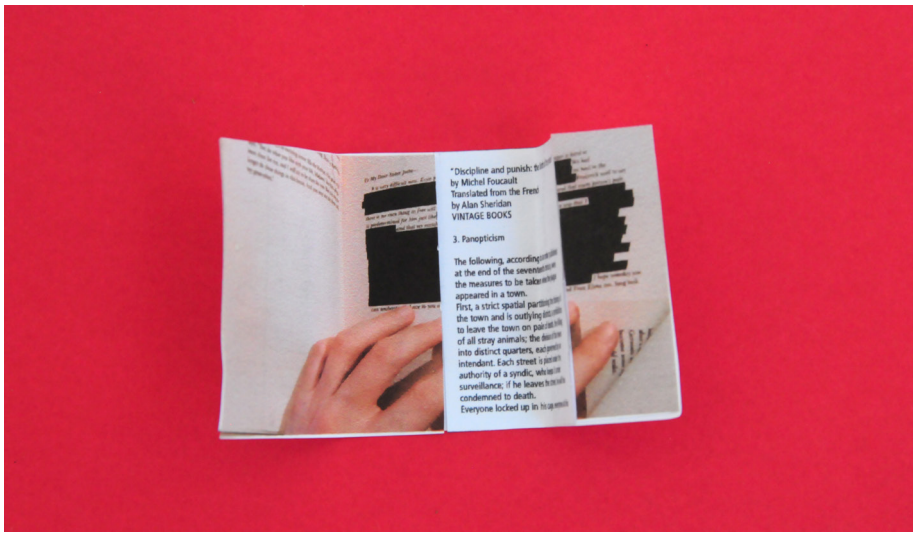
APÊNDICE 2:
MAQUETES INICIAIS



Lore
m
ipsum
dolor
sit

9

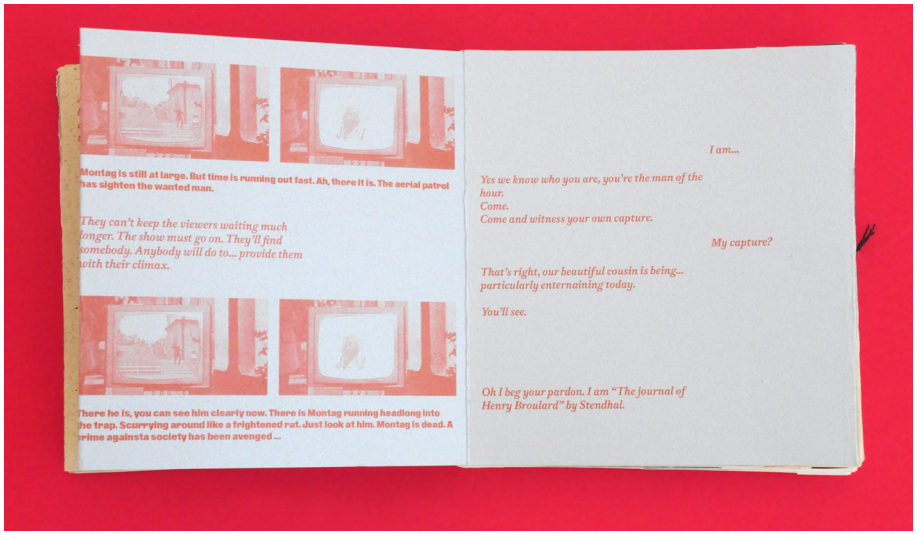


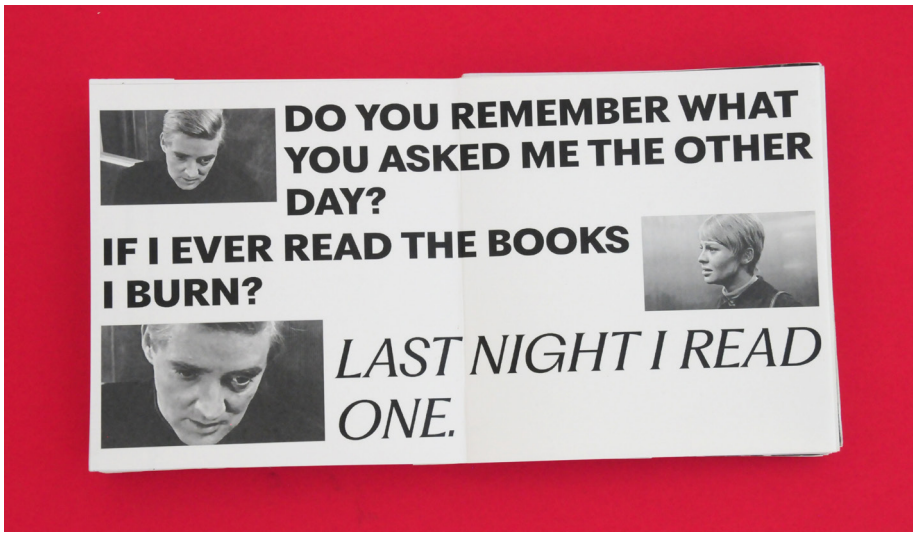

Discipline and punish:
by Michel Foucault
Translated from the Frenc
by Alan Sheridan
VINTAGE BOOKS
3. Panopticism
The following, according
at the end of the seventee
the measures to be take
appeared in a town.
First, a strict spatial partitio
the town and is outlying
to leave the town on pain
of all stray animals; the
into distinct quarters, e
intendant. Each street
authority of a syndic, w
surveillance; if he leaves
condemned to death.
Everyone locked up in

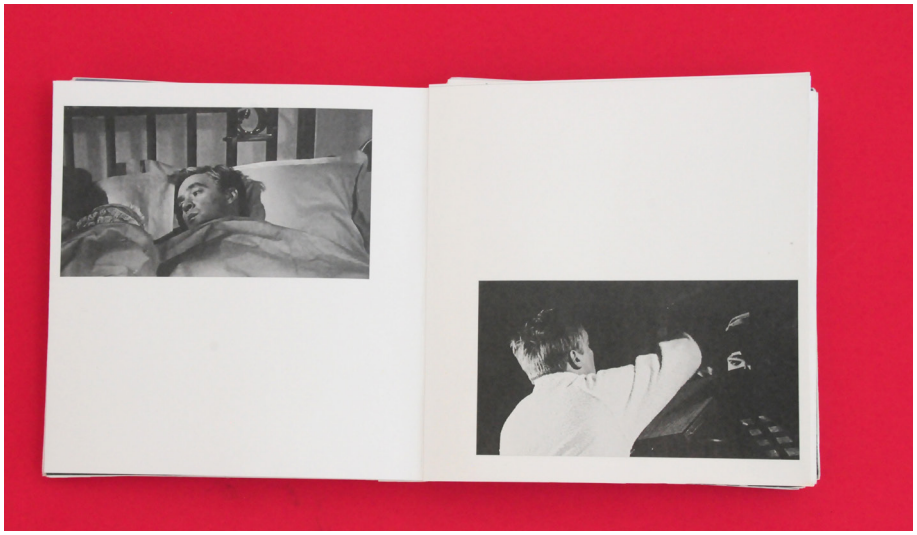
APÊNDICE 3:
MAQUETE FINAL

WHAT DO YOU THINK

EXEMPLOS DE PÁGINAS QUE SOFRERAM ALTERAÇÕES

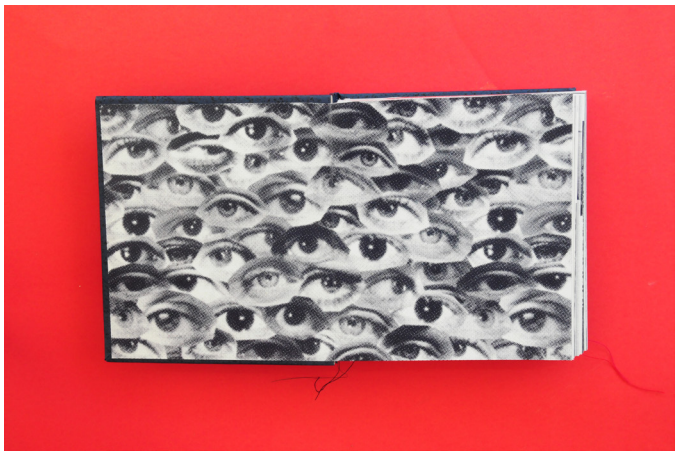


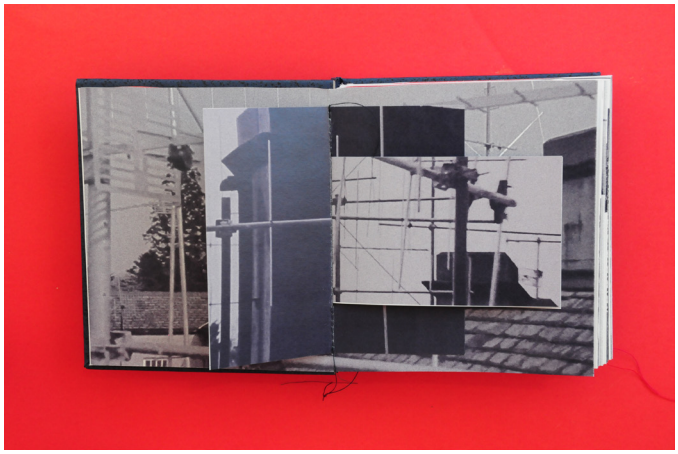


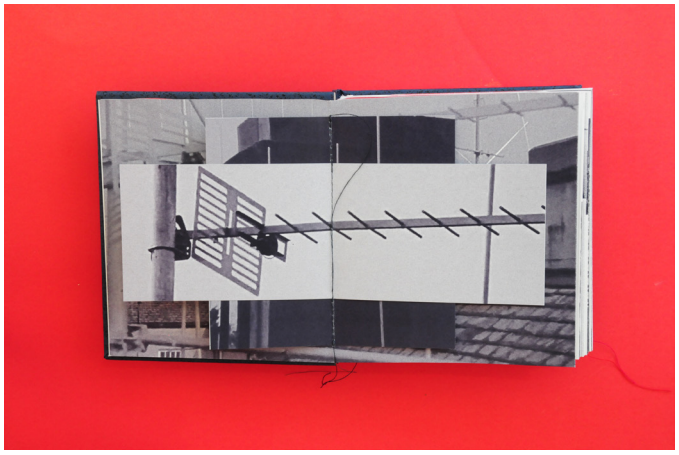


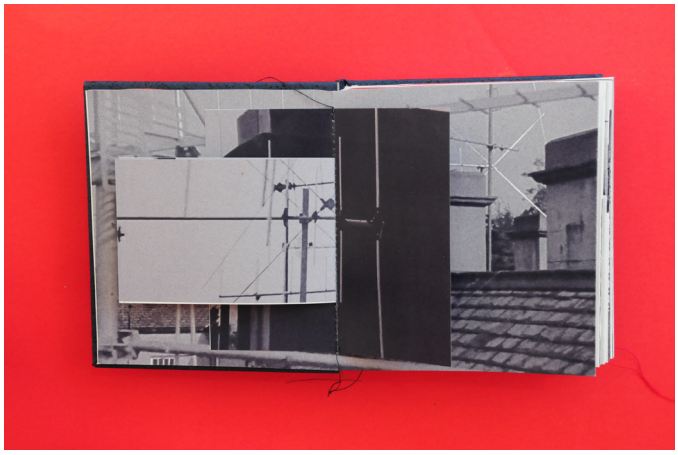
APÊNDICE 4:
ARTEFACTO FINAL

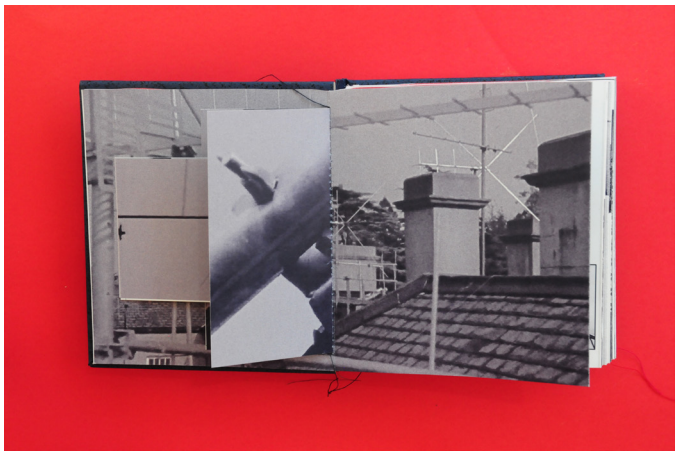
PÁGINAS FRONTAIS

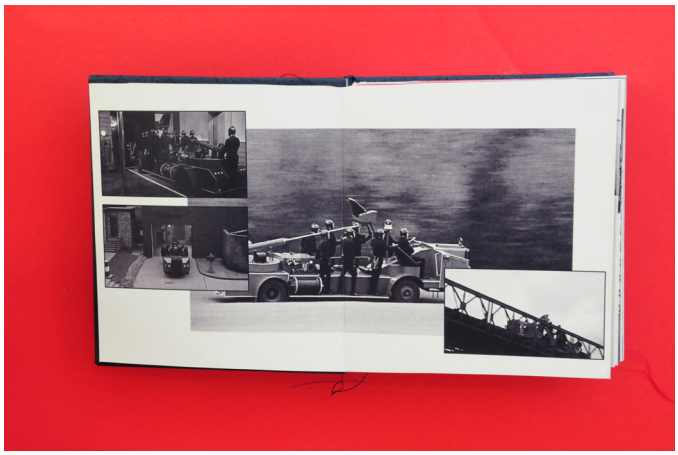


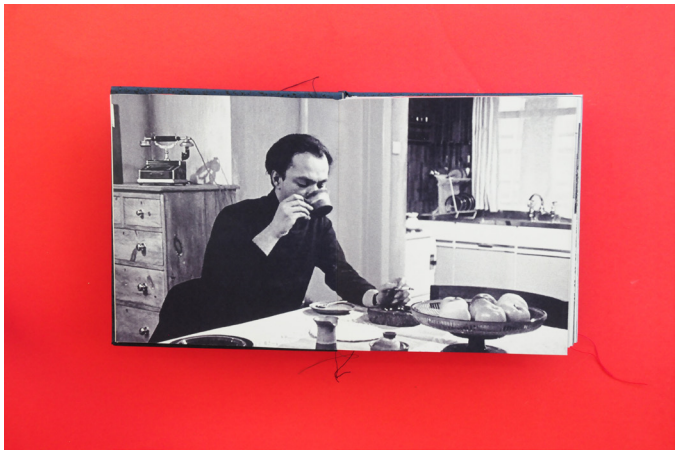




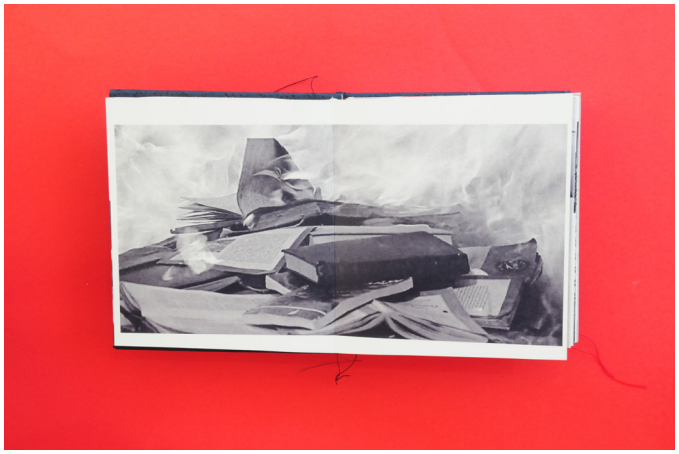


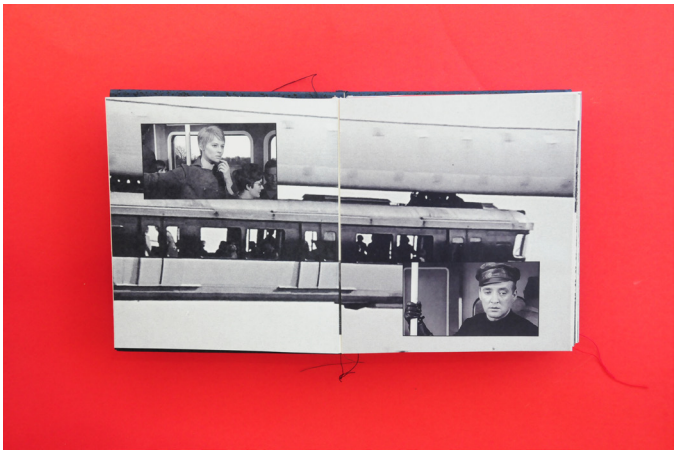


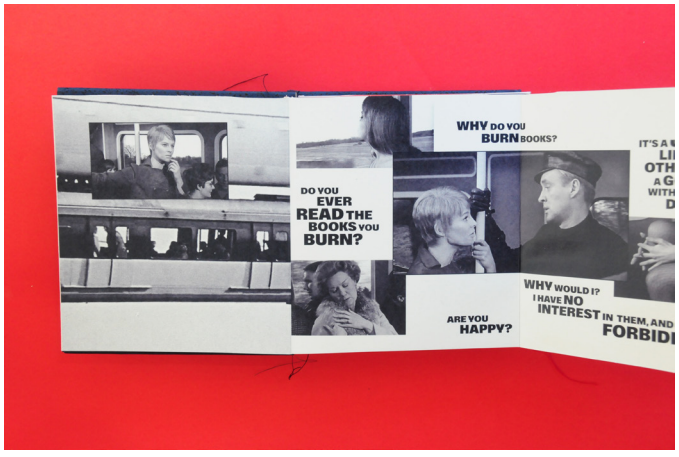




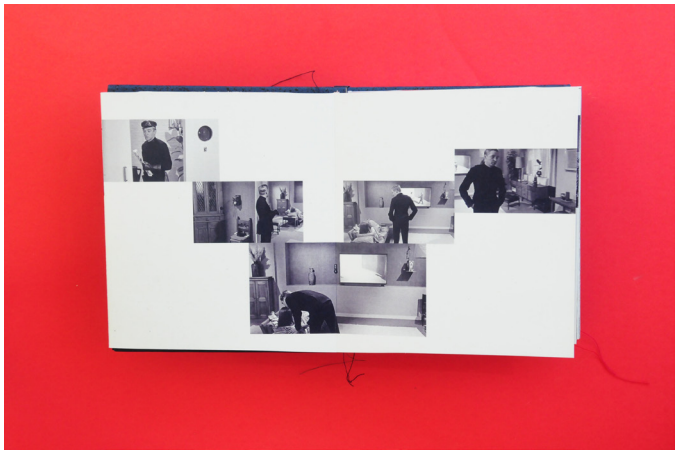
Don Quixote

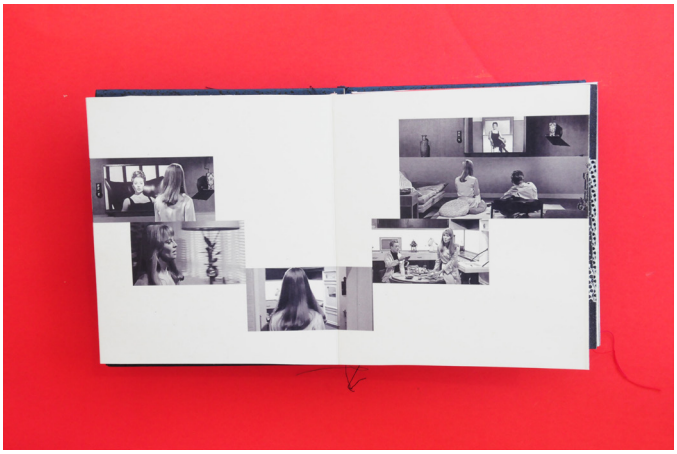





DO YOU EVER READ THE BOOKS YOU BURN?
WHY DO YOU BURN BOOKS?
ARE YOU HAPPY?
WHY WOULD I? I HAVE NO INTEREST IN THEM, AND

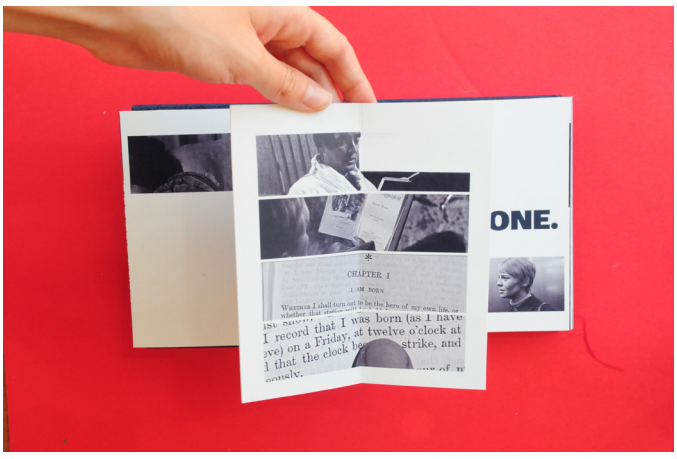
DO YOU EVER READ THE BOOKS YOU BURN?
WHY DO YOU BURN BOOKS?
IT'S A JOB LIKE ANY OTHER, A GOOD JOB WITH A LOT OF DIVERSITY.
ARE YOU HAPPY?
WHY WOULD I? I HAVE NO INTEREST IN THEM, AND IT IS FORBIDDEN.



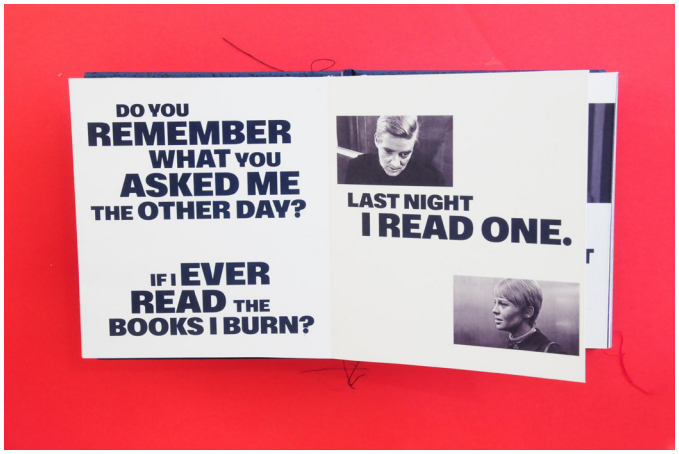


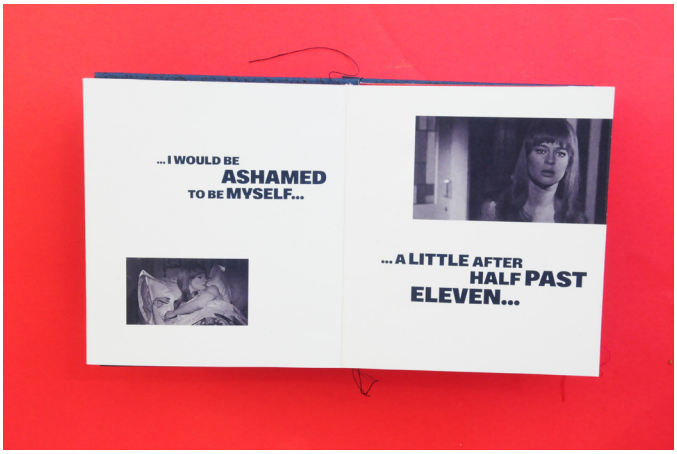
WHAT DO
YOU THINK LINDA?

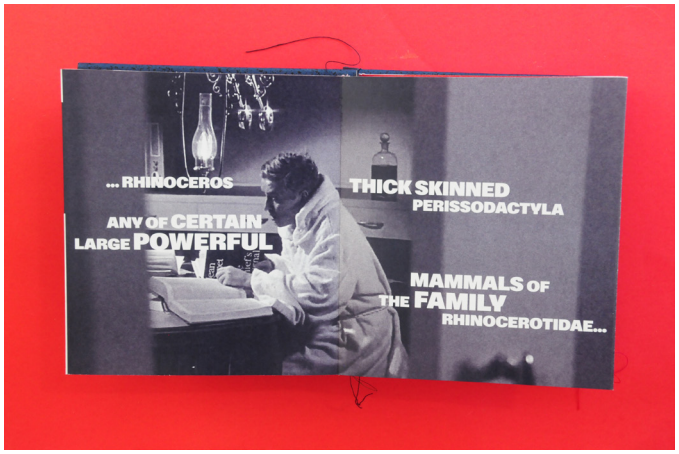
WHAT DO
YOU THINK LINDA?

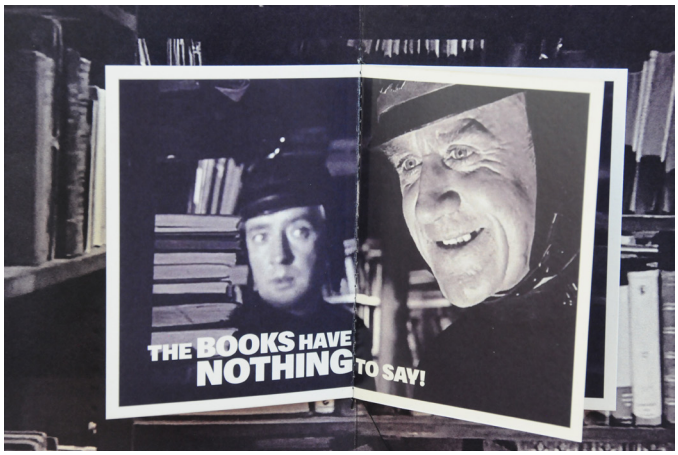

ONE.
CHAPTER I

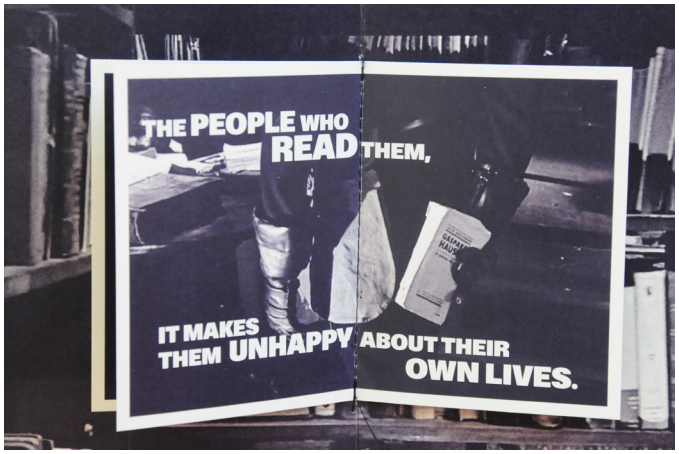
CHAPTER I
I AM BORN
I record that I was born (as I have
eve) on a Friday, at twelve o'clock at
d that the clock be strike, and


DO YOU
REMEMBER
WHAT YOU
ASKED ME
THE OTHER DAY?
IF I EVER
READ THE
BOOKS I BURN?
LAST NIGHT
I READ ONE.


... I WOULD BE
ASHAMED
TO BE MYSELF...
... A LITTLE AFTER
HALF PAST
ELEVEN...

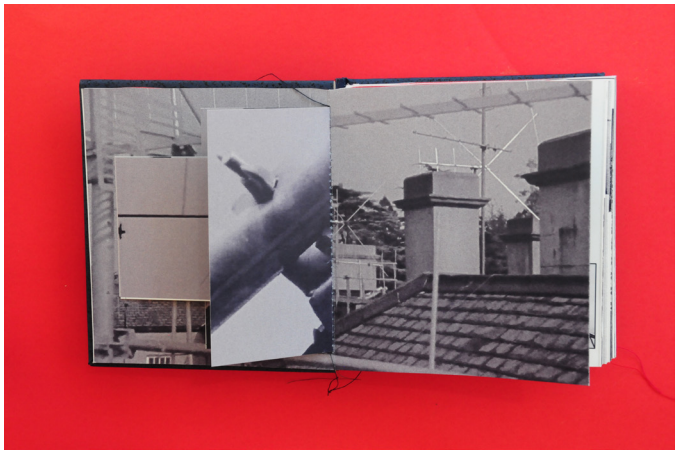

... RHINOCEROS
ANY OF CERTAIN
LARGE POWERFUL
THICK SKINNED
PERISSODACTYLA
MAMMALS OF
THE FAMILY
RHINOCEROTIDAE...

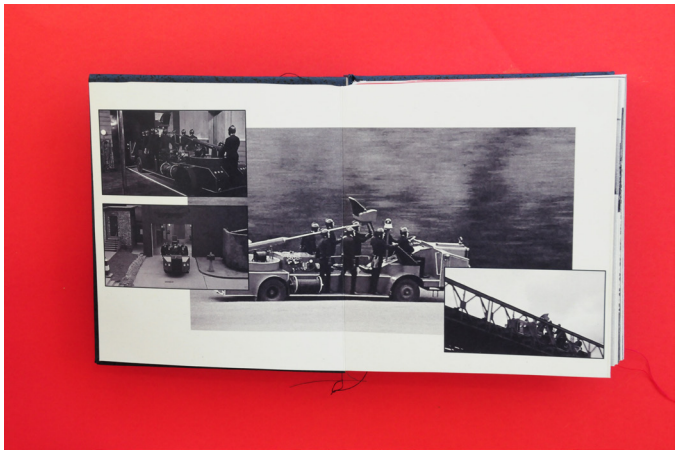

THE BOOKS HAVE
NOTHING TO SAY!


THE PEOPLE WHO
READ THEM,
IT MAKES
THEM UNHAPPY ABOUT THEIR
OWN LIVES.

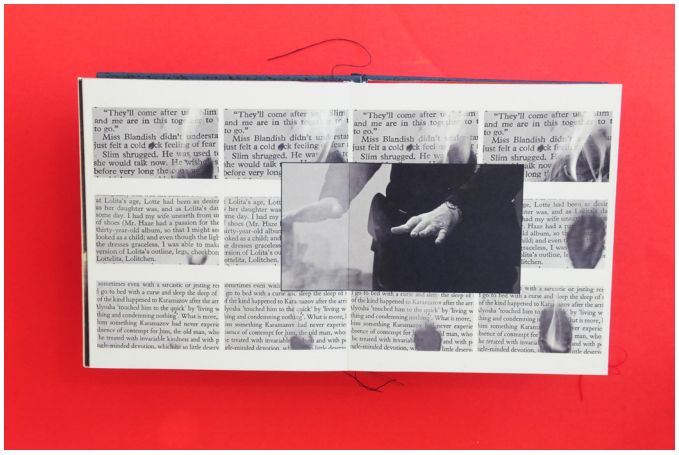
SO WE MUST BURN
THE BOOKS MONTAG...

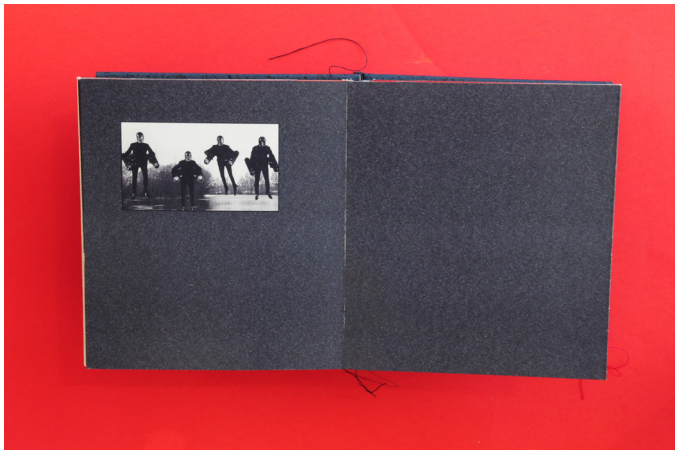
KAMPF
MY STRUGGLE
... ALL
THE BOOKS

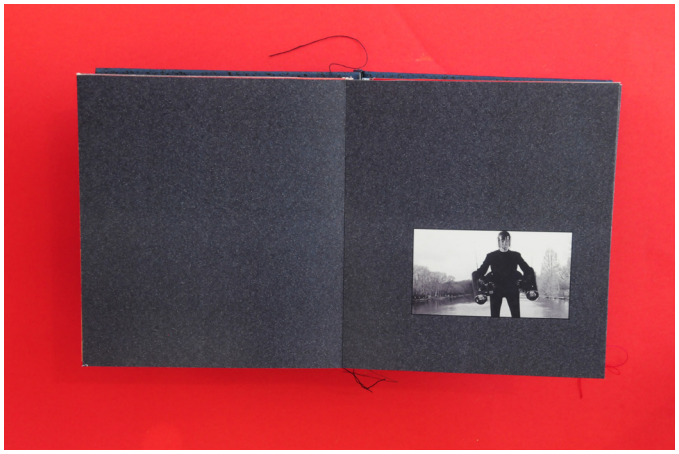


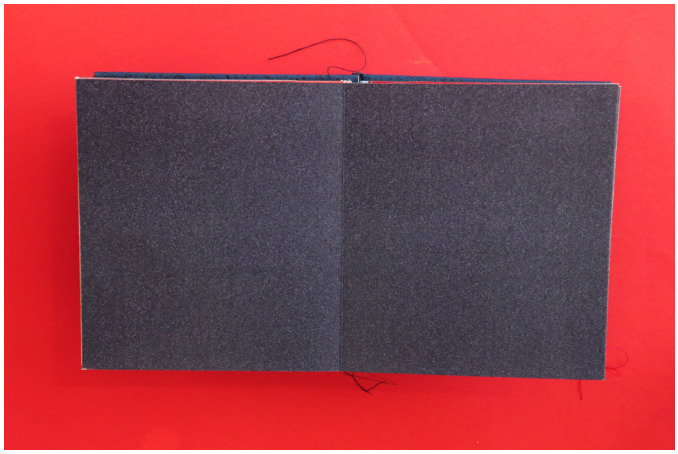


OH MUMMY LOOK!
FIREMEN!
I THINK THERE IS
GOING TO BE
A FIRE.

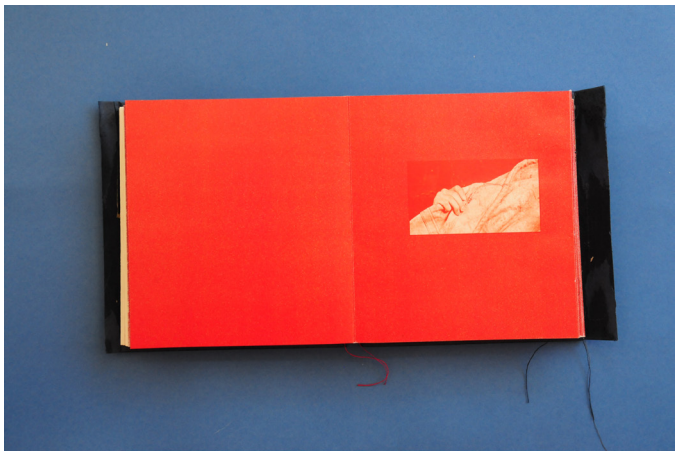


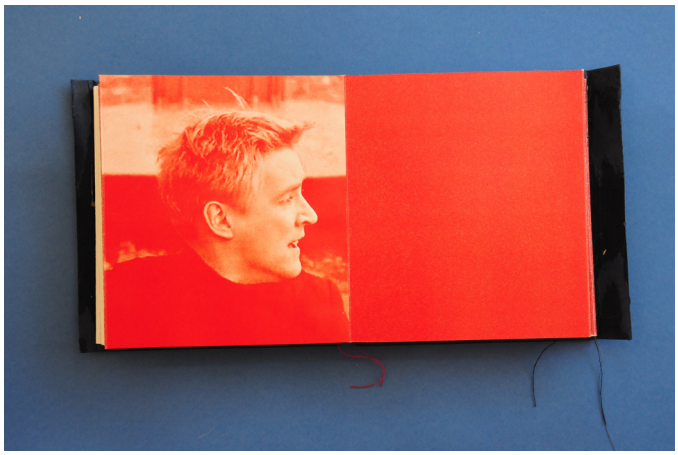






PÁGINAS DE TRÁS





I am...
Yes we know who you are, you're the man of the hour.
I am "The journal of Henry Broulard" by Stendhal.
Come.
Come and witness your own capture.
Oh I beg your pardon.
My capture?
That's right, our beautiful cousin is being...
...particularly enternaining today.
You'll see.

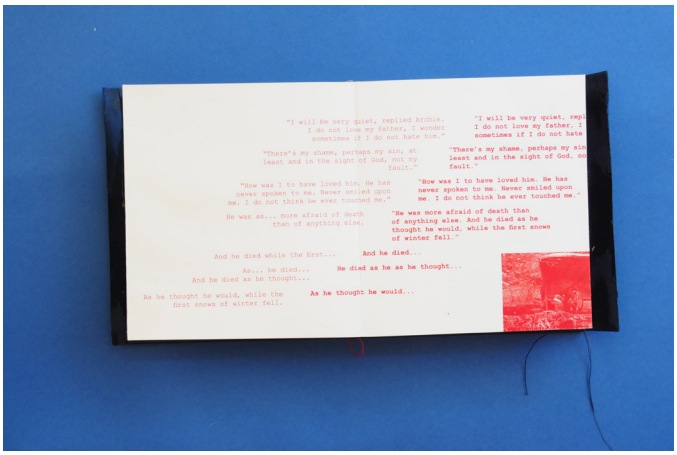
Republic?
They never show the man's face properly.
It was too far away of course.
Even your friends are bound to believe it.
You're dead.
They can't keep the viewers waiting much longer. The show must go on.
They'll find somebody. Anybody will do to... provide them with their climax.
"MONTAG IS STILL AT LARGE."
"THERE HE IS, CLEARLY INTO THE TRAP."
A CRIME AGAINST SOCIETY HAS BEEN AVENGED.
"A CRIME AGAINST SOCIETY HAS BEEN AVENGED..."
IT'S ALL OVER COUSINS.
MONTAG IS DEAD!
Here,
you may as well shed your old skin.

I'm the "Martian Chronicles" by Ray Bradbury.
I'm Jean Paul Sartre's "The Jewish Question". Pelighted to meet you.
Are you interested in Plato's
Oh see the little blond coming towards us. Watch her blush.
Well I am Plato's Republic. I'll recite myself for you whenever you like.
Thank you very much.
"Waiting for Godot" by Samuel Beckett...
And here's the "The Corsair" by Byron. She used to be married to a chief of police.
That skinny fellow is "Alice in Wonderland" by Lewis Carrol.
(Where is "Alice through the looking glass today? She should be somewhere about.)

I am Jane Austen's "Pride and Prejudice".
Both of you the same book?
My borther is volume 1.
My brother is volume 2.
It's a great pleasure to meet you.
Allow me to introduce.
"The Pickwick Papers" by Charles Dickens.
Oh Charles Dickens. I once read a book you wrote. "David Copperfield".
We have a "David Copperfield" amongst us.
He's with another group in the south.
I am "The Prince" by Machiavelli.
As you see, you can't judge a book by its cover.
We call the first one "Pride" and the other one's "Prejudice". I don't think they like it much.

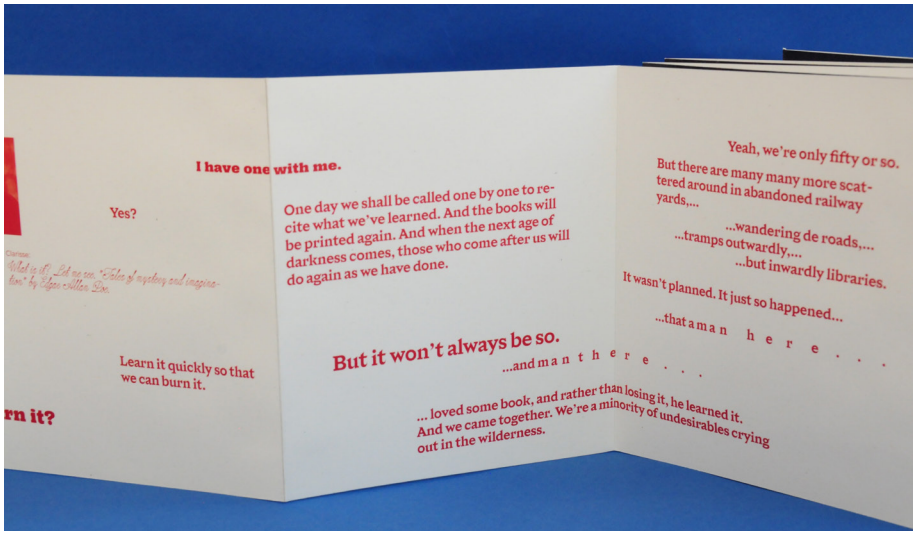
with me.
Yeah, we're only fifty or so.
But there are many many more scattered around in abandoned railway yards,...
One day we shall be called one by one to recite what we've learned. And the books will be printed again. And when the next age of darkness comes, those who come after us will do again as we have done.
...wandering de roads,...
...tramps outwardly,...
...but inwardly libraries.
It wasn't planned. It just so happened...
...that a man h e r e . . .
But it won't always be so.
...and m a n t h e r e . . .
... loved some book, and rather than losing it, he learned it.
And we came together. We're a minority of undesirables crying out in the wilderness.

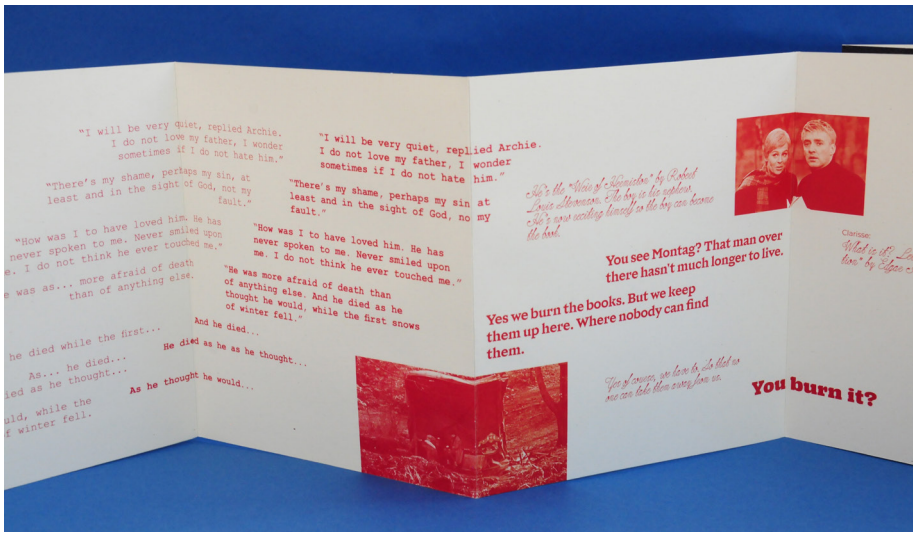
I have one
Yes?
You see Montag? That man over there hasn't much longer to live.
Yes we burn the books. But we keep them up here. Where nobody can find them.
Learn it quickly so that we can burn it.
You burn it?



THE END
Adaptation of the original film
"Fahrenheit 451"
by François Truffaut

"because she thought the sun..."
Are you interested in Plato's Republic?
Thank you very much.
They never show the man's face properly.
It was too far away of course.
Even your friends are bound to believe it.
You're dead.
They'll find somebody. Anybody will do
to... provide them with their climax.
They can't keep the viewers waiting
much longer. The show must go on.
"MONTAG IS STILL AT LARGE."
"AH! THERE IT IS. THE AERIAL PATROL HAS SIGHTED THE WANTED MAN."
"THERE HE IS. YOU CAN SEE HIM CLEARLY NOW. THERE IS MONTAG RUNNING HEADLONG INTO THE TRAP."
"A CRIME AGAINST SOCIETY HAS BEEN AVENGED."
I am "The Journal of Henry Brulard" by Stendhal.
Oh I beg your pardon.
You'll see.
Here,
you may as well shed your old skin.


I have one with me.
Yes?
Learn it quickly so that we can burn it.
One day we shall be called one by one to recite what we've learned. And the books will be printed again. And when the next age of darkness comes, those who come after us will do again as we have done.
But it won't always be so.
Yeah, we're only fifty or so.
But there are many many more scattered around in abandoned railway yards,...
...wandering de roads,...
...tramps outwardly,...
...but inwardly libraries.
It wasn't planned. It just so happened...
...that a man here...
...and man there...
... loved some book, and rather than losing it, he learned it. And we came together. We're a minority of undesirables crying out in the wilderness.


"I will be very quiet, replied Archie. I do not love my father, I wonder sometimes if I do not hate him."
"There's my shame, perhaps my sin, at least and in the sight of God, no my fault."
"How was I to have loved him. He has never spoken to me. Never smiled upon me. I do not think he ever touched me."
"He was more afraid of death than of anything else. And he died as he thought he would, while the first snows of winter fell."
And he died...
He died as he as he thought...
As he thought he would...
You see Montag? That man over there hasn't much longer to live.
Yes we burn the books. But we keep them up here. Where nobody can find them.
You burn it?