RITMO NO DESIGN EDITORIAL

MÉTODO DE ANÁLISE DA TENSIVIDADE NA PAGINAÇÃO SEQUENCIAL

THAÍS TRIZOLI

Dissertação de Mestrado apresentada
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
em Design Gráfico e Projetos Editoriais

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES

RITMO NO DESIGN EDITORIAL

MÉTODO DE ANÁLISE DA TENSIVIDADE NA PAGINAÇÃO SEQUENCIAL

THAÍS TRIZOLI

Dissertação para obtenção do grau de Mestre
em Design Gráfico e Projetos Editoriais

Orientador: Prof. Doutor Diniz Cayolla Ribeiro
Co-Orientador: Prof. Doutor Eduardo Filipe Valente Cunha da Silva Aires

PORTO, 2015

FICHA CATALOGRÁFICA PELO AUTOR

Trizoli, Thaís.
Ritmo no Design Editorial: Método de Análise da Tensividade na Paginação Sequencial / Thaís Trizoli, 2015.
286 f. : il.

Orientador: Diniz Cayolla Ribeiro
Coorientador: Eduardo Filipe Valente Cunha da Silva Aires

Dissertação (Mestrado) — Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes, Porto, 2015

1. Design Editorial. 2. Ritmo no Design Editorial. 3. Método de Análise. I. Título.

A todos aqueles que contribuíram para a realização dessa dissertação e dessa pequena grande aventura chamada mestrado, muito obrigada.

RESUMO

O ritmo no design editorial é considerado um dos fatores responsáveis por manter a atenção e interesse do leitor em uma publicação. Tanto a familiaridade da repetição quanto o impacto da inovação presentes no fenômeno rítmico são essenciais para a experiência editorial que o leitor vivencia. Tendo em vista a importância do ritmo para a área é curioso que não hajam grandes estudos sobre o tema. Visando preencher as lacunas existentes na área, a dissertação *Ritmo no design editorial: método de análise da tensividade na paginação sequencial* apresenta uma revisão das discussões realizadas sobre o tema e, incorporando a visão da semiótica tensiva sobre o ritmo, propõe um método de análise do ritmo no design editorial. A abordagem do ritmo como uma manifestação tensiva que articula o inteligível e o sensível permite-nos tratar o ritmo no design editorial como um fenômeno passível de análise através da sua quantificação e qualificação. O relato acerca da criação do método e a aplicação do mesmo em estudos de caso assim como a definição e classificações do ritmo no design editorial inferidas contribuem para uma melhor compreensão das características esse fenômeno. A análise do ritmo em edições do jornal *The Guardian,* da revista *IL* e do livro *S, M, L, XL* demonstram a aplicação do método e contribuem com o avanço dos estudos rítmicos ao trazerem resultados que suscitam questões acerca da influência que a combinação de conteúdos com diferentes impactos em uma mesma posição tem sobre a sequência rítmica e do papel da repetição como item reiterador ou criador de expectativa. Tanto os resultados dos estudos de caso quanto o percurso da pesquisa sugerem que o ritmo no design editorial, apesar de sua relevância, ainda é pouco compreendido tanto no universo acadêmico quanto profissional, sendo necessária uma maior exploração do tema e de seus desdobramentos.

PALAVRAS-CHAVE: Design Editorial, Ritmo, Semiótica Tensiva, Método de Análise

ABSTRACT

Rhythm in editorial design is considered one of the factors that maintains the reader's attention and interest in a publication. Both the repetition's familiarity and the innovation's impact present in the rhythmical phenomenon are essential to the editorial experience that the reader apprehends. Due to its importance to the area it's curious the inexistence of large studies about this specific rhythm. In order to fill the blanks in the area, *Rhythm in editorial design: analysis method of the tensivity on the sequential pagination* presents a revision of the discussions about the theme and, by incorporating the tensive semiotics' perspective about the rhythm, proposes a method for analyzing the rhythm in editorial design. By approaching the rhythm as a tensive manifestation that articulates the intelligible and sensible, we can treat rhythm in editorial design as a phenomenon able to be analyzed through its quantification and qualification. The method's creation report and its application on case studies as also the definition and classification of rhythm in editorial design inferred contribute with a better understanding of this phenomenon characteristics. The analysis of the rhythm in editions of *The Guardian* newspaper, *Il* magazine, and the book *S, M, L, XL* demonstrates the method's application and contributes with the advance in rhythmical studies by presenting results that raise questions about the influence that the combination of contents with different impacts in the same position have over the rhythmical sequence and the role of repetition as reiteration or expectative. Both the case studies results as the research progress suggest that rhythm in editorial design, despite its relevance, is still not much comprehended in the academical or professional universe, being necessary a bigger exploration on the subject and its developments.

KEYWORDS: Editorial Design, Rhythm, Tensive Semiotics, Analysis Method

NOTA AO LEITOR

Esta dissertação está grafada em Português do Brasil.

SUMÁRIO

5 Dedicatória

7 Resumo

9 Abstract

10 Nota ao Leitor

13 Lista de Figuras, Tabelas e Quadros

21 Índice de Apêndices

23 Relação de Abreviaturas e Símbolos

27 1 **Introdução**

31 2 **Ritmo e Design Editorial**

42 2.1 Criação e Aplicação do Ritmo

44 2.1.1 Elementos Rítmicos

46 2.1.1.1 Ritmo segundo a Estrutura do Conteúdo

51 2.1.1.2 Ritmo segundo a Composição do Conteúdo

52 2.1.1.2.1 Suporte

54 2.1.1.2.2 Leiaute

58 2.1.1.2.3 Tratamento Tipográfico

60 2.1.1.2.4 Tratamento Imagético

62 2.2 Verificação Rítmica

73 3 **A Visão Tensiva do Ritmo**

74 3.1 Origens da Semiótica Tensiva

78 3.2 Conceitos da Semiótica Tensiva

83 3.3 Ritmo na Semiótica Tensiva

89 4 **Análise do Ritmo no Design Editorial**

90 4.1 Bases da Análise Rítmica

105 4.2 Método para Análise do Ritmo em uma Publicação

105 4.2.1 Coleta dos Dados

107 4.2.2 Processamento dos Dados

111 4.2.3 Análise dos Dados

117 5 **Estudos de Caso**

120 5.1 Estudo de Caso I

156 5.2 Estudo de Caso II

182 5.3 Estudo de Caso III

201 6 **Conclusão**

209 7 **Referências Bibliográficas**

227 Apêndices

LISTA DE FIGURAS, TABELAS E QUADROS

ÍNDICE DE FIGURAS

40 FIG.1 Gráfico de quadrantes indicando a relação entre tipos de publicações e a presença de ritmo segundo a materialidade da publicação e o tipo de paginação.

41 FIG.2 Padrão rítmico em sequência de páginas duplas do livro *Mexico: The Cookbook*, de Margarita Carrillo Arronte.

45 FIG.3 Padrão rítmico em sequência de páginas da edição 54 da revista *Little White Lies.*

47 FIG.4 Sequência de páginas editoriais intercaladas por páginas publicitárias na edição de dezembro de 2014 da revista *Esquire.*

48 FIG.5 Páginas da reedição de *Decameron* lançada em 2013 pela editora *Cosac Naify.*

50 FIG.6 Seções sequenciais da edição de 04 jan. 2015 do jornal brasileiro *Folha de S. Paulo.*

50 FIG.7 Sequência de páginas de *The Beer Book,* de Tim Hampson.

52 FIG.8 Páginas do catálogo *Predator 94 04* criado pelo *Bibliothèque Design* para *Adidas.*

53 FIG.9 Páginas do livro *The Beatles: The True Begginings,* de Roag Best, Pete Best e Rory Best.

53 FIG.10 Páginas do fanzine *Feed Your Head,* publicado pelo estúdio argentino *Burkina Estudio* em 2013.

55 FIG.11 Sequência de páginas da edição de 09 de nov. 2014 do jornal alemão *Welt am Sonntag*.

55 FIG.12 Leiautes centralizados em páginas do livro *Piero della Francesca,* de Marilyn Aronberg Lavin.

56 FIG.13 Sequência de páginas da matéria *First City,* edição de jan. 2015 da revista *National Geographic.*

57 FIG.14 Sequência de páginas da edição de *Moby Dick* republicada em 1986 na coleção *Penguin Classics*.

58 FIG.15 Sequência de páginas do relatório anual da *PEN Canada* publicado em 2007-2008.

59 FIG.16 Sequência de páginas da edição para iPad de set. 2014 da revista *Bon Appétit*.

60 FIG.17 Páginas do livro *Norman Mailer/Bert Stern: Marilyn Monroe*, de Norman Mailer e Bert Stern.

61 FIG.18 Sequência de páginas da edição de fev. 2015 da revista *ELLE Decoration UK*.

63 FIG.19 *Storyboards* de catálogo desenvolvido pela *Vignelli Associates* para a empresa *Knoll*.

64 FIG.20 Espelho da edição de 8-14 out. 2014 da revista *Stylist*.

64 FIG.21 Simulação de polirritmia cromática em espelho editorial.

65 FIG.22 Comparação ilustrativa entre um espelho editorial e um plano de imposição.

66 FIG.23 Paredes utilizadas na disposição de páginas em miniatura nas redações das revistas *The New York Times Magazine* (à esq.) e *People* (à dir.).

68 FIG.24 Páginas em miniatura do livro *Every Thing Design*, de stian Brändle, Glenn Adamson e Verena Formanek (acima) e dos *dummies* criados para o livro *Sheila Hicks*, de Nina Stritzler-Levine (abaixo).

69 FIG.25 Análise do ritmo das imagens em sequência de páginas da edição de 5 jan. 2015 do jornal *Publico*.

77 FIG.26 Localização da tensividade nos níveis do sentido de um texto.

79 FIG.27 Ilustração comparativa entre o quadrado semiótico clássico e o diagrama da semiótica tensiva.

81 FIG.28 Localização das valências extremas e do valor no diagrama tensivo.

81 FIG.29 Diagramas de correlação inversa e de correlação conversa.

94 FIG.30 Componentes estruturais do ritmo no método.

106 FIG.31 Exemplo do processo de seleção da amostra e determi-

nação das posições no método de análise do ritmo no design editorial.

107 FIG.32 Caracteres latinos não-acentuados maiúsculos disponíveis para a codificação dos aspectos.

107 FIG.33 Exemplo do processo de identificação e codificação dos aspectos no método de análise do ritmo no design editorial.

108 FIG.34 Exemplo de notação por extenso e em quadro no método de análise do ritmo no design editorial.

109 FIG.35 Exemplo do processo de identificação do padrão rítmico no método de análise do ritmo no design editorial.

110 FIG.36 Exemplo de valoração da intensidade e extensidade dos aspectos.

113 FIG.37 Exemplo de diagramas de correlações inversas e conversas.

114 FIG.38 Exemplo de gráficos de dispersão das células rítmicas em correlações inversas e conversas.

114 FIG.39 Exemplo de gráfico de variação da intensidade ao longo de uma publicação.

121 FIG.40 Comparação entre os formatos mais comuns em jornais e o formato do jornal *The Guardian*.

121 FIG.41 Ilustração comparativa entre duas interpretações quanto ao aspecto das colunas em uma página.

122 FIG.42 Ilustração das grelhas de 5, 10 e 20 colunas dos cadernos e das grelhas de 6, 7 e 14 colunas do suplemento *G2*.

123 FIG.43 Ilustração dos aspectos A a I identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

124 FIG.44 Ilustração dos aspectos J a R identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

125 FIG.45 Ilustração dos aspectos S a A^1 identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

126 FIG.46 Ilustração dos aspectos B^1 a J^1 identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

127 FIG.47 Ilustração dos aspectos K^1 a S^1 identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

128 FIG.48 Ilustração dos aspectos T^1 a B^2 identificados na amostra do jornal *The Guardian.*

129 FIG.49 Ilustração dos aspectos C^2 a K^2 identificados na amostra do jornal *The Guardian.*

130 FIG.50 Ilustração dos aspectos L^2 a T^2 identificados na amostra do jornal *The Guardian.*

131 FIG.51 Ilustração dos aspectos U^2 a C^3 identificados na amostra do jornal *The Guardian.*

135 FIG.52 Gradação de intensidade dos aspectos identificados na amostra analisada do jornal *The Guardian.*

135 FIG.53 Gradação de extensidade dos aspectos identificados na amostra analisada do jornal *The Guardian.*

136 FIG.54 Valoração dos aspectos identificados na amostra analisada do jornal *The Guardian.*

137 FIG.55 Gradação e valoração de intensidade das células rítmicas identificadas na amostra analisada do jornal *The Guardian.*

138 FIG.56 Gradação e valoração de extensidade das células rítmicas identificadas na amostra analisada do jornal *The Guardian.*

143 FIG.57 Diagramas tensivos dos intervalos [1,2] a [15,16] da amostra analisada do jornal *The Guardian.*

144 FIG.58 Diagramas tensivos dos intervalos [16,17] a [37,38] da amostra analisada do jornal *The Guardian.*

145 FIG.59 Diagramas tensivos dos intervalos [38,39] a [64,65] da amostra analisada do jornal *The Guardian.*

146 FIG.60 Diagramas tensivos dos intervalos [64,65] a [70,71] da amostra analisada do jornal *The Guardian.*

147 FIG.61 Gráfico de dispersão das células rítmicas do caderno principal da amostra analisada do jornal *The Guardian.*

148 FIG.62 Gráfico de dispersão das células rítmicas do suplemento *G2* da amostra analisada do jornal *The Guardian.*

149 FIG.63 Gráfico de dispersão das células rítmicas do caderno de esporte da amostra analisada do jornal *The Guardian.*

150 FIG.64 Gráfico de variação da intensidade na amostra analisada do jornal *The Guardian.*

154 FIG.65 Páginas 5, 11 e 22 do caderno principal e 5 do caderno de esporte da edição de 3 de dezembro de 2014 do jornal *The Guardian.*

155 FIG.66 Páginas 1 a 4 do caderno principal da edição de 3 de dezembro de 2014 do jornal *The Guardian.*

159 FIG.67 Funções textuais identificadas na edição n° 32 da revista *IL.*

164 FIG.68 Gradação de intensidade dos aspectos identificados na amostra analisada da revista *IL.*

165 FIG.69 Gradação de extensidade dos aspectos identificados na amostra analisada da revista *IL.*

166 FIG.70 Valoração dos aspectos identificados na amostra analisada da revista *IL.*

168 FIG.71 Gradação e valoração de intensidade das células rítmicas da amostra analisada da revista *IL.*

169 FIG.72 Gradação e valoração de extensidade das células rítmicas da amostra analisada da revista *IL.*

174 FIG.73 Diagramas tensivos dos intervalos [1,4] e [19,20] da amostra analisada da revista *IL.*

175 FIG.74 Diagramas tensivos dos intervalos [20,21] e [45,46] da amostra analisada da revista *IL.*

176 FIG.75 Diagramas tensivos dos intervalos [46,47] e [70,71] da amostra analisada da revista *IL.*

177 FIG.76 Diagramas tensivos dos intervalos [71,72] e [72,74] da amostra analisada da revista *IL.*

177 FIG.77 Gráfico de dispersão das células rítmicas da amostra analisada da revista *IL,* identificadas por seção.

178 FIG.78 Gráfico de variação da intensidade na amostra analisada da revista *IL.*

179 FIG.79 Páginas 12, 30, 58 e 122 da edição nº32 da revista *IL.*

180 FIG.80 Páginas 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79 e 81 da edição nº32 da revista *IL.*

184 FIG.81 Exemplo de abertura de capítulo, conteúdo textual, imagético e glossário no livro *S, M, L, XL*.

187 FIG.82 Gradação de intensidade dos aspectos identificados na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

187 FIG.83 Gradação de extensidade dos aspectos identificados na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

188 FIG.84 Valoração dos aspectos identificados na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

189 FIG.85 Gradação e valoração de intensidade das células rítmicas identificadas na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

189 FIG.86 Gradação e valoração de extensidade das células rítmicas identificadas na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

194 FIG.87 Diagramas tensivos dos intervalos [1,2] e [27,28] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

195 FIG.88 Diagramas tensivos dos intervalos [28,29] e [68,69] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

196 FIG.89 Diagramas tensivos dos intervalos [69,70] e [82,83] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

197 FIG.90 Gráfico de dispersão das células rítmicas identificadas na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

198 FIG.91 Gráfico de variação da intensidade na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

ÍNDICE DE TABELAS

108 TABELA 1 Exemplo de tabela de identificação das variações, direções e correlações entre intervalos.

108 TABELA 2 Exemplo de possíveis classificações aditivas e subtrativas.

ÍNDICE DE QUADROS

76 QUADRO 1 Dimensões, subdimensões e tensões básicas da semiótica tensiva.

78 QUADRO 2 Direções, categorias e unidades na semiótica tensiva.

80 QUADRO 3 Categorias da projeção de subdimensões.

109 QUADRO 4 Exemplo de quadro dos termos-limite das valências.

128 QUADRO 5 Sequência de distribuição das células rítmicas do caderno principal da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

129 QUADRO 6 Sequência de distribuição das células rítmicas do suplemento *G2* e do caderno de esporte da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

135 QUADRO 7 Variação, direção e correlação nos intervalos de [1,2] a [40,41] da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

136 QUADRO 8 Variação, direção e correlação nos intervalos de [42,43] a [60,61] da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

136 QUADRO 9 Variação, direção e correlação nos intervalos de [62,63] a [70,71] da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

137 QUADRO 10 Operações e classificações do processo sequencial nos intervalos [1,2] a [40,41] da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

138 QUADRO 11 Operações e classificações do processo sequencial nos intervalos [42,43] a [60,61] da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

138 QUADRO 12 Operações e classificações do processo sequencial nos intervalos [62,63] a [70,71] da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

139 QUADRO 13 Quadro de termos-limite identificados na amostra analisada do jornal *The Guardian*.

156 QUADRO 14 Codificação dos aspectos tipográficos coletados na edição n°32 da revista *IL*.

157 QUADRO 15 Sequência de distribuição das células rítmicas da amostra analisada da revista *IL*, posição 1 a 51.

158 QUADRO 16 Sequência de distribuição das células rítmicas da amostra analisada da revista *IL*, posição 52 a 74.

166 QUADRO 17 Variação, direção e correlação nos intervalos de [1,2] a [52,53] da amostra analisada da revista *IL*.

167 QUADRO 18 Variação, direção e correlação nos intervalos de [53,54] a [73,74] da amostra analisada da revista *IL*.

168 QUADRO 19 Operações e processos nos intervalos de [1,2] a [52,53] da amostra analisada da revista *IL*.

169 QUADRO 20 Operações e processos nos intervalos de [53,54] a [73,74] da amostra analisada da revista *IL*.

169 QUADRO 21 Quadro de termos-limite identificados na amostra analisada da revista *IL*.

181 QUADRO 22 Sequência de distribuição das células rítmicas da posição 1 a 52 da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

182 QUADRO 23 Sequência de distribuição das células rítmicas da posição 53 a 83 da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

186 QUADRO 24 Variação, direção e correlação nos intervalos [1,2] a [52,53] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

187 QUADRO 25 Variação, direção e correlação nos intervalos de [53,54 a [82,83] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

188 QUADRO 26 Operações e classificações do processo sequencial nos intervalos [1,2] a [52,53] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

189 QUADRO 27 Operações e classificações do processo sequencial nos intervalos [53,54] a [82,83] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

189 QUADRO 28 Quadro de termos-limite identificados na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

ÍNDICE DE APÊNDICES

227 APÊNDICE 1 Modelo de Ficha de Observação I

229 APÊNDICE 2 Modelo de Ficha de Observação II

231 APÊNDICE 3 Caracteres da norma ISO/IEC 646 com destaque aos utilizados na nomenclatura do método

233 APÊNDICE 4 Amostra analisada da edição de 3 de dezembro de 2014 do jornal *The Guardian*

241 APÊNDICE 5 Fichas de Observação do jornal *The Guardian*

247 APÊNDICE 6 Amostra analisada da edição n°32 da revista *Il*

257 APÊNDICE 7 Fichas de Observação da revista *Il*

265 APÊNDICE 8 Quadros de distribuição das unidades rítmicas com aspectos alternáveis da revista *Il*

267 APÊNDICE 9 Quadros de distribuição das unidades rítmicas com aspectos de função título da revista *Il*

269 APÊNDICE 10 Amostra analisada do livro *S, M, L, XL*

281 APÊNDICE 11 Fichas de Observação do livro *S, M, L, XL*

RELAÇÃO DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

ABREVIATURAS

ABR.	Abril
AG	Akzidenz Grotesk
AGO.	Agosto
a.C.	Antes de Cristo
BMD	Bruce Mau Design
DEZ.	Dezembro
DIR.	Direita
ESQ.	Esquerda
EST.	Estrutural
ETC.	Et cetera
FEV.	Fevereiro
FIG.	Figura
ISO/IEC	*International Organization for Standardization/International Eletrotechnical Comission*
JAN.	Janeiro
JUL.	Julho
JUN.	Junho
MAI.	Maio
MAR.	Março
NBR	Norma brasileira
NOV.	Novembro
OMA	*Office for Metropolitan Architecture*
OUT.	Outubro

P.	Página
PUB	Publico
SET.	Setembro
SND	*The Society for News Design*
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, do inglês *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*
VS.	Versus

SÍMBOLOS

Ø	Ausência
+	Adição, aumento
-	Subtração, diminuição
∑	Somatória
≈	Aproximadamente

1

INTRODUÇÃO

A familiaridade e atratibilidade das publicações[1] têm sido, nos últimos anos, parcialmente creditadas ao ritmo por autores como JAN WHITE (1990B, 2006), YOLANDA ZAPPATERRA (2009) e TIMOTHY SAMARA (2002, 2005, 2007). Tal fenômeno é citado como um dos responsáveis por manter a constância na relação entre o leitor e a publicação e por instigar a curiosidade acerca do conteúdo.

Com tal importância no design editorial, seria presumível que o ritmo ocupe posição de destaque nas discussões da área, mas essa suposição não comprova-se. Ainda que amplamente citado e mencionado, o ritmo ainda não é alvo de grandes estudos sobre o tema[2].

JAN WHITE (1990B, 2006) afirma, resumidamente, que a sucessão das páginas deve ser planejada visando a intercalação de conteúdos repetitivos e inovadores e considerar adequadamente o andamento e fluxo da publicação como um todo.

YOLANDA ZAPPATERRA (2009) também relaciona o ritmo ao andamento e fluxo de uma publicação e menciona a importância da variação e repetição, tendo opinião semelhante às encontradas em APFELBAUM E CEZZAR (2014), GRAVER E JURA (2012), DAVID JURY (2004), DABNER, CALVERT E CASEY (2010) e LESLIE (2013), dentre outros.

TIMOTHY SAMARA (2005, 2007), que ao lado de Jan White é um dos autores que mais desenvolveu o tema, afirma que o ritmo é nada mais do que um andamento perceptível ao longo das páginas e que as manifestações rítmicas na área ocorrem em dois níveis: na organização estrutural ou na apresentação do conteúdo.

Curiosamente, nenhum dos autores citados apresenta uma definição clara do ritmo[3], ainda que muitos deles avancem em suas dis-

1 Segundo LUPTON E MCINTYRE (2008, P.11) publicações são obras tornadas disponíveis ao público em mais de uma cópia. À essa definição acrescentamos duas considerações: (i) elas devem conter um determinado conjunto de páginas e (ii) elas podem ser impressas ou não. A diferenciação entre peças gráficas a partir do número de páginas segue o senso comum e é normatizada: segundo a norma brasileira NBR 6029:2002, por exemplo, um livro só é considerado como tal se possuir mais de 49 páginas; objetos contendo entre 5 e 49 páginas são folhetos (ASSOCIAÇÃO..., 2002). Tal distinção está presente em diversas áreas, sendo utilizada, por exemplo, pela UNESCO, que, em 1964, publicou recomendações internacionais para a padronização de suas estatísticas de livros e periódicos (ALTBACH E HOSHINO, 1995, P.164-165). Logo, podemos inferir que qualquer item com até 4 páginas – impresso ou não – não é uma publicação, ainda que seja reproduzida e disponibilizada ao público.

2 Não encontramos nenhum estudo, projeto ou publicação acadêmica direcionados inteiramente à esta temática. Salientamos que a dissertação deteve-se em barreiras linguísticas e culturais, sendo possível que existam pesquisas originárias de locais que não tenham sua produção científica divulgada em nossa região ou nos canais que utilizamos para realizar a nossa revisão de literatura.

3 Não encontramos durante a revisão de literatura nenhuma definição que especifique o ritmo no

cussões ao divagar sobre o comportamento do fenômeno e difundir as supostas boas práticas na área.

Diversas técnicas de planejamento e verificação do ritmo são utilizadas na área, sendo as principais a produção de roteiros visuais (GRAVER; JURA, 2012), a representação da distribuição do conteúdo em diagramas esquemáticos (AMBROSE; HARRIS, 2007), a impressão em tamanho reduzido das páginas finalizadas (WHITE, 2006) e a produção em miniatura da publicação (IRMA BOOM, 2015).

Essas técnicas permitem uma percepção qualitativa e subjetiva do ritmo, mas nenhuma oferece uma visualização racional e descritiva do comportamento do ritmo na paginação sequencial.

O método de análise do ritmo de RAMPAZZO E LEGAY (2004), único na área, garante uma descrição quantitativa do ritmo, mas desconsidera a qualificação do conteúdo, item crucial para a compreensão do fenômeno segundo os autores que tratam do tema.

É necessária, portanto, uma melhor compreensão do ritmo no design editorial – em suas manifestações gerais e específicas – assim como a criação de um método de análise que reúna a qualificação subjetiva e a quantificação racional, afim de que sua importância e relevância sejam mais facilmente verificadas na prática.

Tendo sido alvo de um interesse renovado nos últimos anos, o ritmo é discutido em diversas áreas (MICHON, 2012A, 2012B). A semiótica tensiva, especificamente, apresenta uma definição geral de ritmo que engloba suas diferentes configurações (ZILBERBERG, 2010), além de fornecer todo um repertório teórico e analítico que permite a sua compreensão enquanto manifestação do sentido.

A teoria tensiva, ao propor que o ritmo seja produto de uma qualidade expressa em quantidade (ZILBERBERG, 2011), garante uma interpretação do ritmo favorável à sua definição clássica e às características que o mesmo possui no design editorial.

Utilizamos as ferramentas de análise da semiótica tensiva em conjunto com mecanismos de verificação (WHITE, 2006) e análise do ritmo (RAMPAZZO; LEGAY, 2004) e excertos de métodos de análise análogos (HÉBERT, 2011) para inferir um método de análise do ritmo no design editorial, tendo como objetivo secundário fomentar e disseminar os conhecimentos existentes sobre o tema.

Resumidamente, o método analisa, a partir do conteúdo da publicação, o padrão rítmico presente pela mesma, discernindo o tipo de correlação entre qualidade (intensidade) e quantidade (extensidade) e a variação, ascendente ou descendente, que essa dada qualidade apresenta ao longo da sequência de páginas. Os dados são

design editorial, apenas comentários que apresentam indícios de suas características.

apresentados de modo a exibirem o padrão rítmico sequencial do conteúdo, a variação na qualidade e o posicionamento das células rítmicas em meio às possíveis combinações de qualidade e quantidade.

A aplicação do método é demonstrada em três estudos de caso inspirados por comentários e afirmações de figuras de renome na área. São analisados o jornal *The Guardian,* a revista *IL* e o livro *S, M, L, XL* a partir das afirmações de, respectivamente, Mark Porter, Francesco Franchi e Roger Fawcett-Tang.

Além de exemplificarem a aplicação do método em três situações distintas, os estudos de caso contribuem com a discussão de particularidades do ritmo na área: em meio aos resultados surgiram questões referentes à influência que a combinação de diferentes aspectos em uma mesma posição possui sobre o impacto da mesma e ao papel que a repetição assume no design editorial.

A dissertação é estruturada em cinco capítulos; neste primeiro capítulo, *Introdução*, comentamos brevemente sobre os propósitos e aspectos gerais da dissertação.

No capítulo 2, *Ritmo e Design Editorial*, apresentamos uma revisão de literatura e propomos, com base no material encontrado, o preenchimento de algumas lacunas referentes à definição do ritmo no design editorial e à classificação de suas manifestações e mecanismos de planejamento e verificação.

O Ritmo na Semiótica Tensiva, capítulo 3, apresenta a origem e os preceitos da semiótica tensiva, assim como sua definição de ritmo.

No capítulo 4, *Análise do Ritmo no Design Editorial*, explicitamos o processo de criação do método e a versão final do mesmo.

O capítulo 5, *Estudos de Caso*, apresenta os três estudos de casos realizados como demonstração de aplicação do método inferido.

O capítulo final, *Conclusão*, contêm uma revisão dos tópicos discutidos na dissertação e também reflete sobre sua realização, o cumprimento dos objetivos, mais-valias e possíveis estudos futuros.

É importante afirmar que os resultados encontrados nesta dissertação não são absolutos e que, apesar de serem uma contribuição para o estudo do ritmo na área, eles fomentam a necessidade de novas pesquisas que corrijam possíveis falhas ou ajustem as definições e método à realidades futuras.

Acreditamos, todavia, que toda contribuição para o estudo do ritmo no design editorial é válida visto a escassez de pesquisas sobre um tema tão presente, ainda que por vezes ignorado, na prática tanto acadêmica quanto profissional da área.

By the order of rhythm I mean changes of sensation; [...] changes in objects, people, or things as we know them and think of them, changes that induce the feeling or idea of movement, either in the duration of time or in the extension of space [...].

Por ordem de ritmo eu subentendo mudanças de sensação; [...] mudanças em objetos, pessoas ou coisas como as conhecemos e concebemos, mudanças que induzem o sentimento ou ideia de movimento, seja na duração do tempo ou na extensão do espaço [...].

(ROSS, 1907, P.2)

2

RITMO E DESIGN EDITORIAL

VARIAÇÃO E REPETIÇÃO NAS PUBLICAÇÕES SEQUENCIAIS

Quando citamos o termo *ritmo* as primeiras associações mentais que surgem relacionam-o à música ou à poesia, mas o ritmo está presente em muitas outras áreas tão diversas quanto as artes visuais, a biologia ou a psicologia; "o ritmo é parte da experiência natural do homem, e ao mesmo tempo de uma informação codificada culturalmente e transmitida pela linguagem."[1] (CERIANI, 2003, P.29).

Os ritmos presentes no design editorial dificilmente surgiriam como um dos primeiros exemplos que nos vêm à mente, mas eles podem ser facilmente notados em diversos níveis. Eles são um lembrete da dimensão temporal existente no design editorial, como o exemplificam RAMPAZZO E LEGAY (2004): "projetar seu jornal integrando o ritmo é abordar a percepção temporal do jornal"[2]. No design editorial o tempo pode ser associado à velocidade de leitura, à periodicidade, à efemeridade ou perenidade dos conteúdos e à sua sequencialidade.

Poderíamos comentar sobre o ritmo nas nuances tipográficas na página de um livro (DAIR, 2000, P.104), sobre o ritmo existente na produção dos conteúdos e leiautes[3] (APFELBAUM; CEZZAR, 2014, P.20) ou até mesmo sobre o ritmo sob o qual um texto é lido (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2005, P.236), mas interessa-nos aqui um caso específico: o ritmo na organização sequencial das páginas de uma publicação, o qual chamaremos resumidamente de *ritmo no design editorial*[4].

Dentre os ritmos perceptíveis nos padrões temporais da área, esse tem sido especialmente citado nos últimos anos, ainda que discretamente, por autores como YOLANDA ZAPPATERRA (2009), JAN WHITE (1990B, 2006) e TIMOTHY SAMARA (2005, 2007), entre outros.

Nesses autores encontramos constatações sobre a existência, importância e, mais raramente, sobre a criação do ritmo no design editorial, mas estranhamente nenhuma definição explícita.

---

1 Do original em italiano: *"il ritmo fa parte dell'esperienza naturale dell'uomo, e contemporaneamente di un'informazione codificata culturalmente e trasmessa dal linguaggio".*

2 Do original em francês: *"concevoir son journal en integrant le rythme c'est aborder la perception temporelle du journal".*

3 O termo *leiaute* será utilizado como o correspondente em Português do Brasil ao termo *layout.*

4 Utilizaremos a denominação *ritmo no design editorial* para designar especificamente o *ritmo entre as páginas de uma publicação organizadas sequencialmente*, visto que os outros possíveis ritmos que podemos encontrar no design editorial encontram-se facilmente também em outras áreas do design, não cabendo à esses uma denominação puramente editorial.

A noção mais difundida de ritmo têm origem no século 4 a.C. com Platão (MICHON, 2014A) e está ligada à sucessão repetitiva e organizada de elementos muito e pouco marcantes:

> a definição mais geral de ritmo apresenta-se como um retorno periódico de um conjunto de tempos fortes e fracos. É considerado rítmico um fluxo cujo escoamento não é completamente liso ou completamente caótico. É rítmico um fluxo em que se percebe uma organização graças à uma sucessão de pontos de referência que retornam regularmente. [5] (MICHON, 2014A)

Essa noção generalizada apresenta três itens que também podemos encontrar nos autores que tratam do ritmo no design editorial: sucessão, repetição e organização.

ZAPPATERRA (2009, P.122) cita a sucessão quando comenta especificamente sobre o ritmo criado pela sequência de páginas em uma publicação: "... a maneira em que as páginas fluem e se seguem umas às outras determina o ritmo e o equilíbrio de uma publicação [...]"[6].

Segundo JAN WHITE (2006, P.30-40) essa sequencialidade das páginas é uma continuidade de espaço e tempo cujo ritmo deve ser explorado para tornar a publicação mais atraente ao leitor.

> O modo pelo qual os observadores reagem a uma página é afetado pela memória daquilo que acabaram de ver, assim como pela curiosidade sobre o que vem em seguida. Hábeis comunicadores exploram essa quarta dimensão – o tempo – para "dar ritmo" ao produto e incluir surpresas, altos e baixos emocionais.
> (JAN WHITE , 2006, P.29)

Baseada na manipulação consciente da sequência e ordenação da publicação, a noção de ritmo de WHITE (1990B, 2006) prevê a intercalação planejada de páginas "previsíveis" com páginas mais "surpreendentes" (WHITE, 2006, P.39-41).

A dicotomia existente entre o previsível e o inesperado reflete-se em duas características comumente atribuídas ao ritmo no design editorial: garantir uma certa estrutura familiar à publicação por meio da repetição (WHITE, 2006, P.43) e manter o interesse do leitor pela mesma por meio de variações (SAMARA, 2007, P.199).

---

5 Do original em francês: *"La définition la plus générale du rythme présente celui-ci comme un retour périodique d'un ensemble de temps forts et de temps faibles. Est considéré comme rythmé, un flux dont l'écoulement n'est pas complètement lisse ou à l'inverse complètement chaotique. Est rythmé un flux dans lequel on perçoit une organisation grâce à une succession de points de repère qui reviennent régulièrement."*

6 Do original em espanhol: *"... la manera en que las páginas fluyen y se siguen unas a otras determina el ritmo y el equilibrio de una publicación [...]".*

A previsibilidade está na essência do design múltipáginas, definida por WHITE (2006, P.43) como a "repetição rítmica de um padrão básico que dê à publicação sua coerência visual característica".

Essa coerência pode ser estendida às diferentes edições de uma mesma publicação, reforçando a identidade e a experiência editorial de um título[7] (APFELBAUM; CEZZAR, 2014, P.31)[8]:

> ... a estrutura do design direciona os hábitos do leitor, que acostuma-se com um determinado ritmo quando interage com a publicação. [...] Essa experiência é uma parte crítica da identidade de uma publicação.[9] (APFELBAUM; CEZZAR, 2014, P.31)

A importância de um ritmo previsível para a estrutura e para a navegação de uma publicação é expressada também como uma harmonia entre conteúdos distintos ou, em outras palavras, como uma ausência de ruptura no ritmo:

> um ritmo consistente e proporcional deveria existir por toda a edição afim de evitar confundir o visualizador ou criar uma tensão não intencional. Assim como as várias hierarquias do conteúdo deveriam natural e previsivelmente fluir de uma para outra, as transições de página ou seções também deveriam parecer fáceis e naturais para encorajar visualizadores a continuarem sua relação com a edição. [10] (GRAVER E JURA, 2012, P.118)

O ritmo no design editorial demonstra sua importância como provedor de satisfação para o leitor ao ser responsável pela sua familiarização com a estrutura da publicação graças ao padrão de repetição que apresenta, como atesta JURY (2004, P.102-103) ao comentar sobre o prazer oriundo da constância:

> estruturar a informação de acordo com um padrão ou convenção estabelecida é um método padrão de diminuir a possibilidade de confusão aumentando a previsibilidade. [...] Para o leitor, entender a estrutura e hierarquia garante o prazer que provém da posse, acesso e controle. O conforto de um ritmo constante,

7 *Título* é utilizado no jargão editorial como sinônimo de *publicação.*

8 As autoras, apesar de concordarem com a familiaridade que o ritmo garante à estrutura da publicação, relacionam-o ao direcionamento do leitor através da hierarquia do conteúdo e ao seu padrão de leitura e não à disposição do conteúdo pelas páginas (APFELBAUM; CEZZAR, 2014, P.51).

9 Do original em inglês: *"... the structure of the design directs the habits of the reader, who becomes accustomed to a particular rhythm when interacting with the publication. [...] This experience is a critical part of the identity of a publication."*

10 Do original em inglês: "*A consistent proportional rhythm should exist throughout the piece to avoid confusing the viewer or creating unintentional tension. Just as the various hierarchies of content should naturally and predictably flow into one another, page or section transitions should also feel easy and natural to encourage viewers to continue their relationship with the piece."*

> de saber que tudo está em seu (previsível) lugar, não deve ser subestimado.[11] (JURY, 2004, P.102-103)

O papel de *elemento familiarizador* que a repetição assume no ritmo no design editorial é oposto ao caráter inovador e sedutor que a variação demonstra possuir no mesmo.

A relevância da variação no ritmo para o design editorial não é comentada apenas por WHITE (1990B, 2006) mas também por SAMARA (2005, P.82), que classifica o ritmo segundo as variações que ele apresenta e o define como uma espécie de andamento perceptível quando diz que "o andamento pode ser entendido como um tipo de ritmo visual [...] que o leitor apreende de página em página, quase como um filme"[12] (SAMARA, 2005, P.82)[13].

Segundo SAMARA (2005, P.82) o ritmo pode ser criado com variações na estrutura da publicação ou por ajustes na apresentação do conteúdo. As duas abordagens produziriam efeitos distintos: no primeiro caso a variação é sutil e neutra, enquanto no segundo há mudanças no tom emocional das páginas. De qualquer maneira, deve haver uma sequência que permita alternâncias, sendo que:

> ... o andamento e o sequenciamento do conteúdo deveriam responder à ênfases do próprio conteúdo e criar altos e baixos visuais – alternações de sequências que são dramáticas e sedativas – para estimular continuamente o visualizador. [14] (SAMARA, 2007, P.199)

A variação estrutural seria obtida principalmente através do uso da grelha,[15] o que permitiria a construção de padrões ao longo das páginas como sequências progressivas, sincopadas ou de variação contínua. Já a variação na apresentação do conteúdo trata de alterações em suas propriedades visuais, como cor, tratamento fotográfico ou ilustrativo, escala ou complexidade. Os padrões sequenciais criados pelas alterações seriam os mesmos da variação estrutural: progressivos, sincopados ou com variação contínua (SAMARA, 2005, P.84).

11 Do original em inglês: *"Structuring information according to an established pattern or convention is a standard method of decreasing the possibility of confusion by increasing predictability. [...] For the reader, understanding the structure and the hierarchy of the information provides the pleasure that comes from ownership, access, and control. The comfort of unbroken rhythm, of knowing that everything is in the right (predictable) place, should not be underestimated."*

12 Do original em inglês: *"pacing can be understood as a kind of visual rhythm [...] that the reader apprehends from spread to spread, almost like a film".*

13 Ainda que utilize uma outra nomenclatura, suas ideias acerca do ritmo no design editorial são as mais desenvolvidas dentre os estudos encontrados sobre o assunto.

14 Do original em inglês: *"...the pacing and sequencing of the content should respond to emphases within the content and create visual highs and lows - alternations of sequences that are dramatic and sedate - to continually refresh the viewer."*

15 Utilizaremos *grelha* como tradução em língua portuguesa do termo *grid*; também é possível encontar como tradução o termo *grade.*

Apesar de opostos, repetição e variação surgem combinados no design editorial; tanto o excesso de previsibilidade quanto de surpresas não são desejados para toda a extensão de uma publicação:

> muitas publicações determinam sua identidade pela reiteração ou continuidade visual. Quando o fazem a partir da repetição de tons ou formas, muitas vezes baseiam-se em uma estrutura ou alinhamento reticular [...] com o intuito de manter a harmonia ao longo de todo o número. [...] Todos estes elementos permitem ao designer construir uma sucessão de leiautes coerentes, mas deixam espaço para a variação e a fluidez, pois a repetição é algo raramente desejado em todas as páginas de uma publicação [...].[16] (ZAPPATERRA, 2009, P.100)

A repetição e a variação na sequencialidade das páginas também aparecem associados à dois termos muito citados quando discute-se o ritmo no design editorial: o andamento e o fluxo. Apesar de os três termos (ritmo, andamento e fluxo) possuírem significados normalmente distintos, no design editorial eles parecem assumir comportamentos semelhantes e são tratados como correlatos.

O andamento tem uma relação íntima com o ritmo musical. Em sua definição nos dicionários ele surge como o grau de velocidade (ANDAMENTO, 2009-2014) ou mesmo como o ritmo com que se executa um trecho musical (ANDAMENTO, 2003-2014). Geralmente ele é utilizado também como sinônimo de progressão e continuidade.

Ritmo e andamento são tratados como sinônimos nas obras de ZAPPATERRA (2009, P.122), em que curiosamente *ritmo,* em espanhol, é substituído por *pace* na língua inglesa (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.162). Essa situação não nos parece um erro de tradução, mas um ato intencional que evidencia a proximidade entre os termos.

Afim de diferenciá-lo em certa medida do ritmo, o andamento no design editorial pode ser entendido como uma continuidade ou cadência sugerida pelos elementos dispostos nas páginas (SAMARA, 2005, P.82). A similaridade nessa definição com o ritmo está em supor a sucessão e organização dos elementos, ainda que desconsidere a existência de repetição ou variação.

A continuidade implícita no andamento pode ser apresentada de diferentes modos, insinuando diferentes velocidades de progressão do conteúdo ao leitor:

16 Do original em espanhol: *"Muchas publicaciones cifran esencialmente su identidad en la reiteración o la continuidad visual. Cuando lo hacen a partir de la repetición de tonos o formas, suelen basarse en una structura o una alineación reticular [...] con el fin de mantener la armonía a lo largo de todo el número. [...] Todos estos elementos permiten al diseñador construir una sucesión de maquetas coherentes, pero que deje a la vez espacio para la variación y la fluidez, pues la repetición es algo rara vez deseable en todas las páginas de una publicación [...]."*

> o andamento de uma publicação é uma das considerações mais importantes para um designer. [...] Ao variar esse ritmo – de lento para rápido, ou de quieto para dinâmico, por exemplo – o designer pode alcançar diversos objetivos.[17] (SAMARA, 2005, P.82)

O confronto entre as características atribuídas à repetição e à variação – monotonia *vs.* estimulação do leitor (BLACK, 2006, P.7) – também é válido para o andamento, o qual deve zelar para que a estrutura da publicação seja adequada aos diferentes tipos de conteúdo (ROTHSTEIN, 2007, P.157) e à velocidade de absorção dos mesmos pelo leitor (GRAVER; JURA, 2012, P.120). Com a inclusão de variação o andamento conquista a atenção do leitor (DABNER; CALVERT; CASEY, 2010, P.48) e, em conjunto com a variedade dos leiautes, encoraja o movimento pelas páginas ao promover altos e baixos de interesse visual (LESLIE, 2013, P.114), em uma posição semelhante à do ritmo.

Ao contrário do andamento, o fluxo possui um significado menos associado ao ritmo, sendo definido usualmente como um certo movimento constante (FLUXO, 2003-2014) ou como uma torrente contínua (FLUXO, 2009-2014). No entanto sua relação com o ritmo pode ser encontrada no pensamento dos filósofos pré-platônicos, que entendiam o *rhuthmos* como uma maneira de fluir ou como uma espécie de organização do movimento (MICHON, 2014A).

O fluxo não é considerado exatamente como um sinônimo, mas como um item indissociável. APFELBAUM E CEZZAR (2014, P.51), por exemplo, afirmam acerca do ritmo de leitura que "o fluxo ocorre como resultado de uma hierarquia bem estruturada e um bom ritmo"[18].

No design editorial o fluxo pode ser definido como a continuidade sugerida ao leitor (ou visualizador) na sequencialidade das páginas (MEGGS, 1992, P.102). Ele seria originário do caráter dimensional das páginas, que trazem em si a sequência esquerda-direita e página anterior-página posterior (WHITE, 1990B, P.28).

Assim como o ritmo, o fluxo também pode determinar uma variação (AMBROSE; HARRIS, 2009, P.79) e está ligado à continuidade e coerência gráfica, como demonstra HURLBURT (1976, P.27) em suas considerações a respeito da grelha em revistas:

> quando ele é usado [o sistema de grelha] com sensibilidade e imaginação pode produzir revistas belas e bem ordenadas. Quando ele é aplicado à todos os elemen-

17 Do original em inglês: *"The pacing of a publication is one of the most important considerations for a designer. [...] By varying this rhythm – from slow to fast, or from quiet to dynamic, for example – the designer can accomplish several goals."*

18 Do original em inglês: *"flow happens as a result of well-structured hierarchy and good rhythm".*

> tos de um formato também pode gerar uma sensação de continuidade e fluxo que tem um valor unificador distinto. Quando é usado sem conhecimento suficiente, pode se tornar uma camisa de força que produz leiautes desinteressantes e um formato rígido.[19]
> (HURLBURT, 1976, P.27)

De qualquer modo, ritmo, andamento e fluxo estão intrinsicamente ligados ao design editorial, sejam como correlatos ou fatores independentes. Nas palavras de JAN WHITE (1990B):

> nenhuma página em nosso produto impresso multipáginas existe no limbo. [...] Páginas são reveladas em uma sequência de impressões relacionadas, como em um filme. Nosso produto é um contínuo, dobrado como um acordeão. Isso gera uma interrelação que nos garante a vantagem de construir um todo que é maior do que a soma de suas partes. Ao ver os termos mais amplos, nós podemos planejar em uma escala maior e imbutir ritmo, contraste, surpresa - 'andamento'. [...] Princípio útil: os leitores veem a publicação como sequencial... é melhor aproveitar ao máximo esse fluxo.[20]
> (WHITE, 1990B, P.25-26)

Podemos perceber que os autores citados nos entregam informações sobre o papel do ritmo no design editorial mas em nenhum momento o definem de modo explícito. A partir da revisão realizada da literatura existente sobre o tema podemos propor uma possível definição pautada pelas pistas encontradas.

Para isso é necessário primeiro estabelecermos brevemente o território do design editorial afim de não realizarmos apenas um amálgama dos comentários que desconsidere os aspectos ignorados pelos autores. É a postura de ZAPPATERRA (2009, P.6) em uma afirmação acerca da análise do design editorial que aqui adotamos:

> determinar em que consiste o design editorial e em que ele se diferencia de outras áreas do design é o ponto de partida necessário para empreender sua análise.[21]
> (ZAPPATERRA ,2009, P.6)

19 Do original em inglês: *"When it is used [the grid system] with sensitivity and imagination, it can produce handsome, well-ordered magazine units. When it is applied to all elements of a format, it can also generate a sense of continuity and flow that has a distinctive unifying value. When it is used without sufficient skill, it can become a straitjacket that produces dull layouts and a rigid format."*

20 Do original em inglês: *"No pages in our multi-page printed product exist in limbo. [...] Pages are revealed in a sequence of related impressions, like a film strip. Our product is a continuum, folded like an accordion. That yields an interrelationship that allows us the great advantage of building a whole that can be greater than the sum of its parts. By seeing the broader terms, we can plan on a larger scale and build in rhythm, contrast, surprise—"pacing." [...] Useful principle: the readers see it in serial form ... better make the most of that flow."*

21 Do original em espanhol: *"determinar en qué consiste el diseño editorial y en qué se diferencia de otras áreas del diseño es el punto de partida necesario a la hora de emprender su análisis."*

Alguns autores definem o design editorial[22] restringindo-o à uma espécie de jornalismo visual (ZAPPATERRA, 2009, P.6) ou à criação de publicações periódicas e seriais (APFELBAUM; CEZZAR, 2014, P.8).

Outros ampliam sua atuação para englobar qualquer aplicação conjunta e estendida de texto e imagens (SAMARA, 2005, P.11), chegando a condicionar essa mesma ampliação à uma restrição jornalística para os conteúdos (FRANCHI, 2014, P.78).

Visando abranger todas as possibilidades de atuação da área nos dias atuais tendemos a concordar com MAX BRUINSMA (2006) que define o design editorial como uma atividade interdisciplinar que se ocupa em estruturar informações complexas para publicação em veículos de comunicação.

No design editorial o conteúdo tem uma posição privilegiada como afirma WHITE (1990B, P.10):

> o propósito do design editorial não é criar uma peça bela, mas uma peça que diga algo. O bom design deveria fazer com que a razão de se publicar a mensagem seja catapultada para fora da página ao primeiro olhar. Esse deveria ser o objetivo primário do editor.[23] (WHITE, 1990B, P.10)

Mas o suporte e a apresentação do conteúdo também tem seu papel em atrair e clarificar as informações para o leitor. Vide a importância que as capas, por exemplo, tem sobre as vendas das publicações[24] (FAWCETT-TANG, 2007, P.12) ou que os infográficos tem sobre a compreensão de matérias jornalísticas[25] (MEIRELLES, 2013, P.11).

Tradicionalmente o design editorial produz uma tríade de publicações – revistas, jornais e livros –, mas a atividade abrange outras peças que, por definição, também são publicações:

> revistas, jornais e livros são, talvez, os candidatos mais óbvios, mas o mundo das publicações não termina ali. Ele também incorpora relatórios anuais, catálogos de produtos, *newsletters,* jornais acadêmicos e científicos e tudo em meio à isso.[26] (BHASKARAN, 2007, P.6)

22 Alguns autores também utilizam o termo *design de publicações*.

23 Do original em inglês: *"the purpose of editorial design is not to make a handsome piece, but a piece that says something. Good design should make the reason for publishing the message catapult off the page at first glance. This should be the editor's primary goal."*

24 A importância das capas e do aspecto gráfico e físico das publicações também é discutida além das questões comerciais. DREW E STERNBERGER (2005, P.8) afirmam que as capas são um retrato cultural do período em que elas foram produzidas, opinião que ROBERT BRINGHURST (2008, P.21) estende ao livro como um todo.

25 A infografia está ligada ao jornalismo e ao design de informações (SILVER, 2014, P.XII), sendo apontada junto à visualização de dados como capaz de não apenas transmitir facilmente uma mensagem, mas também de exibir informações que não seriam percebidas de outro modo (CAIRO, 2013).

26 Do original em inglês: "*Magazines, newspapers, and books are, perhaps, the most obvious candi-*

Nas últimas décadas o espectro de publicações expandiu-se: surgiram publicações com versões digitais ou *online* (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.23) que têm ampliado constantemente sua fatia de mercado[27]. O projeto gráfico e editorial tradicional, direcionado à um produto físico e consumível, agora convive com um projeto dirigido à um serviço de fornecimento de informações (FRANCHI, 2014, P.39). É o que APFELBAUM E CEZZAR (2014, P.8) afirmam ser a realidade do design editorial contemporâneo, nomeando esse fenômeno como *experiência editorial.*

Com esse breve panorama traçado e retomando os comentários acerca do ritmo supracitados podemos tecer algumas considerações sobre os três itens exigidos para o ritmo (sucessão, repetição e organização) e inferir uma definição para o ritmo no design editorial a partir das particularidades da área.

A sucessão, considerada como algo intrínseco às publicações algumas décadas atrás, não está presente em algumas manifestações do design editorial (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.227). Versões *online* de jornais não seguem a sequência paginada das versões impressas, por exemplo, e há até casos (raros, devemos salientar) em que publicações impressas não possuem sequência, como é o caso do livro *Composition No.1,* de Marc Saporta, citado na FIG.1.

A repetição de itens pode ser encontrada ao longo das páginas, mas também é possível que uma publicação apresente em seus leiautes uma sucessão de itens distintos (SAMARA, 2005, P.84). Isso constituiria um padrão de variação que, por sua vez, seria uma repetição da diferença[28]. Assim, concluímos que a repetição não é condição *sine qua non* para o ritmo no design editorial.

Quanto à organização podemos dizer que ela está intimamente ligada à sucessividade. A paginação de uma publicação subentende

dates, but the world of publications does not end there. It also incorporates annual reports, product catalogs, newsletters, journals, and everything in between."

27 Publicações digitais corresponderam a 12,3% dos lucros totais da indústria livreira global em 2013, com a previsão de atingirem 25,8% em 2018. O crescimento oriundo das edições digitais também é esperado globalmente para revistas e jornais (aumento de 15,2% e 5,2% respectivamente). Ainda que os números pareçam baixos eles são extremamente relevantes já que os impressos têm sofrido quedas nas vendas com nenhuma ou pouca previsão de reversão do quadro (PRICEWATERHOUSECOOPERS, 2014).

28 Afirmar que há repetição de itens diferentes pode parecer incoerente. Todavia essa particularidade do ritmo no design editorial encontra apoio em DELEUZE (2000, P.62-63), que afirma que toda repetição de elementos é, na verdade, uma sequência de diferenças: "... para se dar conta da repetição, invoca-se a forma do idêntico no conceito, a forma do Mesmo na representação: diz-se que essa repetição é formada de elementos que são realmente distintos e que, todavia, têm, estritamente, o mesmo conceito. A repetição aparece, pois, como uma diferença, mas uma diferença absolutamente sem conceito e, neste sentido, uma diferença indiferente." O autor também afirma que a diferença como a entendemos só ocorre quando há semelhança, sendo que a repetição é o diferenciador da diferença (DELEUZE, 2000, P.91). Um pensamento semelhante é encontrado em ARNHEIM (1974, P.79), que afirma que a similaridade é um pré-requisito para a percepção das diferenças e que a identificação de uma semelhança pode ocorrer com qualquer aspecto. "A diferença só deixa, com efeito, de ser um conceito reflexivo e só reencontra um conceito efectivamente real na medida em que designa catástrofes: sejam rupturas de continuidade na série das semelhanças, sejam falhas intransponíveis entre estruturas análogas." (DELEUZE, 2000, P.91)

que haja uma organização dos elementos dispostos nas páginas que sucedem-se (ZAPPATERRA, 2009, P.122). Porém no caso das publicações não sequenciais não há uma organização clara e concebida previamente das páginas devido à possibilidade de escolha da sequência pelo leitor (WHITE, 2006, P.31).

Encontramos assim um esboço das situações em que podem ou não ocorrer ritmo de acordo com os tipos de publicações (FIG.1).

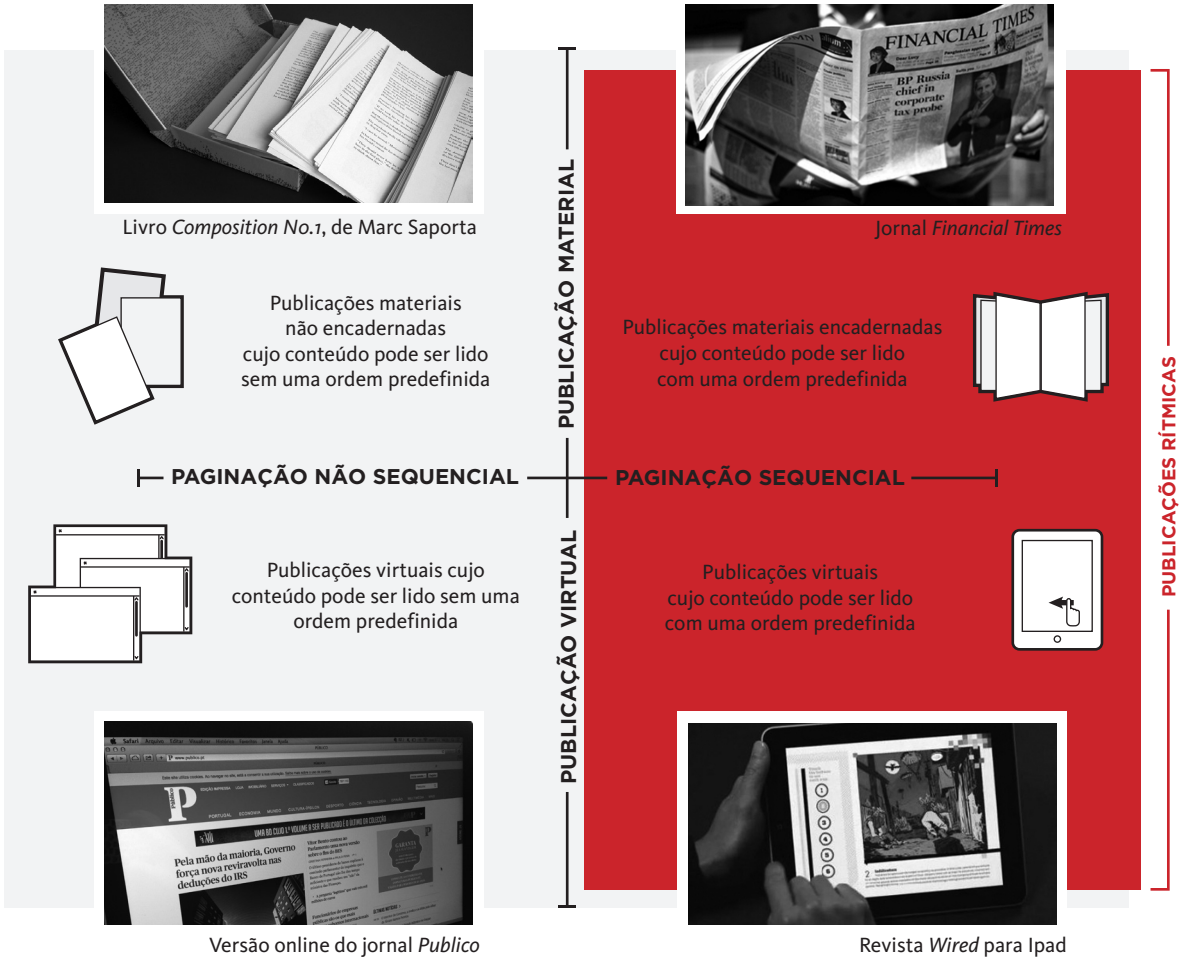


FIGURA 1. Gráfico de quadrantes indicando a relação entre tipos de publicações e a presença de ritmo segundo a materialidade da publicação e o tipo de paginação.

Gráfico com imagens extraídas de VISNJIC (2011), FINANCIAL TIMES (2014) e RAMACHANDRAN (2014).

Com a localização do ritmo em relação às particularidades da área identificada podemos inferir uma possível definição para o ritmo no design editorial a ser utilizada, para todos os efeitos, nessa dissertação: o ritmo no design editorial é o padrão criado pela relação formal – de repetição ou variação – entre os conteúdos dispostos em páginas sucessivas de uma publicação (FIG.2).

Essa definição, se comparada aos comentários acerca do ritmo citados anteriormente e com a noção usual, demonstra-se adequada, ainda que incorpore a variação como um possível pré-requisito.

Podemos compará-la rapidamente também às definições de ritmo encontradas em outras áreas, como no design gráfico ou nas artes em geral, afim de confirmar a existência de similaridades que atestem a sua plausibilidade em relação às delimitações já consagradas[29].

Se focarmo-nos no ritmo no design gráfico, área adjacente ao design editorial e que segundo RESNICK (2003, P.24) considera o ritmo como um princípio básico, encontraremos diferentes definições que, quando observadas mais atentamente, são muito semelhantes.

O ritmo pode ser definido como um princípio baseado na repetição que permite algumas variações (LAUER; PENTAK, 2012, P.114) e determina um padrão (LUPTON; PHILLIPS, 2008, P.29), criando até mesmo uma força emocional (RAND, 1985, P.87). Ele também pode ser entendido como o responsável pelo fluxo em uma página (BOSLER, 2012, P.630) ou então como o padrão criado por uma sequência de elementos (LANDA, 2014, P.35) que direciona o leitor pela página (LESTER, 2013, P.194) .

Se afastarmo-nos um pouco da prática do design gráfico e ampliarmos nossa área de interesse para incluir ideias mais abrangentes podemos encontrar definições para o ritmo não tão restritivas, mas tão próximas à proposta quanto à anteriores.

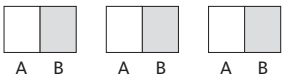
WONG (1998, P.51) afirma que "cada unidade de forma repetida é como a batida de algum tipo de ritmo". Já KEPES (1995, P.53) diz que "a ordenada repetição ou alternação regular de similaridades óticas ou equalidades dita o ritmo da organização plástica."[30].

DONDIS (1997, P.157) comenta sobre a organização sequencial afirmando que "a ordenação pode seguir uma fórmula qualquer, mas em geral envolve uma série de coisas dispostas segundo um padrão rítmico", enquanto LEBORG (2006, P.40) afirma que o ritmo surge na distância dividida em diferentes frequências entre objetos repetidos.

Desta forma supomos que a definição proposta seja plausível e válida. A similaridade com definições de uma área análoga certifica que os pressupostos da definição não são absurdos e, ao contemplar as particularidades do design editorial, sua especificidade é garantida.

Tendo uma delimitação para o que é o ritmo no design editorial podemos passar à discussão de sua aplicação em publicações, bem como da sua criação e verificação afim de compreendermos melhor o seu funcionamento e estarmos aptos à analisá-lo de modo coerente.

FIGURA 2. Padrão rítmico em sequência de páginas duplas do livro *Mexico: The Cookbook*, de Margarita Carrillo Arronte. As páginas exibidas acima, se vistas como uma sequência, criam um padrão de repetição no leiaute: texto (A) , imagem (B), texto (A), imagem (B), texto (A), imagem (B). Esse padrão é o ritmo criado pelos conteúdos dispostos nas páginas.



Imagens extraídas de PHAIDON (2014).

29 É comum encontrarmos o termo *ritmo visual,* utilizado para distinguir o ritmo apreendido pela percepção visual. Sua definição também apresenta os mesmos pontos-chave inferidos no pensamento de Platão. Segundo SCÓZ E OLIVEIRA (2009, P.105) "no ritmo visual, parecem operar ao menos dois componentes: a *periodicidade,* que implica a repetição de elementos ou grupos de elementos, e a *estruturação,* que constitui o modo de organização destas estruturas na composição." A periodicidade implica o ponto-chave faltante da citação, a sequência.

30 Do original em inglês: *"the orderly repetition or regular alternation of optical similarities or equalities dictates the rhythm of the plastic organization".*

2.1

CRIAÇÃO E APLICAÇÃO DO RITMO

PRÁTICAS NO DESIGN EDITORIAL CONTEMPORÂNEO

Grande parte do conhecimento sobre o ritmo no design editorial é proveniente do empirismo, com profissionais da área criando suposições a partir de suas experiências e visões pessoais. Os trabalhos teóricos que discutem o assunto são subjetivos, assim como a grande maioria na área do design e, por conseguinte, do design editorial[31].

Adicionalmente, o ritmo por si só parece ser relativo tanto em sua criação quanto percepção: "a essência do ritmo pode ser explicada e entendida até um certo ponto, mas sua natureza real está além da explicação"[32] (ITTEN, 1975, P.98).

Além de assumir outras faces (como andamento ou fluxo), o ritmo é muitas vezes nomeado de outros modos, como atesta MOSER (2003, P.12). O ritmo estrutural é um dos exemplos de casos em que a nomenclatura é diversificada assim como o *modus operandi*:

> há muitas visões diferentes sobre o que constitui a sequência perfeita de temas ou o ritmo de uma revista. [...] Para explicar seus próprios princípios do design e métodos de composição muitos designers comparam seus trabalhos com outros campos. [Neville] Brody, por exemplo, refere-se à exemplos na arquitetura, e diz que tentou basear o design de The Face no planejamento de cidades, guiando seu leitor pela revista com sinalizações e, em alguns pontos, com espaços abertos. [...] Alexey Brodovitch comparou suas páginas duplas na Harper's Bazaar à sequências cinematográficas.[33]
> (MOSER, 2003, P.12)

31 O design foi difundido como uma disciplina prática desde o início da atividade e manteve-se afastado da pesquisa acadêmica (FRAYLING, 1993-1994, P.2) e de teorias (BLAUVELT, 2005, P.102). No entanto "a pesquisa é um aspecto intrínseco do design" (NOBLE; BESTLEY, 2013, P.14) e adquire formas próprias na área em razão de seus objetos de estudo. Seja devido à atitude inspiracional autodidata que permeia a área (MCCOY, 2005, P.4) ou à ideia de que o design não realiza descobertas, mas inventa possibilidades (BUCHANAN, 1995, P.25), a produção do conhecimento no design acaba por transparecer uma subjetividade que ultrapassa o nível aceitável para o rigor científico.

32 Do original em inglês: *"the essence of rhythm can be explained and understood to a certain extent but its ultimate nature is beyond explanation."*

33 Do original em inglês: *"There are many different views on what constitutes the perfect sequence of subjects or the rhythm of a magazine... [...] In order to explain their own principles of design and methods of composition, many designers compare their work to other fields. [Neville] Brody, for instance, refers to examples from architecture, and says that he tried to base his design for The Face on town planning, guiding his reader through the magazine with signposts and, at particular points, with open spaces. [...] Alexey Brodovitch compared his double-page spreads in Harper's Bazaar to film sequences."*

Além da questão de não ser identificado por assumir outros nomes, há também outro problema em sua aplicação: o ritmo pode não ser percebido adequadamente pelo leitor (WHITE, 2006, P.39). A sequencialidade imposta pelas páginas é utilizada na determinação do ritmo pelo designer, mas essa imposição pode ser ignorada:

> ... os leitores raramente leem uma publicação periódica do início ao fim e o ritmo e estrutura tradicionais se estabelecem sobre o pressuposto de que a leitura começará pela capa e depois irá de um artigo à outro dependendo de seus interesses.[34] (ZAPPATERRA, 2009, P.112)

Nessa situação é como se o leitor transformasse um texto planejado como linear, a sequência de páginas, em não-linear:

> textos lineares impõe um sintagma ao leitor, descrevem a sequência e conexão entre os elementos. [...] Textos não-lineares impõe um paradigma. Eles selecionam os elementos que podem ser visualizados e apresentam-os de acordo com uma certa lógica paradigmática [...] mas deixam que o leitor os sequenciem e conectem.[35] (KRESS; LEEUWEN, 2006, P.208)

Tendo em mente as dificuldades enumeradas e as diversas possibilidades de criações rítmicas na área podemos esboçar uma categorização para o uso e aplicação do ritmo no design editorial contemporâneo, considerando também a opinião dos autores já citados.

Resumidamente, no design editorial contemporâneo encontramos duas categorias de estudos e comentários acerca do ritmo: (i) a relacionada aos elementos nos quais o ritmo se aplica e (ii) a relacionada aos modos de se verificar e controlar o ritmo na publicação.

O item (i) refere-se aos elementos do conteúdo que o designer pode manipular afim de criar padrões nas páginas de uma publicação. O item (ii) trata dos métodos utilizados para se testar, anteriormente à divulgação pública, o funcionamento e a percepção dos padrões criados na disposição das páginas, métodos estes que visam a obtenção de informações práticas sobre o comportamento do ritmo.

Ambos os temas serão discutidos nos tópicos seguintes, buscando uma comprensão das opiniões já formuladas sobre o assunto.

---

34 Do original em espanhol: *"... los lectores rara vez leen una publicación periódica de cabo a rabo y el ritmo y la estructura tradicionales se establecen sobre el supuesto de que la lectura comenzará por la portada y después irá de un artículo a otro dependiendo de sus intereses."*

35 Do original em inglês: *"Linear text thus impose a syntagmatics on the reader, describe the sequence of, and the connection between, the elements. [...] Non-linear texts impose a paradigmatics. They select the elements that can be viewed and present them according to a certain paradigmatic logic [...] but leave it to the reader to sequence and connect them."*

2.1.1

ELEMENTOS RÍTMICOS

OS COMPONENTES DO RITMO NO DESIGN EDITORIAL

O ritmo é criado nas publicações através da ordenação do conteúdo nas páginas sequenciais (ZAPPATERRA, 2009, P.122). O conteúdo exibido em cada página é responsável por um *momento* do ritmo, um *tempo* forte ou fraco como citado na definição de MICHON (2014A).

Desse modo, o espaço delimitado pela página torna-se também uma medida de tempo: a página passa a ser o intervalo de espaço e tempo em que o conteúdo revela-se ao leitor como marcante ou não. (WHITE, 1990B, P.26). Como afirma HOCHULI (1996, P.35) sobre o design de livros: "a sucessão de páginas duplas inclui a dimensão do tempo. Portanto o trabalho do designer de livros é no sentido mais amplo um problema espaçotemporal"[36].

O conteúdo dessas unidades de espaço e tempo – as páginas – pode ter seu ritmo determinado por dois fatores: (i) a estrutura do conteúdo e (ii) a sua composição na página (SAMARA, 2005, P.82).

Ambos os fatores são os mais basilares para o design editorial, o qual "... inclui a arquitetura geral da publicação (e sua estrutura lógica implícita) e o modo específico com que uma história é tratada [...]"[37] (FRANCHI, 2014, P.78), e parecem definir duas possíveis abordagens na criação rítmica: a macro, focada na função das páginas e a micro, focada na particularidade aspectual de cada página.

A influência da estrutura do conteúdo sobre o ritmo de uma publicação é facilmente perceptível. A inserção de publicidade na paginação, por exemplo, pode demarcar um ritmo devido à ruptura na sequencialidade do conteúdo editorial (WHITE, 2006, P.40).

A composição na página, ou o design do conteúdo propriamente dito, também tem importância visível: as repetições e variações dos elementos que compõem uma página podem determinar um padrão coerente ao longo da publicação (ZAPPATERRA, 2009, P.100), familiarizando e entretendo o leitor, como mencionado anteriormente[38].

Independentemente de lidarmos com a estrutura ou a composição do conteúdo, o princípio crucial para a manipulação de ambos afim de criar-se um ritmo é o contraste:

---

36 Do original em inglês: *"the succession of double-pages includes the dimension of time. So the job of the book designer is in the widest sense a space-time problem."*

37 Do original em inglês: *"... [editorial design] embraces both the publication's overall architecture (and the logical structure implicit in it) and the specific way in which a story is treated".*

38 Vide item 2, *Ritmo e Design Editorial*, p.31-41.

> o contraste está diretamente ligado ao andamento: quando se desejar injetar andamento em um design pode-se criar ênfase visual através de grandes tipos ou imagens, ou de um recorte não usual. Alternativamente, pode-se criar um intervalo calmo com páginas de texto ou empregando o espaço branco liberalmente.[39] (DABNER; CALVERT; CASEY, 2010, P.48)

O contraste é a chave para compreendermos o ritmo a partir dos conceitos de diferença e repetição (LANDA, 2014, P.36). Entendido em alguns momentos como o oposto de harmonia (LEBORG, 2006, P.90), ele é "uma organização dos estímulos visuais que tem por objetivo a obtenção de um efeito intenso" (DONDIS, 1997, P.118-119).

O efeito intenso obtido através do contraste permite a construção de uma certa tensão no ritmo entre as páginas impactantes e as páginas uniformes (GRAVER; JURA, 2012, P.118). A tensão é comumente utilizada como ferramenta no design editorial (ZAPPATERRA, 2009, P.99), mas sua relação com o ritmo ultrapassa os limites da área:

> o tipo de tensão mais simples que se pode dar é, de fato, a de espera do próximo elemento de uma repetição rítmica. O ritmo é modulação da tensão, é organização dos elementos relevantes para criar e resolver expectativas.[40] (BARBIERI, 1996, P.5)

Ainda que a semelhança de apenas uma característica em itens diferentes configure uma repetição (LEBORG, 2006, P.40), se a intensidade do contraste no quesito escolhido para criar o ritmo (FIG.3) for suficiente essa característica será *ignorada*. Isso ocorre porque "ao compararmos o dessemelhante, aguçamos o significado de ambos os opostos"(DONDIS, 1997, P.119) ou, em outras palavras,

> contraste é apenas um tipo de comparação na qual as diferenças são claras. Duas formas podem ser consideradas similares em determinados aspectos e diferentes em outros. Suas diferenças se tornam enfatizadas quando ocorre contraste. (WONG, 1998, P.105)

Desse modo, a ênfase criada através do contraste é uma manifestação da variação em meio à repetição (LANDA, 2014, P.33-35), como elucida JAN WHITE (2006, P.41) em uma analogia entre a paginação de

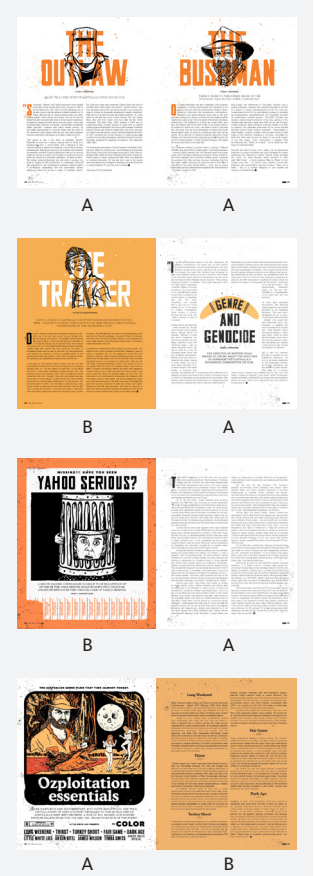


FIGURA 3. Padrão rítmico em sequência de páginas da edição 54 da revista *Little White Lies*. O contraste entre os fundos brancos (A) e coloridos (B) nas páginas acima determina um padrão na diferença de cor, ainda que em outros quesitos as páginas possam ser repetitivas.

Ilustração com imagens extraídas de LITTLE WHITE LIES (2014).

39 Do original em inglês: *"Contrast is closely linked to pace: when you want to inject pace into a design you can create visual emphasis in the form of large type and imagery, or unusual cropping. Alternatively, you can create a quiet interval by having text-only spreads or employing white space liberally."*

40 Do original em italiano: *"Il tipo di tensione più sempplice che si possa dare è infatti quello dell'attesa del successivo elemento di una ripetizione ritmica. Il ritmo è modulazione della tensione, è organizzazione degli elementi di rilievo per creare e risolvere aspettative."*

revistas e uma cordilheira: "você pode produzir uma impactante cadeia de montanhas, mas, se quer variedade por meio do ritmo, é melhor ter algumas montanhas que se sobressaiam às outras".

Nos dois itens seguintes discutiremos as abordagens de criação do ritmo em publicações – na estrutura do conteúdo ou em sua composição – enfatizando os elementos passíveis de manipulação e a utilização do contraste como indicador de variação.

2.1.1.1

RITMO SEGUNDO A ESTRUTURA DO CONTEÚDO

A estrutura do conteúdo refere-se à organização e integração do mesmo ao longo de uma publicação (SAMARA, 2005, P.60). Também denominada como formato[41] (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.78), ela considera a relação contextual entre as páginas, projetando *arcos* conectores entre os conteúdos distribuídos que devam ser percebidos como parte de um todo (ROTHSTEIN, 2007, P.157).

A estrutura resulta em uma divisão da publicação em diferentes seções (ZAPPATERRA, 2009, P.47) afetando tanto o conteúdo quanto o design e tendo uma importância tão grande quanto a tipografia ou a paleta de cores da publicação (ROTHSTEIN, 2007, P.157), por exemplo.

SAMARA (2005, P.82) condiciona a estrutura diretamente à grelha utilizada nas páginas e afirma que a mesma deve ser projetada e prevista tendo em mente o tipo de conteúdo, antecipando as futuras edições da publicação (SAMARA, 2005, P.64).

Mas não apenas a grelha pode ocasionar uma variação estrutural: a disposição de conteúdos com diferentes funções[42] pode, por si só, determinar um ritmo ao permitir que eles se alternem na sequência de páginas (HAND; MIDDLEDITCH, 2013, P.87).

---

41 Optamos por utilizar o termo *estrutura* por ser menos ambíguo do que o termo *formato. Formato,* em nosso entendimento, refere-se usualmente à proporção adotada pelo tamanho ou às próprias dimensões da publicação (AMBROSE; HARRIS, 2005, P.163).

42 Se considerarmos que os conteúdos da área são classificáveis segundo sua função eles poderiam assumir, em uma generalização simplista, duas funções: informar ou anunciar. Essa generalização provém da chamada *muralha da China* (SHEEHAN, 2004, P.37-38) ou separação *Estado-Igreja* (HALLIN, 2008, P.45), filosofia jornalística com origem norte-americana e adotada em muitos países que prega a distinção clara entre o departamento editorial e seus anunciantes. Afirmamos que essa generalização é simplista por não considerar as diversas funções híbridas que o conteúdo pode assumir. O conteúdo editorial visa informar, mas também pode buscar capitalizar ou manter o leitor interessado na publicação (SHARPE, 2014, P.105), ou até mesmo apenas *comunicar* (FRANCHI, 2014, P.78). Entretanto, para os fins dessa dissertação, consideraremos que o termo *informar* opõe-se, em relação aos objetivos comerciais dos textos, adequadamente à *anunciar*, e que todo conteúdo editorial tem como função primordial informar.

É o que exemplifica ZAPPATERRA (2009, P.40) ao comentar a paginação exclusivamente editorial da revista *Adbusters:*

> ao não conter publicidade, o ritmo e fluidez da revista [Adbusters] apresentam problemas interessantes aos designers acostumados com as páginas de anúncios que, consideradas geralmente como abominação para o design, podem ser utilizadas eficazmente em benefício do designer e da revista para romper a estrutura de páginas inteiras, uma vez que criam variedade no ritmo e permitem que um artigo comece na página direita.[43] (ZAPPATERRA, 2009, P.40)

A publicidade pontua o conteúdo editorial (FIG.4) ao demarcar as interrupções em seu fluxo, como afirma ROTHSTEIN (2007, P.159):

> anúncios podem funcionar como contentores, guiando o fluxo do texto. [...] A ênfase do designer, entretanto, deve estar em posicionar a publicidade de modo a conseguir um fluxo de texto que auxilie tanto um design efetivo quanto uma narração visual.[44] (ROTHSTEIN, 2007, P.159)

Conteúdos com funções semelhantes também podem distinguir-se entre si (ZAPPATERRA, 2009, P.47): dentre o conteúdo editorial podemos separar partes de maior relevância ou essenciais da publicação, subjugando outros conteúdos à uma posição secundária em relação à sua intensidade gráfica ou extensão (HAND; MIDDLEDITCH, 2013, P.87). Assim, diferentes tipos de conteúdo editorial podem conferir ritmo e andamento à uma publicação através de sua estrutura (ROTHSTEIN, 2007, P.157).

FIGURA 4. Sequência de páginas editoriais intercaladas por páginas publicitárias na edição de dezembro de 2014 da revista *Esquire*. Nessa sequência de páginas é possível perceber o efeito de ruptura que o conteúdo publicitário (A) causa na sequência de conteúdos editoriais (B). Em revistas é comum a utilização dessa paginação intercalada em seções de conteúdo menos extenso.

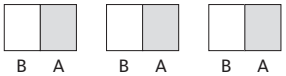


Ilustração com imagens extraídas de ESQUIRE USA (2014).

43 Do original em espanhol: *"Al no contener publicidad, el ritmo y la fluidez de la revista presentan interesantes problemas para los disenadores acostumbrados a las páginas de anuncios que, si bien son consideradas generalmente como una abominación para el diseño, pueden emplearse eficazmente en beneficio del diseñador y la revista para romper la estructura de páginas enteras, puesto que crean variedad en el ritmo y permiten que un artículo comience en la página de la derecha."*

44 Do original em inglês: *"Advertisements can work like levees, guiding the flow of text. [...] The designer's emphasis, however, should be on placing advertising to achieve a text flow that aids both effective design and visual storytelling."*

> O ritmo de uma publicação impressa surge da interseção de seções de leitura mais rápida e páginas com matérias mais lentas e do contraste entre leiautes confusos e coloridos com outros mais simples e calmos. O andamento do conteúdo pode ser alcançado misturando-se páginas contendo vários itens com matérias de uma única página, páginas duplas e artigos longos. Publicações requerem um fluxo estrutural que permita que os tópicos criem um padrão e mantenham-se dentro do ritmo do título.[45] (HAND; MIDDLEDITCH, 2013, P.87)

A divisão dos conteúdos editoriais pode ser exemplificada pelas capas e pela *subfunção* que assumem: "... elas [as capas] precisam comunicar o que são, capturar nossa curiosidade [...]. Elas precisam nos envolver através da inspiração"[46] (ALTITUDE, 2011, P.7). Poderíamos afirmar que as capas são obrigatoriamente componentes *fortes* no ritmo da publicação por, ao menos na concepção usual, serem mais intensas do que o restante do conteúdo:

> ela [a capa] deve ser chamativa e se destacar na multidão, chamando o leitor para si ao invés de seus competidores. Se for de um periódico, ela deve ser familiar para os leitores regulares mas parecer suficientemente diferente da anterior para que esses leitores a reconheçam como uma nova edição.[47] (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.44)

Em livros também podemos encontrar um exemplo de divisão entre diferentes tipos de conteúdos editoriais. GERARD GENETTE (2009, P.9) propõe o termo *peritexto* para nomear textos que apresentam-se fisicamente ligados à uma obra literária mas não fazem parte de seu corpo principal; é o caso das dedicatórias, epígrafes e prefácios, por exemplo (FIG.5):

> denomino *peritexto editorial* toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da *edição* [...]. (GENETTE, 2009, P.12-21)

Figura 5. Páginas da reedição de *Decameron* lançada em 2013 pela editora *Cosac Naify*. A edição comemorativa do 700º aniversário de Boccaccio incorporou um prefácio do tradutor Maurício Santana Dias, exemplificando a inserção tardia de um peritexto à uma obra literária. O prefácio é parte da publicação, mas não integra o texto principal.

Extraído de BETTINARDI (2014).

45 Do original em inglês: *"The rhythm of a print publication comes from interspersing the more rapidly read sections with slower feature pages, and through contrasting busy, colourful layouts with simpler, calmer ones. The pacing of the content can be achieved by mixing pages containing a number of items with single page features, double page spreads and longer articles. Publications require a structural flow that allows the topics to create a pattern and fall into the title's rhythm."*

46 Do original em inglês: *"... they [the covers] need to communicate what they are, pique our curiosity [...]. They need to engage us through inspiration."*

47 Do original em inglês: *"It has to be striking and stand out from the crowd, drawing the reader to it rather than to its competitors. If it is a periodical, it has to be familiar to regular readers but look sufficiently different from its predecessor so that those readers recognize it as being a new issue."*

As possíveis divisões do conteúdo editorial seguem alguns padrões já reconhecidos pela prática do design editorial: diferentes gêneros de publicações admitem diferentes divisões em seus conteúdos (SAMARA, 2005, P.20-21), configurando bases rítmicas que tornam a navegação pela publicação familiar e facilmente acessível aos leitores (GRAVER; JURA, 2012, P.114).

No caso dos livros, HASLAM (2010, P.100-101) afirma que a estrutura segue aproximadamente a sequência de capa, páginas preliminares (incluindo frontispício, folha de rosto, dedicatória, sumário, etc.) corpo do livro e adendo (incluindo itens como notas, bibliografia, índice, etc). Se considerarmos o corpo do livro como conteúdo principal (A) e o restante como secundário (B), a base rítmica comum de um livro em relação à sua estrutura seria B A B.

ROTHSTEIN (2007, P.157) comenta que há dois modos dominantes de estruturar o conteúdo de uma publicação: a curva de sino e a pirâmide invertida. Ambos são inspirados na estrutura do texto jornalístico, respectivamente, literário e noticioso e "... provêm uma estrutura de familiaridade pré concebida que novos leitores podem utilizar para navegar por uma publicação que nunca haviam visto antes [...]"[48] ROTHSTEIN (2007, P.157).

No caso da curva de sino, utilizado majoritariamente por revistas, os conteúdos menores e mais triviais (B) são posicionados no começo e final da publicação, reservando o meio para matérias mais longas (A) (ROTHSTEIN, 2007, P.157). Essa disposição cria basicamente a mesma base rítmica citada anteriormente, B A B.

Já na pirâmide invertida, utilizada principalmente por jornais, as páginas mais intensas são posicionadas no início das seções e, gradualmente, ordena-se o restante do conteúdo até o supostamente menos interessante, situado no final da seção ou da publicação (ROTHSTEIN, 2007, P.158). Se considerarmos, em um exemplo meramente didático, uma publicação que contenha três seções (A, B e C) definidas em uma ordem de importância decrescente (A>B>C), sua base rítmica seria A B C; nesse caso não haveria repetições mas um padrão de variação crescente e contínuo.

SAMARA (2005, P.20) considera cinco possíveis modelos de estruturas que poderiam ser aplicados em qualquer gênero de publicação: por tipo de conteúdo, cronológica, organizada em *parte para todo,* por relevância (FIG.6) e por complexidade. Segundo o autor, essas estruturas representam padrões que podem adequar-se à diversas finalidades mas não devem ser vistas como soluções definitivas.

48 Do original em inglês: *"...[they] provide a preloaded framework of familiarity that new readers can use to navigate a publication they have never seen before [...]."*

Figura 6. Seções sequenciais da edição de 04 jan. 2015 do jornal brasileiro *Folha de S. Paulo*. Segundo a ideia de relevância, as seções do jornal exibidas acima apresentariam um ritmo decrescente em sua relevância.

Ilustração com imagens extraídas de FOLHA DE S. PAULO (2015).

Nessas estruturas sugeridas por SAMARA (2005) poderíamos encontrar uma base rítmica semelhante à da pirâmide invertida, mas não o podemos afirmar certamente. Ao contrários das estruturas citadas anteriormente, as citadas por SAMARA (2005) não presumem em sua definição uma distinção ordenada de importância.

Apesar de existirem alguns padrões já devidamente reconhecidos como os citados, a estrutura de uma publicação pode seguir um projeto próprio (FIG.7). As convenções são apenas sugestões sem indicação de que sejam realmente adequadas à todos os tipos de publicações existentes (SAMARA, 2005, P.21).

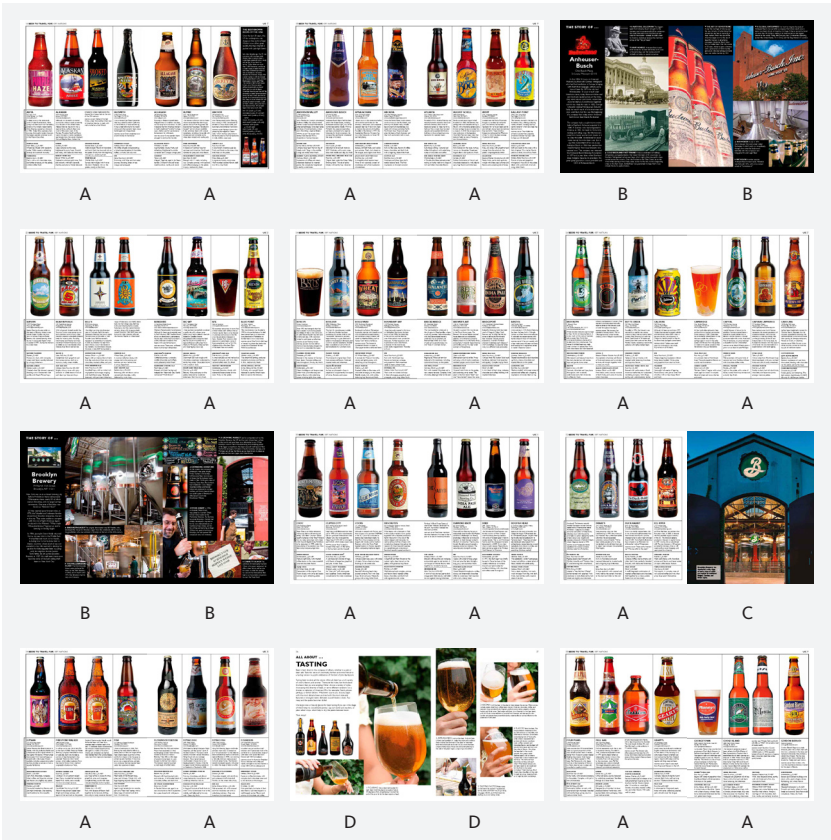


Figura 7. Sequência de páginas de *The Beer Book*, de Tim Hampson. Nas páginas sequenciais ao lado pode-se notar a distribuição de diferentes tipos de conteúdo no livro. Podemos identificar nesse excerto inventários das bebidas (A), informações sobre as cervejarias (B), fotos ilustrativas (C) e informações sobre degustação (D), determinando um ritmo estrutural como o indicado pelas letras abaixo das imagens.

Ilustração com imagens extraídas de HAMPSON (2008).

> Não há razão, supostamente, pela qual os designers não possam desviar-se dessas diretrizes, mas se o fazem, a falta de familiaridade estrutural que o leitor experimentará deverá ser compensada com uma maior coerência no ritmo e melhor consistência na navegação através das páginas.[49] (ZAPPATERRA, 2009, P.47)

Ainda que muitas vezes a estrutura seja definida sem colaboração do designer, é seu papel avaliar a forma do conteúdo estrategicamente (SAMARA, 2005, P.20) uma vez que "o conteúdo é o que seu leitor busca experimentar"[50] (APFELBAUM; CEZZAR, 2014, P.50).

2.1.1.2

RITMO SEGUNDO A COMPOSIÇÃO DO CONTEÚDO

Os elementos do conteúdo editorial presentes nas páginas podem criar um ritmo em sua composição a partir de sua repetição ou variação (ZAPPATERRA, 2009, P.100). Esses elementos podem ser entendidos como as ferramentas manejadas para dar forma ao conteúdo, mas não há um consenso sobre a constituição exata desse conjunto de ferramentas.

BHASKARAN (2006, P.8), por exemplo, elege 6 itens como determinantes no design editorial – formato, grelha, tipografia, cor, capa e imagem. À esses itens podem somar-se elementos díspares tais quais: organização e hierarquia (SAMARA, 2005), produção (APFELBAUM; CEZZAR, 2014), leiaute (HURLBURT, 1976), embalagem e estrutura (FAWCETT-TANG, 2007), papel (HASLAM, 2010), gráficos (WHITE, 2005) ou navegação (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014).

Afim de reduzirmos o espectro da amostra de opiniões coletadas, reunimos os itens encontrados em 4 categorias: suporte, leiaute, tratamento tipográfico e tratamento imagético.

Consideramos nessa categorização apenas os elementos que são manipulados na composição das páginas de uma publicação excluindo itens como produção e embalagem. A cor também foi eliminada por estar ligada ao contraste e, portanto, à todas as instâncias do ritmo no design editorial.

---

49 Do original em espanhol: *"No hay razón, por supuesto, para que los diseñadores no puedan desviarse de estas directrices, pero si lo hacen, la falta de familiaridad estructural que experimentará el lector deberá ser compensada con mayor coherencia en el ritmo y mejor consistencia de la navegación a través de las páginas."*

50 Do original em inglês: *"the content is what your reader has come to experience"*.

Essas 4 categorias enquadram-se nas constatações sobre a existência do ritmo encontradas nos comentários sobre o tema, como demonstraremos nos tópicos seguintes (2.1.1.2.1, 2.1.1.2.2, 2.1.1.2.3 e 2.1.1.2.4) ao expô-las mais claramente.

2.1.1.2.1

SUPORTE

Sob a denominação suporte englobamos os elementos que referem-se aos meios pelos quais a publicação toma forma, seja ela impressa ou virtual, abrangendo o formato, tamanho e materiais.

Formato e tamanho são muitas vezes utilizados como sinônimos, incluindo a forma e as dimensões da publicação (AMBROSE; HARRIS, 2005, P.163). O termo formato também pode indicar o gênero da publicação (BHASKARAN, 2007, P.52) ou o modo de sua apresentação, impressa ou digital, (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.23), mas aqui o utilizaremos como a relação entre largura e altura de uma página[51] (AMBROSE; HARRIS, 2004, P.1).

Segundo SAMARA (2005, P.61-62) a padronização dos formatos e tamanhos ocasiona um grande impacto para qualquer variação, ainda maior se ela ocorrer em meio à uma mesma publicação (FIG.8): "a sensação de espaço, tensão e movimento de um formato muda à medida que sua proporção muda"[52] (SAMARA, 2005, P.61-62).

Figura 8. Páginas do catálogo *Predator 94 04* criado pelo *Bibliothèque Design* para *Adidas*. O catálogo apresenta diferentes formatos em suas páginas para acomodar os diferentes tipos de conteúdo: fotografias e texto.

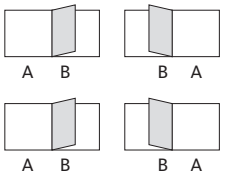


Ilustração com imagens extraídas de BIBLIOTHÈQUE DESIGN (2004).

51 Vide nota de rodapé 41, p. 46.

52 Do original em inglês: *"The sense of space, tension, and movement in a given format changes as its proportions change."*

Dentre os estudos e citações acerca do ritmo no design editorial pesquisados não encontramos nenhuma menção direta ao suporte, no entanto podemos supor que como elemento crucial para uma publicação ele possa ser manipulado ritmicamente.

Afinal, na escolha do suporte podem surgir padrões de repetição ou variação, como exemplificado por AMBROSE E HARRIS (2004, P.28-29) acerca do livro *The Beatles: The True Begginings* (FIG.9):

> o uso dos dois suportes potencia o contraste [...]. O livro está composto a partir de catorze cadernos de oito páginas em quadricromia sobre um suporte acetinado e onze cadernos de oito páginas em duas cores sobre papel fosco, impressos e combinados para criar uma paginação mista.[53] (AMBROSE; HARRIS, 2004, P.28-29)

FIGURA 9. Páginas do livro *The Beatles: The True Begginings*, de Roag Best, Pete Best e Rory Best. O suporte de impressão foi alterado ao longo do livro de acordo com o conteúdo das páginas, possibilitando a criação de um ritmo pela variação.

Extraído de AMBROSE; HARRIS (2004).

Nesse caso há uma variação no material do suporte que implica uma variação na coloração. Esse tipo de contraste poderia ser considerado como um dos meios mais seguros de se garantir a percepção do ritmo já que a cor é considerada "a forma mais imediata de comunicação não-verbal" (AMBROSE; HARRIS, 2009, P.6) e poucos estímulos visuais seriam tão perceptíveis quanto a mesma (SAMARA, 2005, P.26).

A sua utilização no suporte (FIG.10) pode ser paralela à criação de um ritmo estrutural, pois o contraste de coloração pode unir ou separar diferentes tipos de conteúdo (GRAVER; JURA, 2012, P.169). Isso também é válido para o leiaute, tipografia e imagens uma vez que, além de definir espaços, a cor também organiza (TONDREAU, 2009, P.17) ou enfatiza elementos específicos (CULLEN, 2005, P.84).

FIGURA 10. Páginas do fanzine *Feed Your Head*, publicado pelo estúdio argentino *Burkina Estudio* em 2013. Se considerarmos as páginas nas fotografias ao lado como sequenciais poderíamos encontrar um ritmo na variação da cor atribuída ao suporte: as cores branco (A), rosa (B), azul (C) e azul claro (D) alternam-se nas páginas.

Extraído de ARANGUREN (2013).

53 Do original em espanhol: *"El uso de los dos soportes potencia el contraste [...]. El libro está compuesto a partir de catorce cuadernos de ocho páginas en cuatricromia sobre un soporte satinado y once cuadernos de ocho páginas en dos colores sobre papel mate, impressos y combinados para crear una paginácion mixta."*

Quanto ao formato e tamanho podemos supor que a norma é a repetição não apenas entre as páginas, mas também entre as publicações em si: medidas tradicionais e populares permitem a diminuição de custos por serem apropriadas à produção, armazenamento e envio e por estarem facilmente disponíveis nos distribuidores[54] (GRAVER; JURA, 2012, P.92; HASLAM, 2010, P.39; SAMARA, 2005, P.61).

2.1.1.2.2

LEIAUTE

A categoria leiaute refere-se às ferramentas para organização dos elementos que corporificam o conteúdo no espaço da página e engloba, além do próprio, a grelha e a hierarquia.

De acordo com AMBROSE E HARRIS (2005, P.11) " leiaute é o arranjo dos elementos de um design em relação ao espaço que eles ocupam e de acordo com um esquema estético abrangente"[55].

O leiaute atua como o elemento primário da hierarquia entre as páginas (HARKINS, 2010, P.7) e está diretamente conectado à grelha: "quanto mais complexo for um sistema de grades, maior será o número de possíveis variações do layout" (HASLAM, 2010, P.58).

A hierarquia pode referir-se aos diferentes tratamentos conferidos aos tipos nos leiautes (BHASKARAN, 2007, P.60) sendo nesse caso uma hierarquia tipográfica, mas ela trata principalmente das relações de complementação e contraste dos elementos visuais presentes no leiaute (CULLEN, 2005, P.74).

Já a grelha "[...] consiste de um conjunto distinto de relações baseadas em alinhamentos que atuam como guias para a distribuição de elementos através de um formato"[56] (SAMARA, 2002, P.24), garantindo uma coerência aos conteúdos dispostos ao longo das páginas (BOSLER, 2012, P.487).

Uma definição básica para o leiaute e para a grelha pode ser encontrada em HASLAM (2010, P.88) que os exemplifica no design de livros: "a grade determina suas [do livro] divisões internas; o layout estabelece a posição a ser ocupada pelos elementos."

Ao contrário dos elementos da categoria suporte, o leiaute e a grelha são citados diretamente como responsáveis por um ritmo.

---

54 Há diversos formatos consagrados como por exemplo os *standard* (≈749×597mm), berlinense (≈315×470mm) e tabloide (≈430×280mm) para jornais ou os *magazine* (≈213×276mm) e *digest* (≈137×213mm) para revistas (APFELBAUM; CEZZAR, 2014, P.15-16).

55 Do original em inglês: *"layout is the arrangement of the elements of a design in a relation to the space that they occupy and in accordance with an overall aesthetic scheme."*

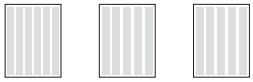
56 Do original em inglês: *"[...] consists of a distinct set of alignment-based relationships that act as guides for distributing elements across a format"*

SAMARA (2005, P.75), por exemplo, afirma que

> usar uma grelha composta constrói um certo ritmo em uma publicação. À medida que a grelha muda para acomodar diferentes informações, o ritmo de ocorrência de cada grelha se torna parte integral do andamento e estilo do trabalho.[57] (SAMARA, 2005, P.75)

Essa opinião é encontrada também em CULLEN (2005, P.59-64) e MÜLLER-BROCKMANN (2014, P.87), que afirmam que a grelha permite orquestrar os elementos ritmicamente entre si, mas deve ser utilizada com cautela para evitar-se a monotonia da repetição (FIG.11).

FIGURA 11. Sequência de páginas da edição de 09 de nov. 2014 do jornal alemão *Welt am Sonntag*.
As variações de grelha são visíveis nas páginas ao lado, em que a divisão em 6 colunas é substituída pela divisão em 5 na matéria seguinte. Usualmente jornais utilizam-se desse artifício para evitar a repetição cansativa de apenas uma possibilidade de divisão da grelha.



Extraído de WELT AM SONNTAG (2014).

Leiaute e grelha podem atuar juntos na criação de um andamento, como afirmam AMBROSE E HARRIS (2005, P.20-23) sobre o livro *Piero della Francesca,* da coleção *Art & Ideas* da editora Phaidon (FIG.12):

> cada livro na série tem um leiaute de página concentrado em blocos centrais. A grelha é repetidamente dissecada para dar um posicionamento lógico e com andamento às imagens enquanto mantem a centralização característica [...].[58] (AMBROSE; HARRIS, 2005, P.20)

Assim, a variação que a grelha condiciona reflete-se no andamento da publicação (TONDREAU, 2009, P.19), mas também a ausência de uma organização perceptível pode criar um ritmo. Como exemplo podemos citar o comentário de FAWCETT-TANG (2007, P.49) acerca do ritmo no leiaute do catálogo *Impact Gaudì,* lançado em 2002 pela *Generalitát de Catalunya:* "não há uma grade fixa: ela muda de acordo com o artista enfocado, criando um ritmo dinâmico."

FIGURA 12. Leiautes centralizados em páginas do livro *Piero della Francesca*, de Marilyn Aronberg Lavin.
A posição das imagens nos leiautes das páginas acima segue centralizada através de subdivisões na grelha.

Extraído de AMBROSE; HARRIS (2005).

57 Do original em inglês: *"using a compound grid builds a certain rhythm into a publication. As the grid changes to accomodate different information, the rhythm of each grid's occurrence becomes an integral part of the pacing and style of the work."*

58 Do original em inglês: *"Each book in the series has a page layout that concentrates on central blocks. The grid is repeatedly dissected to give a logical and paced placement of the images whilst retaining the characteristic centralisation [...]."*

Desse modo o ritmo criado através do leiaute pode ser oriundo tanto da existência quanto da ausência de uma estrutura notável na disposição dos conteúdos nas páginas. A noção de estrutura aqui aplica-se também à hierarquia que, apesar de subentender uma classificação por importância, garante principalmente a organização (CULLEN, 2005, P.74; GRAVER; JURA, 2012, P.68).

A intercalação de conteúdo textual e verbal é um dos modos de determinar um ritmo à publicação através da organização do leiaute (AMBROSE; HARRIS, 2005, P.82; BHASKARAN, 2007, P.74; LESLIE, 2003, P.16; VAN DER LINDEN, 2011, P.83-85) e realiza a distinção entre tipos de conteúdo sem alterar diretamente a estrutura da publicação (FIG.13).

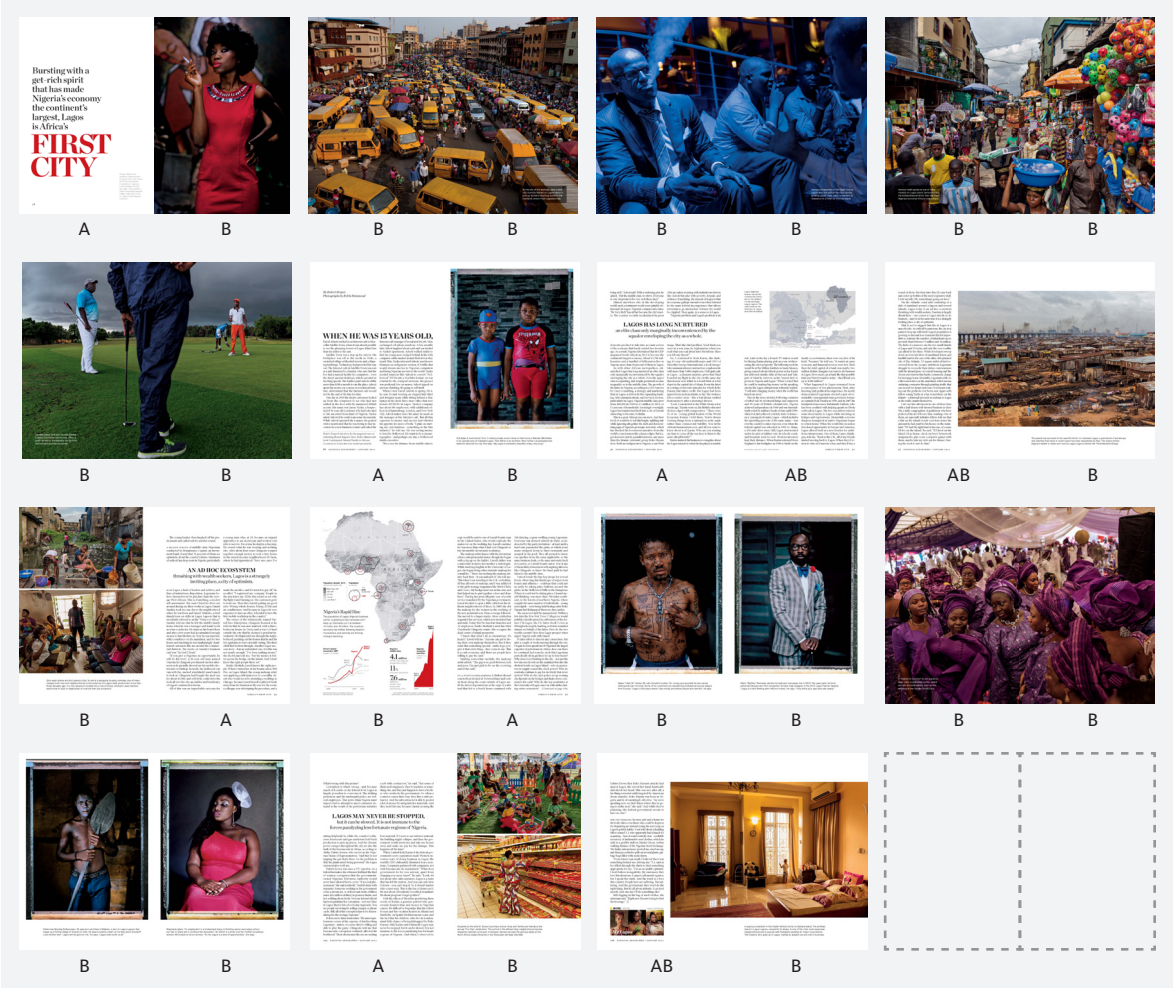


Figura 13. Sequência de páginas da matéria *First City*, edição de jan. 2015 da revista *National Geographic*. Nessa matéria de 30 páginas o texto é inserido em meio às fotografias.

Ilustração com imagens extraídas de HAMMOND (2015).

Para a categoria leiaute também existem algumas suposições sobre qual seria a melhor escolha para alguns tipos de publicações.

Em revistas o leiaute deve apresentar variações (HURLBURT, 1976, P.80) para manter o interesse do leitor e sua identidade: "se houvesse um modo perfeito e consensual de se projetar um leiaute, cada pági-

na de toda revista seria idêntica. Mas revistas aspiram ter seu próprio e único caráter [...]"[59] (LESLIE, 2013, P.114).

No caso dos livros majoritariamente textuais a consistência estrutural é desejável (HURLBURT, 1976, P.23) (FIG.14). Essa ênfase na repetição é uma prática que ultrapassa as questões relacionadas à navegabilidade e familiarização do leitor, como exemplificam KRESS E LEEUWEN (2006, P.179) ao comentarem sobre o desenvolvimento da impressão em massa no final do século XIX:

> o leiaute não era encorajado porque ele diminuía o poder da página densamente impressa como, literalmente, a realização do mais literário e literado modo semiótico. Os gêneros da página densamente impressa então, manifestam o capital cultural (formas culturais 'elevadas') controlado pelas alas intelectuais e artísticas da classe média.[60] (KRESS; LEEUWEN, 2006, P.179)

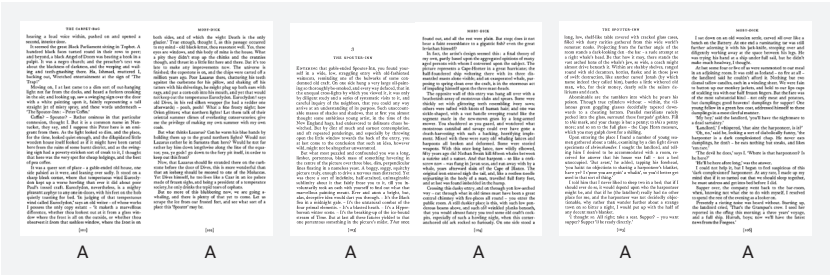


Figura 14. Sequência de páginas da edição de *Moby Dick* republicada em 1986 na coleção *Penguin Classics*. O leiaute é repetido ao longo das páginas exibidas ao lado, mantendo a coerência e estabilidade esperada.

Ilustração com imagens extraídas de MELVILLE (1972).

Entretanto se considerarmos livros orientados por outros tipos de conteúdo, como por exemplo os livros de imagens[61] ou compilações fotográficas, poderíamos encontrar outros padrões.

Nos casos exemplificados a construção de um dado ritmo pode ser sobrepujada pela importância e previsibilidade que uma estrutura já consagrada possui, limitando possivelmente as possibilidade do designer em articular o ritmo no leiaute.

59 Do original em inglês: *"If there were an agreed perfect way to design a layout, each page of every magazine would be identical. But magazines aspire to have their own unique character [...]."*

60 Do original em inglês: *"Layout was not encouraged here, because it undermined the power of the densely printed page as, literally, the realization of the most literary and literate semiotic mode. The genres of the densely printed page, then, manifest the cultural capital ('high' cultural forms) controlled by the intellectual and artistic wing of the middle class."*

61 Por *livros de imagens* indicamos obras orientadas pelo conteúdo visual e opostas às orientadas pelo conteúdo textual (HASLAM, 2010, P.16). Elas não devem ser confundidas como uma possível tradução para *picturebooks* (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2006), os quais chamaremos de *livros ilustrados* – termo que denomina livros infantojuvenis cuja orientação por textos e imagens é variável (VAN DER LINDEN, 2011). De fato uma elucidação na nomenclatura e classificação das publicações faz-se necessária não apenas para o estudo do ritmo mas para o design editorial em geral. A dicotomia entre textos e imagens, discutida em diversos âmbitos (BATEMAN, 2014, P.12) e citada por MITCHELL (1986, P.43) como parte da história da própria cultura humana, é adotada como um ponto inicial para a discussão do tema (GALBREATH, 2008; HASLAM, 2010). Essa dicotomia poderia ser dissecada, em uma proposição breve para não fugirmos do escopo dessa dissertação, numa gradação relativa à orientação e/ou apoio. Obteríamos assim cinco "modelos" de publicações – orientadas pelo verbal sem apoio visual, orientadas pelo verbal com apoio visual, orientadas por ambos, orientadas pelo visual com apoio verbal e orientadas pelo visual sem apoio verbal – que poderiam facilitar a identificação de convenções ritmícas no leiaute.

2.1.1.2.3

TRATAMENTO TIPOGRÁFICO

O ritmo na variação e repetição de elementos tipográficos é construído principalmente através da diferença ou semelhança hierárquica (BHASKARAN, 2007, P.60) entre partes do conteúdo.

Como citado por GRAVER E JURA (2012, P.71) acerca das relações entre elementos em uma página, a relação progressiva de escala pode definir um ritmo ou impacto, guiando o leitor pelo conteúdo (FIG.15).

FIGURA 15. Sequência de páginas do relatório anual da *PEN Canada* publicado em 2007-2008.
O ritmo criado pelas variações de escala pode ser notado pelos aspectos que os títulos (A), as introduções (B), os destaques (C) e o corpo do texto (D) apresentam nas páginas exibidas ao lado.

Ilustração com imagens extraídas de PEN CANADA (2008).

A variação na aparência da tipografia também cria uma hierarquia (HASLAM, 2010, P.92) já que "uma combinação de famílias tipográficas aumenta a cor[62] tipográfica - uma variedade de escuridões, clarões tipográficos e ritmo espacial [...]"[63] (SAMARA, 2005, P.30).

62 A cor tipográfica refere-se "...aos valores tonais de um tipo de letra, [sendo que] o texto é chamado pelos tipógrafos como 'mancha de texto'." (HASLAM, 2010, P.92)

63 Do original em inglês: *"A combination of type families increases typographic color - a variety of typo-*

É esse tipo de variação que SAMARA (2005, P.237) identifica no redesign do jornal sérvio *Slobodna Dalmacija* realizado por Mirko Ilić:

> Gotham e Champion, faces fornecidas por Hoefler & Frére-Jones, complementam-se em seu peso mas provêm diferentes ritmos para os títulos, linhas finas, subtítulos e legendas. [64] (SAMARA, 2005, P.237)

Existem algumas convenções célebres no uso da tipografia no design editorial e, por consequência, para seu ritmo: diretrizes como o uso de fontes contrastantes para maximizar a variedade (WHITE, 2005, P.96), a proximidade espacial entre conteúdos ligados (APFELBAUM; CEZZAR, 2014, P.44) ou a variação na escala para indicar níveis de importância (WHITE, 2005, P.98) são extremamente difundidas e guiam o designer acerca do modo como o ritmo tipográfico deve ser.

Entretanto, isso não impede que o designer opte por criar, mesmo que dentro dessas convenções, um ritmo através da tipografia que seja próprio à publicação (FIG.16).

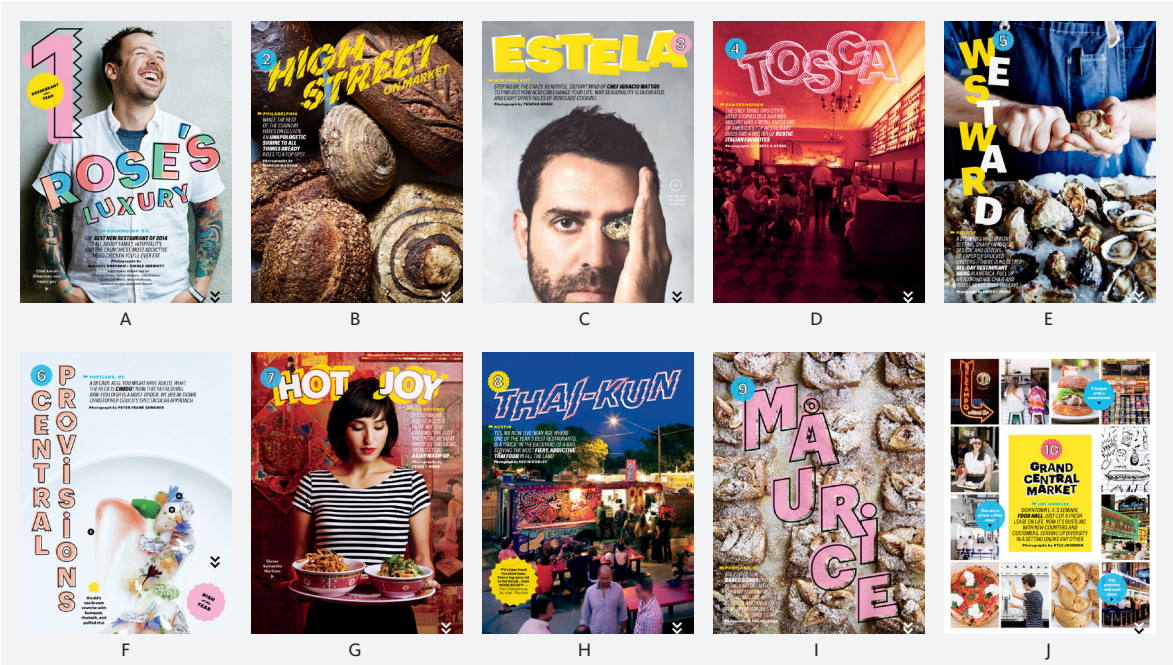


FIGURA 16. Sequência de páginas da edição para iPad de set. 2014 da revista *Bon Appétit*.
Os títulos da matéria receberam diferentes tratamentos tipográficos, aproximando-os de ilustrações e configurando um ritmo marcado por uma variação contínua.

Extraído de KNOWLTON (2014).

graphic darkness, lightness, and spatial rhythm [...]."

64 Do original em inglês: *"Gotham and Champion, faces provided by Hoefler and Frere-Jones, complement each other in their boldness but provide different rhythms for heads, decks, subheads, and captions."* Acerca da tradução é necessário informar que *face* refere-se às formas de um conjunto de glifos tipográficos e tem origem na tipografia tradicional indicando "a parte protuberante do tipo metálico que contém o desenho a ser impresso" (STOLARSKI, 2005, P.98). Ainda, o termo *linha fina* também é vulgarmente conhecido no jargão editorial como *linha de apoio, sutiã* ou *bigode*.

2.1.1.2.4

TRATAMENTO IMAGÉTICO

Assim como variações e repetições na aparência do conteúdo textual constituem um ritmo, podemos assumir que o mesmo também é verdadeiro para as imagens. Afinal, se as "imagens provêm um contraponto visual à textura da tipografia [...]"[65] (SAMARA, 2005, P.23) não parece absurdo que elas, assim como o texto, apresentem-se com diferentes aspectos passíveis de criar um ritmo.

As propriedades relacionadas à organização das imagens nas páginas estão enquadradas na categoria leiaute, mas as características atribuíveis às imagens em si serão consideradas como pertencentes à categoria tratamento imagético (SAMARA, 2005, P.85). Podemos exemplificar a distinção entre as categorias com o ritmo criado pelo contraste de escala, ligado à grelha e ao leiaute:

> o maior número de retículas permite gradações mais finas e tamanhos de imagem mais diferenciados. Também se torna mais fácil [...] intensificar e dinamizar os ritmos emprestados aos tamanhos e aos posicionamentos de imagens. (MÜLLER-BROCKMANN, 2014, P.87)

Nesse exemplo fica claro que alterações ou repetições nas relações de tamanho e escala das imagens podem decorrer em um ritmo na grelha ou no leiaute, interligando as categorias.

Entretanto alterações nas propriedades visuais, como tonalidade, estilo ou mídia original, por exemplo, não afetariam o posicionamento ou organização e remetem apenas ao caráter que a imagem recebe na página (FIG.17).

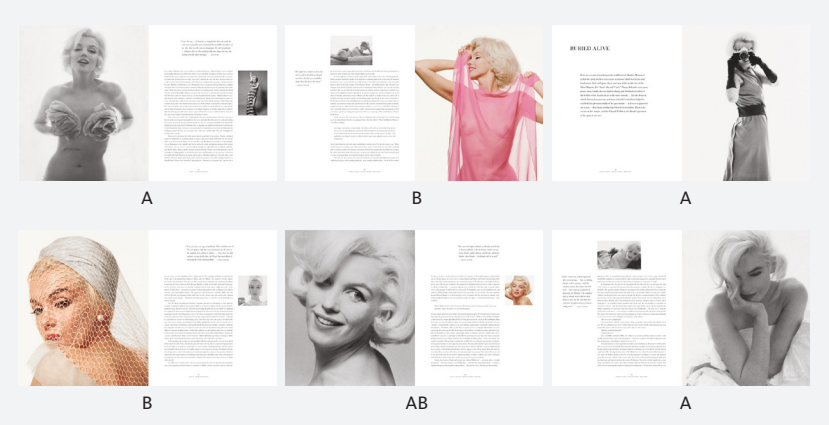


FIGURA 17. Páginas do livro *Norman Mailer/Bert Stern: Marilyn Monroe*, de Norman Mailer e Bert Stern. Se considerarmos as páginas ao lado como sequenciais e observarmos a coloração das fotografias, em branco e preto (A) ou a cores (B), poderíamos encontrar um ritmo criado pelo tratamento imagético.

Ilustração com imagens extraídas de TASCHEN (2014).

65 Do original em inglês: *"Images provide a visual counterpoint to the texture of type [...]."*

O caráter das imagens, seja ele fotográfico ou ilustrativo (SAMARA, 2005, P.24), representacional ou figurativo (SAMARA, 2005, P.85), é um exemplo de quesito rítmico na categoria que pode tornar-se até mesmo uma característica identitária do título uma vez que

> imagens possuem um papel principal na identidade visual de qualquer publicação; elas podem dramaticamente alterar seu apelo estético, seja como um elemento subsidiário ao texto principal ou como a força por trás de todo o design.[66] (BHASKARAN, 2007, P.74)

De modo geral as imagens em uma publicação podem ser fotográficas, ilustradas ou híbridas (SAMARA, 2005, P.24). É comum a utilização de fotografias como narração visual e de ilustrações para exibir interpretações conceituais (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.99-103), não sendo raro a utilização de ambas em uma mesma edição (FIG.18).

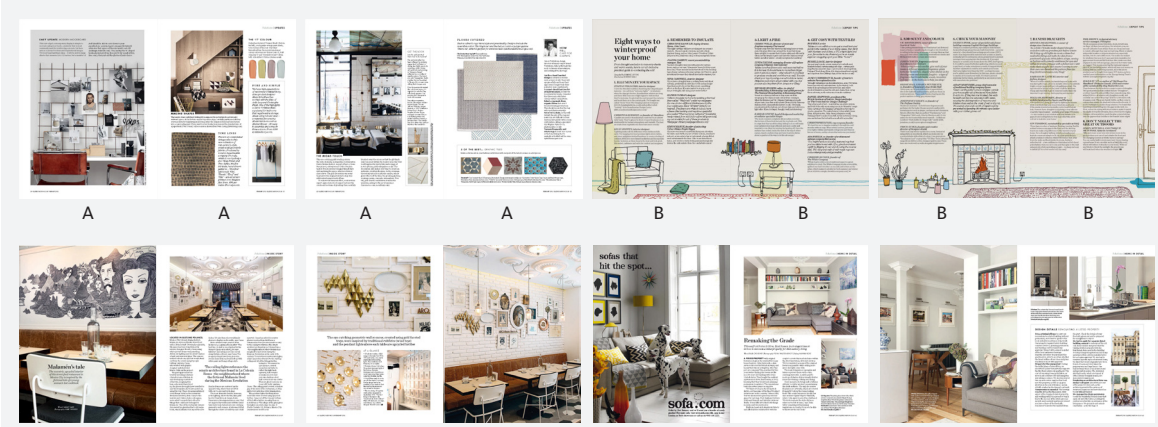


Figura 18. Sequência de páginas da edição de fev. 2015 da revista *ELLE Decoration UK*.
A inserção de ilustrações cria variedade no ritmo marcado pelo uso constante de fotografias dos ambientes em uma revista de design de interiores.

Extraído de ELLE DECORATION UK (2015).

Mas mesmo entre imagens criadas em mídias semelhantes poderíamos encontrar discrepâncias em características como composição, estilo, enquadramento e material utilizado, dentre outras. De fato qualquer propriedade que permita um contraste entre aspectos de diferentes imagens pode ser utilizada nessa interpretação.

Assim, considerando que as propriedades das imagens são capazes de constituir um padrão em sua relação formal ao longo das páginas, como afirmado por SAMARA (2005, P.85), parece ser aceitável a hipótese de construção de um ritmo através de sua repetição ou variação em uma publicação, ainda que não tenhamos encontrado na revisão de literatura maiores desenvolvimentos sobre o tópico.

66 Do original em inglês: *"Images play an integral role in the visual identity of any publication; they can dramatically alter its aesthetic appeal, whether as a subsidiary element to a main text or as the driving force be- hind the whole design."*

2.2

VERIFICAÇÃO RÍTMICA

MECANISMOS DE PERCEPÇÃO DO RITMO

A importância do ritmo no design editorial não é diminuída pela negligência que as discussões existentes sobre o tema apresentam em relação às questões teóricas. Nessas discussões o foco está na prática: os esforços dirigem-se à comentar a função do ritmo e, posteriormente, os possíveis modos de o *sentir* antes da produção da publicação.

A ênfase na prática deve ser encarada como o reconhecimento da relevância do ritmo; seu planejamento é até citado como uma das primeiras preocupações que se deve ter: "é crucial antes mesmo de riscar o papel ou ligar o computador pensar sobre o andamento e a hierarquia informacional do projeto"[67] (GRAVER; JURA, 2012, P.115).

A falta de uma ampla discussão teórica sobre o assunto não implica uma prática rudimentar ou pouco difundida do mesmo. Identificamos na revisão de literatura diversos comentários sobre técnicas de verificações práticas do ritmo em autores como MASSIMO VIGNELLI (2010), JAN WHITE (2006) e TIMOTHY SAMARA (2005), dentre outros.

De modo geral as opiniões coletadas parecem orbitar em torno de duas técnicas: (i) a criação de roteiros visuais prévios à diagramação e (ii) a diminuição em escala da publicação a partir da impressão de miniaturas das páginas ou de *bonecos*[68].

O uso de roteiros visuais, ou *storyboards* (SILVERSTEIN, 1990, P.15), para percepção do ritmo no design editorial é análogo ao seu uso em produções cinematográficas. As páginas são previamente esboçadas considerando sua sequência espacial e cronológica, permitindo um planejamento do fluxo da publicação (GRAVER; JURA, 2012, P.14-18).

A analogia entre design editorial e cinema não é limitada ao *storyboard.* VAN DER LINDEN (2011, P.78) também a explora em sua discussão acerca dos livros ilustrados, com a autora referindo-se à organização da sucessão das páginas duplas como *montagem:*

> a montagem é apreciada [...] em função do folhear do livro [...]. Trata-se [...] de superar a compartimentação por página e trabalhar com a ideia de continuidade. (VAN DER LINDEN, 2011, P.78)

67 Do original em inglês: *"It is crucial before even putting pencil to paper or turning on the computer to think about the pacing and the information hierarchy of the project."*

68 Também conhecidos como *dummies, mockups,* maquetas ou *bibles* (OWENS, 2009).

Um outro exemplo do emprego dessa analogia está na suposta transformação do movimento, implícito nos filmes, em quadros estáticos no *storyboard*, incutida, de certo modo, em VIGNELLI (2010, P.84) quando este refere-se ao fluxo cinemático de uma publicação:

> uma publicação, seja ela uma revista, um livro, um livreto ou até mesmo um tabloide, é um objeto cinemático no qual o virar das páginas é parte integral da experiência de leitura. Uma publicação é simultaneamente a experiência estática de uma página dupla e a experiência cinemática de uma sequência de páginas.[69] (VIGNELLI, 2010, P.84)

De fato os *storyboards* são utilizados no estúdio Vignelli Associates (FIG.19) como um meio de controlar o andamento (GRAVER; JURA, 2012, P.14-18). Os roteiros visuais são desenhados de modo a prever como as páginas serão visualizadas ao folhear-se a publicação, como especificam GRAVER E JURA (2012, P.19):

> ao invés de determinar isso [a sequência dos leiautes] organicamente durante o processo, eles constroem esboços precisos de cada dupla de páginas em um *storyboard* de modo que as possam ver facilmente juntas e individualmente assim como modificá-las até que o andamento e fluxo pareçam corretos. Isso se torna o mapa que guia e informa o resto do processo.[70] (GRAVER; JURA, 2012, P.19)

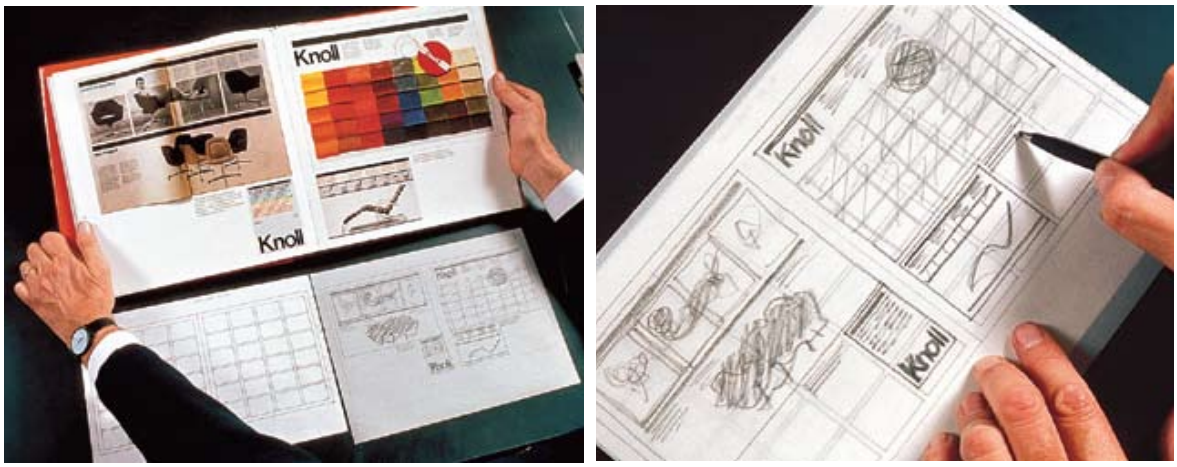


FIGURA 19. *Storyboards* de catálogo desenvolvido pela *Vignelli Associates* para a empresa *Knoll*. Os roteiros visuais criados pela equipe do estúdio *Vignelli Associates* são esboços apurados dos leiautes finais que visam o planejamento prévio do fluxo da publicação em questão.

Extraído de VIGNELLI (2010).

69 Do original em inglês: *"A publication, whether a magazine, a book, a brochure, or even a tabloid is a cinematic object where turning of the pages is an integral part of the reading experience. A publication is simultaneously the static experience of a spread and the cinematic experience of a sequence of pages."*

70 Do original em inglês: *"Rather than determining this organically as they go, they build tight sketches of each spread into a storyboard so that they can easily view them together and individually as well as change them until the pacing and flow feel correct. This then becomes the map that guides and informs the rest of the process."*

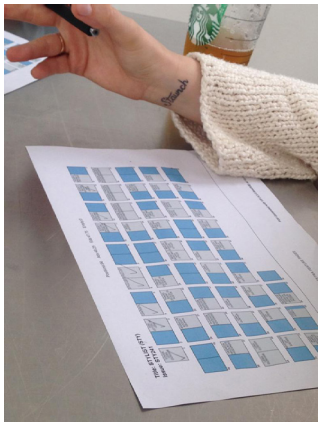


Figura 20. Espelho da edição de 8-14 out. 2014 da revista *Stylist*. Os espelhos apresentam as páginas duplas da edição e as demarcações de conteúdo editorial e publicitário.

Extraído de STYLIST MAGAZINE (2014).

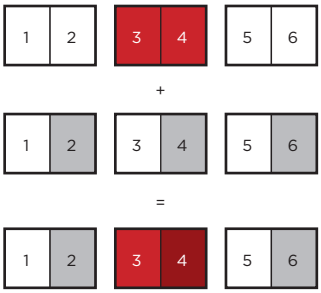


Figura 21. Simulação de polirritmia cromática em espelho editorial. AMBROSE E HARRIS (2007) utilizam um espelho para demonstrar a criação do ritmo em uma publicação. No exemplo citado, as cores remetem à possibilidade de se criar diversos ritmos em uma mesma edição, ou uma polirritmia através de suas adições (as duas primeiras fileiras somadas constituiriam o ritmo da terceira fileira).

Adaptado de AMBROSE; HARRIS (2007).

A técnica de roteiros visuais é comparável à produção do espelho[71] da publicação (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.168), um diagrama esquemático que, assim como o roteiro visual, também é utilizado para visualizar o panorama geral das páginas (HASLAM, 2010, P.140) e projetar ritmicamente o fluxo de uma publicação (NIKOLA, 2015).

O espelho (FIG.20) é citado como "a ferramenta mais importante na produção de uma publicação" (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.168), tendo duas funções que se sobressaem: o planejamento da produção da publicação (AMBROSE; HARRIS, 2007, P.108) e a disposição e organização do conteúdo nas páginas (HASLAM, 2010, P.141).

Essa ferramenta pode ser utilizada para planejar o posicionamento de imagens (HASLAM, 2010, P.41) ou de qualquer outro elemento escolhido pelo designer (AMBROSE; HARRIS, 2007, P.109), apresentando-se como adequada para a criação de um ritmo composicional.

Entretanto, ela também pode ser útil no projeto de um ritmo estrutural, permitindo-nos, por exemplo, visualizar a distribuição do conteúdo publicitário (WHITTAKER, 2008, P.74) em uma dada edição ou até mesmo controlar o posicionamento de diferentes tipos de conteúdos editoriais.

É necessário citar que AMBROSE E HARRIS (2007, P.109) sugerem o uso do plano de imposição[72] para a criação do ritmo, mas essa ferramenta não apresenta a sequência da visualização das páginas pelo leitor, como os próprios autores afirmam:

> o planejamento de uma publicação geralmente utiliza um plano de imposição que mostra a **disposição das páginas na sequência e posição em que elas irão aparecer quando impressas antes de serem cortadas, dobradas e refiladas,** e por essa razão ele pode ser utilizado para ajudar no planejamento do andamento de uma publicação.[73] (AMBROSE; HARRIS, 2007, P.108, GRIFO NOSSO)

Essa contradição parece solucionada quando os autores utilizam o espelho em um exemplo ilustrativo da criação do ritmo ao invés do plano de imposição mencionado (FIG.21).

Desse modo, reiteramos que, apesar do afirmado pelos autores,

71 *Espelho* ou *espelho editorial* é um diagrama que apresenta todas as páginas de uma publicação simulando sua ordenação. Ele é utilizado para o planejamento gráfico e organizacional de uma edição, também podendo ser referido como *pagination*, *flatplan* (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.162) *map, ladder* e *page diagram* em inglês (SOCIETY..., 2015A) ou *planillo* em *espanhol* (ZAPPATERRA, 2009, P.124).

72 Diagrama que apresenta a distribuição das páginas na lauda de impressão na "sequência e posição em que elas aparecerão quando impressas, antes de serem cortadas, dobradas e refiladas" (AMBROSE, HARRIS, 2009, P. 32).

73 Do original em inglês: *"Publication planning often uses an imposition plan that shows the arrangement of the pages in the sequence and position that they will appear when printed before being cut, folded and trimmed, and for this reason it can be used to help plan the pace of a publication."*

a sequencialidade das páginas utilizada na criação do ritmo pode ser notada no espelho e não no plano de imposição (FIG.22).

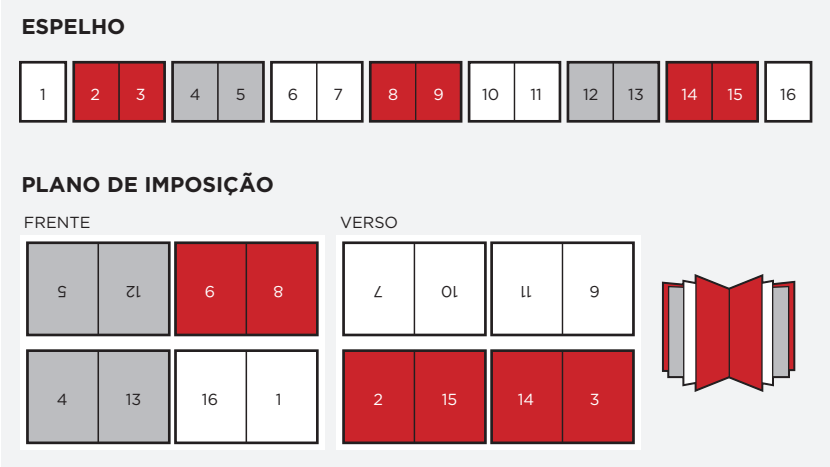


Figura 22. Comparação ilustrativa entre um espelho editorial e um plano de imposição. Na figura ao lado uma publicação de 16 páginas é planificada no espelho e no plano de imposição. Enquanto no espelho a sequência de páginas é mantida, no plano de imposição ela é alterada para permitir a encadernação correta da publicação.

Inconsistências surgem não apenas em relação às ferramentas, mas também na distinção entre os métodos de verificação do ritmo.

O *storyboard* é citado por SAMARA (2005, P.77), mas em conjunto com outra técnica, a miniaturização (WHITE, 2006, P.39):

> uma vez que uma grelha está aplicada, é uma boa ideia distribuir todo o material do projeto, página dupla por página dupla, para ver o quanto está disposto em cada. Um *storyboard* de miniaturas de cada página dupla na publicação pode ser útil. Aqui o designer pode testar variações do leiaute na grelha e notar o resultado em termos de andamento – o ritmo dos leiautes.[74] (SAMARA, 2005, P.77)

Ao contrário dos roteiros visuais, esboçados antes da produção de leiautes, a miniaturização das páginas é realizada após o design inicial das páginas (WHITE, 2006, P.35) e é considerada um teste para verificar o estado do ritmo da publicação:

> o melhor modo de testar o andamento e fluxo de sua publicação é produzir páginas duplas em miniatura, "minis", que podem ser penduradas no estúdio.[75] (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.163)

Assim, a técnica de miniaturização das páginas é uma tentiva de visualizar, antes da impressão (AMBROSE; HARRIS, 2006, P.179), as pági-

74 Do original em inglês: *"Once a grid is in place, it's a good idea to sort all the project's material, spread by spread, to see how much is appearing in each. A storyboard of thumbnails for each spread in the publication can be very helpful. Here, the designer can test layout variations on the grid and see the result in terms of pacing - the rhythm of the layouts."*

75 Do original em inglês: *"The best way to test the pacing and flow of your publication is to produce miniature spreads, 'minis', that can be pinned up in the studio."*

nas sequenciais da publicação (FIG.23) de modo mais próximo ao que o leitor irá experienciar permitindo o planejamento e a organização da publicação (WHITE, 2006, P.35).

Figura 23. Paredes utilizadas na disposição de páginas em miniatura nas redações das revistas *The New York Times Magazine* (à esq.) e *People* (à dir.)
As páginas já criadas da edição em produção são impressas e dispostas nessas paredes, sendo atualizadas à medida que novas páginas são finalizadas. Nas figuras exibidas podemos notar que não há um padrão na porcentagem de redução aplicada à impressão em miniaturas.

Extraído de SOCIETY... (2015B).

WHITE (2006, P.39) sugere que as miniaturas não devem ser visualizada na tela, mas sim impressas com cerca de 40% do seu tamanho real – o suficiente "para que se possa discernir o padrão" (WHITE, 2006, P.39) – e penduradas em uma superfície vertical na sequência em que serão publicadas. A impressão é necessária porque o redesign oriundo de uma comparação visual, segundo WHITE (2006), apóia-se na percepção da sequencialidade que a tela não exibe[76].

As páginas também devem ser classificadas de acordo com o seu conteúdo: páginas com predominância textual serão lentas e as com predominância visual rápidas (WHITE, 2006, P.39). Isso cria uma distinção entre as páginas e permite que elas sejam redistribuídas de modo a explorar o contraste (WHITE, 2006, P.39).

A redistribuição a partir do contraste também é sugerida através da criação de um índice de interesse. À cada matéria atribui-se uma pontuação entre 10 e -10 indicando, respectivamente, as consideradas mais e menos interessantes (WHITE, 2006, P.39).

Apesar de não entrar em detalhes sobre o que exatamente seria o quesito de diferenciação no índice de interesse, WHITE (2006) enuncia que a construção do ritmo é baseada na intensidade conferida à cada página em relação ao conjunto da publicação. Isso é explicitado na distinção entre texto verbal e texto visual e na divisão entre conteúdo editorial e publicitário (WHITE, 2006, P.39-40).

Nas palavras do autor o ritmo criado pela organização de conteúdos textuais e visuais é marcado pela velocidade de leitura ou escaneamento da página, convencionando que a leitura de um é mais intensa em termos de duração do que a de outro (WHITE, 2006, P.39).

No caso da divisão entre tipos de conteúdo o diferencial de in-

76 As páginas duplas são convocadas à serem posicionadas em uma superfície ampla ou, em outras palavras, penduradas em uma parede (HURLBURT, 1976, P.70; WHITE, 2006, P.39). No jargão editorial esses espaços ficaram conhecidos como *the wall,* sendo referidos também como espelhos ou *flatplans* em referência aos seus homônimos em papel (SOCIETY..., 2015B).

tensidade recai sobre a composição das páginas ao afirmar que o ideal seria manter-se atrelado à um ritmo composicional repetitivo no conteúdo editorial (WHITE, 2006, P.40):

> quanto mais isolado estiver cada espaço editorial nessa "simulação de fluxo" mais vital se torna a repetição rigidamente disciplinada, pois ela ajuda os espaços editoriais a se destacarem e serem reconhecidos. Quanto mais anúncios houver para interromper o fluxo editorial, menor deverá ser (ou precisará ser) a "variedade" no aspecto das páginas editoriais. (WHITE, 2006, P.40)

Entretanto quando considerado apenas o conteúdo editorial a sugestão é que a repetição seja intercalada com a variação, assumindo que a variação, seja ela qual for, possui uma maior intensidade (WHITE, 2006, P.41):

> planeje algumas grandes façanhas para o exemplar e mantenha o resto calmo e tranquilo. [...] Crie surpresas onde elas possam ser mais benéficas. Faça com que sejam precedidas por páginas tranquilas, para que se destaquem melhor. (WHITE, 2006, P.41)

As convenções acerca da relação do leitor com diferentes tipos de publicações podem ser utilizadas para classificar intensidades (GRAVER; JURA, 2012, P.120), mas estas também podem ser atribuídas de acordo com o público, ignorando o tipo de publicação, já que "seja o tom da peça – manifesto pelo conteúdo, design e formato – sério, engraçado, autoritário ou qualquer outro dentre vários estilos, ele deve ser adequado à audiência"[77] (GRAVER; JURA, 2012, P.120).

Independentemente do quesito escolhido para a intensidade, a técnica de miniaturização permite que o designer analise o andamento da publicação sem focar-se nos detalhes, visualizando sua narrativa em um nível macro (AMBROSE; HARRIS, 2007, P.110).

Mesmo que a origem do ritmo esteja nos detalhes, como é o caso do ritmo composicional, é possível visualizar a interação entre as páginas, como atestam AMBROSE E HARRIS (2007, P.111):

> alternar entre a perspectiva macro mais ampla e a perspectiva micro mais focada permite ao designer ajustar finamente as páginas duplas em uma publicação e estimar seu balanço geral. A consistência do leiaute pode ser avaliada com uma perspectiva macro

77 Do original em inglês: *"Whether the tone of the piece—manifested through the content, design, and format—is serious, fun, authoritative, or any of a number of other styles, it should be appropriate for the audience."*

> antes das mudanças serem feitas no nível micro.[78] (AMBROSE; HARRIS, 2007, P.111)

A visualização das páginas duplas em conjunto ao invés de isoladas permite a percepção do fluxo e da continuidade da publicação, independentemente de sua extensão (WHITE, 1990A, P.31). Nas palavras de HURLBURT (1976, P.70):

> porque a continuidade do design é tão importante para qualquer formato é essencial que o designer se esforce para examinar os leiautes e matérias de uma dada edição em sua relação uns com os outros. Isso é geralmente realizado com o agrupamento de cada página dupla em tamanho real ou reduzido em um quadro de recados ou numa área especialmente preparada.[79] (HURLBURT, 1976, P.70)

Mas as páginas não são apenas miniaturizadas e dispostas sucessivamente em painéis; elas podem ser utilizadas na construção de protótipos da publicação, ou bonecos, especialmente no caso de livros: "uma réplica do livro no papel real com várias páginas duplas próximas às finais é sempre melhor do que esboços, provas de impressão ou miniaturas"[80] (FOOTE, 2012, P.154).

Como exemplo podemos citar os *dummies* produzidos por Irma Boom (FIG.24), utilizados para visualizar a estrutura de um livro (DUTCH PROFILES, 2015) e a distribuição de imagens e texto (IRMA BOOM, 2015).

Nestas situações a técnica de miniaturização é desdobrada em uma mera construção anterior à produção comercial do artefato.

Ambas as técnicas, produção de roteiros visuais ou miniaturização, permitem ao designer criar e testar o funcionamento do ritmo no design editorial (SAMARA, 2005; WHITE, 2006). No entanto, nenhuma fornece ao designer meios de analisar objetivamente o comportamento do ritmo, apoiando-se no discernimento pessoal e subjetivo.

A compreensão mais paupável do ritmo visualizado em um artefato editorial surge na tentativa de RAMPAZZO E LEGAY (2004) em criar um método para analisar o ritmo no design de jornais, sendo este o único método que encontramos em nossa revisão de literatura

FIGURA 24. Páginas em miniatura do livro *Every Thing Design*, de stian Brändle, Glenn Adamson e Verena Formanek (acima) e dos *dummies* criados para o livro *Sheila Hicks*, de Nina Stritzler-Levine (abaixo). Irma Boom utiliza a miniaturização para visualizar a sequência de páginas em um painel assim como em um protótipo do livro final.

Extraído de TYPOTHEQUE (2015) e NEUMANN (2015).

78 Do original em inglês: *"Switching between the broader macro perspective and more focused micro perspective allows a designer to fine tune the spreads in a publication and gauge its overall balance. Layout consistency can be evaluated with a macro perspective before changes are made at the micro level."*

79 Do original em inglês: *"Because continuity of design is so important to any format, it is essential that a designer make every effort to examine layouts and features for a given issue in relation to each other. This is often achieved by grouping full-size or reduced-size stats of each spread on a bulletin board or specially prepared viewing area."*

80 Do original em inglês: *"A dummy book on the actual stock with several lifelike spreads is always better than sketches, page proofs, or thumbnails."*

que visa a análise do ritmo no design editorial após a produção final da publicação.

O método parte da hipótese de medir-se o ritmo, buscando transformar o conteúdo disposto nas páginas em uma unidade de medida que possa ser utilizada na construção de um *gráfico editorial* (RAMPAZZO; LEGAY, 2004).

Utilizado como ferramenta de análise prévia ao redesign de uma publicação, o método utiliza como medida o texto corrido, sendo que cada elemento na página é convertido em uma quantidade de texto através da mensuração da superfície que ele ocupa:

> todo elemento presente na página é portanto relacionado ao seu equivalente em sinais de texto corrido. A foto, títulos e os painéis publicitários são relacionados, em nossa grade, ao seu número equivalente de sinais. Deduzimos o comprimento das barras. As superfícies de cada elemento foram medidas por página dupla. Cada coluna do gráfico representa uma página dupla.[81] (RAMPAZZO; LEGGAY, 2004)

Com a disposição dos dados em um gráfico de colunas seria possível notar a distribuição de cada elemento ao longo das páginas duplas de uma publicação (FIG.25), sendo que "o comprimento das barras é proporcional à superfície ocupada pelos elementos [...]"[82] (RAMPAZZO; LEGAY, 2004). Na variação ou repetição de comprimentos nota-se se há ou não uma repetição cíclica na publicação, item considerado definidor do ritmo para os autores (RAMPAZZO; LEGAY, 2004).

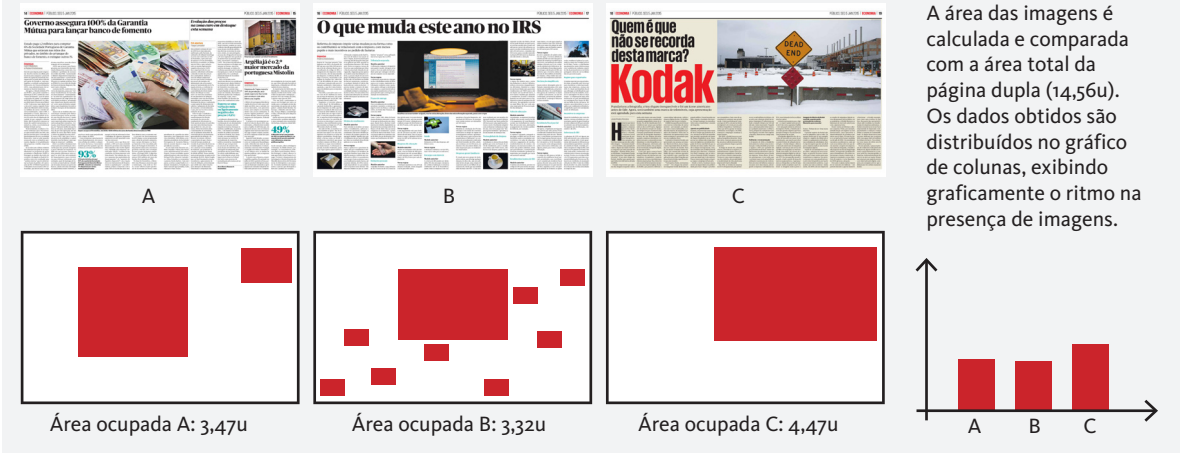


FIGURA 25. Análise do ritmo das imagens em sequência de páginas da edição de 5 jan. 2015 do jornal Publico. Nessa simulação é aplicado o método de RAMPAZZO E LEGAY (2004).

Ilustração com imagens extraídas de PUBLICO (2015).

81 Do original em francês: *"Tout élément présent dans la page est donc rapporté à son équivalence en signes de texte courant. La photo, la titraille, les surfaces publicitaires, sont rapportées, dans notre grille, à leur équivalence en nombre de signes. On en déduit la longueur des barres. Les surfaces de chaque élément sont mesurées par double-page. Chaque colonne sur le graphique représente une double page."*

82 Do original em francês: *"La longueur des barres est proportionnelle à la surface occupée par les éléments représentés [...]."*

Desse modo o método permite a visualização quantitativa do ritmo criado pela disposição dos diferentes tipos de conteúdo ao longo das páginas duplas de uma publicação. Ainda que o uso da área ocupada como quesito para quantificar a presença de cada elemento possa ser contestado do ponto de vista perceptivo[83], o método inova ao afastar-se do *olhar do designer* na percepção da organização rítmica e garantir valores apurados à cada elemento.

Portanto, podemos afirmar que os mecanismos de verificação rítmica no design editorial contemporâneo apóiam-se no *know-how* do designer (IRMA BOOM, 2015; VIGNELLI, 2010; WHITE, 2006) ou na quantificação do ritmo (RAMPAZZO; LEGAY, 2004).

No caso dos métodos apoiados na experiência do designer o ponto favorável é a alta flexibilidade já que todo elemento rítmico no design editorial passa a ser passível de planejamento e verificação (WHITE, 2006, P.41). Tanto a técnica de criação de roteiros visuais quanto a de miniaturização das páginas apóiam-se em procedimentos que não são indiferentes à profissão, como o esboço, as provas de impressão e a prototipagem, por exemplo.

Já no método de quantificação dos conteúdos a vantagem está na visualização dos elementos rítmicos matematicamente, o que permite ao designer concentrar sua atenção na distribuição de um elemento específico (RAMPAZZO; LEGAY, 2004) e perceber até mesmo a menor das diferenças entre as páginas (a qual poderia não ser notada em um simples folhear de páginas, por exemplo).

Ambas as abordagens apresentam falhas em seu processo de análise, seja por dependerem de interpretações subjetivas ou por quantificarem o que alguns diriam ser imensurável (ITTEN, 1975, P.98).

A produção de roteiros visuais e a miniaturização das páginas são métodos cuja análise de resultados é meramente perceptiva como apontado por WHITE (2006, P.39). Ainda que a experiência profissional e a sensibilidade artística de um designer sejam suficientes para um projeto e verificação do ritmo, o mesmo ainda dependerá de sua criatividade e intuição na tomada de decisões.

O uso do gráfico editorial, por outro lado, em sua tentativa de compreensão do fenômeno ritmo planifica todas as diferenças existentes entre os elementos de uma publicação, quantificando a presença dos elementos apenas em função de sua extensão na página e possivelmente ignorando o seu real *peso* na percepção rítmica.

É plausível supor que a junção das duas abordagens produziria

83 Não podemos afirmar que diferentes tipos de conteúdo são percebidos do mesmo modo pelo leitor apenas por ocuparem o mesmo espaço na página, o que dificulta a conversão dos mesmos em uma unidade de medida como a sugerida.

um mecanismo mais adequado e preciso para a percepção rítmica, no qual o conhecimento e experiência do designer estariam aliados ao apuramento da análise objetiva permitindo uma compreensão mais clara de como o ritmo pode ser produzido e de como é seu funcionamento em publicações.

Para isso seria necessário, portanto, minimizar a subjetividade existente nos métodos prévios à produção e a arbitrariedade[84] no método pós-produção. Em outras palavras, é necessário racionalizar o emocional e emocionar o racional. É o que pretendemos no próximo capítulo, ao apresentar a visão da semiótica tensiva sobre o ritmo.

84 O termo é utilizado como uma analogia à arbitrariedade em linguística, na qual o termo refere-se à disparidade não causal na relação entre significado e significante (GREIMAS; COURTÉS, 1979, P.24). Ao nosso ver, a conversão de diferentes tipos de conteúdo em uma mesma unidade produz o mesmo efeito.

Lo statuto del ritmo [...] è duplice: quello di una struttura di ordine prototipale e astratto, riconoscibile dietro ogni copertura figurativa, e quello di un concetto dinamico, di una semiotica della tensione che serve da criterio di distribuzione del senso, intrinsecamente legato a un'esigenza fondamentale, la regolazione emotiva.

O estatuto do ritmo [...] é duplo: o de uma estrutura de ordem prototipal e abstrata, reconhecível por trás de qualquer cobertura figurativa, e o de um conceito dinâmico, de uma semiótica da tensão que serve como um critério de distribuição do sentido, intrinsecamente ligados à uma exigência fundamental, a regulação emocional.

(CERIANI, 2003, P.154)

3

A VISÃO TENSIVA DO RITMO

ARTICULAÇÃO DA INTENSIDADE NO TEMPO

A semiótica tensiva também está inclusa dentre as várias áreas do conhecimento que discutem o ritmo e suas particularidades. Originária da *semiótica das paixões,* que por sua vez é uma evolução da *semiótica das ações*[1] (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, P.14-15), a semiótica tensiva propõe uma compreensão do sentido considerando a continuidade e permite, em seus pressupostos teóricos, uma definição do ritmo alinhada à nossa proposta e às opiniões citadas anteriormente.

Segundo ZILBERBERG (2010, P.4), o ritmo sob a ótica da semiótica tensiva é originado no cruzamento das valências de extensidade e intensidade, especificamente da temporalidade e tonicidade. Desse modo, o ritmo deixa de ser um conceito independente ou, nas palavras de ZILBERBERG (2010, P.4): "... a especificidade do ritmo [passa a ser] de composição e não de substância".

A princípio essa definição não parece próxima à que inferimos para o ritmo no design editorial ou à generalizada de Platão (MICHON, 2014A), mas se a analisarmos devidamente notaremos que ela não apenas se enquadra à noção usual como também garante novas possibilidades de análise do tema ao posicionar o ritmo como uma tensão.

Assim como o fizemos para inferir uma definição de ritmo anteriormente, devemos compreender o que é e de que trata a semiótica tensiva para estarmos aptos a absorver apropriadamente a definição de ZILBERBERG (2010). Desse modo voltamos brevemente nossa atenção à origem e aos preceitos básicos desse ramo de estudos para, posteriormente, debruçarmo-nos sobre a definição de ritmo em si.

É importante salientar, no entanto, que não pretendemos detalhar as diferentes abordagens semióticas ou traçar uma história da área; iremos nos ater aos objetivos do trabalho e esclarecer sucintamente a trajetória inspiracional que levou ao surgimento da semiótica tensiva e, posteriormente, apresentar seus pressupostos essenciais e abordar a sua visão sobre o ritmo.

As terminologias da semiótica tensiva não diferem da multiplicidade encontrada em outros ramos da semiótica; diferentes termos são utilizados para uma mesma definição ou um mesmo termo por

1 As denominações *semiótica das paixões* e *semiótica das ações* foram apresentadas por GREIMAS E FONTANILLE (1993) para distinguir as análises que, respectivamente, consideram o estado de alma ou afeto do sujeito no discurso, das que consideram os estados de coisas ou apenas as suas ações.

vezes aplica-se à definições diferentes. Devido à essa complexidade tentaremos não introduzir demasiados termos e iremos nos focar em uma explicação simples e efetiva dos preceitos básicos da semiótica tensiva, ainda que isso pareça raso aos iniciados na mesma.

3.1

ORIGENS DA SEMIÓTICA TENSIVA

PERCURSO HISTÓRICO DA TEORIA

A semiótica é uma linha de estudos das ciências humanas que possui recursos complexos e pouco utilizados (TATIT, 2001, P.11-13). A dificuldade de acesso às suas propostas e considerações inicia-se pela nomenclatura, como explicita de forma bem humorada PIGNATARI (2004, P.15) divagando sobre o seu nome: "semiótica? Uma meia-ótica, uma ótica de zarolhos e caolhos?"

O termo *semiótica* tem origem nas palavras gregas *semeîon,* que significa signo, e *sêma,* traduzível como sinal (NÖTH, 1995, P.20), podendo ser definida, de modo amplo e não unânime[2], como "a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura" (NÖTH, 1995, P.17).

Dessa mesma origem etimológica surge o outro nome pelo qual a semiótica é conhecida: *semiologia* (NÖTH, 1995, P.21), em mais uma demonstração das complexidades terminológicas que podemos encontrar na semiótica moderna[3].

A atribuição de dois nomes diferentes deve-se ao desenvolvimento independente de dois estudos similares e contemporâneos (CROW, 2010, P.13) que levaram à diferentes nomenclaturas. Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguísta suíço, denominou a sua linha de estudos como semiologia e Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo e matemático norte-americano, a batizou como semiótica (PIGNATARI, 2004, P.15-16).

2 GREIMAS E COURTÉS (1979, P.409), por exemplo, admitem três possíveis usos para o termo semiótica que transmitiriam diferentes significados. O termo pode designar "... (A) uma grandeza manifestada qualquer, que se propõe conhecer; (B) um objeto de conhecimento, tal qual aparece no decorrer e em seguida à sua descrição; e (C), o conjunto dos meios que tornam possível seu conhecimento" (GREIMAS; COURTÉS, 1979, P.409).

3 Chamamos de semiótica moderna a ciência que tem início no século XX (FIDALGO, 1998, P.7), mas há diversos exemplos de discussões consideradas como semióticas ou relacionadas à uma teoria geral dos signos ao longo da história, incluindo desde Platão e Aristóteles até John Locke e Johann Heinrich Lambert, por exemplo (NÖTH, 1995,P.18).

Essa dicotomia, alvo de algumas distinções conceituais cunhadas nos anos seguintes por seguidores de Peirce e Saussure, foi extinguida em 1969 com a adoção do termo semiótica para designar "... o território de investigações nas tradições da semiologia e da semiótica geral" (NÖTH, 1995, P.24).

Ambos os estudos eram focados em criar modelos estruturais para os signos[4], mas diametralmente opostos: Peirce buscou um sistema geral no qual o signo verbal poderia ser incluído; Saussure desenvolveu um sistema para os signos verbais que permitiu a inclusão posterior de outros tipos de signos (PIGNATARI, 2004, P.21-22).

Dentre outras distinções existentes entre Peirce e Saussure, a que definiu os estudos posteriores, tanto na semiótica norte-americana quanto na semiologia europeia, é, respectivamente, a tradição filosófica *vs.* a tradição linguística (FIDALGO, 1998, P.18).

Saussure é considerado o pai da linguística moderna (PIGNATARI, 2004, P.16) e suas concepções influenciaram vários estudiosos da área, dentre eles Louis Hjelmslev (1899-1965), linguista dinamarquês membro do Círculo Linguístico de Copenhague (MENDES, 2011, P.174).

Hjelmslev é o criador da glossemática, um conceito segundo o qual a língua é resultado de uma combinatória (MENDES, 2011, P.179), semelhante às operações aritméticas da matemática.

Além de casos como o de Hjelmslev, as ideias originárias da tradição linguística foram aplicadas em outros modos de comunicação por três *escolas* semióticas europeias: (i) a Escola de Praga (≈1930-1940) ligada aos formalistas russos, (ii) a Escola de Paris (≈1960-1970) com ênfase em Saussure e outros linguistas e (iii) a semiótica social (≈1970-dias atuais) inspirada nas ideias de Michael Halliday[5] (1970-1908)(KRESS, LEEUWEN, 2006, P.6).

Interessa-nos em especial a Escola de Paris, iniciada quando Algirdas Julien Greimas (1917-1992) lança o livro *Semântica Estrutural* e dá origem à chamada semiótica greimasiana, narrativa ou do discurso (MENDES, 2011, P.184). Greimas apresenta uma revisão não apenas dos preceitos saussurianos, mas também absorve conceitos de herdeiros da linguística como Hjelmslev, o qual proveu bases epistemológicas à semiótica greimasiana (MENDES, 2011, P.174).

4 Signo segundo a semiótica de origem francesa é "...uma unidade do plano da manifestação, constituída pela função semiótica, isto é, pela relação de pressuposição recíproca [...], que se estabelece entre grandezas do plano da expressão (do significante) e do plano do conteúdo (do significado), no momento do ato de linguagem" (GREIMAS; COURTÉS, 1979, P.422). Entretanto segundo a semiótica *perceiana* o signo (também chamado *representamen*) provém da relação, na qual ele também interfere, entre uma representação e sua interpretação (CROW, 2010, P.22). De modo didático podemos simplificar ambas as visões afirmando que o signo pode ser entendido como o elemento que unifica o conceito e a representação de algo.

5 Michael Alexander Kirkwood Halliday (1925-), linguista australo-britânico que desenvolveu a chamada linguística sistêmico-funcional e discutiu principalmente a construção do sentido do texto no seu uso em meio à vida social, o que chamou de sociosemântica do texto (EGGINS, 2004, P.2).

Dentre as novas propostas de Greimas evidencia-se a mudança de foco do sentido do signo para o do texto (MENDES, 2011, P.185) levando à criação, a partir da semiologia, da semiótica de linha francesa propriamente dita (MENDES, 2011, P.185; TATIT, 2011, P.11).

Essa mudança de foco está relacionada às três possíveis abordagens para o estudo do sentido derivadas dos estudos iniciais de Saussure e Peirce (CROW, 2010, P.15): "... [i] concebe-se o sentido em seu processo genético, como criação; [ii] em sua construção formal, como rede de relações; [iii] e em processos interpretativos, que tomam o sentido como conteúdo manifesto de estruturas latentes diferentes dele" (PIETROFORTE, 2008, P.10).

Em outras palavras, "há três áreas principais que formam o que entendemos como semiótica: os signos; o modo em que eles são organizados em sistemas e o contexto em que eles aparecem"[6] (CROW, 2010, P.15), representando as divisões em, respectivamente, sintaxe, semântica e pragmática (FIDALGO, 1998, P.16).

Assim, PIETROFORTE (2008, P.11) afirma que a semiótica (ao menos a greimasiana) enquadra-se na segunda abordagem, discutindo a produção do sentido entre o plano de conteúdo semântico (o que se diz) e o plano de expressão (como se diz). A diferença entre a abordagem semântica, adotada por Greimas, e a sintática, *saussuriana,* é explicada mais claramente por FONTANILLE (2005, P.16-17):

> definir como nível de pertinência da análise semiótica o signo ou o texto é decidir sobre a dimensão e a natureza do conjunto expressivo que se vai tomar em consideração [...]. No primeiro caso, essa dimensão é a das unidades mínimas (signos ou figuras); no segundo, a dos conjuntos significantes e a dos textos-enunciados. [...] trata-se, no primeiro caso, de selecionar, identificar e reconhecer as figuras pertinentes, ao passo que, no segundo, tenta-se apreender uma totalidade que se dá a conhecer por inteiro, sob a forma material de dados textuais (verbais e não-verbais), os quais se faz esforço por interpretar; não se trata mais de identificar e reconhecer, mas de atribuir uma direção significante, uma intencionalidade. (FONTANILLE, 2005, P.16-17)

O estudo do sentido do texto decorre na inclusão de formas não-verbais no rol de objetos da semiótica (MENDES, 2011, P.185), como realizado por Roland Barthes[7] (1915-1980) (CROW, 2010, P.54), mas tam-

6 Do original em inglês: *"There are three main areas that form what we understand as semiotics: the signs themselves; the way they are organised into systems and the context in which they appear."*

7 Roland Barthes (1915-1980), semiólogo francês, desenvolveu as ideias de Saussure na década de 60 e aplicou a análise semiótica à imagens, sons, gestos e objetos, considerando o papel que o leitor possui na significação e incorporando as noções de conotativo e denotativo (CROW, 2010, P.54).

bém na evolução da análise do verbal. Assim, não é de se estranhar que Greimas fale da *semiótica das ações,* focada na "...modelização da narratividade e de sua organização actancial" (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, P.9) e de uma *semiótica das paixões,* em que o sensível é visto como parte do discurso e as paixões não são "... propriedades exclusivas dos sujeitos" (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, P.21).

Esse movimento em direção ao estudo do sensível (MENDES, 2011, P.191) levou à diversos questionamentos na teoria semiótica, em especial sobre a continuidade, item problemático em uma área que normalmente discretiza o sentido (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, P.14-15).

É nesse momento que surge a semiótica tensiva, originária da descrição do universo passional que levou à constatação da tensividade e da foria (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, P.17). Ambos os termos referem-se às condições prévias de construção do significado, ou do processo de significação, delineando as intenções de um sujeito:

> a *tensividade fórica* designa o conjunto das precondições da significação, dentre as quais identificamos, por um lado, a *protensividade,* definindo um *sujeito tensivo,* ou 'quase-sujeito', e que engendra, sob o efeito das tensões favoráveis à cisão, o *devir* e, por outro lado, a *fidúcia,* sobre a qual se desenham "sombras de valor" destinadas a engendrar as *valências.* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, P.76)

Desse modo o nível tensivo corresponde ao nível profundo[8] (TATIT, 2001, P.20), ao nível subjacente ao enunciado e "... sua estrutura elementar [...], ponto *a quo* do percurso gerativo" (GREIMAS; COURTÉS, 1979, P.352). Em resumo, a tensão reside no espaço virtual e potencial em que o sentido é produzido, anteriormente à sua discretização em uma narrativa ou enunciação em discurso (FIG.26).

A semiótica tensiva surge, portanto, de uma revisão dos pressupostos da semiótica greimasiana, em específico da discretização do sentido no nível profundo da semiose. Sua realização como uma vertente semiótica possível é atingida com CLAUDE ZILBERBERG E JACQUES FONTANILLE (2001, P.9), que a desenvolvem principalmente em relação aos pressupostos da semiótica clássica, citando Saussure, Hjelmslev e Greimas dentre outros, e a solidificam como uma abordagem plausível para o sentido contínuo.

FIGURA 26. Localização da tensividade nos níveis do sentido de um texto. No diagrama acima a tensividade (em vermelho) é localizada no nível mais profundo de produção do sentido, sendo discretizada em uma narrativa e convocada posteriormente em discurso.

Diagrama adaptado de GREIMAS; FONTANILLE, 1993.

8 A semiótica greimasiana compreende dois níveis para o sentido de um texto, o das estruturas profundas (nível semiótico) e o das estruturas de superfície (nível discursivo), separados por enumeráveis níveis de representação possíveis (GREIMAS, COURTÉS, 1979, P.305). Essa divisão equivale, simploriamente, à uma hierarquização entre o sentido real e o sentido exibido por um texto. O nível semiótico é divisível em dois níveis hierárquicos, um profundo e um de superfície (GREIMAS, COURTÉS, 1979, P.306); daí decorrem as afirmações de que existem três níveis para o sentido de um texto: um nível semiótico *profundo* (sintaxe e semântica fundamentais), um nível semiótico de superfície (sintaxe e semântica *narrativas*) e um nível *discursivo* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, P.69).

3.2

CONCEITOS DA SEMIÓTICA TENSIVA

OS MECANISMOS DE ANÁLISE DA TENSÃO

A semiótica tensiva difere de outras vertentes semióticas ao direcionar a sua atenção principalmente para dois itens na produção do sentido: o afeto e a continuidade (ZILBERBERG, 2011, P.11).

Apesar de seus preceitos terem origem na semiótica greimasiana, ela também aproxima-se da fenomenologia[9] (1908-1961) (ZILBERBERG, 2011, P.12), baseando-se na concepção linguística estrutural e também em questões como a experiência e percepção do sujeito. Assim, a semiótica tensiva realça "... algumas grandezas até então tidas por irrelevantes, as grandezas afetivas" (ZILBERBERG, 2011, P.14).

O contínuo também é de interesse da semiótica tensiva que, em termos escolares como mencionado por ZILBERBERG (2011, P.23), busca discernir "... de que modo um gerúndio, vinculado ao acontecimento, converte-se em particípio, vinculado ao estado." Em uma interpretação mais corriqueira, trata-se de compreender como um contínuo de possibilidades se traduz em um único aspecto discreto.

Para a semiótica tensiva todo processo de significação, o ato de dar sentido à algo, é resultado da articulação entre o sensível – uma intensidade – e o inteligível – uma extensidade: "a tensividade não é nada além da relação de intensidade e extensidade, dos estados de alma com os estados de coisas"[10] (ZILBERBERG, 2015).

> Intensidade e extensidade são dois eixos que se organizam em torno do sujeito da percepção, que por sua vez percebe uma grandeza que se estende na apreensão do mundo – a extensidade – e outra que garante o enfoque tônico – a intensidade – capaz de sensibilizar a apreensão. (PIETROFORTE, 2008, P.63)

Extensidade e intensidade exprimem, respectivamente, a quantidade e a qualidade (ZILBERBERG, 2015) na significação. Elas não são dimensões opostas, mas dependentes (ZILBERBERG, 2011, P.39), o que gera a tensão que nomeia a linha de estudos.

9 Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo francês voltado à fenomenologia que discutiu principalmente questões relacionadas à percepção e às experiências humanas (MÜLLER, 2001, P.9), é citado por ZILBERBERG (2011, P.12) como provedor de alguns conceitos na semiótica tensiva.

10 Do original em francês: *"La tensivité n'est rien d'autre que la relation de l'intensité à l'extensité, des états d'âme aux états de choses."*

A dependência entre as dimensões é hierárquica: a intensidade rege a extensidade (ZILBERBERG, 2011, P.18), reiterando que o sensível predomina sobre o inteligível nessa linha teórica. Se considerarmos que toda significação é uma espécie de manifestação, então a extensidade seria o manifestante – o *como* – e a intensidade o manifestado – o *o quê* – (ZILBERBERG, 2015), de modo que torna-se claro a precedência de um sobre o outro.

A relação de dependência configura um espaço tensivo, representado graficamente em um diagrama no qual o eixo das ordenadas (vertical) corresponde à intensidade e o das abscissas (horizontal) à extensidade (ZILBERBERG, 2011, P.248).

Essa mesma dependência estabelece uma continuidade e permite a gradação entre grandezas qualitativas e quantitativas ao contrário da discretização opositória realizada por outras semióticas (PIETROFORTE, 2008, P.62-63). Exemplificando, a semiótica tensiva não considera que a passagem de um estado (A) à outro (B) seja realizada através de um ponto de negação (não-B), como no quadrado semiótico (FIG.27), mas através de uma gradação processual orientada (MARTIN, 2014), fazendo de seu objeto de análise a dependência e não a oposição entre as partes (ZILBERBERG, 2011, P.39).

Há três itens que devem ser identificados para que a tensividade seja aplicável ou, em outras palavras, para se garantir a existência de uma reciprocidade ininterrupta em uma relação de dependência: (i) morfologias de traços intensos e extensos; (ii) hierarquias através da recção[11] e da modalização[12]; e (iii) morfologias que advêm ou sobrevêm (ZILBERBERG, 2011, P.18-19). Trata-se de (i) identificar a presença e (ii) dependência das dimensões intensas e extensas além de uma (iii) sequencialidade em sua aparição no que se pretende analisar.

A identificação das dimensões é realizada através da dedução das unidades de intensidade e extensidade, (iv) determinando uma *medida* para a extensidade, (v) identificando os momentos que indiquem a direção tensiva e (vi) verificando se são enumeráveis em extensidade e mensuráveis em intensidade (ZILBERBERG, 2011, P.49-50).

É possível verificar se a estrutura tensiva proposta é adequada se as unidades também permitirem a qualificação das quantidades e a quantificação das qualidades[13] e se houver um critério de simplicidade nas unidades inferidas (ZILBERBERG, 2011, P.53).

Figura 27. Ilustração comparativa entre o quadrado semiótico clássico e o diagrama da semiótica tensiva. Na ilustração acima podemos notar que o percuso de uma grandeza A para outra B é discretizado no quadrado semiótico, mas um processo contínuo no diagrama tensivo.

11 Termo originário da linguística que indica a "ação que umas palavras exercem sobre outras do ponto de vista de suas relações formais no enunciado" (RECÇÃO, 2009-2014), em específico os verbos (DUBOIS ET AL., 2011, P.501). Nesse caso trata-se de uma analogia à prevalência da intensidade sobre a extensidade.

12 *Modalização* é a expressão da posição do enunciador em relação ao que ele diz (FIORIN, 2000, P.171), sendo "a marca dada pelo sujeito a seu enunciado" (DUBOIS ET AL., 2011, P.414).

13 Trata-se de uma qualidade poder ser traduzida em números, como 1 e 0, e de uma quantidade ser convertida em um aspecto, como muito ou pouco.

A identificação das unidades pode basear-se na tensão geradora, que podemos considerar básica ou até mesmo primordial, que cada dimensão apresenta na tensividade. Para a intensidade trata-se do par *impactante vs. tênue* enquanto para a extensidade vale a oposição *concentrado vs. difuso* (ZILBERBERG, 2011, P.258-264).

As subdimensões da intensidade e extensidade também apresentam pares tensivos essenciais, respectivamente, (i) andamento *(rápido vs. lento)* e tonicidade *(tônico vs. átono)* e (ii) espacialidade *(fechado vs. aberto)* e temporalidade *(breve vs. longo)*, conforme exibido no QUADRO 1 (ZILBERBERG, 2011, P.238-286).

DIMENSÕES, SUBDIMENSÕES E TENSÕES BÁSICAS DA SEMIÓTICA TENSIVA

Dimensões	**INTENSIDADE** impactante vs. tênue		**EXTENSIDADE** concentrado vs. difuso	
Subdimensões	**ANDAMENTO** rápido vs. lento	**TONICIDADE** tônico vs. átono	**ESPACIALIDADE** fechado vs. aberto	**TEMPORALIDADE** breve vs. longo

Legenda: **NOME** tensão básica

QUADRO 1. Dimensões, subdimensões e tensões básicas da semiótica tensiva. O quadro acima exibe as divisões de intensidade e extensidade e os respectivos pares de valências que configuram as grandezas atribuídas à cada dimensão.

Quadro a partir de dados extraídos de ZILBERBERG (2011).

A mesma relação hierárquica existente entre as dimensões é válida para as subdimensões: espacialidade e temporalidade são regidas pelo andamento e pela tonicidade (ZILBERBERG, 2015). A articulação entre subdimensões[14] gera diferentes disposições, dentre elas o rtimo, como veremos mais à frente no item 3.3 (P.83).

Os pares tensivos atribuídos às dimensões e subdimensões são compostos por valências[15], que podem ser predefinidas, como é o caso das tensões básicas, ou atribuídas. As valências atribuídas nada mais são do que qualidades inferidas das grandezas do objeto da análise, já que "... a aspectualidade é a expressão em discurso do devir[16] das correlações tensivas[...]" (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, P.310) e as valências são os vetores da aspectualidade (ZILBERBERG, 2011, 2015).

Assim, em uma análise acerca da relação entre o barroco e o clássico inspirada em H. Wölfflin[17], ZILBERBERG (2011, P.42-43) deter-

14 ZILBERBERG (2010, 2011, 2015) projeta aritmeticamente as subdimensões entre si, inclusive as pertencentes à uma mesma dimensão. É necessário afirmar que essas projeções podem parecer incoerentes, já que eliminariam a premissa básica da tensividade como articulação entre o sensível e o inteligível. Entretanto, a projeção entre subdimensões da mesma dimensão é apenas a constatação da conjunção, multiplicativa e não aditiva, das dimensões (ZILBERBERG, 2010, P.2).

15 Também denominadas *funtivos* (ZILBERBERG, 2011, P.62; FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, P.22), as valências podem ser obtidas no cruzamento de um forema (elemento que explicita a foria que uma subdimensão cifra em termos de direção, posição ou elã) com uma subdimensão (ZILBERBERG, 2011, P.74). Na semiótica tensiva também admitem-se subvalências, originárias do cruzamento de um forema com uma categoria aspectual (ZILBERBERG, 2011, P.84-86). Afim de mantermo-nos próximos aos objetivos da dissertação optamos por apresentar a teoria tensiva de modo simplificado e didático, mas é necessário afirmar que utilizam-se tanto valências quanto subvalências.

16 *Devir* é um conceito filosófico que indica o movimento permanente de mudanças pelas quais algo passa, significando também suceder, acontecer ou vir a ser (DEVIR, 2003-2015).

17 Heinrich Wölfflin (1864-1945), teórico e historiador da arte suíço que procurou a interpretação das obras artísticas a partir de pares de qualidades opostas que representavam a dualidade entre o

mina que as grandezas de intensidade e extensidade que configuram suas interdefinições são o andamento e o contorno[18]. Desse modo o par valencial da intensidade será *rápido vs. lento* (o mesmo do andamento e que aqui substitui o da intensidade, *impactante vs. tênue*) e o da extensidade será *triagem vs. mistura* (em substituição ao *concentrado vs. difuso* e indicando, respectivamente, a observância e o esmaecimento dos contornos) (ZILBERBERG, 2011, P.43).

No cruzamento de uma valência intensa – em meio à gradação de valências intensas possíveis – com uma valência extensa – também em meio à gradação de valências extensas possíveis – está o valor (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, P.22; ZILBERBERG, 2011, P.67), que corresponde ao aspecto no nível superficial (ZILBERBERG, 2011, P.291) (FIG.28). De fato é ao observar os valores que inferimos as valências e as grandezas de intensidade e extensidade (ZILBERBERG, 2011, P.246).

Os valores são classificados em termos-limite e termos intermediários: os termos-limite correspondem ao valor máximo que as grandezas podem assumir, enquanto os termos intermediários correspondem aos valores medianos (ZILBERBERG, 2011, P.56).

Há dois tipos de correlação entre intensidade e extensidade na semiótica tensiva: a concessiva, na qual se pressupõe uma correlação inversa entre as grandezas, e a implicativa, que apresenta uma correlação conversa (ZILBERBERG, 2011, P.93). Resumidamente, na correlação inversa o valor associado à uma maior valência intensa corresponde à uma menor valência extensa; já na correlação conversa o valor associado à uma maior valência intensa também é associado à uma maior valência extensa (ZILBERBERG, 2011, P.93).

Em uma correlação inversa associa-se o movimento tensivo em direção ao aspecto impactante à uma operação de assomo[19] e o dirigido ao aspecto tênue à uma operação de resolução (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, P.118 E 179). Já em uma correlação conversa o movimento em direção ao impactante é associado à operação de amplificação enquanto o direcionamento ao tênue é relacionado à uma operação de atenuação (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, P.179) (FIG.29).

Na identificação da direção da tensividade a análise tensiva percorre três níveis: o da direção propriamente dita (N_1), o das categorias (N_2) e o das unidades (N_3) (ZILBERBERG, 2011, P.61).

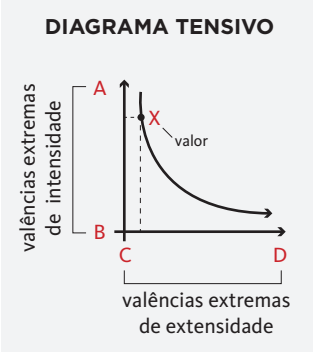


FIGURA 28. Localização das valências extremas e do valor no diagrama tensivo. As valências são posicionadas nos eixos correspondentes enquanto o valor encontra-se no cruzamento entre duas gradações, uma intensa e outra extensa, no espaço da tensividade.

Ilustração a partir de dados extraídos de ZILBERBERG (2011).

FIGURA 29. Diagramas de correlação inversa e de correlação conversa. Em uma correlação inversa o movimento rumo ao impactante e concentrado é um assomo e ao tênue difuso uma resolução. Na correlação conversa o movimento rumo ao impactante e difuso é uma operação de amplificação e em direção ao tênue e concentrado é uma atenuação.

Diagramas a partir de dados extraídos de ZILBERBERG (2011).

clássico e o não-clássico (ARGAN; FAGIOLO, 1994, P.35).

18 ZILBERBERG (2011, P.43) supõe em sua análise que o "estilo clássico visa o acabado, o aparecido e o estilo barroco, o inacabado, o aparecimento", relacionando-os, respectivamente, à lentidão do aparecido (o estado) e à rapidez do aparecimento (o acontecimento); daí a seleção do andamento como grandeza da dimensão intensa. No caso do contorno, o autor afirma que baseou-se em uma das categorias plásticas de Wölfflin à qual aplicou uma versão da tensão fundamental da extensidade (ZILBERBERG, 2011, P.43).

19 *Assomo* significa *indício* ou *manifestação de um sentimento* (ASSOMO, 2003-2015). Originário do termo francês *sommation* (LOPES; TATIT; BEIVIDAS, 2011, P.49), também foi traduzido para o português no livro *Tensão e Significação* (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001) como *somação*.

Toda relação de dependência na tensividade possui um estilo tensivo, o qual indica a direção da relação (ZILBERBERG, 2011, P.20). A direção é identificada no discurso através da sequência de aspectos intensos: se o aspecto impactante é anterior ao tênue a direção é descendente; se esse mesmo aspecto for posterior ao tênue a direção é ascendente (ZILBERBERG, 2011, P.56).

As direções são categorizadas a partir de dois pontos de vista: em uma visão aditiva, a ascendência é um recrudescimento (cada vez *mais* mais) e a descendência uma minimização (cada vez *mais* menos); na visão subtrativa a ascendência é um restabelecimento (cada vez *menos* menos) e a descendência uma atenuação (cada vez *menos* mais)[20] (ZILBERBERG, 2011, P.57-60).

De acordo com os termos que as identificam, sejam eles limites (indicando a alteração de *pelo menos um*) ou intermediários (alterando *mais de um*), as categorias são divididas em unidades direcionais como exibido no QUADRO 2.

DIREÇÕES, CATEGORIAS E UNIDADES NA SEMIÓTICA TENSIVA

Ascendência				**Descendência**			
RESTABELECIMENTO cada vez menos menos		**RECRUDESCIMENTO** cada vez mais mais		**ATENUAÇÃO** cada vez menos mais		**MINIMIZAÇÃO** cada vez mais menos	
RETOMADA retirada de pelo menos um menos	**PROGRESSÃO** retirada de mais de um menos	**AMPLIAÇÃO** acréscimo de pelo menos um mais	**SATURAÇÃO** acréscimo de mais de um mais	**MODERAÇÃO** retirada de pelo menos um mais	**DIMINUIÇÃO** retirada de mais de um mais	**REDUÇÃO** acréscimo de pelo menos um menos	**EXTENUAÇÃO** acréscimo de mais de um menos

QUADRO 2. Direções, categorias e unidades na semiótica tensiva. As direções (N_1) são divididas em 4 categorias (N_2), que por sua vez desdobram-se em 8 unidades (N_3) que representam operações na tensão.

Quadro a partir de dados extraídos de ZILBERBERG (2011).

Tendo-se realizado a identificação (i) das valências de intensidade e extensidade, (ii) do tipo de relação que elas configuram entre si e (iii) da direção que a tensão apresenta, é possível traçar uma análise da tensividade em um dado objeto, sendo que esses passos configuram as ferramentas de análise principais da semiótica tensiva.

Essas ferramentas permitem uma melhor compreensão do jogo de tensões existentes no nível profundo da significação, quantificando a expressão e qualificando o conteúdo (ZILBERBERG, 2015).

Com intensidades e extensidades inferidas de um nível mais superficial a semiótica tensiva permite a análise de um dado objeto a partir de sua aspectualidade, tornando possível a compreensão do mesmo pelo modo como se apresenta.

Todavia, essa característica acaba por tornar-se restritiva em certa medida; GREIMAS E FONTANILLE (1993) já previam, ainda na semiótica das paixões, que não consideravam "as variações culturais

20 A classificação é compreensível se tomarmos como exemplo a atenuação e a minimização: *cada vez menos mais* corresponde à uma subtração do positivo, enquanto *cada vez mais menos* à uma adição do negativo, ambos garantindo o mesmo resultado, mas através de operações diferentes.

no próprio coração dos efeitos de sentido passionais" (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, P.79). Desse modo, ainda que adequada à análise a partir do aspecto, as ferramentas analíticas da semiótica tensiva não são apropriadas para casos em que o contexto seja parte da significação.

3.3

RITMO NA SEMIÓTICA TENSIVA

DEFINIÇÃO E IMPLICAÇÕES

O ritmo em si não é parte dos preceitos da semiótica tensiva, mas é citado como o resultado da projeção da tonicidade sobre a temporalidade, duas subdimensões da intensidade e extensidade, de modo que "... os analisantes das dimensões tornam-se definidores dos conceitos" (ZILBERBERG, 2010, P.4-5).

Essa definição não apenas configura o ritmo como um aspecto afetivo, originário de uma tensão articulada e passível de análise pela semiótica tensiva, como também o enquadra na relação de dependência entre intensidade e extensidade (ZILBERBERG, 2010, P.5).

Há três implicações diretas para o enquadramento do ritmo na tensividade: (i) a comparação com outros resultados da projeção entre subdimensões, posicionando-o como parte de um grupo de manifestações; (ii) a constituição de um esquema geral que abarque todas as ocorrências rítmicas; e (iii) a análise do ritmo como uma tensão.

Quanto à primeira implicação trata-se do ritmo libertar-se de um conceito único e isolado para relacionar-se aos outros elementos também originados de uma projeção:

> ... [a especificidade do ritmo] desaparece se considerarmos os componentes em interseção, de acordo com o adágio que afirma que as partes de um todo são mais gerais que o todo em si mesmo. Reencontrando "sua família", o ritmo torna-se um dos destinos possíveis de um grupo de transformação ou deformação. (ZILBERBERG, 2010, P.4)

A família à que ZILBERBERG (2010, P.4-5) refere-se é o conjunto de características obtidas na projeção das subdimensões de intensidade sobre as de extensidade, ou seja, categorias do cruzamento do

andamento e da tonicidade com a temporalidade e a espacialidade.

Os resultantes são, além do ritmo, o acontecimento, a ubiquidade[21] e a profundidade[22], conforme exibido no QUADRO 3.

QUADRO 3. Categorias da projeção de subdimensões.
O ritmo é originado na projeção da tonicidade sobre a temporalidade, sendo uma categoria entre outras três possíveis: o acontecimento, a ubiquidade e a profundidade.

Quadro a partir de dados extraídos de ZILBERBERG (2011).

CATEGORIAS DA PROJEÇÃO DE SUBDIMENSÕES

Extensidade / Intensidade	Temporalidade	Espacialidade
Andamento	ACONTECIMENTO	UBIQUIDADE
Tonicidade	RITMO	PROFUNDIDADE

A presença do ritmo em meio à outras categorias coloca em discussão o seu próprio caráter ao compararmos as semelhanças e diferenças composicionais[23] existentes entre tais itens.

Ritmo e profundidade, por exemplo, são originários da tonicidade, mas possuem subdimensões extensas distintas levando-nos a supor que a diferença entre o rítmico e o profundo é a natureza de sua extensão. Se avaliarmos as valências básicas da temporalidade (breve *vs.* longo) e da espacialidade (aberto *vs.* fechado) essa diferença de natureza se torna mais clara, uma vez que o ritmo parece atuar sobre durações enquanto a profundidade atua sobre expansões.

Esse raciocínio comprova-se com a adição da persistência como produto da tonicidade pela temporalidade, realizada posteriormente por ZILBERBERG (2011, P.72). A persistência é um lembrete da relevância da duração para a categoria e, por conseguinte, para o ritmo.

O acontecimento, por sua vez, possui em comum com o ritmo a temporalidade, de modo que o andamento seria a chave para compreendermos a distinção entre ambos. O acontecimento ocorre subitaneamente (ZILBERBERG, 2011, P.236-238), à revelia da expectativa; já o ritmo, definido pela tonicidade distribuída, possui durações breves ou longas, sendo previsível e memorável (ZILBERBERG, 2011, P.70).

Ao acontecimento também soma-se um outro membro: o abreviamento (ZILBERBERG, 2011, P.72), atestando a sua relação com a velocidade e o seu caráter de subitaneidade.

21 "Qualidade do que está ou pode estar em muitos lugares ao mesmo tempo ou quase ao mesmo tempo" (UBIQUIDADE, 2009-2015).

22 A profundidade na semiótica tensiva tem origem no conceito *deleuziano* (ZILBERBERG, 2010) de que a intensidade possui um devir descendente tendendo à negar tanto sua qualidade quanto extensão (DELEUZE, 2000) sendo considerada, portanto, como a medida entre as valências extremas ou termos-limite (ZILBERBERG, 2010).

23 Categorizar é considerar um grupo de itens como equivalentes em alguma característica (NEISSER, 1989, P.1). Nesse caso há equivalências não apenas entre os supostos integrantes das categorias, mas também entre as próprias categorias devido à sua origem comum na projeção das subdimensões. Se o ritmo é composto de um mesmo ingrediente que a profundidade, por exemplo, há uma distinção em relação ao segundo ingrediente dessa composição que deve ser observada e que pode nos ser útil para a sua compreensão.

À ubiquidade, completamente distinta do ritmo em sua conjunção, é adicionado o estreitamento (ZILBERBERG, 2011, P.72), sugerindo que a mesma pode relacionar-se à uma expansão ou contração (espacialidade) imediata ou lenta (andamento). O ritmo, por sua vez, está ligado à um abreviamento ou alongamento (temporalidade) da acentuação ou da atonicidade (tonicidade). Através da comparação entre ambos reafirma-se o fato de que a velocidade e o espaço em que o ritmo ocorre não são características definidoras para o mesmo.

Nas três comparações realizadas evidencia-se o caráter temporal, previsível e acentual do ritmo, características próximas às generalizadas (MICHON, 2014A) e transmitidas como sucessão, repetição e organização, atestando que a definição de ritmo da semiótica tensiva é apropriada à noção usual.

A segunda implicação da definição tensiva do ritmo atesta a possibilidade de compreendermos amplamente as múltiplas formas de ocorrência do ritmo através do esquema tensivo.

Como afirma LEFEBVRE (2005, P.5), o estudo do ritmo pode ser realizado do específico ao generalizado ou vice-versa, mas a determinação de um conceito geral a partir de um uso específico pode induzir a erros[24]. A compreensão do ritmo derivada de suas manifestações não é satisfatória porque há demasiadas diferenças ao compararmos, por exemplo, o ritmo musical ao "...ato de caminhar, à respiração, ao corpo em trabalho ou ao corpo em transe, aos ritmos biológicos ou cosmológicos [....]" (ZILBERBERG, 2010, P.5).

Assim, a definição do ritmo no esquema tensivo considera a deformabilidade de uma configuração inicial (ZILBERBERG, 2010, P.5) permitindo a sua aplicação em áreas e práticas não usuais, como é o caso do design editorial.

> ... as categorias propostas pela semiótica tensiva deslocam a observação do ritmo de categorias pré-formatadas como metro e rima para as relações tensivas que [...] [possuem] alcance teórico universal e adequação analítica particular [...]. (TEIXEIRA, 2008, P.177)

O ritmo como uma dependência entre as valências primordiais da tonicidade – tônico e átono – e da temporalidade – breve e longo – na qual as segundas são subordinadas às primeiras (ZILBERBERG, 2010, P.5) apresenta características semelhantes às da noção usual.

Tanto em Platão (MICHON, 2014A) quanto na definição proposta nessa dissertação (P.40) o ritmo é a distribuição de itens (fracos ou

24 LEFEBVRE (2005, P.5) também comenta que a segunda possibilidade, inferir o conceito a partir de uma generalização, pode induzir à especulação e à subjetividade.

fortes segundo a noção usual, repetitivos ou variantes segundo a nossa proposta) ao longo de uma sequência (temporal no conceito generalizado e espaçotemporal no design editorial).

A semiótica tensiva, portanto, permite que os itens distribuídos assumam diversas faces desde que possam ser relacionados à tonicidade e à atonia, atestando que os tempos fortes e fracos podem ser correlatos de leiautes impactantes ou repetitivos, por exemplo.

De fato, devido à presença da tonicidade e da atonia, a própria intensidade é rítmica: "o devir da intensidade, ao produzir e distribuir ápices e modulações, tomaria, de qualquer modo, a forma de um ritmo" (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, P.31).

As valências primordiais podem ser ampliadas com a divisão das subdimensões em paradigmas de direção, posição e elã[25] (ZILBERBERG, 2011, P.261). Isso sugeriria, tanto para a tonicidade quanto para a temporalidade, novas possibilidades na relação do ritmo com a intensidade e a extensidade sem comprometer o seu conceito geral.

Vale salientar que, independentemente das valências escolhidas, a tonicidade e a temporalidade são traduzidas em um esquema de uso no qual a acentuação é dependente da espera, sendo que a espera é uma função tensiva cujos funtivos, pergunta e resposta, o ritmo traz em si (ZILBERBERG, 2010, P.6).

A espera é o reconhecimento da previsibilidade suposta no ritmo, a qual é exibida ao definir-se o ritmo como "...um tipo particular de isotopia que adiciona ao requisito da recorrência a cláusula da regularidade"[26] (BARBIERI, 2004, P.71). Se trata de cumprir ou não a expectativa de regularidade que a noção de ritmo incorpora, uma vez que "o ritmo é de fato um modo de gerar expectativa que depende do reconhecimento de termos perceptuais [...]"[27] (BARBIERI, 2004, P.65).

A terceira implicação da inclusão do ritmo na tensividade, que consideramos a mais promissora, afirma que o posicionamento da definição de ritmo como uma tensão permite sua análise como tal.

Apesar de ser enquadrado como originário da tonicidade e temporalidade, podemos supor que o ritmo também pode ser abordado como uma tensão orientada pela intensidade (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, P.31) e não apenas "...como termo mediador entre os termos extremos que são a subitaneidade tônica e uma duração átona" (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, P.283). Afinal, o ritmo como a distri-

25 *Direção, posição* e *elã* são *foremas,* grandezas que representam as variações e vicissitudes que afetam o sentido em meio à foria (ZILBERBERG, 2011, P.72-73). *Elã* indica a disposição ou movimento do sentido (ZILBERBERG, 2011, P.261).

26 Do original em italiano: *"... un tipo particolare di isotopia, che aggiunge al requisito della ricorrenza la clausola della regolarità."*

27 Do original em italiano: *"Il ritmo costituisce infatti un modo per ingenerare aspettative che dipendono dal riconoscimento di termini percettivi [...]."*

buição de itens tônicos ou átonos ao longo do tempo ou do espaço é nada mais do que uma correlação dependente entre intensidade e extensidade como defendida pela semiótica tensiva.

Assegura-se, assim, a pertinência da utilização dos mecanismos da semiótica tensiva para a análise do ritmo, independentemente da forma pela qual ele se apresenta e de acordo tanto com a noção usual quanto com a definição proposta para o design editorial.

Obtemos, desse modo, todo um referencial teórico e metodológico que permite uma análise do ritmo a partir de suas particularidades e não de uma visão generalizada, ainda que a análise esteja restrita às formas pelas quais o ritmo se apresenta e desconsidere o seu contexto. Entendemos que, considerando o atual estado da discussão rítmica na área do design editorial, a mera abordagem do ritmo enquanto manifestação já é suficiente para avançarmos em seu entendimento, relegando a questão da subjetividade na percepção rítmica pelo leitor e da influência do contexto sobre a mesma à discussões futuras sobre o tema.

Die bis heute herrschende Behauptung, es wäre verhängnisvoll, die Kunst zu „zerlegen“, da dieses Zerlegen unvermeidlich zum Tod der Kunst führen müßte, stammt aus der unwissenden Unterschätzung der bloßgelegten Elemente und ihrer primären Kräfte.

A até hoje dominante opinião de que seria desastroso “decompor” a arte porque essa decomposição levaria inevitavelmente à sua morte vem da ignorante subestimação dos elementos expostos e das suas forças primárias.

(KANDINSKI, 1928, P.11)

4

ANÁLISE DO RITMO NO DESIGN EDITORIAL

UM MÉTODO TENSIVO

O uso da análise como meio de compreender a manifestação de um fenômeno (TOGNOLI, 2012, P.162), seja rítmico ou não, não é uma proposta inovadora. Ainda que a definição de ritmo no design editorial deduzida (P.40) elucide-nos sobre sua natureza e comportamento, ela não nos fornece meios para que o funcionamento e a estrutura do ritmo seja plenamente apreendido. A proposição de um método para se analisar o ritmo no design editorial é, portanto, válida como tentativa de ampliar a compreensão desse fenômeno.

A análise rítmica estende-se por áreas tão distintas quanto a dança (FERNANDES, 2009), a filosofia (CUNHA, 2010) e a climatologia (MONTEIRO, 1971), incluindo também o design editorial (RAMPAZZO; LEGAY, 2004). Em nossa área de estudos, entretanto, sua história não é densa ou longa, sendo iniciada e pausada, salvo nosso engano[1], no método proposto por RAMPAZZO E LEGAY (2004).

Tal método, ao qual os autores referem-se como como metrologia, é focado em analisar o ritmo através da mensuração da quantidade de informação exibida por unidade de espaçotempo (nesse caso, as páginas duplas) (RAMPAZZO; LEGAY, 2004). Mesmo que adequado à percepção da distribuição quantitativa do conteúdo, o método não considera a distribuição qualitativa do mesmo.

Essa é uma lacuna considerável, já que as técnicas para percepção rítmica identificadas[2] baseiam-se tanto na valoração quantitativa quanto na qualitativa (SAMARA, 2005; WHITE, 2006) e salientam a importância da qualificação do conteúdo no ritmo.

Desse modo, propomos a criação de um método que permita a análise quantitativa e qualitativa do ritmo no design editorial, buscando preencher as lacunas que a análise rítmica e as técnicas de percepção existentes apresentam. Para tal utilizamos como referência métodos de análise desenvolvidos para outros fins, como a ritmologia de LOUIS HÉBERT (2011), adaptando-os à realidade da área.

1 Diferentes técnicas são empregadas na apreensão do ritmo em uma publicação (vide item 2.1.2, p.62). Entendemos, entretanto, que nenhuma delas propõe-se a ser um método de fato, com etapas delimitadas e resultados classificáveis (BUNGE, 2002). Desse modo, a metrologia de RAMPAZZO E LEGAY (2004), ao propor diferentes passos e a interpretação dos resultados encontrados, constitui, a nosso ver, o primeiro método que se propõe a analisar o ritmo no design editorial.

2 Vide item 2.1.2, p.62.

A principal contribuição externa, no entanto, tem origem na semiótica tensiva de CLAUDE ZILBERBERG (2011) e JACQUES FONTANILLE (2001). Dessa linha teórica aproveitaremos a sua noção peculiar de ritmo e suas ferramentas de análise, ambas alinhadas à nossa busca por um método que permita uma análise qualitativa e quantitativa.

Assim, antes de apresentarmos o método em si, comentaremos os seus antecedentes afim de situar-nos em meio às diversas referências e especulações necessárias à sua criação.

4.1

BASES DA ANÁLISE RÍTMICA

A CONSTRUÇÃO DO MÉTODO

A criação de um método para análise do ritmo no design editorial tem como objetivo proporcionar uma maior compreensão das manifestações do ritmo em publicações. Considerando as especificidades do ritmo na área, o método deve analisar a distribuição de elementos (repetitivos ou variados) ao longo de uma publicação. Ao dissecarmos o fenômeno estaremos aptos a compreender as diferentes operações do seu funcionamento, elucidando um pouco mais o tema.

Para isso consideramos o conhecimento acumulado até o momento, em especial a valoração dos conteúdos sugestionada por JAN WHITE (2006, P.39) e a metrologia de RAMPAZZO E LEGAY (2004), assim como as soluções obtidas por outras áreas.

No método que pretendemos apresentar utilizamos como base três procedimentos analíticos: (i) os preceitos e ferramentas de análise da semiótica tensiva de ZILBERBERG (2010, 2011, 2015) e FONTANILLE (2001); (ii) o método de análise do ritmo editorial criado por RAMPAZZO E LEGAY (2004); e (iii) a ritmologia analítica de origem semiótica de LOUIS HÉBERT (2011).

Como discutido no capítulo anterior, a semiótica tensiva nos permite analisar o ritmo como uma tensividade, mas a sua maior contribuição para o método está nos mecanismos de análise e nas ferramentas de classificação. Além disso, a gradação dos aspectos prevista pela semiótica tensiva é nada mais do que uma variante da valoração de WHITE (2006, P.39), garantindo que a *tradição* rítmica da área não será desprezada.

O método de RAMPAZZO E LEGAY (2004), única referência na área, é um antecedente legítimo para a determinação das páginas como unidades mínimas de exibição do conteúdo, a coleta de dados a partir da observação e a utilização de gráficos quantitativos.

As especificidades do ritmo que poderiam ter sido ignoradas pela semiótica tensiva (ZILBERBERG, 2010) ou pela metrologia rítmica (RAMPAZZO; LEGAY, 2004) são asseguradas pela inclusão da ritmologia de LOUIS HÉBERT (2011), método de análise estrutural do ritmo aplicável tanto em ritmos verbais quanto visuais.

A ritmologia tem inspiração na semiótica europeia greimasiana, em específico na semântica interpretativa desenvolvida por François Rastier[3] (HÉBERT, 2011; RASTIER'S, 2015). Ainda que originário de uma outra vertente semiótica, o método de HÉBERT (2011) nos é útil por apresentar uma relação de propriedades do ritmo[4].

Os elementos compositores do ritmo são desvendados na ritmologia através da obtenção de 8 tipos de dados: (i) o número de posições sucessivas na sequência rítmica; (ii) o número de posições simultâneas; (iii) o número de unidades por posição sucessiva; (iv) o número de unidades que pode ocupar cada posição; (v) a organização do padrão; (vi) os tipos de unidades envolvidas; (vii) as unidades realmente envolvidas e (viii) a duração das unidades (HÉBERT, 2011).

Desses utilizamos 6 tipos de dados (i, iii, iv, v, vi e viii), os quais detalharemos a seguir de acordo com sua inserção no método proposto. Os itens (i) e (iii) contribuíram com o preenchimento de algumas lacunas teóricas, enquanto o restante apenas validou características já consideradas pelo método tensivo. Os itens desconsiderados, (ii) e (vii), afastam-se dos objetivos da análise ou apresentm soluções não tão efetivas quanto as da semiótica tensiva[5].

O primeiro passo na criação do método foi a identificação dos elementos necessários para se realizar efetivamente uma análise a partir da definição inferida.

---

3 François Rastier (1945-), semiólogo francês que desenvolveu a semântica interpretativa, ramo de estudos estrutural focado na produção do sentido que considera a temática, a dialética, o dialogal e a tática como componentes da significação do texto (HÉBERT, 2007).

4 Não nos interessa, entretanto, possíveis interpretações que o método possa permitir, uma vez que a semântica interpretativa não apresenta ferramentas para a compreensão qualitativa e gradativa do ritmo necessárias ao design editorial.

5 O item (ii), número de posições simultâneas, não permite a análise do ritmo enquanto tensividade, pois pressuporia que diferentes tensões ocorram simultaneamente e interajam entre si. Esse critério seria apropriado à um estudo do ritmo enquanto fenômeno perceptivo, considerando o contexto de visualização pelo leitor, e não apenas como artefato projetado, como o encaramos aqui. Entretanto devemos comentar que HÉBERT (2011) afirma que a planaridade do ritmo, definida pelo número de posições simultâneas, refere-se ao uso de mais de uma unidade por posição. Acreditamos que haja um lapso na teoria, pois a presença de mais de uma unidade por posição consta no item (iii), não havendo portanto nenhum item que realmente considere a simultaneidade de posições. Já em relação ao item (vii), unidades realmente envolvidas, trata-se da identificação da relação de similaridade entre unidades (HÉBERT, 2011). Não o utilizaremos porque essa propriedade dos aspectos será determinada pela gradação de intensidade, de acordo com a tensividade, e não através de conceitos de identidade e alteridade como proposto por HÉBERT (2011).

Para tal consideramos que há dois tipos de análise[6]: a decomposicional e a regressiva (GLOCK, 2008, P.21).

A análise decomposicional, também conhecida como resolutiva (RECK, 2007; BEANEY, 2003) ou progressiva (GLOCK, 2008), busca a identificação dos componentes constituintes e da estrutura de um objeto ou conceito (RECK, 2007, P.35).

Já a análise regressiva procura identificar premissas, princípios ou causas (BEANEY, 2003, P.154) de alguma proposição.

Tendo em vista que o método deve ser capaz de depreender *como* comporta-se o ritmo em uma publicação e não *qual* a sua causa, classificamos a análise que ele deve desenvolver como decomposicional.

Se aceitarmos que a decomposição do ritmo no design editorial está generalizada na definição inferida, então podemos assumir que a análise deve basear-se nessa generalização para identificar os componentes particulares de cada caso[7].

Assim, assumimos que a análise realizada pelo método deve considerar as seguintes características composicionais do ritmo no design editorial: padrão, repetição, variação, disposição e sucessão.

O método pode ser dividido em três etapas de acordo com seus procedimentos: coleta, processamento e análise dos dados.

"A coleta de dados é a busca por informações para a elucidação do fenômeno ou fato" (GERHARDT ET AL., 2009, P.68) que se busca desvendar. Entendemos que a coleta de dados acerca do design de uma publicação não é uma atividade de documentação indireta (BASTOS, 2009, P.95), já que nesse caso a publicação não é uma fonte primária (ABRÃO, 2002, P.21) que trate do tema que pretendemos explorar, mas sim o próprio fenômeno estudado.

Assim, apoiados na mesma escolha realizada pela metrologia (RAMPAZZO; LEGAY, 2004), optamos por utilizar uma técnica de documentação direta, a observação, uma vez que a mesma

> pode ser usada para obter dados descritivos quantitativos sobre a incidência de tipos particulares de comportamentos ou eventos [...] ou permitir a descrição qualitativa do comportamento ou cultura [...][8] (FOSTER, 2006, P.58)

6 BEANEY (2003, P.145) considera um terceiro tipo de análise: a interpretativa. Muitas vezes presente em meio à resolutiva e à regressiva, a análise interpretativa busca investigar e compreender através de uma teoria sistemática e generalizada (RECK, 2007, P.35), traduzindo algo para essa estrutura teórica (BEANEY, 2003, P.145). Optamos por ignorar essa terceira classificação por entendermos que em nosso caso se trata apenas de adicionar uma dimensão (ANALYSIS, 2014) ou teoria aos dois tipos de análises já consideradas.

7 Consideramos aqui a noção usual de que generalizações e particularizações são construídas a partir das semelhanças e diferenças observadas em fenômenos (KRADER, 2010, P.95), de modo que uma generalização refere-se à uma abstração indutiva (KAPLAN, 2009, P.105) aplicável à vários casos particulares (STAKE, 2010, P. 219).

8 Do original em inglês: *"it may be used to obtain descriptive quantitative data on the incidence of particular sorts of behaviours or events [...], or to enable qualitative description of the behaviour or culture [...]."*

Além disso, "... a observação pode fornecer informação sobre o ambiente e comportamento daqueles que não podem falar por si mesmos [...]"[9] (FOSTER, 2006, P.59), o qual é obviamente o caso.

Em nosso caso, questões como a influência do observador no fenômeno analisado ou o caráter do ambiente de observação (FLICK, 2009, P.223) não são pertinentes, mantendo-nos atrelados à ideia simplista de observação como uma ferramenta para extrair dados dos artefatos visualmente. Não podemos afirmar, entretanto, que seja uma coleta de dados visuais[10], originários de uma pesquisa visual (KLEIN; AGOSTINE-WILSON, 2012, P.81), mas sim uma coleta visual de dados, de modo que nesse caso a ordem dos fatores altera o produto.

A observação pode ocorrer de dois modos: estruturada, a partir de um protocolo pré-definido acerca do que se pretende observar; e não-estruturada, com o observador registrando o que observa sem seguir um roteiro prévio em suas anotações (COUTINHO, 2014).

Considerando que nosso objeto de análise possui características pré-definidas que buscamos identificar, adotaremos a observação estruturada (FOSTER, 2006, P.60) como técnica de coleta de dados.

Resumidamente, a observação deve visar a identificação da aparência formal dos elementos que compõe o ritmo sequencialmente ao longo da publicação em análise.

Durante os testes realizados para aferição do método esboçamos uma anatomia básica do ritmo que considera as complexidades do design editorial e são essenciais para uma observação satisfatória.

Definimos inicialmente que o espaço no qual cada componente do ritmo se manifesta é uma *posição* formada por *n* páginas, sendo $n \geq 1$ (HÉBERT, 2011). Essa definição garante a possibilidade de considerarmos as páginas duplas como um espaço unitário na análise, já que muitas vezes o fazemos no design da publicação (LUPTON, 2008, P.34).

Os componentes do ritmo são as aparências formais e/ou funcionais que os elementos rítmicos[11] apresentam nas posições. É possível que um dado elemento apresente múltiplas configurações em uma mesma posição, de modo que o analista deve poder optar entre considerar o componente como um todo ou desmembrar suas partes.

Assim, definimos que cada aparência formal e/ou funcional exibida pelo elemento em análise será um *aspecto* e que o componente do ritmo, a *unidade rítmica*, será o conjunto de *n* aspectos encontrados em cada posição, sendo $n \geq 0$[12].

9 Do original em inglês: *"[...] observation can provide information of the environment and behaviour of those who cannot speak for themselves [...]."*

10 Dados visuais são materiais, imagens ou objetos utilizados para a melhor compreensão de um fenômeno (KLEIN; AGOSTINE-WILSON, 2012, P.82).

11 Vide item 2.1.1, p.44.

12 Uma unidade rítmica é composta de 0 aspectos quando o mesmo estiver ausente na posição.

No ritmo a composição não se limita à múltiplos aspectos em uma mesma posição: podemos encontrar casos em que ocorre o agrupamento e repetição de uma sequência de unidades rítmicas. Logo, definimos que as unidades rítmicas compõem *células rítmicas*, as quais são formadas por uma única unidade rítmica ou por uma sequência de unidades rítmicas que, obrigatoriamente, repete-se.

Essas definições, exemplificadas na FIG.30, buscam garantir que tanto a observação quanto a análise em si considerarão as especificidades do ritmo no design editorial.

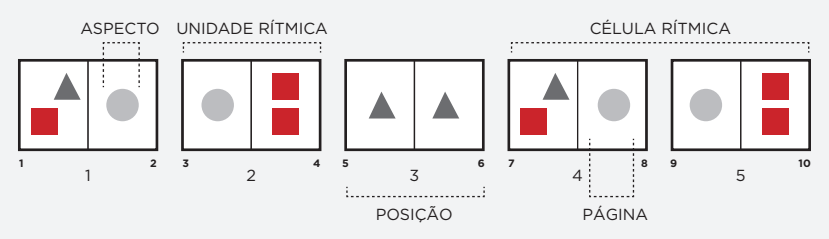


FIGURA 30. Componentes estruturais do ritmo no método. Na ilustração ao lado cada forma geométrica corresponde à um aspecto. Cada página é numerada individualmente e, nesse caso, cada página dupla é uma posição. O conjunto de aspectos em cada posição forma uma unidade rítmica. O conjunto de unidades rítmicas repetido nos intervalos das posições [1,2] e [4,5] é uma célula rítmica.

Tendo delimitado os princípios básicos da coleta de dados no método, avançamos às etapas necessárias para sua realização. Previamente à observação devem ser definidos o elemento que será analisado e o intervalo da análise, ou, em outras palavras, a grandeza de intensidade e a extensão do ritmo.

Inicialmente partimos do pressuposto de que a tensividade é uma característica inerente ao ritmo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, P.31) e que, portanto, não é necessário verificar a sua existência.

Logo, a identificação das grandezas de intensidade e extensidade deve ser o passo inicial da coleta de dados no método proposto.

A grandeza da intensidade, que nada mais é do que o elemento rítmico, deve ser definida de acordo com as possibilidades de configuração do ritmo discutidas anteriormente[13] ao invés de ser deduzida dos valores como sugere a teoria tensiva[14].

Ela corresponde ao item (vi) da ritmologia – tipo de unidade envolvida – e envolve uma escolha de abordagem quanto ao conteúdo: a macro, voltada ao caráter; ou a micro, direcionada à composição.

Desse modo as opções para a grandeza de intensidade são limitadas à esfera do (i) tipo de conteúdo, (ii) suporte, (iii) leiaute, (iv) tratamento tipográfico e (v) tratamento imagético.

13 Vide item 2.1.1, p.44.

14 Na semiótica tensiva é a partir dos valores que determina-se a grandeza e suas valências (ZILBERBERG, 2011, P.246); em nosso método, consideramos que é possível iniciar pela direção contrária sem maiores prejuízos, partindo da grandeza que se deseja analisar e posteriormente identificando as suas valências e os aspectos que a corporificam. Isso justifica-se pelo fato de que, enquanto a teoria tensiva procura apreender quais os componentes de uma situação semiótica na forma de valências, em nosso método buscamos apreender como componentes previamente definidos articulam-se em uma publicação na forma de valores.

Parece estar subentendido que o equivalente à grandeza de extensidade no design editorial é a distribuição do conteúdo pelas páginas que constituem a publicação. Não podemos afirmar, contudo, que todas as páginas serão consideradas na análise[15] ou ignorar a distinção que há entre páginas simples e páginas duplas, por exemplo.

O conceito de posição e o item (i) da ritmologia (número de posições sucessivas na sequência rítmica) solucionam a questão sem prejuízo ao subentendido supracitado ou às particularidades da área.

Assim, a grandeza da extensidade é a distribuição pela extensão da publicação, extensão essa definida pelo número de posições sucessivas úteis à análise que possuem como unidade mínima a página.

Em analogia ao par valencial da temporalidade diferenciamos as posições entre *breves* (uma página) e *longas* (mais de uma página), condicionando a duração ao espaço. Cabe-nos comentar que a extensidade de um ritmo pode o configurar como homogêneo, quando possuir posições com durações iguais, ou heterogêneo, apresentando posições breves e longas (HÉBERT, 2011).

O passo seguinte à determinação das grandezas e de suas particularidades é a identificação dos aspectos, o que corresponde à coleta de dados pela observação.

A observação deve identificar qualitativamente cada um dos aspectos encontrados em cada página de cada posição a partir da grandeza escolhida para a intensidade. Em nossos testes mostrou-se útil para o processamento dos dados a anotação do número da página, da posição e do tipo de posição ocupada pelo aspecto[16].

O conjunto total dos aspectos encontrados – ou o universo dos aspectos possíveis – corresponde ao número de unidades passíveis de ocupar cada posição (HÉBERT, 2011).

Finalizada a coleta de dados, passamos à etapa seguinte: o processamento dos dados. Essa segunda fase do método corresponde à adequação dos dados aos parâmetros necessários para sua análise e pode ser considerada semelhante ao processo de codificação (categorização ou classificação dos dados) (BABBIE, 2014, P.387).

Em nosso método nos baseamos nas premissas da semiótica tensiva, implicando que o processamento dos dados é na verdade a determinação do valor de cada aspecto, unidade e célula rítmica identificados. Em outras palavras, isso significa que determinaremos as valências (assim como os termos-limite e intermediários) a partir de cada aspecto e, posteriormente, hierarquizaremos os as-

15 Na análise do ritmo composicional as páginas com conteúdo não editorial são desconsideradas, vide item 2.1.1.1, p.46.

16 Vide modelo de fichas de observação nos Apêndices 1 e 2, p.227 e 229.

pectos, unidades e células rítmicas de acordo com essa gradação[17].

O primeiro passo é facilitar a notação dos componentes rítmicos: em um procedimento semelhante ao da ritmologia, atribuímos um caractere alfabético à cada aspecto encontrado, com atenção à presença de aspectos idênticos.

Visando uma padronização, definimos que para cada aspecto deve ser atribuída uma letra dentre os 26 caracteres latinos não acentuados e maiúsculos do padrão ISO/IEC 646:1991[18].

Caso hajam mais de 26 aspectos optamos por reiniciar a sequência alfabética com a inclusão de uma potência numérica para cada reinício, sendo que a ausência do elemento analisado deve ser indicada pelo símbolo Ø.

Nos casos em que uma mesma posição apresente mais de um aspecto optamos pelo uso do símbolo + entre cada um deles, exibindo claramente na notação o caráter composicional da unidade rítmica.

Caso haja a repetição de um aspecto na unidade rítmica – situação originada da presença do aspecto em mais de uma página dentre as que compõem uma posição – optamos entre repeti-lo ou anotá-lo indicando previamente o número de repetições. Seria o caso, por exemplo, de um aspecto A ocupando duas páginas que compõem uma posição longa: sua notação como unidade rítmica seria A+A ou 2A.

Após a atribuição dos caracteres deve-se observar a sequência de aspectos visando identificar o padrão criado – de repetição ou variação – pela sua disposição ao longo das posições, ou seja, a organização do padrão rítmico (HÉBERT, 2011). É de grande utilidade reanotar a sequência utilizando a codificação alfabética dos aspectos já que assim o padrão pode ser mais facilmente reconhecível.

Durante essa operação a presença de células rítmicas compostas pode ser notada pela repetição de uma sequência de unidades rítmicas, indicando que o ritmo em questão é circular e pautado pela noção usual de repetição de um padrão (HÉBERT, 2011). Seria possível adotar um único caractere (ainda não utilizado) para designar uma célula rítmica afim de facilitar notações futuras, mas não devemos ignorar a sua composição em nenhuma outra questão.

A partir dos aspectos, agora codificados, podemos escolher as valências e determinar os termos-limite e intermediários iniciais.

É necessário reiterar que as valências primordiais da extensi-

17 Nessa etapa do método nos reaproximamos da ordem sugerida pela teoria tensiva (vide nota 14, p.94), já que deduzimos os componentes da tensividade a partir da manifestação.

18 A norma ISO/IEC 646:1991 determina um conjunto de 128 caracteres para a transmissão de informação baseado no alfabeto latino (INTERNATIONAL..., 2015). A escolha dos caracteres alfabéticos maiúsculos constantes dessa norma foi baseada apenas no fato de que a mesma é um atestado da ordem alfabética comumente utilizada e de fácil de acesso. Uma tabela com os caracteres da norma destacando os utilizados na nomenclatura do método estão no Apêndice 3, p.231.

dade são *concentrado* e *difuso* e as da intensidade *impactante* e *tênue* (ZILBERBERG, 2011), de modo que as valências escolhidas devem ser compatíveis, se não iguais, à essas. De qualquer modo, devemos definir qualidades (no caso da intensidade) e quantidades (no caso da extensidade) opostas que representem os extremos dos aspectos encontrados na coleta de dados[19].

Um aspecto impactante poderia corresponder à uma alta complexidade ou variação; um aspecto tênue, por sua vez, à uma maior simplicidade ou repetição. A escolha das valências caberá ao analista que deve considerar o elemento em análise e as propriedades que o mesmo apresenta nos aspectos encontrados, podendo recorrer aos objetivos que traçou para a análise.

No caso da extensidade é possível determinar as valências de difusão e concentração de acordo com o número de aparições de cada aspecto anotado anteriormente. Assim, a extensidade dos aspectos, representada por E_a, pode ser definida como $E_a = n^a$, sendo n^a o número de aparições do aspecto ao longo das posições[20].

O maior valor encontrado para a extensidade será a valência correspondente à difusão, em um raciocínio que aplica-se também ao menor valor e à concentração.

Após a determinação das valências pode ser necessário adotar critérios de desempate para realizar a gradação entre os termos-limite e facilitar a hierarquização dos termos-intermediários. Tais critérios devem estar de acordo com as valências e a grandeza de intensidade em análise[21].

---

19 Chamamos a atenção para um caso especial, no qual a intensidade pode ser relacionada à presença ou ausência de um aspecto. O cerne da questão está na ausência, que nessa situação corresponderia à uma valência de alto ou baixo impacto para a intensidade e seria incoerente em relação às valências de extensidade, que assumem como dada a presença ao pressuporem uma distribuição concentrada ou difusa. Consideramos nesse caso que não há perca na validade teórica ou metodológica se adotarmos como distribuição mínima zero, substituindo a valência primordial concentrado por nulo. Com essa decisão ainda manteríamos uma oposição entre duas qualidades definidoras dos valores: a difusão da presença vs. a *indifusibilidade* da inexistência.

20 Na abordagem que adotamos no método (análise do ritmo a partir da aparência visual do conteúdo) não há distinção no valor de dispersão de um aspecto se este ocupar uma página simples de uma posição breve ou uma página simples de uma posição longa, já que as páginas são tratadas como as unidades mínimas de espaçotempo. Entretanto, se considerássemos a percepção do leitor, ainda que o aspecto estivesse presente em apenas uma página de uma posição longa o seu tempo de visualização seria superior ao de uma posição simples, de modo que supomos que uma posição longa amplia o tempo de percepção do conteúdo. Nesse caso a distribuição em uma posição breve seria mais concentrada do que em uma longa, ocasionando que, no exemplo citado acima, teríamos a ocupação de uma unidade de tempo e espaço (posição breve) e de uma unidade de espaço e x unidades de tempo, sendo x o número de páginas que compõem a posição. Nessa situação o tipo de posição influencia o valor de extensidade já que uma posição longa supõe uma maior dispersão do que uma breve. Assim, as posições longas potencializariam o valor de extensidade de um aspecto n vezes, sendo n o número de páginas que compõem a posição longa.

21 Há um terceiro fator que pode ser considerado como critério de desempate em alguns casos: a correlação entre intensidade e extensidade. Nas convenções usuais do design editorial a repetição é considerada difusora e átona enquanto a variação é concentrante e tônica (WHITE, 2006, P.41). Assim, as valências da intensidade geralmente são inversas às da extensidade, implicando que a qualidade de maior difusão também será a de menor impacto e que a de menor difusão será a de maior impacto. Todavia, há casos nos quais essas convenções são ignoradas, correspondendo às correlações conversas implicativas mencionadas pela semiótica tensiva (vide item 3.2, p.78). Essas considerações quanto às convenções na área podem ser utilizadas para hierarquizar dois

Tendo finalizado a hierarquização dos aspectos devemos hierarquizar também as unidades e células rítmicas. Todavia, uma particularidade decisiva para a análise e seus resultados deve ser discutida quanto às posições, unidades e células rítmicas antes de avançarmos.

A ritmologia prevê uma situação, explicitada na anatomia do ritmo citada anteriormente, que tanto a semiótica tensiva quanto a metrologia editorial (RAMPAZZO; LEGAY, 2004) não resolvem diretamente: a aparição simultânea de diferentes aspectos.

Segundo a semiótica tensiva o valor é resultado da conjungação de duas valências no espaço tensivo (ZILBERBERG, 2011). Essa definição não nos impede de encontrar durante a coleta de dados diversos aspectos compondo um mesmo valor, mas também não nos informa como proceder a análise dos mesmos.

Já a metrologia de RAMPAZZO E LEGAY (2004) atesta a simultaneidade de diferentes aspectos em uma posição e converte-os em uma única medida que represente o valor total da posição.

Utilizar um valor total e único para cada posição garante que o mesmo seja passível de análise pela teoria tensiva, pois eliminaria a dúvida sobre os procedimentos a serem tomados.

Entendemos que a presença de diferentes aspectos em uma mesma posição tem efeito direto sobre a intensidade e extensidade da unidade rítmica, já que seus valores qualitativos e quantitativos são determinados pelos aspectos que ocupam a posição.

Propomos inicialmente para essas situações que o valor da unidade ou célula rítmica da posição seja determinado pela soma dos valores dos aspectos simultâneos. A quantidade de aspectos em uma mesma posição seria correspondente ao número de unidades por posição sucessiva (HÉBERT, 2011) sugestionado pela ritmologia.

Além da simultaneidade de aspectos em uma mesma posição também pode ocorrer a visualização simultânea de mais de uma posição. Seria o caso de interpretarmos duas posições breves como uma exibição concomitante ou da sobreposição de uma página transparente sobre outra opaca, por exemplo. Essas situações, todavia, não interferem na intensidade ou extensidade dos aspectos enquanto grandezas tensivas[22], mas em possíveis estudos futuros nos quais a percepção e o contexto sejam considerados, o número de posições simultâneas[23] pode ser útil.

aspectos que apresentem o mesmo valor para uma das dimensões, mas não devem ser utilizadas se o analista desconhecer previamente qual a correlação entre intensidade e extensidade do ritmo em análise; se tomássemos diretamente o item menos difuso como indicador único da maior tonicidade, por exemplo, estaríamos ignorando a possibilidade de o ritmo não seguir a norma e manipulando o resultado da análise.

22 Vide nota de rodapé 5, p.91.

23 Segundo a ritmologia o número de posições simultâneas determina a planaridade do ritmo, que pode ser classificada em relação ao número de unidades por posição (monoplano ou pluriplano;

Retornando à nosso raciocínio sobre a hierarquização das unidades e células rítmicas, mantivemos em mente a possibilidade das mesmas serem compostas por mais de um aspecto e optamos por adotar um artifício de diferenciação quantitativa que permita uma distinção a partir dos componentes.

Ao associar valores numéricos sequenciais e crescentes para cada aspecto, do correspondente ao menor valor até o de maior valor, simplificamos o processo de hierarquização graças à criação de uma escala numérica (PEREIRA, 2004, P.55).

Em um exemplo simples, tomemos três aspectos, A, B e C, cuja gradação de intensidade seja C<B<A. Seguindo a operação proposta, ao aspecto C será atribuído o valor simbólico 1, ao aspecto B o valor 2 e ao aspecto A o valor 3. Se considerarmos que a gradação de extensidade dos aspectos é A<B<C, então o valor simbólico atribuído a cada um será, respectivamente, 1, 2 e 3.

Essa manobra de quantificação das qualidades[24], prevista pela teoria tensiva (ZILBERBERG, 2011, P.53), clarifica a distinção entre os aspectos sem interferir nos seus valores reais. Assim, cada unidade ou célula rítmica recebe um valor numérico *simbólico* de intensidade e extensidade de acordo com os aspectos que as compõem.

O valor simbólico de intensidade de uma unidade ou célula rítmica, representado por I_{uc}, pode ser obtido com a fórmula $I_{uc} = \sum v^i$, sendo v^i os diferentes valores simbólicos de intensidade de cada aspecto presente na unidade ou célula rítmica[25].

O valor simbólico de extensidade de uma unidade ou célula rítmica, representado por E_{uc}, será obtido pela fórmula $E_{uc} = \sum v^e \times r$, sendo v^e os diferentes valores simbólicos de extensidade de cada aspecto presente na unidade ou célula rítmica e r o número de repetições da(s) unidade(s) rítmica(s).

A fórmula da extensidade é derivada de um raciocínio simples, mas que pode suscitar dúvidas se não explicado devidamente.

A princípio supomos que a extensidade, assim como a intensidade, seria atribuída às unidades e células rítmicas a partir da soma dos valores de seus componentes. Após alguns testes, entretanto, verificamos que os valores obtidos não correspondiam à real dispersão dos aspectos, de modo que o artifício de atribuir um valor numérico à cada aspecto poderia levar à uma falsa discrepância nos resultados.

Suponhamos, por exemplo, cinco aspectos, nomeadamente A,

vide nota de rodapé 5 na p.91 sobre a questão da nomenclatura e definição do item) e à sua homogeneidade (homoplano e heteroplano) (HÉBERT, 2011).

24 A quantificação das qualidades aqui refere-se à intensidade, uma vez que para a extensidade trata-se de uma codificação numérica e não de uma conversão entre tipos de unidades.

25 O símbolo ∑ corresponde à somatória, ou seja, a soma de todos os elementos considerados.

B, C, D e E, com valores simbólicos de extensidade de, respectivamente, 1, 2, 3, 4 e 5. Se imaginarmos uma unidade rítmica X composta apenas pelo aspecto E e uma outra Y composta por A, B, C, D e E teríamos pela soma que a extensidade de X é 5 e a de Y 15.

Mas, se as unidades forem dispostas em um ritmo sequencial XXYXX, a unidade X ocuparia 4 posições, enquanto a Y ocuparia apenas uma, sendo portanto menos difusa. Desse modo, a simples somatória dos valores simbólicos não exprime a difusão real.

Entretanto, se considerarmos o número de repetições de cada unidade, podemos regular os valores para refletir a realidade. Assim, a unidade X teria valor de extensidade 20 e a Y 15, exibindo a real discrepância de difusão entre as unidades.

Novamente pode ser necessária a utilização de critérios de desempate, já que diferentes células podem apresentar valores simbólicos iguais. Nesses casos pode-se adotar um raciocínio de discrepância composicional: uma célula composta por aspectos mais intensos ou extensos será consequentemente mais intensa ou extensa do que outra composta por aspectos menos intensos ou extensos mesmo que ambas apresentem valor simbólico igual. De certa forma esse critério de desempate regressa à diferenciação qualitativa dos aspectos, ainda que tenha origem em um valor simbólico quantitativo[26].

Tomemos, por exemplo, três aspectos, A, B e C, com valores simbólicos de intensidade e extensidade iguais a, respectivamente, 1, 2 e 3. Se considerarmos uma célula rítmica X, composta por A+B, e uma célula Y, composta por C, como membros da sequência rítmica XY, teremos que os valores simbólicos de intensidade e extensidade será igual a 3 para ambas.

Entretanto, a célula X é composta de um aspecto de alta intensidade (C) enquanto a célula Y necessita de dois (A e B) para atingir o mesmo valor. Supomos, assim, que X será mais intensa ou extensa do que Y devido ao caráter de seus aspectos constituintes (C é mais intenso do que A ou B).

Mais uma vez realizando uma manobra de facilitação, após a hierarquização associamos valores numéricos simbólicos crescentes para a intensidade e extensidade das células rítmicas, do correspondente de menor valor para o de maior. Os valores simbólicos obtidos

26 Pode-se supor que tal raciocínio poderia ser aplicado como método de hierarquização entre as células rítmicas sem prejuízo dos resultados encontrados. No entanto, se o adotássemos e ignorássemos a operação de valoração simbólica poderíamos ser levados a crer que a gradação das células é determinada primeiramente pela quantidade de aspectos que possui e, posteriormente, pela hierarquização dos mesmos. Isso levaria-nos à falsos resultados por determinar, por exemplo, que uma célula formada por aspectos pouco intensos seria mais intensa do que uma composta por um único aspecto muito intenso simplesmente por apresentar um número maior de componentes. Entretanto acreditamos que a diferenciação qualitativa dos componentes de uma célula não causa prejuízo nessa fase de hierarquização já que consideramos nesse processo não a quantidade de componentes mas sim sua posição na gradação dos aspectos e, por consequência, seu real valor.

nesse passo serão utilizados como par de coordenadas na construção de um gráfico durante a fase de análise.

Ao final do processamento deve-se obter um conjunto de dados formado por uma sequência rítmica e uma gradação numérica da intensidade e extensidade dos componentes da sequência.

A próxima fase, de análise, corresponde à interpretação dos dados processados de acordo com as premissas da semiótica tensiva e com algumas particularidades do design editorial, culminando em uma explicação dos resultados encontrados.

O primeiro passo é a comparação de uma dada célula rítmica com a célula diretamente posterior na sequência rítmica buscando identificar a variação da direção nos intervalos (ZILBERBERG, 2011, P.49) e o tipo de correlação que elas configuram. Trata-se, resumidamente, de identificar em um intervalo de duas células se a posterior é mais ou menos intensa e mais ou menos extensa do que a anterior.

A direção é identificada pela intensidade: um aumento (que representaremos graficamente como +) configura uma direção ascendente, enquanto uma diminuição da intensidade (que representaremos como -) configura uma direção descendente.

Comparando as direções da intensidade e da extensidade descobrimos o tipo de correlação: se forem iguais então a correlação é conversa, caso contrário é inversa.

Há casos em que a intensidade não se altera, sendo que nessas situações temos uma repetição da célula rítmica. A repetição, ou ausência de variação, pode ser abordada tanto como uma diluição ou reiteração do impacto dependendo do tipo de correlação existente.

Nesses casos deve-se identificar a correlação predominante da sequência rítmica e classificar os intervalos que apresentam tal repetição de acordo com as mesmas. Em uma correlação conversa a ausência de variação é intensificadora, já em uma correlação inversa a repetição pode ser considerada um atenuante.

As correlações são classificadas, no que denominaremos como *operações,* de acordo com a sua direção e tipo[27]. Existem quatro ao todo: amplificação (conversa e ascendente), atenuação (conversa e descendente), somação (inversa e ascendente) e resolução (inversa e descendente) (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, P.179).

Após identificar as operações existentes no ritmo deve-se determinar o ponto de vista que a análise deseja tomar em relação à dinâmica dos termos. Equivale à escolher se as ascendências e descendências rítmicas são originárias da subtração ou da adição de células impactantes ou tênuas. Essa escolha influirá sobre as denominações

27 Vide item 3.2, p.78.

dos processos que ocorrem na sequência rítmica e deve estar de acordo com um ponto de vista explicitado claramente pelo analista.

No caso do ritmo ascendente pode-se optar entre a adição de um valor positivo ou a redução de um valor negativo; no ritmo descendente opta-se entre a subtração de um valor positivo ou a adição de um valor negativo.

No primeiro caso trata-se de determinar se a ascendência apresenta, respectivamente, um processo de recrudescimento ou de restabelecimento; e no segundo se a descendência demonstra, respectivamente, uma atenuação ou uma minimização[28].

A partir dessa determinação podemos classificar o processo descrito pela sequência considerando as células rítmicas – extremas (termos-limite) ou intermediárias – que compõem os intervalos.

Partindo-se de um termo-limite em uma descendência têm-se uma moderação (descendência atenuante) ou uma redução (descendência minimizante); enquanto em uma ascendência têm-se uma retomada (ascendência restabelecente) ou uma ampliação (ascendência recrudescente)[29].

Partindo-se de um termo intermediário em uma descendência têm-se uma diminuição (descendência atenuante) ou uma extenuação (descendência minimizante). Em uma ascendência têm-se uma progressão (ascendência restabelecente) ou uma saturação (ascendência recrudescente)[30].

A comparação deve ter seus resultados devidamente anotados para garantir a execução do próximo passo: a apresentação da informação encontrada em quadros, diagramas e gráficos.

ZILBERBERG (2011, P.44) afirma que o quadro (referido como rede) e o diagrama tensivo complementam-se na análise da dependência entre as grandezas, sendo que "... a rede prende-se ao paradigma e à apreensão, e o diagrama, ao sintagma e ao foco". Em termos mais simples, o quadro ocupa-se das possibilidades de configuração e o diagrama à configuração apresentada em si.

Um quadro contendo os termos-limite da extensidade e da intensidade exibiria a configuração dos extremos e também do comportamento do ritmo: se houverem termos-limite que não o são para as duas dimensões está implicada uma alteração na correlação ao longo da sequência rítmica. Assim, propomos a criação do mesmo como meio de exibir claramente essas duas informações.

Artifícios visuais facilitam a compreensão das informações (MI-

28 Vide quadro 2, p.82.

29 Idem.

30 Idem.

LES; HUBERMAN APUD PEREIRA, 2004, P.77), já que "geralmente o modo mais efetivo para descrever, explorar e resumir um conjunto de números [...] é olhar para figuras desse números"[31] (TUFTE, 2007, P.10).

Gráficos são utilizados pela semiótica tensiva (ZILBERBERG, 2011) para exibição de dados qualitativos e pelo método de RAMPAZZO E LEGAY (2004) para visualização de dados quantitativos. No diagrama da tensividade é exibido o comportamento dos componentes do ritmo, enquanto no gráfico de colunas da metrologia seria possível a identificação de seu padrão (RAMPAZZO; LEGAY, 2004).

Utilizamos o diagrama tensivo em sua função original, aplicando-o aos intervalos consecutivos do ritmo que mantenham uma dada correlação. Desse modo podemos visualizar graficamente as diferentes configurações e operações – definidas pela correlação entre intensidade e extensidade e pela direção da tensividade – que alternam-se ao longo do ritmo.

Optamos, entretanto, por não utilizar o gráfico de colunas da metrologia por já termos identificado o padrão rítmico durante o processamento dos dados.

Nesse momento seria útil obter graficamente outras informações, nomeadamente, a distribuição dos picos de intensidade ao longo da publicação e a inclinação do ritmo ao impacto ou à tenuidade.

Assim, propomos a visualização dos dados quantitativos por meio de dois gráficos: um voltado à dispersão dos conteúdos de acordo com sua intensidade e extensidade e outro à visualização da variação sequencial e consecutiva da intensidade.

Com os dados obtidos é possível criar um gráfico de dispersão das células rítmicas, localizando-as no espaço tensivo de acordo com suas intensidades e extensidades simbólicas determinadas anteriormente. Não nos interessa aqui o real valor de intensidade e extensidade das células, seja ele qualitativo ou quantitativo. Procuramos apenas garantir o seu posicionamento hierárquico no espaço tensivo através da quantificação ordenada das células.

Ao traçarmos uma linha diagonal[32], como sugerido por ZILBERBERG (2011, P.90), podemos visualizar graficamente a quantidade de células rítmicas nomeadamente de absoluto e de universo, determinando se o ritmo é marcado prioritariamente pelo impacto ou tenuidade de acordo com o tipo de correlação que o mesmo apresenta.

Ainda que o tipo de correlação possa se alterar ao longo do ritmo, admitimos que o mesmo deve tender à um dos tipos, condicionando

31 Do original em inglês: *"Often the most effective way to describe, explore and summarize a set of numbers [...] is to look at pictures of those numbers."*

32 Vale salientar que ZILBERBERG (2011, P.90) propõe o traçado em um diagrama de correlação inversa, de modo que em uma correlação conversa a inclinação da diagonal deve ser invertida.

os elementos, inclusive os discrepantes, à uma única dependência entre as grandezas. Trata-se aqui de reconhecer qual é a correlação global que o ritmo apresenta, ignorando as suas disparidades que já foram consideradas nos diagramas tensivos.

Afim de visualizar a variação dos picos de intensidade ao longo da publicação propomos a utilização da quantificação das intensidades das células rítmicas para a criação de um gráfico que exiba a variação sequencial da qualidade do conteúdo ao longo das páginas. Obtemos assim uma versão gráfica e *matemática* da valoração sugerida por WHITE (2006, P.39)[33] para as páginas em miniatura.

Com o auxílio dos gráficos assim como das operações e processos identificados nos intervalos é possível interpretar o comportamento do ritmo e seu funcionamento na publicação em análise. Assim, a interpretação pode apoiar-se em dados quantitativos e qualitativos, mas também em considerações prévias fornecidas pela semiótica tensiva acerca da relação entre cada página no ritmo.

No método proposto a extensidade, quantificação do manifestante, é tratada como a dispersão pelo espaço e tempo e torna-se a extensão da publicação.

A intensidade, qualificação do manifestado, refere-se ao elemento responsável pela criação do ritmo ao longo das páginas ou, em outras palavras, aos aspectos visuais do conteúdo.

Com essas atribuições asseguramos que a distribuição de elementos impactantes ou tênues por uma publicação, ou seu ritmo, será o objeto da análise.

Cabe à análise determinar para cada ritmo qual a relação entre as valências *impacto* e *tenuidade* e as características de *repetição* e *variação* presumidas na definição de ritmo.

Logo, o método busca analisar a tensividade e classificá-la de acordo com a teoria tensiva, mas adapta-se às necessidades da área. As etapas mais familiares ao design editorial são a identificação das grandezas, valores e valências, pois não são tão distantes das técnicas visuais, perceptivas e subjetivas realizada até o momento.

Em resumo, o método trata de identificar ao longo da publicação a distribuição dos conteúdos considerando uma característica específica cujas configurações visuais são determinadas pelo que observamos nas páginas.

Ao todo realizamos 9 versões do método, chegando à versão final após revisões e testes de adequação à teoria e prática, tendo sempre em mente que a análise deveria focar-se no padrão, repetição, variação, disposição e sucessão presentes na sequência rítmica.

33 Vide item 2.1.2, p.62.

4.2

MÉTODO PARA ANÁLISE DO RITMO EM UMA PUBLICAÇÃO

4.2.1

COLETA DOS DADOS

A coleta dos dados consiste na determinação de qual elemento será analisado, na definição da extensão da publicação e na identificação, através da observação estruturada, dos aspectos que o elemento escolhido apresenta ao longo da extensão.

Na escolha do elemento a ser analisado deve-se ter em conta que o ritmo no design editorial pode ser estrutural ou composicional.

Assim, o elemento em análise deve estar relacionado à função ou à composição das páginas, nesse último caso limitando-se à esfera do suporte, leiaute, tratamento tipográfico ou imagético. Essas categorias permitem uma maior especificidade, admitindo, por exemplo, a análise do material dos suportes ou da cor das imagens.

Para definir a extensão da publicação devemos selecionar uma amostra de páginas e determinar a quantidade de *posições*.

A seleção de uma amostra de páginas deve ser realizada tendo em mente que toda publicação pode conter três tipos de conteúdos: editorial, publicitário e publieditorial[34].

Na análise do ritmo em uma publicação podemos optar, de acordo com o elemento que será analisado[35], entre considerar todos os conteúdos ou apenas o editorial.

Escolhida a amostra, devemos determinar se utilizaremos as páginas individualmente ou agrupadas (normalmente em duplas). Se o analista optar por utilizá-las individualmente, cada página da amostra corresponderá à uma posição; caso elas sejam utilizadas em conjunto, uma posição corresponderá à cada agrupamento.

A quantidade de páginas em uma posição nos permite classificá-las em dois tipos. As páginas simples são *posições breves,* enquanto as páginas duplas, triplas, ou com *n+1* páginas são *posições longas.*

34 Vide nota de rodapé 42, p.46.

35 O elemento em análise pode influenciar a seleção da amostra, já que uma análise do ritmo composicional pressupõe que o conteúdo não editorial será desconsiderado. Vide item 2.1.1.2, p.51.

O conjunto de posições determina a extensidade da publicação e o intervalo de espaço e tempo em que o ritmo ocorre.

Na FIG.31 exibimos um exemplo do processo de determinação da extensão de uma publicação, no qual ignoramos o conteúdo não editorial (destacado em cinza escuro) na seleção da amostra e consideramos as páginas duplas como uma posição longa.

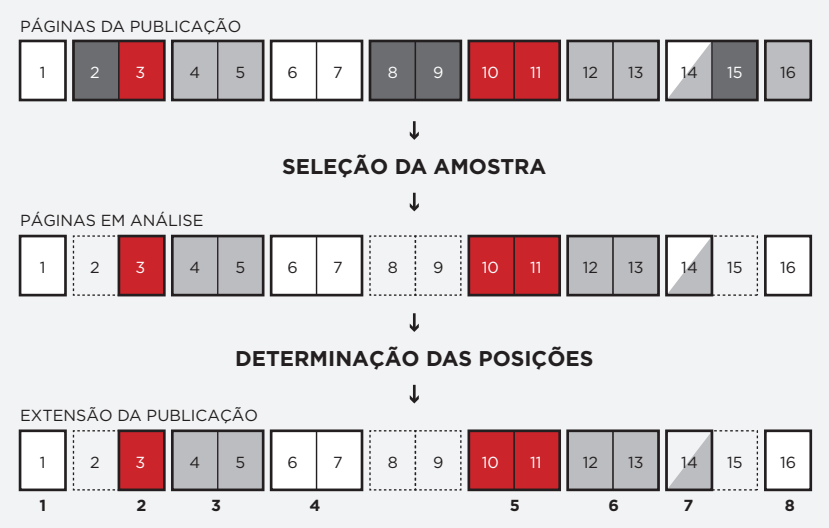


FIGURA 31. Exemplo do processo de seleção da amostra e determinação das posições no método de análise do ritmo no design editorial. Na ilustração temos uma publicação com 16 páginas, sendo 4 publicitárias (em cinza escuro). No exemplo optamos por considerar apenas o conteúdo editorial, obtendo uma amostra de 12 páginas. Essas 12 páginas podem constituir 12 ou 8 posições se adotarmos, respectivamente, as páginas como entidades únicas ou passíveis de agrupamento em duplas.

Após a determinação do elemento em análise e da extensão da publicação passamos à identificação dos aspectos, ou seja, à observação de todas as possíveis aparências ou configurações formais/funcionais que o elemento apresenta ao longo da extensão da publicação.

Através da observação dos elementos que ocupam as páginas em cada posição o analista deverá identificar qualitativamente o elemento em análise e anotar as suas características, indicando devidamente a posição, o tipo de posição e a página.

A qualificação será realizada de acordo com o elemento em análise, podendo referir-se à sua forma, função ou outra característica escolhida pelo analista.

Para facilitar o processo de anotação, o analista pode criar um código que identifique as diferentes características encontradas; uma tipografia serifada pode ser identificada como S enquanto uma bastonada como B, por exemplo.

Apresentamos dois modelos de ficha para a observação nos Apêndices 1 e 2, p.227-229.

4.2.2

PROCESSAMENTO DOS DADOS

O processamento dos dados visa prepará-los para a análise e interpretação, dividindo-se em oito etapas: codificação dos aspectos, notação das unidades rítmicas, identificação do padrão rítmico, determinação das valências, gradação dos aspectos, valoração dos aspectos, gradação das unidades e células rítmicas e valoração das células rítmicas.

A codificação dos aspectos trata da atribuição de uma letra escolhida dentre os 26 caracteres latinos não-acentuados e maiúsculos do padrão ISO/IEC 646:1991[36] (FIG.32) para cada aspecto presente (FIG.33).

CARACTERES DA CODIFICAÇÃO

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V X W Y Z

FIGURA 32. Caracteres latinos não-acentuados maiúsculos disponíveis para a codificação dos aspectos. Os 26 caracteres acima correspondem à sequência alfabética latina, sendo que citamos a norma ISO/IEC 646 para garantir a sua padronização.

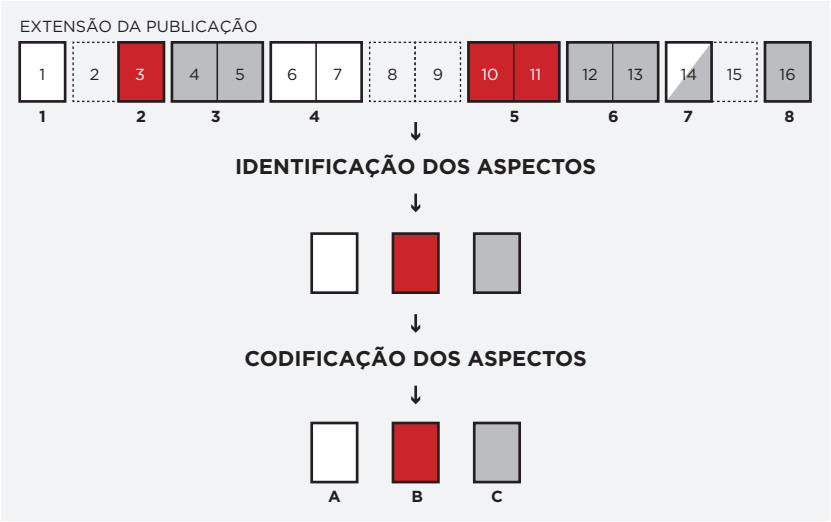


FIGURA 33. Exemplo do processo de identificação e codificação dos aspectos no método de análise do ritmo no design editorial. Na ilustração ao lado simulamos a análise da coloração das páginas como elemento rítmico, identificando três aspectos (branco, vermelho e cinza) codificados como A, B e C.

Caso hajam mais de 26 aspectos deve-se reiniciar a sequência alfabética com a inclusão de uma potência numérica para cada reinício. Exemplificando, após utilizar-se todos os caracteres sugeridos os próximos aspectos serão codificados como A^1, B^1, C^1, e assim sucessivamente até esgotarem-se os 26 caracteres da segunda nominação. De modo geral uma codificação de número n, com $n>1$, seguirá a sequência $A^{(n-1)}$ $B^{(n-1)}$ [...] $Y^{(n-1)}$ $Z^{(n-1)}$.

Chamamos a atenção para um caso especial: o da ausência do elemento analisado. Nesse caso sugerimos a codificação com o símbolo Ø, pois, apesar de o elemento não estar presente ou apresentar uma configuração formal e/ou funcional, a sua ausência representa uma espécie de *silêncio* na sequência rítmica.

É possível conduzir paralelamente análises de elementos distin-

36 Vide nota de rodapé 18, p.96.

tos, mas nessa situação não se deve continuar a nominar os aspectos sequencialmente: cada elemento em análise deve ter seus aspectos nominados independentemente.

Com todos os aspectos codificados passamos à notação das unidades rítmicas[37], as quais correspondem ao conjunto de aspectos presentes em uma mesma posição.

Deve-se utilizar como base a sequência obtida na coleta de dados. A composição de uma unidade rítmica será indicada na notação pela inserção do símbolo + entre os caracteres que identifiquem os aspectos ocupantes de uma mesma posição.

É possível que um aspecto repita-se em uma unidade rítmica se este estiver presente em uma posição longa; nesse caso o analista pode optar entre repetí-lo individualmente ou anotá-lo apenas uma vez indicando anteriormente o número de repetições. Seria o caso, por exemplo, de um dado aspecto A ocupante das duas páginas que compõem uma posição longa: sua notação como unidade rítmica seria A+A ou 2A.

De qualquer modo, deve-se anotar a presença (e ausência, quando relevante) do aspecto em cada página, assim como as informações relativas à posição e tipo de posição coletadas anteriormente.

Pode-se fazer uso de uma notação por extenso ou em quadro, de acordo com a opção do analista. Na notação por extenso as unidades rítmicas serão separadas por uma vírgula, tendo sua posição indicada logo abaixo com numerais árabes em ordem crescente. O tipo de posição será indicado abaixo das posições, atribuindo-se a letra B para posições breves e a letra L para posições longas.

Tomando como referência a sequência da FIG.31, demonstramos na FIG.34 a notação por extenso e em quadro das unidades rítmicas.

A sequência de aparição das unidades rítmicas exibe o ritmo em análise e deve ser devidamente anotada para garantir a execução do próximo passo: a identificação do padrão rítmico.

O padrão rítmico é composto por células rítmicas, as quais podem ser formadas por apenas uma unidade rítmica ou por um agrupamento de unidades rítmicas que se repete ao longo da sequência.

Assim, deve-se verificar a formação de padrões de agrupamento repetitivos na distribuição do elemento analisado sem esquecer-se de que um agrupamento só é considerado como tal caso ele se repita.

As células rítmicas devem ser anotadas com a disposição sequencial das unidades que as compõem e, caso uma das unidades seja composta, ela deverá estar entre parênteses. Os tipos de posições ocupadas pelas unidades da célula também devem ser indicados.

POR EXTENSO

A, B, C, A, B, C, A+C, C
1 2 3 4 5 6 7 8
B B L L L L B B

EM QUADRO

A	B	C	A	B	C	A+C	C
1	2	3	4	5	6	7	8
B	B	L	L	L	L	B	B

FIGURA 34. Exemplo de notação por extenso e em quadro no método de análise do ritmo no design editorial. No quadro acima tomamos a sequência da FIG.33 como base para exemplificar os dois modos de notação no método.

37 Sobre a anatomia do ritmo ver item 4.2.1, p.105.

Se tomarmos o exemplo da FIG. 31, podemos identificar a célula rítmica ABC, presente no intervalo das posições [1,6] (FIG.35).

FIGURA 35. Exemplo do processo de identificação do padrão rítmico no método de análise do ritmo no design editorial. Considerando os aspectos identificados na FIG.33 realizamos a notação da sequência rítmica, identificando uma célula rítmica composta (ABC).

Cabe ao analista decidir, caso encontre células rítmicas compostas, se as considerará como tal ou se as utilizará como células rítmicas individuais nos passos seguintes. Essa escolha deve ser realizada tendo em mente a influência que a mesma terá sobre os resultados, uma vez que a utilização da célula rítmica como um agrupamento é uma afirmação de que tal sequência é uma única configuração do elemento em análise e que as páginas que as compõem são semelhantes. No exemplo acima não aconselhamos esta escolha, visto que os aspectos ocupam diferentes tipos de posições.

Independente de qual é a escolha, as células rítmicas facilitam a identificação do padrão rítmico que a disposição sequencial das células cria. Dois padrões básicos sobressaem-se: o circular, em que a sequência finaliza do mesmo modo em que se inicia, e o linear, no qual a sequência finaliza de modo distinto ao seu início[38].

O elemento analisado terá seu comportamento ao longo do ritmo descrito de acordo com suas características qualitativas — relacionadas à sua intensidade — e quantitativas — relacionadas à sua dispersão. Em ambos os casos deverá ser feita uma classificação dos aspectos e, posteriormente, das unidades e células rítmicas de acordo com duas características opostas.

As características opostas da dispersão serão *difusão vs. concentração* enquanto as características da intensidade serão determinadas em conformidade com o ponto de vista escolhido pelo analista, que deve determinar duas características opostas tendo como base o par opositor *impactante vs. tênue*[39].

O ponto de vista adotado pode favorecer práticas, gêneros ou estilos, mas é imprescindível que ele contenha duas valências (qualidades, características) que serão tidas como opostas e indicarão as

38 Essa classificação inicial baseia-se na comparação entre o início e o fim da sequência, mas outras podem surgir de acordo com a sequência rítmica analisada, cabendo ao analista distinguí-las.

39 Vide item 3.2, p.78.

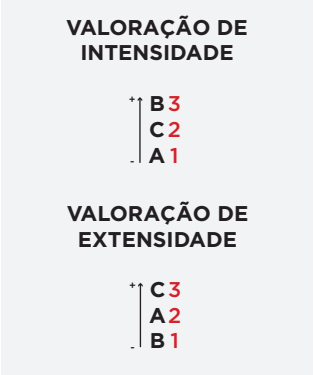


Figura 36. Exemplo de valoração da intensidade e extensidade dos aspectos. De acordo com a gradação dos aspectos atribuímos valores numéricos simbólicos para as intensidades e extensidades.

qualidades formais e/ou funcionais dos termos-limite (aspectos que apresentam maior contraste entre si).

As características extremas dessa oposição devem ser definidas prioritariamente, para que em seguida seja possível criar uma gradação que acomode características intermediárias e torne possível a sua hierarquização.

No caso da extensidade, as valências de difusão e concentração devem ser quantificadas a partir da fórmula para o cálculo da extensidade, E_a, de cada aspecto: $E_a = n^a$, sendo n^a o número de aparições do aspecto ao longo das posições.

O maior valor encontrado para a extensidade corresponderá à difusão e o menor valor à concentração, sendo que essa mesma fórmula pode ser utilizada para a gradação dos termos intermediários.

Como exemplo podemos tomar a extensão de publicação ilustrada na FIG.31: em uma análise do elemento cor poderíamos associar à valência de impacto a presença de uma cor e à valência de tenuidade a ausência, de modo que a página vermelha (B) seria impactante, e a branca (A) tênue, restando à página cinza (C) o papel de intermediária. De acordo com a fórmula de extensidade dos aspectos, a página vermelha possui valor 3, a branca 4 e a cinza 6. Assim, nesse exemplo a gradação de intensidade apresentaria a hierarquia A<C<B e a de extensidade B<A<C[40].

Pode ser necessária a utilização de critérios de desempate na hierarquização dos aspectos, sendo que estes devem ser definidos pelo analista e serem adequados às qualidades consideradas e aos elementos e objetivos da análise.

Com a gradação dos aspectos finalizada passa-se à valoração dos mesmos. Trata-se de atribuir um valor numérico crescente e sequencial à cada aspecto, partindo do tênue ao impactante e do concentrado ao difuso (FIG.36).

A partir dos valores obtidos calcula-se o valor simbólico de cada unidade e/ou célula rítmica e realiza-se a sua gradação hierárquica em intensidade e extensidade.

O valor simbólico de intensidade de uma unidade ou célula rítmica, representado por I_{uc}, pode ser obtido com a fórmula $I_{uc} = \sum v^i$, sendo v^i os diferentes valores simbólicos de intensidade de cada aspecto presente na unidade ou célula rítmica.

O valor simbólico de extensidade de uma unidade ou célula rítmica, representado por E_{uc}, será obtido pela fórmula $E_{uc} = \sum v^e \times r$, sendo v^e os diferentes valores simbólicos de extensidade de cada aspec-

40 Sugerimos em nosso exemplos os símbolos matemáticos maior que (>) e menor que (<) para anotar a gradação, mas em casos onde o número de aspectos seja muito extenso pode ser útil realizar a notação apenas listando em uma tabela os aspectos em ordem crescente.

to presente na unidade ou célula rítmica e *r* o número de repetições da(s) unidade(s) rítmica(s).

Assim como na gradação dos aspectos, pode ser necessária a utilização de critérios de desempate uma vez que as células podem apresentar valores simbólicos iguais. Nesses casos recomenda-se como um dos critérios a discrepância composicional: uma célula composta por aspectos mais intensos ou extensos será mais intensa ou extensa do que outra composta por aspectos menos intensos ou extensos.

Após a gradação das unidades e células rítmicas deve-se realizar a sua valoração, novamente atribuindo um valor numérico crescente e sequencial à cada unidade ou célula rítmica, partindo da tênue à impactante e da concentrada à difusa.

4.2.3

ANÁLISE DOS DADOS

A análise dos dados consiste em determinar as direções, correlações, operações e processos existentes na sequência rítmica e em apresentar as informações coletadas de modo a facilitar a sua interpretação.

A determinação das direções, correlações, operações e processos realiza-se pela comparação das células rítmicas: deve-se verificar a variação de intensidade e extensidade que ocorre entre uma célula e a sua posterior, abrangendo todas as células em intervalos sequenciais. Para determinar se a variação é um aumento (indicado por +) ou diminuição (indicado por -) deve-se utilizar a gradação das células.

Identifica-se a direção pela variação da intensidade: se no intervalo considerado a intensidade aumentou a direção é ascendente, caso contrário é descendente.

Ao comparar a variação da intensidade com a variação da extensidade identifica-se a correlação: conversa se as variações forem iguais, inversa se forem opostas.

Na TABELA 1 exibimos um exemplo de como seria a notação da comparação entre células rítmicas para a sequência da FIG.31.

Os resultados encontrados classificam-se em *amplificação* (conversa e ascendente), *atenuação* (conversa e descendente), *somação* (inversa e ascendente) e *resolução* (inversa e descendente).

Em seguida o analista deve determinar qual ponto de vista a análise adotará em relação à dinâmica dos elementos rítmicos, o adi-

VARIAÇÕES, DIREÇÕES E CORRELAÇÕES

		VARIAÇÃO	DIREÇÃO	CORRELAÇÃO
A B	[A,B]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
B C	[B,C]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
A C	[C,A]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
A B	[A,B]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
B C	[B,C]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
A+C C	[C,A+C]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
	[A+C,C]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA

Tabela 1. Exemplo de tabela de identificação das variações, direções e correlações entre intervalos. Na sequência rítmica listada verticalmente ao lado comparamos todas as células subsequentes em duplas e obtemos a variação da tensividade. A partir desse dado inferimos a direção e o tipo de correlação.

tivo ou o subtrativo[41], tendo em mente que essa escolha influirá sobre as denominações de cada processo na sequência rítmica. No ponto de vista aditivo tanto a ascendência quanto a descendência são resultados da adição de, respectivamente, uma célula impactante e de uma célula tênue. Já no ponto de vista subtrativo a ascendência e a descendência originam-se da subtração de, respectivamente, uma célula tênue e uma célula impactante.

Ao escolher a abordagem aditiva serão passíveis de classificação o *recrudescimento* para a ascendência e a *atenuação* para a descendência. Na escolha do subtrativo são classificáveis o *restabelecimento* para a ascendência e a *minimização* para a descendência.

A partir dessa determinação o processo descrito pela sequência rítmica pode ser classificado tomando seus termos-limite (células mais contrastantes) e intermediários (células menos contrastantes).

Partindo-se de um termo-limite em uma descendência têm-se uma *moderação* (descendência atenuante) ou uma *redução* (descendência minimizante); na ascendência há uma *retomada* (ascendência restabelecente) ou uma *ampliação* (ascendência recrudescente).

Partindo-se de um termo intermediário em um ritmo descendente têm-se uma *diminuição* (descendência atenuante) ou uma *extenuação* (descendência minimizante). Em um ritmo ascendente têm-se uma *progressão* (ascendência restabelecente) ou uma *saturação* (ascendência recrudescente) (TABELA 2).

CLASSIFICAÇÃO DOS PROCESSOS

		ADITIVO	SUBTRATIVO
A B	[A,B]	AMPLIAÇÃO	RETOMADA
B C	[B,C]	DIMINUIÇÃO	EXTENUAÇÃO
C A	[C,A]	DIMINUIÇÃO	EXTENUAÇÃO
A B	[A,B]	AMPLIAÇÃO	RETOMADA
B C	[B,C]	MODERAÇÃO	REDUÇÃO
C A+C	[C,A+C]	SATURAÇÃO	PROGRESSÃO
	[A+C,C]	MODERAÇÃO	REDUÇÃO

Tabela 2. Exemplo de possíveis classificações aditivas e subtrativas. Na sequência rítmica listada verticalmente ao lado classificamos os processos a partir do ponto de vista aditivo e subtrativo, considerando as direções identificadas na TABELA 1 e os termos que compõem os intervalos.

41 Vide item 3.2, p.78.

Com as informações coletadas e as classificações realizadas temos um panorama do ritmo, mas a aplicação das mesmas em artifícios gráficos pode facilitar a sua percepção e visualização.

Os termos-limite, ou as células com máximo contraste, devem ser dispostas em um quadro que evidencie a relação existente entre as dimensões de intensidade e extensidade e as valências (QUADRO 4).

É possível utilizar a nomenclatura V+ para indicar as valências, tanto de extensidade quanto de intensidade, que correspondam à dispersão e ao impacto; a nomenclatura V-, por sua vez, pode indicar as valências que correspondem à concentração e à tenuidade.

Posteriormente pode-se criar diagramas tensivos para cada intervalo detentor de uma mesma correlação de modo exibir a relação entre as células rítmicas no encadeamento sequencial da publicação, sendo possível criar apenas os diagramas que o analista julgar necessários para sua explanação do ritmo.

O diagrama deve conter dois eixos, o das ordenadas para a intensidade e o das abscissas para a extensidade, e pode indicar o elemento em análise e as valências escolhidas. No diagrama tensivo é exibida apenas a direção e o tipo de correlação do intervalo, de modo que não são utilizadas coordenadas em sua construção.

Em uma correlação inversa a curva traçada direciona sua concavidade ao eixo vertical; na correlação conversa pode optar-se por uma curva cuja concavidade deve estar direcionada ao eixo horizontal ou por uma reta diagonal[42] (FIG.37).

TERMOS-LIMITE DAS VALÊNCIAS

	V+	V-
I	A+C	A
E	A+C	B

QUADRO 4. Exemplo de quadro dos termos-limite das valências. No quadro acima exemplificamos a disposição de células rítmicas extremas a partir de seus valores de intensidade e extensidade.

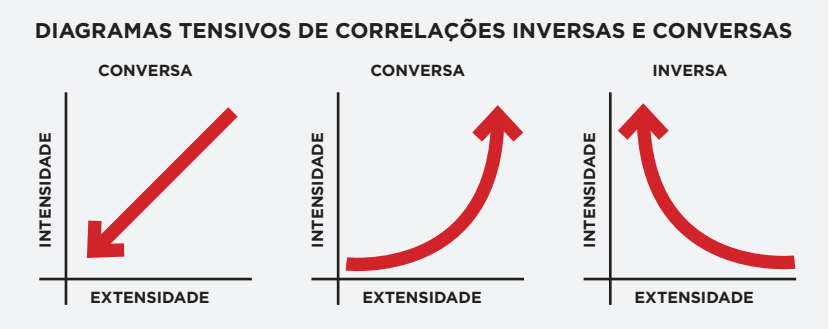
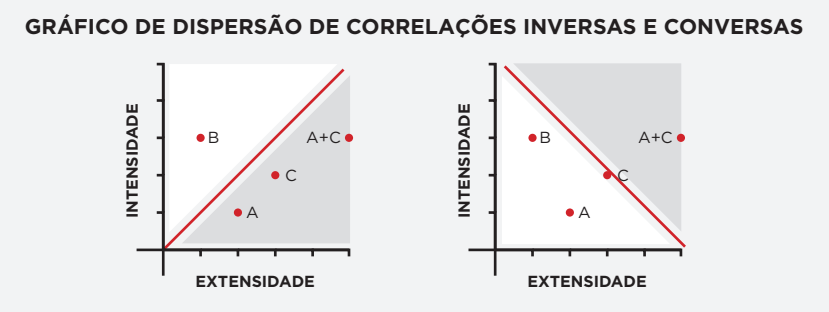


FIGURA 37. Exemplo de diagramas de correlações inversas e conversas. Ao lado exemplificamos a construção de diagramas tensivos de acordo com o tipo de correlação. A seta dos traços indicam a direção da tensividade.

Com os valores simbólicos das células rítmicas obtidos no processamento dos dados deve-se criar um gráfico de dispersão, utilizando os valores de intensidade como coordenadas das abscissas e os valores de extensidade como coordenadas das ordenadas. A partir das correlações encontradas determina-se qual a predominante e traça-se uma diagonal no gráfico de dispersão, com 45° se a correlação for inversa e 135° de inclinação caso seja conversa (FIG.38).

42 ZILBERBERG (2011) utiliza a curva, enquanto FONTANILLE E ZILBERBERG (2001) utilizam a reta.

Figura 38. Exemplo de gráficos de dispersão das células rítmicas em correlações inversas e conversas. Ao lado exemplificamos a construção do gráfico de dispersão utilizando os valores simbólicos das células rítmicas. No exemplo que temos utilizado a correlação é majoritariamente inversa, de modo que a diagonal possui angulação de 45° e a maioria das células ocupa a área de universo (cinza claro). Ilustramos também como seria o gráfico caso a correlação dominante fosse conversa, com uma diagonal inclinada em 135°; nesse caso a maioria das células ocuparia a área de absoluto (branco).

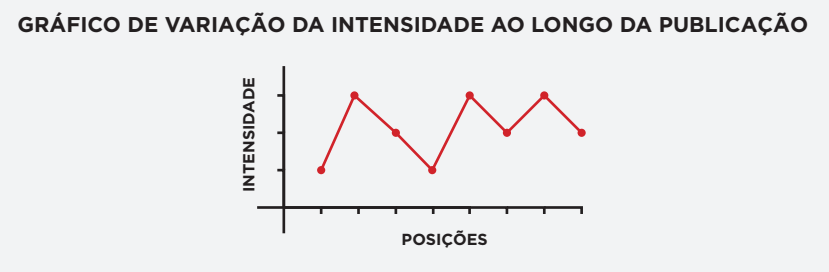


A diagonal indicará as células que ocupam os espaços de universo (identificados pela cor cinza na FIG.38) e de absoluto[43] (identificados pela cor branca na FIG.38). Em uma correlação inversa ela nos informa se o ritmo é pautado majoritariamente pela dispersão e tenuidade ou pelo impacto e concentração. Já em uma correlação conversa a diagonal indica se o ritmo tende à dispersão impactante ou à tenuidade concentradora. No primeiro caso trata-se de deduzir se o ritmo opta pela repetição ou variação, enquanto no segundo se ele segue a variação constante ou a repetição limitada.

Em seguida deve ser criado um gráfico que apresente a sequência de variação da intensidade ao longo das posições e que vise exibir os picos de impacto e tenuidade.

O gráfico será construído utilizando a valoração de intensidade das células rítmicas e considerará a sequência de posições definida anteriormente (FIG.39). O analista pode optar nesse momento por considerar as páginas não pertencentes à extensão da publicação afim de exibir a interrupção da sequência rítmica.

Figura 39. Exemplo de gráfico de variação da intensidade ao longo de uma publicação. No gráfico ao lado utilizamos os valores simbólicos de intensidade das células da FIG.36 para exibir a variação ao longo das 8 posições da sequência rítmica.



Com o apoio do quadro, dos diagramas e dos gráficos é possível realizar uma análise qualitativa e quantitativa do ritmo na publicação, além de interpretá-lo a partir das classificações das operações e processos que ele apresenta.

A dinâmica das células rítmicas evidencia a relação de sequencialidade e contraste entre os elementos utilizados para composição no design editorial. Com o auxílio das operações identificadas pode-

43 Vide item 3.2, p.78.

mos compreender e explicar mais satifatoriamente como o ritmo se desenvolve na publicação. Uma maior especificidade na descrição do funcionamento do ritmo é garantida pela classificação dos processos, que consideram tanto a direção quanto a dinâmica sequencial de adição e subtração de elementos impactantes.

A visualização das discrepâncias entre os termos-limites permite compreender como o contraste entre o impactante e o tênue é abordado, revelando se opta-se por explorar mais a um do que o outro ou equilibrá-los. Um quadro de termos-limite nos quais apresentam-se apenas dois termos constitui uma situação de correlações ideais, nas quais os extremos são inversa ou diretamente proporcionais. Caso existam mais de dois termos-limite fica claro que o ritmo em questão não adota severamente as correlações ao longo de sua sequência e opta por equilibrar-se entre ambas, não explorando o contraste através dos mecanismos de repetição e variação.

O diagrama tensivo permite a percepção das diferentes direções que a intensidade assume nos intervalos do ritmo assim como as correlações que o mesmo apresenta. Ele pode ser útil ao ser uma visualização simplificada dos processos que ocorrem no ritmo.

O gráfico de dispersão evidencia se o ritmo em questão, de acordo com sua correlação majoritária, opta pela expansão ou contração de seus elementos impactantes. Considerando o tipo de correlação, ele pode até mesmo exibir se o ritmo é pautado pela repetição ou variação dos elementos.

O gráfico de sequencialidade, por sua vez, exibe os picos de intensidade na publicação e é uma opção quantificada do *espelho editorial* utilizado para notar-se a sequência rítmica de uma publicação. A partir da valoração hierárquica das células rítmicas podemos notar claramente se uma página é mais impactante do que outra, sem termos que confiar cegamente na subjetividade.

A análise do ritmo no design editorial realizada pelo método, garante, portanto, a descrição dos mecanismos internos de funcionamento do ritmo e uma descrição da abordagem dos contrastes, dos padrões de repetição e variação e da disposição sequencial dos elementos rítmicos.

5

ESTUDOS DE CASO

A aplicação do método inferido de análise do ritmo no design editorial é demonstrada em três estudos de caso. Com isso pretendemos exibir como o ritmo pode ser identificado, classificado e estruturado em casos reais, através de análises e descrições de cada uma das publicações consideradas (HANCOCK; ALGOZZINE, 2006, P.9-11).

A opção por essa estratégia de pesquisa mostra-se adequada[1] pelo distanciamento que temos sobre a criação do ritmo. As publicações analisadas foram criadas e distribuídas por terceiros, impedindo que os comportamentos relevantes para a análise sejam previamente manipulados para obtermos os resultados desejados (YIN, 1994, P.8). As publicações, no entanto, são evidências físicas que permitem que cada um tire suas próprias conclusões (GILLHAM, 2010, P.21) sobre o ritmo a partir de uma observação e percepção pessoal.

A análise do ritmo no design editorial proposta é um método que não pretende possuir um alto rigor científico. Nos estudos de caso apresentados o ritmo e o projeto gráfico das publicações podem não distinguir-se claramente (YIN, 1994, P.13), e o contexto das edições analisadas pode levar à interpretações passíveis de contestação. As conclusões obtidas não são resultados absolutos, já que o ritmo encontrado é resultado de escolhas e pontos de vista pessoais[2].

Dentre o universo de tipos de publicações[3] selecionamos três que representam as mais usuais para o design editorial: um jornal, uma revista e um livro. Esses tipos de publicações, além de serem os mais associados à área, reúnem a maior parte da discussão acerca do ritmo no design editorial.

A seleção das publicações foi realizada a partir da constatação do ritmo por figuras de renome no design editorial. Essas constatações foram divulgadas em publicações ou canais de comunicação e, adicionalmente, determinaram ou inspiraram a escolha de qual elemento rítmico seria analisado em cada publicação.

O jornal analisado é o *The Guardian*, citado por Mark Porter em uma entrevista ao *Design Museum*. O ritmo surgiria na escolha dentre as possíveis colunas permitidas pela grelha.

1 Uma das críticas ao estudo de caso como estratégia de pesquisa é que ele não permite generalizações (YIN, 1994, P.10), mas como pretendemos utilizá-lo para demonstrar a aplicação de um método acreditamos que essa possível falha seja diminuta.

2 Vide item 2.2, p.62.

3 Vide item 2, p.31.

A revista *IL*, citada por Francesco Franchi em seu livro *Designing News: Changing the World of Editorial Design and Information Graphics*, alegadamente possui um ritmo criado pela modularidade de sua grelha e em sua tipografia.

Já o livro *S,M,X,XL,* de autoria de Rem Koolhass e Bruce Mau, possui, segundo FAWCETT-TANG (2007), um ritmo que altera-se ao longo da publicação. Faz-se necessário reiterar que Fawcett-Tang não comenta sobre qual elemento é responsável por tal ritmo.

Em nenhuma das constatações os especialistas referiram-se à uma edição específica, apenas à *fases* do projeto gráfico. Mark Porter referia-se ao redesign do jornal em 2006, Francesco Franchi ao primeiro projeto gráfico da revista (utilizado de seu lançamento em 2008 até outubro de 2011) e Fawcett-Tang referia-se ao design do livro como um todo[4].

Assim, analisamos apenas uma edição de cada uma das publicações, com atenção especial ao período de publicação da revista (anterior à outubro de 2011) e do jornal (posterior à 2006).

Os dados encontrados com a aplicação do método foram interpretados de acordo com os pressupostos do design editorial, comentados no capítulo 2, e da semiótica tensiva, comentados no capítulo 3. Em seguida os resultados foram comparados com as constatações e comentários dos especialistas para verificar a sua validade.

No Estudo de Caso I analisamos o ritmo criado pelas colunas na edição de 3 de dezembro de 2014 do jornal *The Guardian* e o resultado encontrado não foi exatamente o esperado.

A constatação inicial era de que a utilização de múltiplas grelhas permitiria uma quebra da monotonia nas colunas das páginas, fato que tornou-se evidente com a majoritária ausência de repetição das combinações entre grelhas ao longo do jornal.

O ritmo linear de variação contínua do jornal permite que o leitor tenha a percepção de que cada página é diferente da anterior, ainda que seja coerente com o todo de que faz parte.

No entanto, a análise demonstra que tal variação não é oriunda da utilização de múltiplas grelhas individualmente, como está implícito na afirmação de Porter, mas sim da junção de colunas de diferentes grelhas visando a criação de novas larguras.

Devido à essa prática encontramos valores discrepantes no uso e impacto das grelhas citadas por Porter, sendo que a de 5 colunas comprovou-se como a mais utilizada mas as de 10 e 20 não são necessariamente impactantes.

4 Supomos que não haja discrepâncias entre as diferentes edições do livro, sendo que não encontramos documentação confiável acerca do número de edições ou de possíveis alterações no mesmo.

A discrepância entre o impacto das grelhas sugerido por Porter e o encontrado na análise justifica-se pela composição das células rítmicas que, ao englobarem aspectos pouco e muito intensos assim como pouco e muito extensos, acabam por apresentarem altos valores tanto de intensidade quanto de extensidade.

No Estudo de Caso II analisamos o ritmo criado pelo tratamento tipográfico na edição de setembro de 2011 da revista *IL* e o resultado encontrado também não foi o esperado.

Franchi sugere que a alternância entre duas famílias tipográficas é responsável pela identificação das seções da revista e criam, por consequência, um ritmo alternado.

Todavia, na análise demonstra-se a impossibilidade de comprovar-se tal alternância no uso de ambas as famílias tipográficas: tanto Akzidenz Grotesk quanto Publico são utilizadas em diferentes conteúdos textuais, não raro em conjunto, com variadas funções.

Não é creditável à complexidade tipográfica da publicação a impossibilidade de comprovar a alternância no uso, já que uma análise de funções específicas produziria resultados semelhantes. É possível, no entanto, se considerarmos apenas a função de título, visualizarmos a divisão da publicação em três setores através da identificação da família tipográfica utilizada.

No Estudo de Caso III analisamos o ritmo estrutural de um trecho do livro *S, M, L, XL,* buscando comprovar a variação do mesmo.

FAWCETT-TANG (2007) não nos forneceu pistas sobre em qual elemento o ritmo à que ele se refere manifesta-se, de modo que escolhemos arbitrariamente a estrutura da publicação.

A análise demonstra a validade da afirmação do designer e crítico, comprovando que há uma variação constante nos padrões rítmicos de cada setor do livro. É curioso, no entanto, que tal variação tome corpo através da repetição de células rítmicas semelhantes.

De modo geral os estudos de caso comprovaram a possibilidade de aplicação do método em casos reais. Algumas questões pertinentes surgiram durante as análises empreendidas, principalmente em relação à subjetividade e arbitrariedade de algumas etapas. Tais situações, todavia, eram previstas e são reflexos tanto dos procedimentos do método quanto das especificidades da área e dos estudos de caso.

Discordando ou comprovando as afirmações das quais se originam, os estudos não só demonstram a aplicação do método, mas também fomentam discussões quanto à influência das *partes* no impacto do *todo* de um design e ao caráter da repetição como elemento monótono ou tônico no design editorial.

5.1

ESTUDO DE CASO I

JORNAL *THE GUARDIAN*

O jornal britânico *The Guardian,* fundado em 1821 (THE GUARDIAN, 2014B), é publicado diariamente pelo *Guardian Media Group.* O redesign da publicação – realizado em 2005 por Mark Porter, à época diretor criativo do jornal – foi um dos marcos recentes no design de jornais[5]. Além de tornar-se o primeiro jornal britânico a ser impresso totalmente em cores, uma nova fonte para o jornal foi criada e seu formato e grelha foram reformulados (FRANCHI, 2014, P.157-158).

Iremos nos focar na grelha do jornal que, reformulada no redesign da publicação, foi citada por Mark Porter como capaz de injetar variação na monotonia das páginas:

> um jornal multi-seção necessita de uma grelha estrutural rígida para obter coerência e consistência entre as seções criadas por diferentes pessoas. Nós escolhemos cinco colunas para a página Berliner - mais larga do que a maioria dos jornais - porque era uma medida muito mais confortável para leitura; uma das qualidades do Guardian é sua escrita, e nós buscamos tornar a leitura um verdadeiro prazer no novo formato. Mas há também grelhas sobpostas de 10 e 20 colunas que, usadas com discrição, podem injetar algum ritmo e variação no que, de outra maneira, tornaria-se uma imponente mas também monótona sequência de páginas.[6]
> (PORTER, 2014)

Nesse trecho de uma entrevista concedida para o *Design Museum,* PORTER (2014) sinaliza que o ritmo do jornal é criado pela escolha de três possíveis grelhas. A grelha primária da publicação é a de 5 colunas, enquanto as de 10 e 20 colunas seriam utilizadas para criar variações na aparência das páginas.

De acordo com a citação analisaremos o ritmo criado pelas co-

5 O redesign garantiu ao jornal reconhecimento pela qualidade de seu design, recebendo um *Black Pencil* em 2006 no *D&AD Awards,* o *World's Best-Designed™ Newspaper* pela SND em 2007 e uma nominação à *Design of the Year* pelo *Design Museum* em 2006 (D&AD, 2015; THE SOCIETY..., 2015).

6 Do original em inglês: *"A multi-section newspaper needs a strict grid structure to achieve coherence and consistency across sections designed by many different people. We choose five columns across the Berliner page - wider than most newspaper - because it was a much more comfortable reading measure; one of the strenghts of the Guardian is its writing, and we aimed to make reading a genuine pleasure in the new format. But there are also underlying 10- and 20-column grids which, used with discretion, can inject some rhythm and variation into what could otherwise become a stately but rather monotonous run of pages."*

lunas presentes na publicação. A abordagem utilizada será a análise do ritmo composicional, sendo que nessa análise teremos como objetivos iniciais (i) comprovar se a grelha de 5 colunas é realmente a primária da publicação (e, dessa forma, a mais utilizada) e (ii) se as grelhas de 10 e 20 colunas são as responsáveis pela variação na aparência das páginas da publicação (sendo utilizadas com discrição).

Para tal utilizaremos a edição de 3 de dezembro de 2014, escolhida aleatoriamente dentre as do período de 1 a 15 de dezembro de 2014[7].

O conteúdo está distribuído no caderno principal, de esporte e no suplemento G2 da edição em questão. Ambos os cadernos possuem o formato 286×440mm, próximo à um *berliner*[8], enquanto o suplemento G2 possui o formato 199×280mm (THE GUARDIAN, 2014A), aproximadamente metade de um caderno (FIG.40).

Consideraremos todos os componentes do jornal na análise, uma vez que as diferenças de formato não implicam necessariamente uma diferença nas colunas utilizadas: as grelhas dos cadernos podem ser adaptadas para o suplemento mantendo as suas subdivisões.

Ao todo a edição possui 84 páginas (50 páginas do caderno principal, 10 páginas do caderno de esporte e 24 páginas do suplemento), 13 das quais são totalmente publicitárias (9 no caderno principal e 4 no suplemento). Há conteúdo publicitário em páginas com conteúdo editorial, mas ele será desconsiderado na análise. A amostra da publicação será, portanto, de 71 páginas[9].

Na análise consideramos as páginas como espaços individuais já que não há páginas editoriais duplas nessa edição. Assim, temos ao todo 71 posições breves, constituindo uma extensão homogênea.

PORTER (2014) comenta sobre uma variação específica, ocasionada pelas diferentes larguras de coluna que as grelhas permitem. Uma outra variação, originária das diversas combinações que essas grelhas permitem no leiaute, não é diretamente citada nesse trecho. Esse segundo tipo de variação é muitas vezes a norma em jornais, que tentam trazer ao leitor um conjunto de páginas com leiautes completamente distintos entre si (HARROWER; ELMAN, 2013, P.26).

Ainda que a discrepância entre esses dois tipos de variação possa parecer mínima, ela é essencial para nossa análise. No primeiro caso a variação nos leva a interpretar cada coluna em uma página como um único aspecto; no segundo interpretaríamos o conjunto formado pelas colunas de uma página como tal (FIG.41).

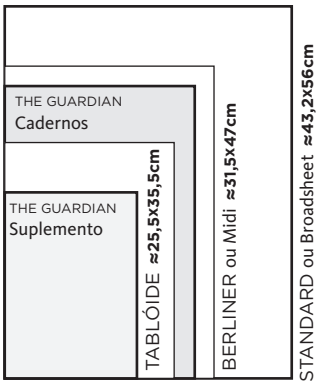


FIGURA 40. Comparação entre os formatos mais comuns em jornais e o formato do jornal *The Guardian*. O suplemento G2 é quase metade dos cadernos, facilitando sua veiculação junto ao resto do jornal.

Adaptado de CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.28.

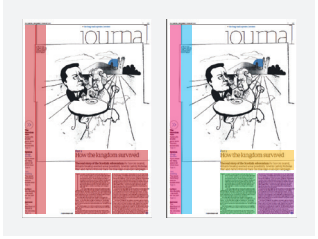


FIGURA 41. Ilustração comparativa entre duas interpretações quanto ao aspecto das colunas em uma página. Na imagem acima à esquerda a combinação de colunas utilizada na página é interpretada como um único aspecto (laranja); na imagem acima à direita cada uma das colunas (rosa, azul amarela, verde e roxa) é um aspecto distinto. A segunda opção permite que diferentes páginas apresentem colunas semelhantes, mesmo possuindo leiautes diferentes.

Ilustração sobre páginas extraídas de THE GUARDIAN (2014).

7 Acreditamos que a edição selecionada para a análise possa ser escolhida dentre todas as publicadas após o redesign supracitado, uma vez que o item em análise está sempre presente: ainda que diferentes edições apresentem diferentes ritmos na grelha, supomos que a proposição quanto ao comportamento das colunas deve se manter razoavelmente constante.

8 Também conhecido como europeu ou midi (CALDWELL; ZAPATERRA, 2014, P.28; HEITLINGER, 2015).

9 Vide Apêndice 4, p.233-240.

Em nosso caso seguiremos o comentário de Porter (2014), focando-nos durante a observação dos aspectos nas colunas individuais. Também devemos salientar que identificamos os aspectos a partir da largura das colunas, ignorando sua altura nas páginas.

Identificamos ao todo 81 possíveis aspectos para as colunas[10]. Além das grelhas referidas, de 5, 10 e 20 colunas, observamos grelhas de 6, 7 e 14 colunas no suplemento G2 (FIG.42). Isso não representa uma contradição à PORTER (2014) , já que o suplemento segue o projeto gráfico do jornal, mas o adapta à seu formato e linha editorial[11].

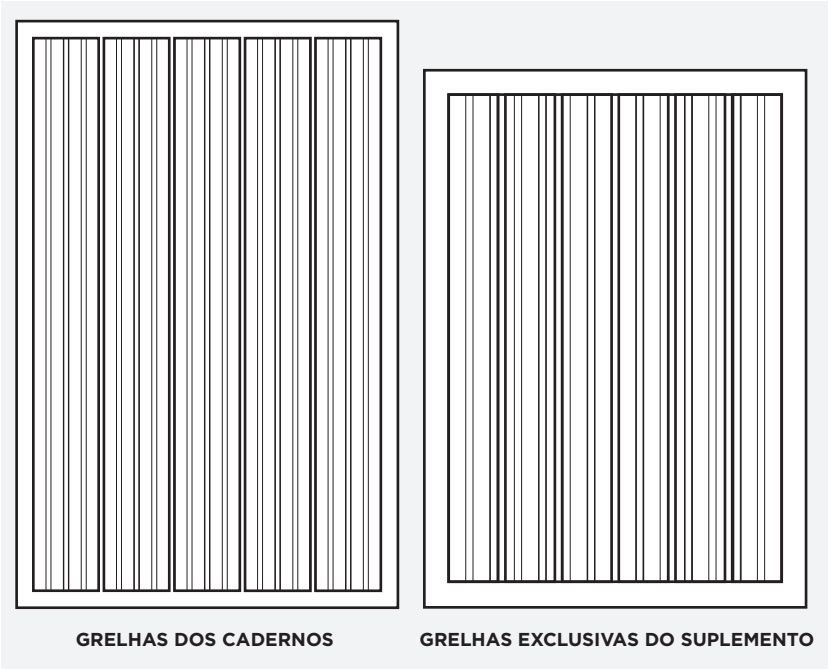


FIGURA 42. Ilustração das grelhas de 5, 10 e 20 colunas dos cadernos e das grelhas de 6, 7 e 14 colunas do suplemento G2. As grelhas de 10 e 20 colunas são proporcionais à de 5 colunas. O mesmo ocorre entre as grelhas de 7 e 14 colunas.

Alguns dos aspectos observados são oriundos da junção de colunas de uma mesma grelha, mas eliminamos a redundância que essa junção ocasiona. As grelhas de 10 e 20 colunas são *múltiplas*[12] da de 5, e a grelha de 14 colunas é *múltipla* da de 7, o que significa que há uma relação de proporcionalidade entre elas. A junção de duas colunas da grelha de 5, por exemplo, pode gerar um aspecto igual à junção de 4 colunas da grelha de 10. Assim, certificamo-nos de que não há aspectos semelhantes gerados pela junção de colunas em diferentes grelhas.

Os aspectos, já codificados segundo as exigências do método, são exibidos nas FIG.43 A 51, nas quais, para efeitos ilustrativos, consideramos um formato único para os cadernos e o suplemento.

10 As fichas de observação estão no Apêndice 5, p.241-245.

11 Suplementos expressam e prolongam a marca do jornal à que pertencem, mas com uma identidade própria (alterações em fontes, leiautes e formatos) (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.34).

12 A proporcionalidade entre múltiplas grelhas em um projeto gráfico garante que a entrecoluna (ou goteira) seja constante independentemente da grelha em uso (SAMARA, 2007, P.209).

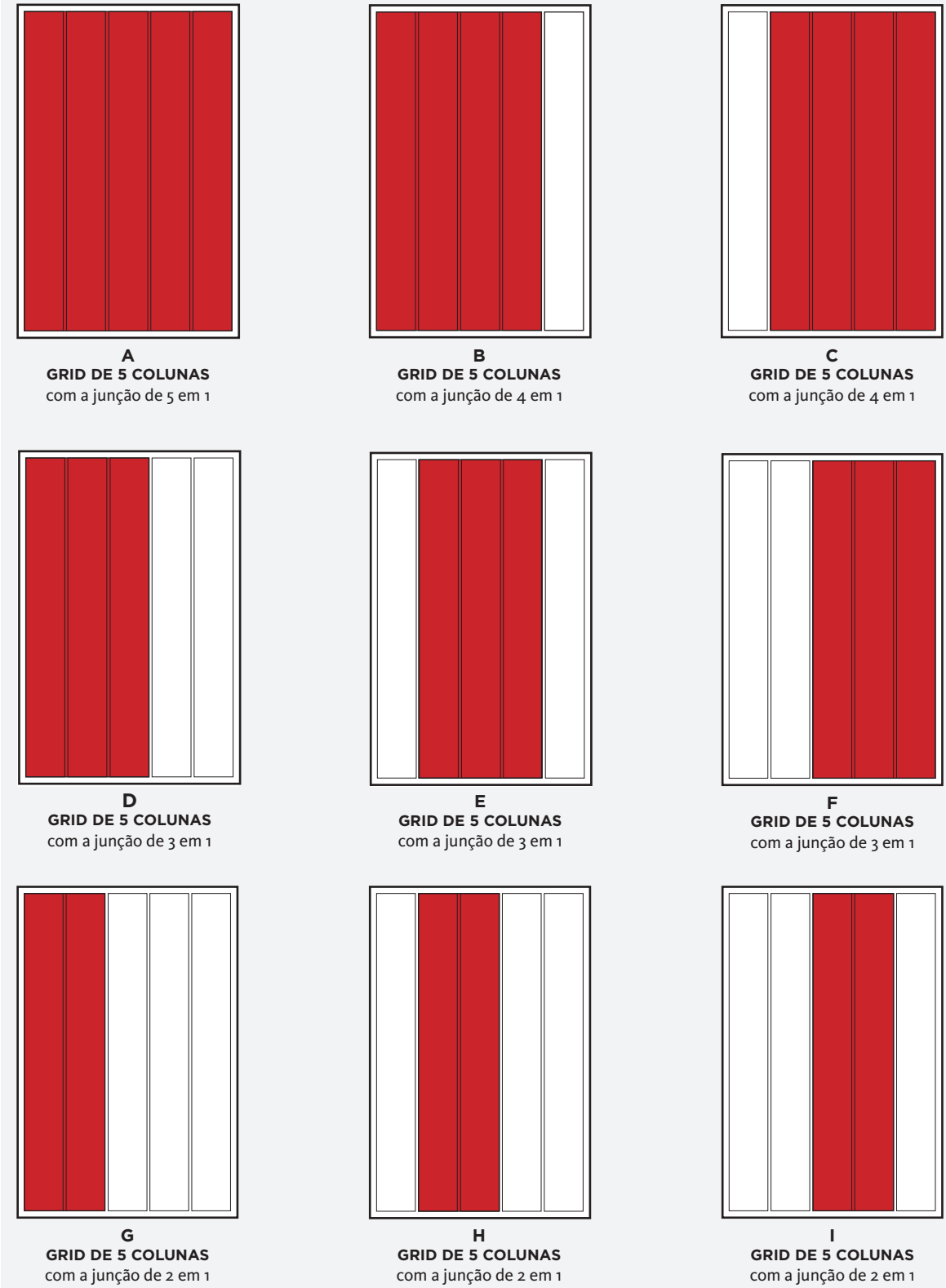


Figura 43. Ilustração dos aspectos A a I identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

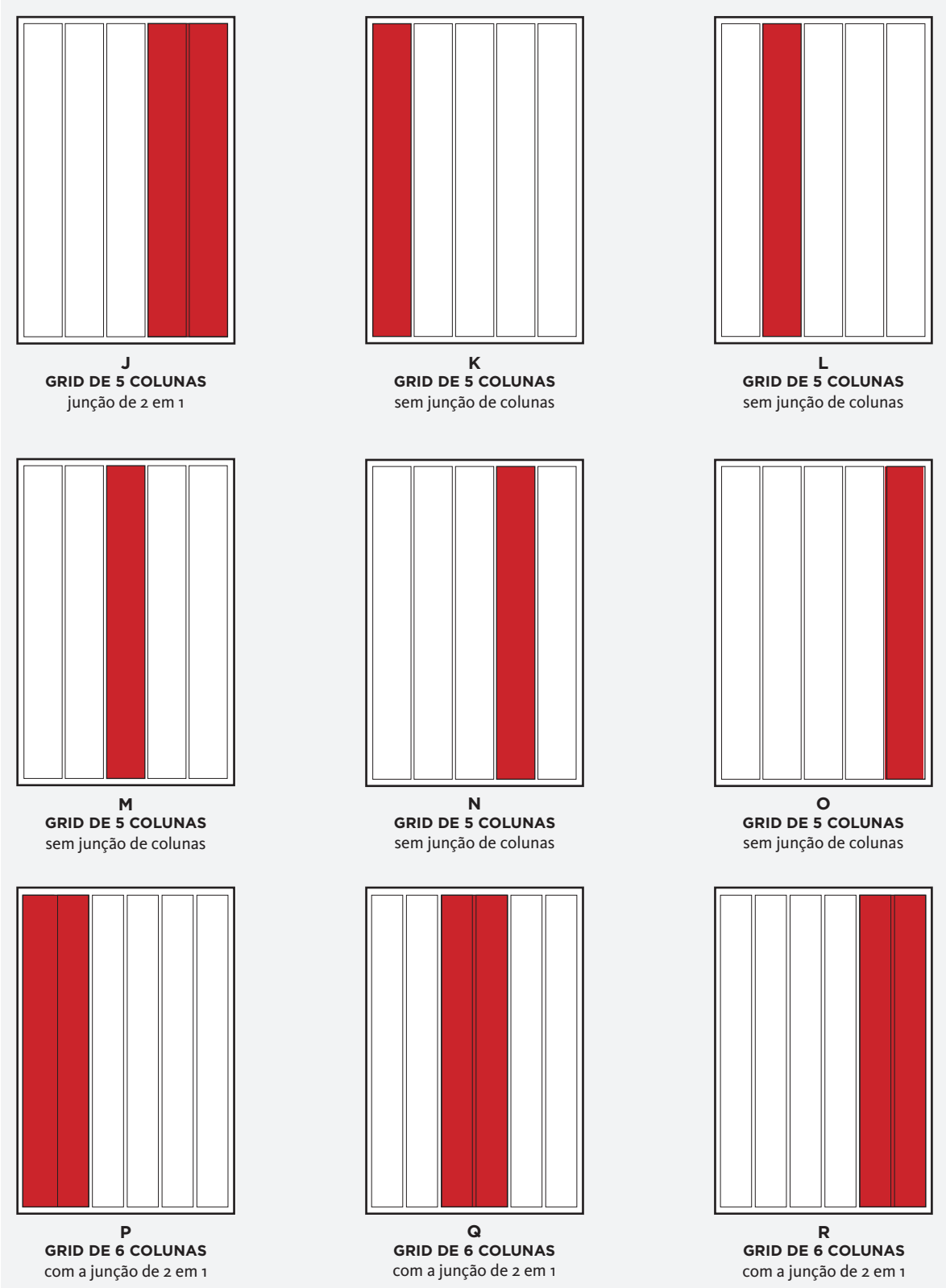


Figura 44. Ilustração dos aspectos J a R identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

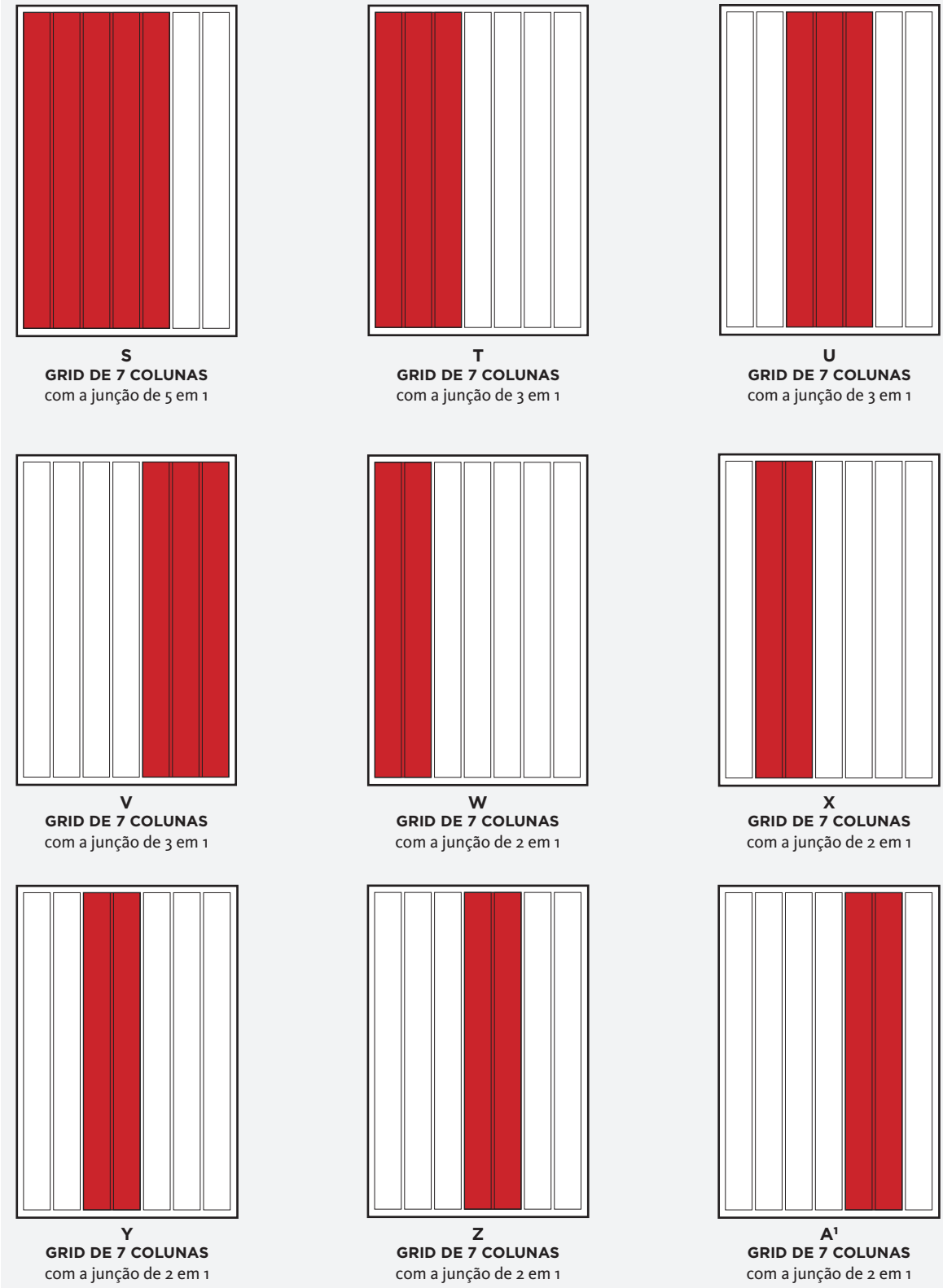


Figura 45. Ilustração dos aspectos S a A¹ identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

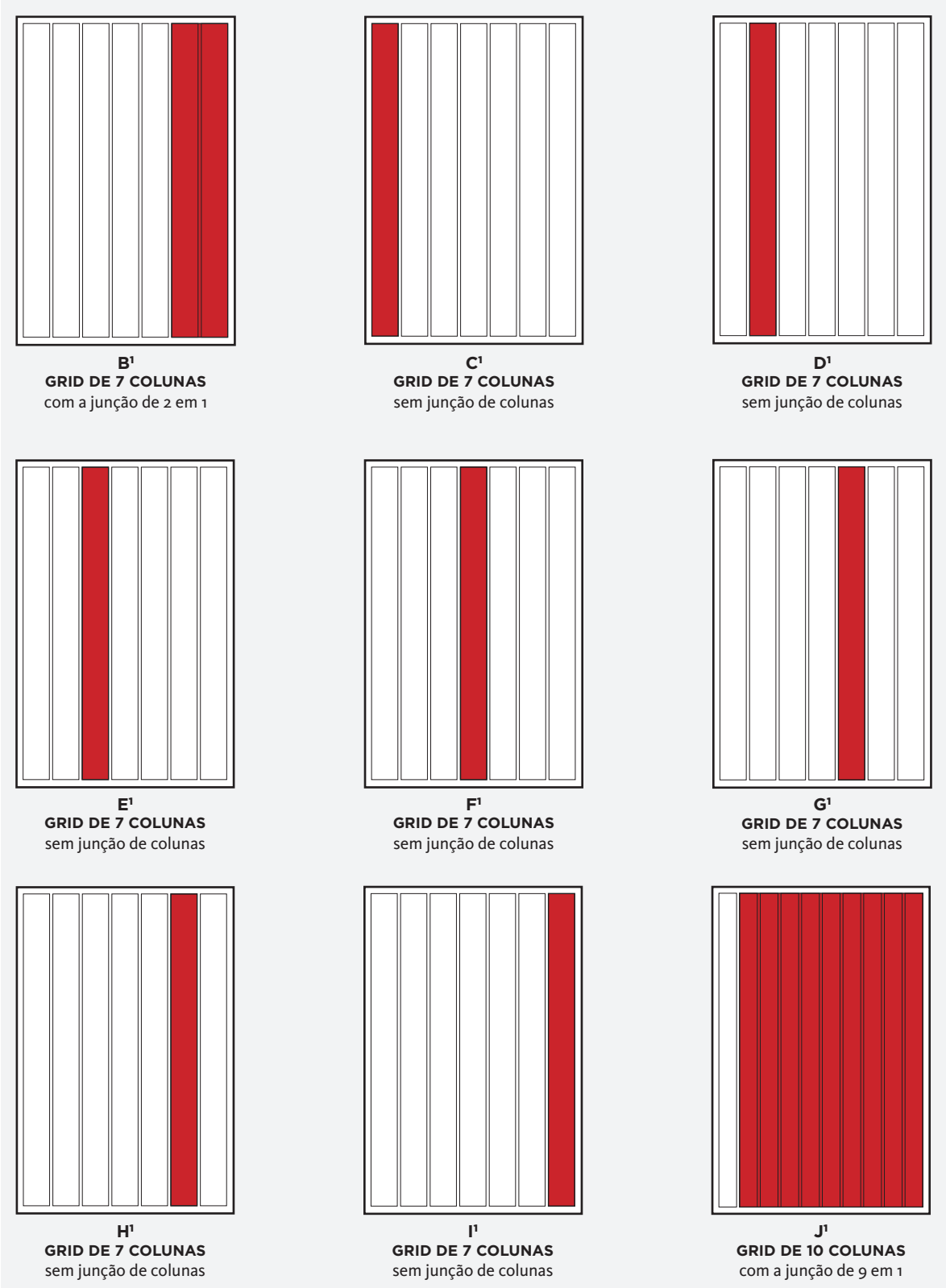
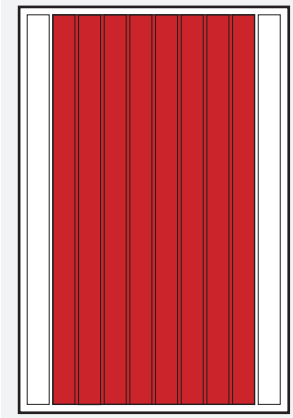
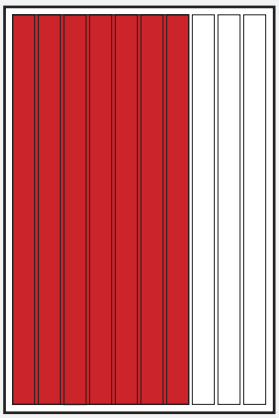


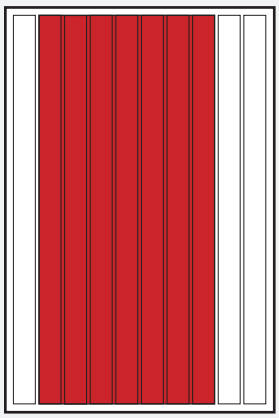
Figura 46. Ilustração dos aspectos B¹ a J¹ identificados na amostra do jornal *The Guardian*.



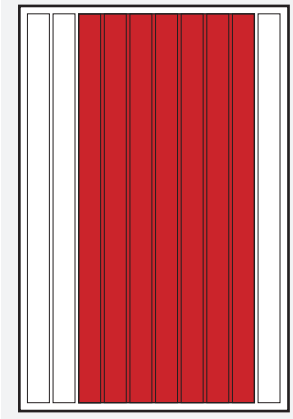
K¹
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 8 em 1



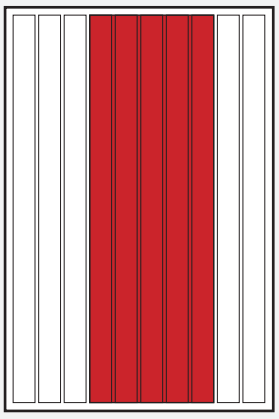
L¹
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 7 em 1



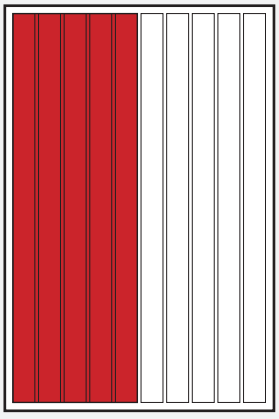
M¹
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 7 em 1



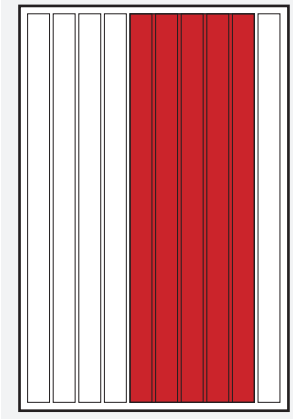
N¹
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 7 em 1



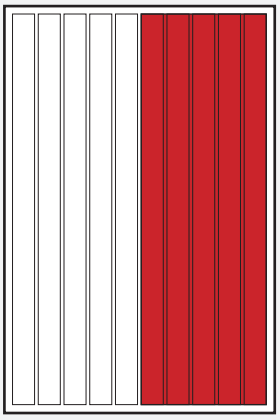
O¹
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 5 em 1



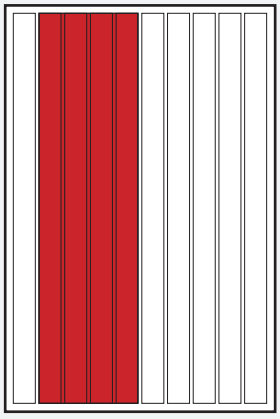
P¹
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 5 em 1



Q¹
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 5 em 1



R¹
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 5 em 1



S¹
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 4 em 1

Figura 47. Ilustração dos aspectos K¹ a S¹ identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

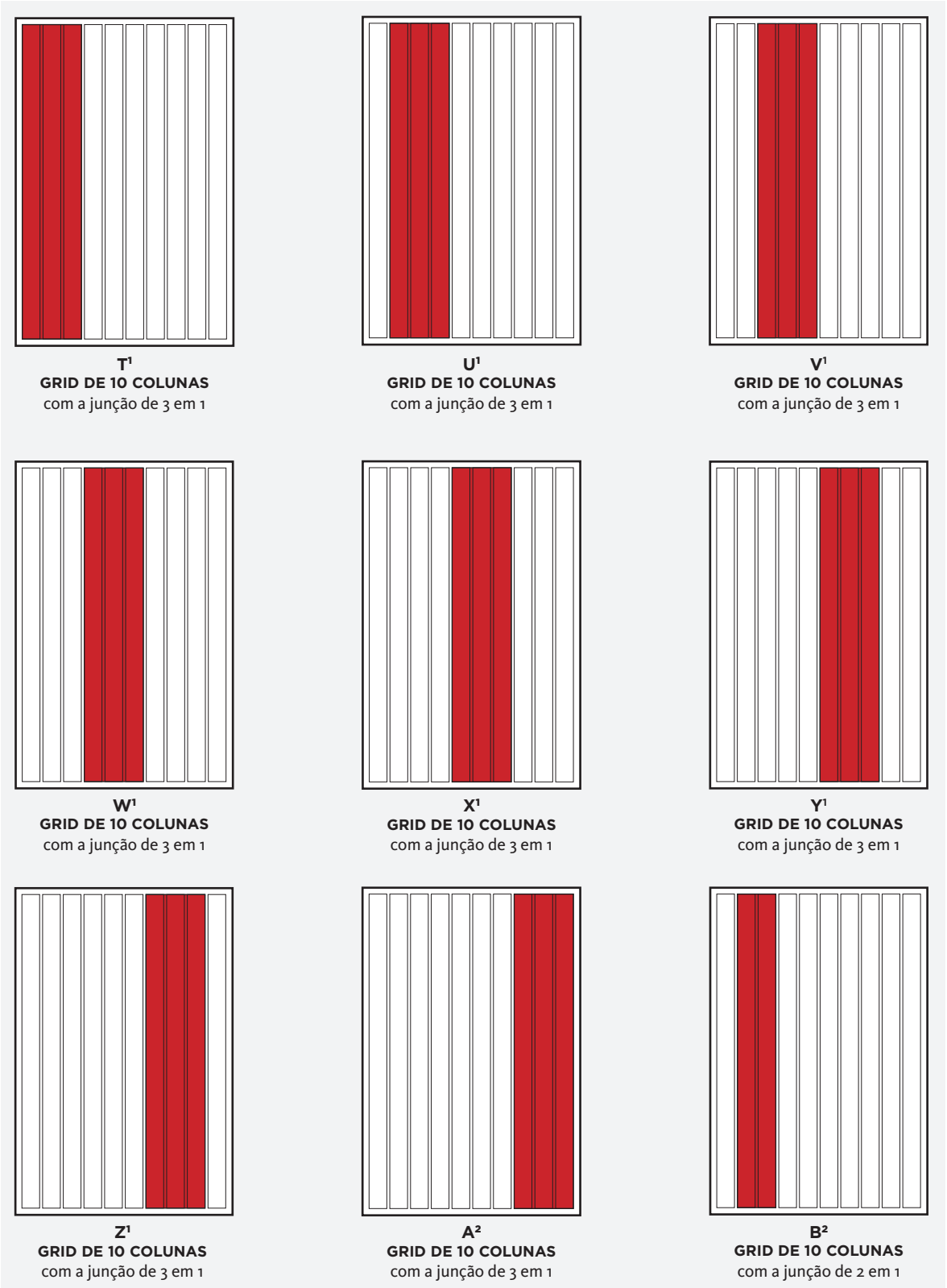
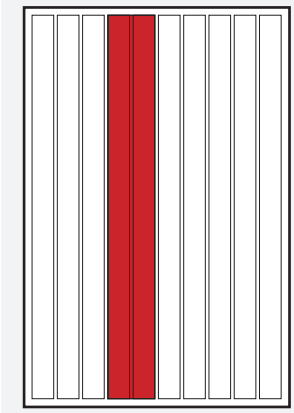
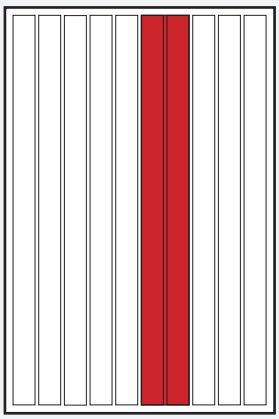


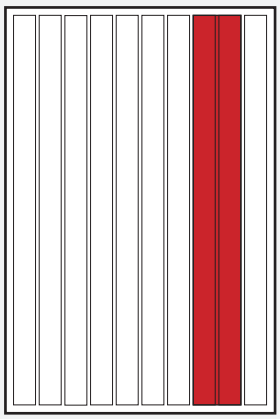
Figura 48. Ilustração dos aspectos T¹ a B² identificados na amostra do jornal *The Guardian*.



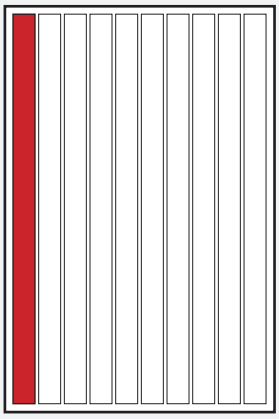
C²
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 2 em 1



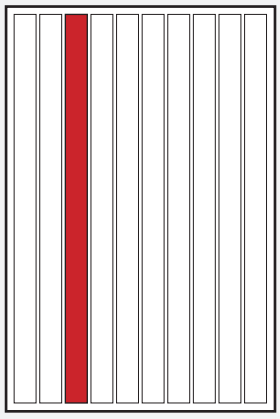
D²
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 7 em 1



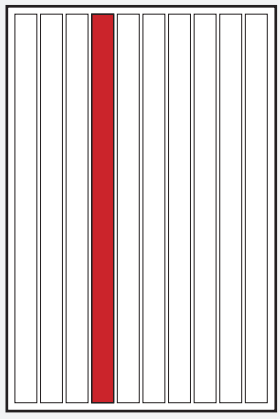
E²
GRID DE 10 COLUNAS
com a junção de 7 em 1



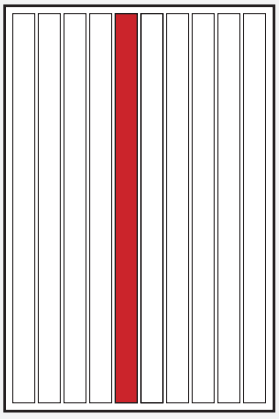
F²
GRID DE 10 COLUNAS
sem junção de colunas



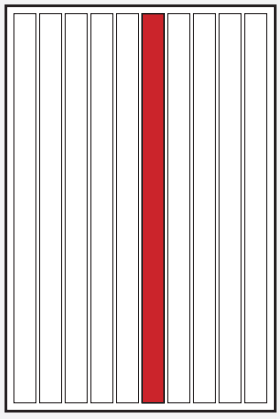
G²
GRID DE 10 COLUNAS
sem junção de colunas



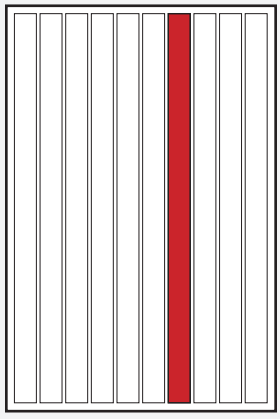
H²
GRID DE 10 COLUNAS
sem junção de colunas



I²
GRID DE 10 COLUNAS
sem junção de colunas



J²
GRID DE 10 COLUNAS
sem junção de colunas



K²
GRID DE 10 COLUNAS
sem junção de colunas

Figura 49. Ilustração dos aspectos C² a K² identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

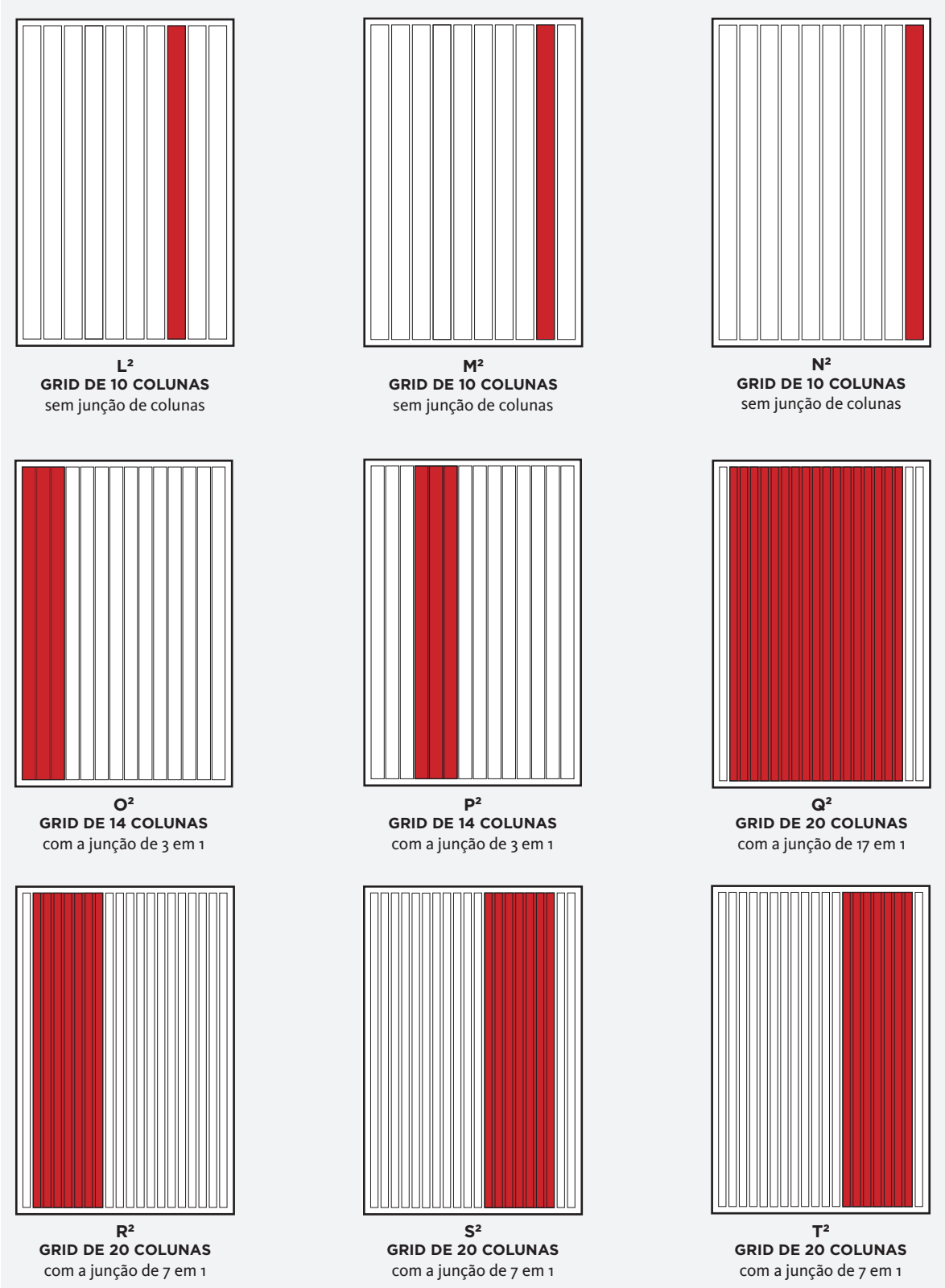
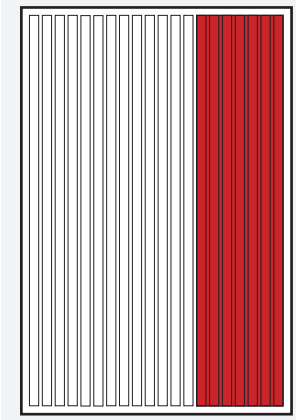
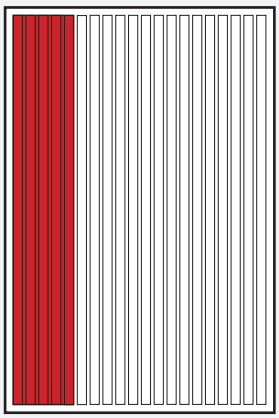


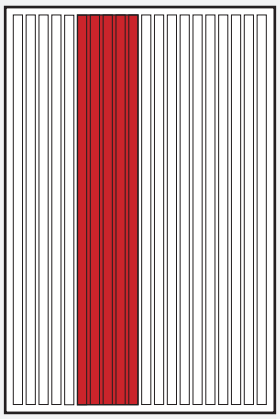
Figura 50. Ilustração dos aspectos L² a T² identificados na amostra do jornal *The Guardian*.



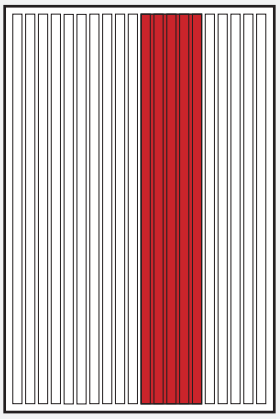
U²
GRID DE 20 COLUNAS
com a junção de 7 em 1



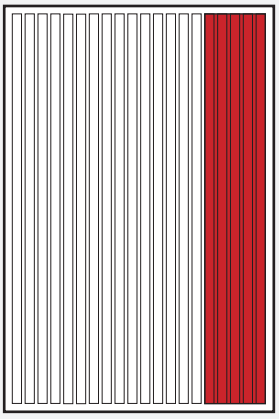
V²
GRID DE 20 COLUNAS
com a junção de 5 em 1



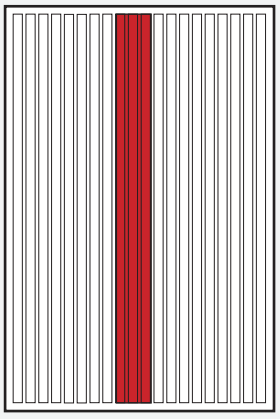
W²
GRID DE 20 COLUNAS
com a junção de 5 em 1



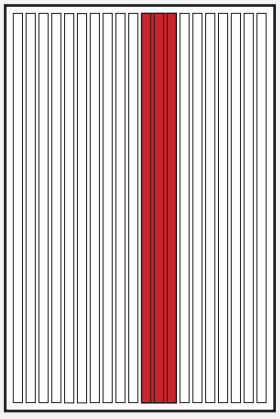
X²
GRID DE 20 COLUNAS
com a junção de 5 em 1



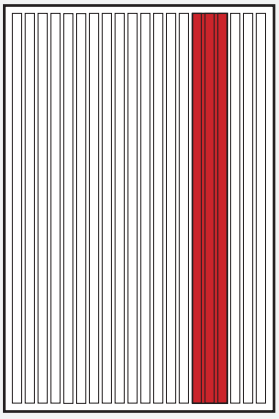
Y²
GRID DE 20 COLUNAS
com a junção de 5 em 1



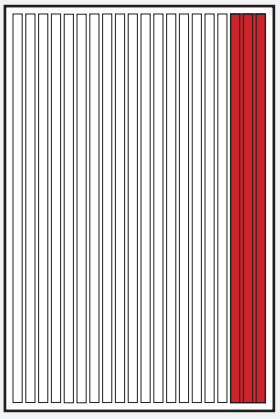
Z²
GRID DE 20 COLUNAS
com a junção de 3 em 1



A³
GRID DE 20 COLUNAS
com a junção de 3 em 1



B³
GRID DE 20 COLUNAS
com a junção de 3 em 1



C³
GRID DE 20 COLUNAS
com a junção de 3 em 1

Figura 51. Ilustração dos aspectos U² a C³ identificados na amostra do jornal *The Guardian*.

Na identificação de quais aspectos surgem em cada posição encontramos um ritmo com unidades rítmicas compostas, cuja sequência é exibida nos QUADROS 5 e 6. Não há padrão de repetição, logo, cada unidade rítmica corresponde à uma célula rítmica. Notamos a repetição de apenas três células rítmicas: a B+E+K+L+M+N+O nas posições 15 e 35, a W+Y+B^1+G^1 nas posições 50 e 51 (sem variação e, portanto, com correlação artificial) e a F+G+K+L+M+N+O nas posições 37 e 68.

QUADRO 5. Sequência de distribuição das células rítmicas do caderno principal da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

SEQUÊNCIA DE DISTRIBUIÇÃO DAS CÉLULAS RÍTMICAS DA POSIÇÃO 1 A 41

	CÉLULAS RÍTMICAS	POSIÇÃO	TIPO	PÁGINA
CADERNO PRINCIPAL	A+B+G+I+K+L+M+N+O+O^1+Y^1	1	B	1
	F+M+N+O	2	B	2
	A+C+K+T^1+C^2+G^2+N^2	3	B	3
	B+K+L+M+N+O	4	B	4
	A+I+K+L+O	5	B	5
	G+I+K+L+O	6	B	6
	A+D+H+J+K+L+M+N+O	7	B	7
	F+G+K+L+M+N+O+Q^1+N^2	8	B	8
	A+E+K+L+M+N+O+V^1+Y^1	9	B	9
	K+L+N^1+N^2	10	B	10
	A+J+K+L+M+N+O	11	B	11
	A+B+H+K+L+M+N+O	12	B	12
	A+F+G+I+M+N+O	13	B	13
	A+D+J+K+L+M+N+O+K^2	14	B	15
	B+E+K+L+M+N+O	15	B	17
	A+C+K+O^1+C^2+G^2	16	B	19
	A+K+L+M+N+O+N^2	17	B	20
	B+E+K+M+N+O+G^2+H^2	18	B	21
	K+L+O+Q^1+N^2	19	B	22
	A+C+K+L+M+N+O+N^2	20	B	23
	G+I+J+K+L+N+O+J^2	21	B	24
	B+D+E+K+L+M+N+O	22	B	25
	A+E+K+L+M+N+O	23	B	28
	D+H+J+K+L+M+N+O	24	B	29
	K+L+O+X^1+L^2	25	B	30
	A+C+K+L+I^2	26	B	31
	J^1+F^2	27	B	33
	T^1+W^1+Z^1	28	B	34
	U^1+X^1+A^2+F^2	29	B	35
	J+N+O+O^1+J^2+V^2+W^2	30	B	36
	B+N+O+M^1+S^1+B^2+C^2+F^2+J^2	31	B	37
	B+E+K+L+M+N+O+X^1+L^2	32	B	38
	O+K^1+P^1+S^1+B^2+C^2+D^2+F^2+L^2	33	B	39
	K+L+M+N+O+L^1+E^2+K^2+N^2	34	B	40
	B+E+K+L+M+N+O	35	B	41
	A+C+K+L+M+N+O	36	B	42
	F+G+K+L+M+N+O	37	B	43
	F+G+J+K+L+M+N+O	38	B	44
	A+C+K+C^2+G^2	39	B	45
	A+K+L+M+N+Q^1+K^2+L^2+M^2+N^2	40	B	48
	G+X^1+B^3+C^3	41	B	49

SEQUÊNCIA DE DISTRIBUIÇÃO DAS CÉLULAS RÍTMICAS DA POSIÇÃO 42 A 71

Quadro 6. Sequência de distribuição das células rítmicas do suplemento G2 e do caderno de esporte da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

	CÉLULAS RÍTMICAS	POSIÇÃO	TIPO	PÁGINA
SUPLEMENTO G2	A+K+L+M+N+O	42	B	01
	$V^2+W^2+X^2+Y^2$	43	B	02
	$O^1+U^2+V^2+W^2+A^3$	44	B	03
	$Q^2+R^2+S^2+Z^2$	45	B	05
	$A+T^2$	46	B	06
	P+Q+R	47	B	07
	$P+Q+R+R^2+S^2$	48	B	08
	$A+S+Z+B^1$	49	B	09
	$W+Y+B^1+G^1$	50	B	10
	$W+Y+B^1+G^1$	51	B	11
	$S+W+X+Z+B^1+C^1$	52	B	12
	$W+Y+A^1+C^1+I^1$	53	B	13
	$A+U+W+B^1$	54	B	16
	$X+Z+B^1+C^1$	55	B	17
	$A+F+T+X+Z+B^1+C^1$	56	B	18
	$A+U+W+Y+A^1+B^1+I^1$	57	B	19
	$U+W+Y+B^1+G^1$	58	B	21
	$F+T+F^1+G^1+H^1+I^1+O^2+P^2$	59	B	22
	$C^1+D^1+E^1+F^1+G^1+H^1+I^1$	60	B	23
	$A+K+I+L+M+O+T+V$	61	B	24
CADERNO DE ESPORTE	$A+K+L+M+N+O+O^1+R^1$	62	B	01
	$C+I+K+L+M+N+O+K^2+L^2$	63	B	02
	$A+K+L+M+N+O+K^2+L^2+M^2+N^2$	64	B	03
	$F+G+J+K+L+M+N+O+P^1+M^2+N^2$	65	B	04
	$G+I+K+L+O+G^2+H^2$	66	B	05
	$A+G+K+L+M+N+O+F^2$	67	B	06
	F+G+K+L+M+N+O	68	B	07
	$D+J+K+L+M+N+O+G^2+H^2$	69	B	08
	$E+F+G+K+L+M+N+O+D^2+I^2$	70	B	09
	$A+B+K+L+M+N+O+M^2$	71	B	10

Identificamos a partir do comentário de PORTER (2014) a variação como característica ligada ao impacto e a repetição como relacionada à tenuidade. Em termos práticos isso significa que as colunas unitárias da grelha de 5 colunas serão a base de comparação inicial para separarmos os aspectos impactantes dos tênues.

Apenas esse critério não é suficiente para determinarmos os termos-limite ou uma gradação, por isso adotamos outros três critérios secundários: (i) a ocupação da página pelas colunas, sendo que quanto maior o espaço ocupado maior o impacto; (ii) a quantidade de subdivisões das grelhas, sendo que quanto maior o número de colunas maior o impacto, e (iii) a posição das colunas na página, sendo que quanto mais próxima do lado direito maior o impacto.

O critério (i) refere-se à variação pela junção de colunas de uma mesma grelha. Essa junção permite que uma dada grelha apresente aspectos distintos dos que eram previstos pelas suas colunas unitá-

rias e ocupe uma área maior do que a esperada.

Poderíamos questionarmo-nos se uma maior ocupação da página diminuiria a intensidade, uma vez que diminui as possibilidades de combinação e, portanto, de variação.

Todavia, esse questionamento deixa de ser pertinente quando consideramos que, nesse caso específico, tanto os aspectos criados pela junção de colunas de uma mesma grelha quanto os criados pela combinação de colunas de diferentes grelhas tem origem semelhante. Na junção cria-se novas possibilidades, ou variações, através da soma das colunas, enquanto na combinação essas possibilidades surgem da composição com divisões proporcionais de diferentes grelhas.

Porém, junção e combinação não produzem variações com a mesma intensidade: colunas unitárias, originárias da subdivisão, são mais utilizadas do que colunas largas, originárias da soma[13], sendo que as unitárias são mais *repetitivas* do que as largas.

Por isso consideramos que o aspecto gerado por uma junção de colunas da mesma grelha é mais intenso do que o gerado pela combinação de grelhas múltiplas, desconsiderando a diminuição de possíveis combinações que ele possa ocasionar.

O critério (ii) refere-se à possibilidade de variações que uma grelha oferece, seja via junção ou subdivisão. Quanto maior a subdivisão de uma grelha maior a possibilidade de variações.

O critério (iii) está ligado à percepção das colunas pelo leitor. Supomos que os elementos posicionados à esquerda são mais previsíveis do que os posicionados à direita: no ocidente lemos da esquerda para a direita, sejam textos ou imagens (ARNHEIM, 1974, P.33-35), e, segundo DONDIS (1997, P.39), tendemos a notar em nossa varredura visual primeiramente a zona esquerda inferior.

A alta previsibilidade devido à posição configura uma menor intensidade, pois esta relaciona-se à repetição que, nesse caso, está relacionada à tenuidade. Esse terceiro item funciona como um mero critério de desempate para aspectos que sejam semelhantes em relação aos anteriores.

13 A soma de colunas sempre foi utilizada no design de jornais, podendo soar incoerente a afirmação de que ela é menos utilizada do que a subdivisão. No entanto, sua utilização esteve concentrada principalmente nos títulos, elementos bem menos numerosos do que as outras informações textuais. Segundo ZAPPATERRA (2009, P.93-95), até a metade do século XX os jornais apresentavam leiautes estruturados sob um título em uma única coluna, com várias colunas mais estreitas nas quais acomodava-se o texto. Posteriormente notou-se o uso de títulos mais curtos em colunas obtidas pela junção de colunas estreitas. No corpo de texto, entretanto, notou-se o fenômeno contrário. Ao longo dos anos a largura das colunas têm aumentado, com a troca de grelhas de, por exemplo, 9 colunas para grelhas de 5 (HARROWER E ELMAN, 2013, P.5). Esse aumento ocasiona a necessidade de divisão das colunas da grelha primária em grelhas subordinadas para acomodar informações secundárias ao texto principal: a hierarquia tipográfica determina tamanhos inferiores ao do corpo de texto, vide as legendas, por exemplo. Isso demanda larguras menores para acomodar legivelmente o texto (MÜLLER-BROCKMANN, 2014, P.31), sendo consideradas ideais quando comportarem de 45 a 75 caracteres por linha (BRINGHURST, 2005, P.34). Desse modo, a subdivisão em colunas unitárias é mais utilizada do que a junção em colunas largas devido às necessidades tipográficas dos jornais.

A gradação da intensidade dos aspectos é exibida na FIG.52, sendo que os termos-limite correspondem aos aspectos A e K.

GRADAÇÃO DE INTENSIDADE DOS ASPECTOS

FIGURA 52. Gradação de intensidade dos aspectos identificados na amostra analisada do jornal *The Guardian*.

Segundo o método, as valências opostas da extensidade serão difusão e concentração[14]. Desse modo avaliamos a difusão de cada aspecto nos quadros que contêm a sequência das células rítmicas.

A maior difusão encontrada foi a do aspecto K, com 44 aparições, seguida de O com 43, L com 40, N com 37, M com 35, A com 28 e G com 13. Em seguida aparecem B, F e N^2 com 10 aparições, J e B^1 com 9, E e I com 8, C e W com 7, G^2 e L^2 com 6, D, Y, C^1, G^1, O^1, C^2, F^2 e K^2 com 5, Z, I^1, X^1 e M^2 com 4, H, T, U, X, Q^1, H^2, J^2, V^2 e W^2 com 3, P, Q, R, S, A^1, F^1, H^1, P^1, S^1, T^1, Y^1, B^2, D^2, I^2, R^2 e S^2 com 2 e, finalizando, V, D^1, E^1, F^1, J^1, K^1, L^1, M^1, N^1, R^1, U^1, V^1, W^1, Z^1, A^2, E^2, O^2, P^2, Q^2, T^2, U^2, X^2, Y^2, Z^2, A^3, B^3 e C^3 com 1 aparição.

Como critério de desempate entre os termos que possuíssem valor de extensidade semelhante utilizamos a gradação de intensidade, supondo que o aspecto mais extenso seja o menos intenso[15]. Essa suposição tem origem na afirmação de PORTER (2014), a qual subentende que a variação surge discretamente (e, portanto, é pouco difusa). A gradação de extensidade dos aspectos é exibida na FIG.53.

GRADAÇÃO DE EXTENSIDADE DOS ASPECTOS

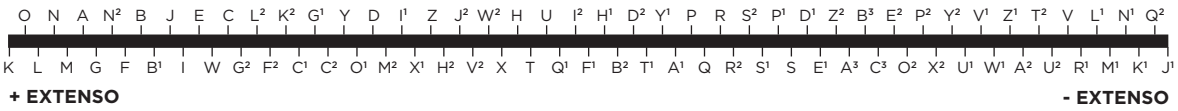


FIGURA 53. Gradação de extensidade dos aspectos identificados na amostra analisada do jornal *The Guardian*.

Após a gradação dos aspectos avançamos para a etapa de valoração, associando valores numéricos sequenciais e crescentes para cada aspecto, do menos até o mais intenso e extenso.

Na valoração de intensidade o aspecto K recebe valor 1, o L valor 2, o M valor 3 e assim segue sucessivamente até o aspecto A, com o valor atribuído 81. Na valoração de extensidade o aspecto J^1 recebe o valor 1, o Q^2 valor 2, o K^1 valor 3 e assim segue sucessivamente até o aspecto K, com o valor atribuído 81.

14 Vide item 3.2, p.78.

15 Essa suposição é permitida pelo método em casos nos quais o tipo de correlação seja previamente conhecida, vide nota de rodapé 21, p.97.

Esses valores serão utilizados apenas para diferenciar os diferentes aspectos na sequência, não alterando o seu valor real. Em um exemplo simples, a associação do aspecto K com o valor numérico 81 não altera seu valor de extensidade real, que é 44. Os valores associados à todos os aspectos podem ser visualizados na FIG.54.

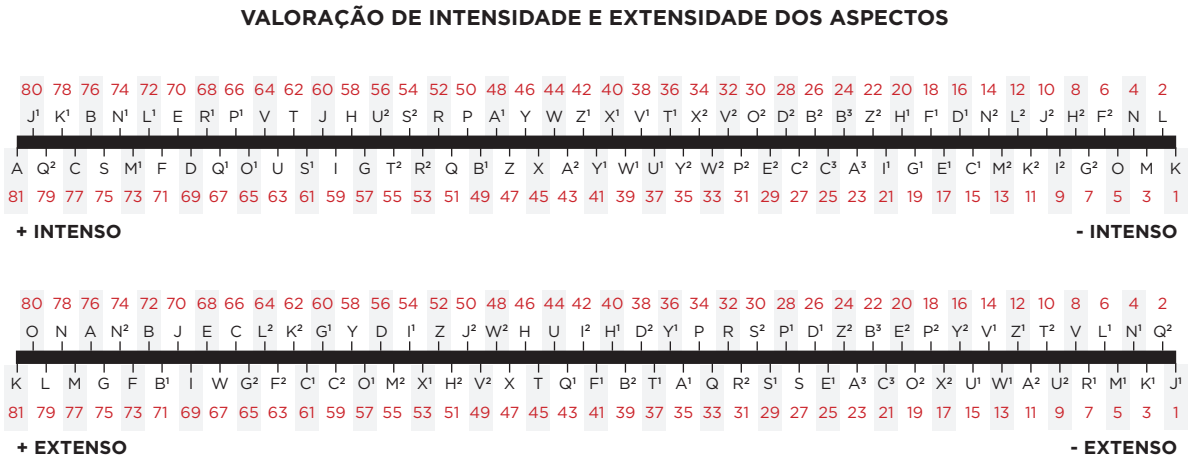


FIGURA 54. Valoração dos aspectos identificados na amostra analisada do jornal *The Guardian*.

Com os valores simbólicos de cada aspecto definidos passamos à gradação de intensidade e extensidade das células rítmicas, crentes de que os critérios quantificados de distinção utilizados para os aspectos também serão válidos para as células rítmicas.

Para distinguir células rítmicas que apresentaram valores iguais baseamo-nos nos aspectos: a célula que possuir aspectos mais intensos será, obviamente, mais intensa; por conseguinte, a célula que possuir aspectos mais extensos será também mais extensa[16].

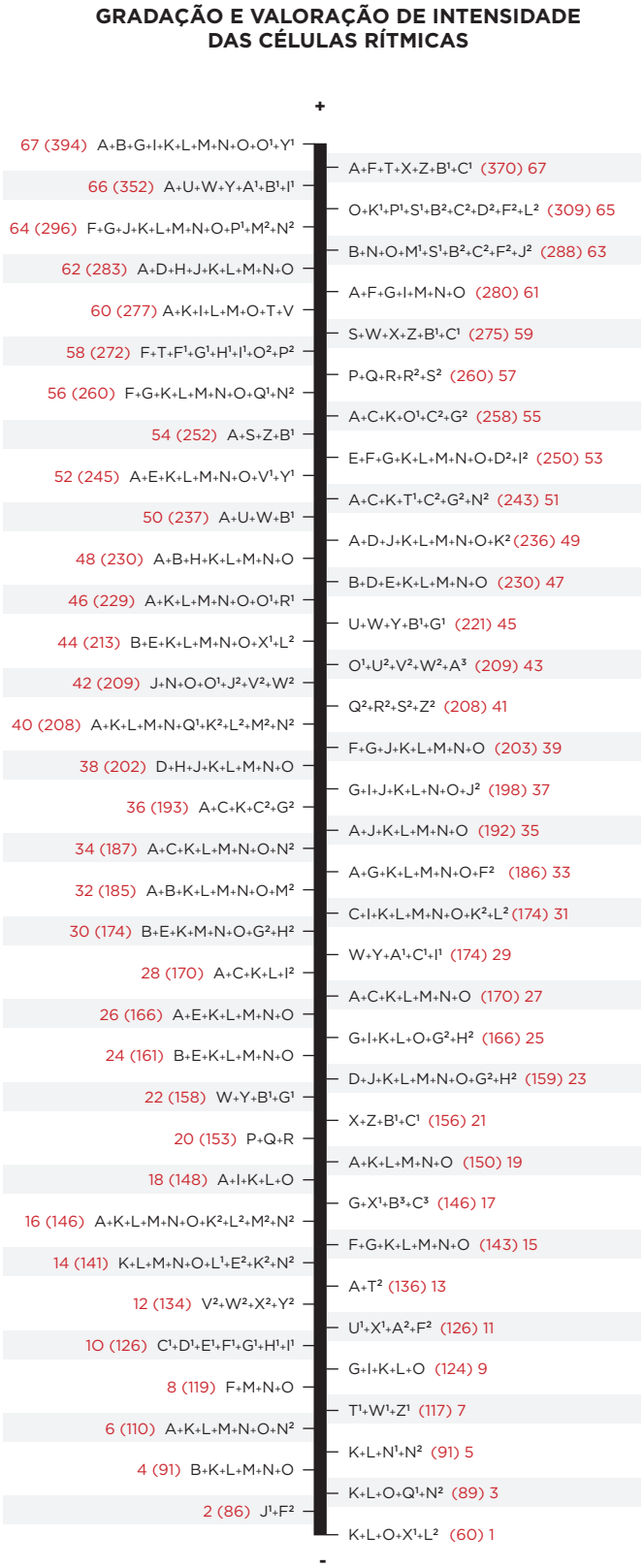
O processamento dos dados prossegue com a valoração simbólica das células rítmicas hierarquicamente ordenadas.

Na valoração de intensidade a célula $K+L+O+X^{1}+L^{2}$ tem como valor associado 1, a célula $J^{1}+F^{2}$ valor 2, a célula $K+L+O+Q^{1}+N^{2}$ valor 3 e assim sucessivamente, até a célula $A+B+G+I+K+L+M+N+O+O^{1}+Y^{1}$ com valor associado 68.

Já na valoração de extensidade a célula $T^{1}+W^{1}+Z^{1}$ tem como valor associado 1, a célula $J^{1}+F^{2}$ valor 2, a célula $A+T^{2}$ valor 3 e assim sucessivamente, até a célula F+G+K+L+M+N+O com valor associado igual a 68.

As gradações de intensidade e extensidade, assim como os valores associados às células rítmicas, são exibidos nas FIG.55 E 56.

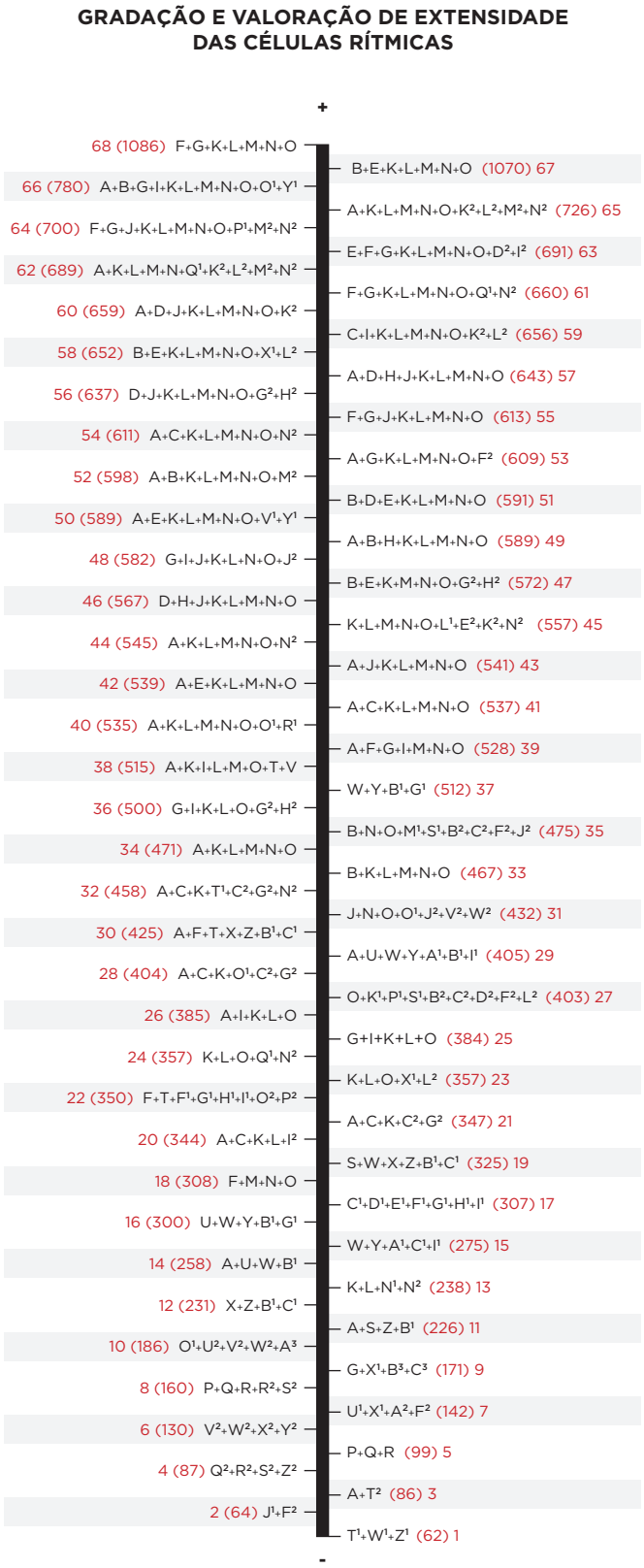
16 Nessa etapa poderia surgir uma dúvida quanto à influência da quantidade de aspectos sobre a gradação de uma célula rítmica. Como explicado no capítulo 4, no qual tratamos do método, devemos atentar-nos à gradação e não à quantidade de aspectos: em casos nos quais a valoração atribui à células diferentes o mesmo valor entendemos que a combinação de diversos aspectos tênues tende a ser uma variação menos intensa do que a combinação de poucos aspectos impactantes, ainda que ambos apresentem valor simbólico semelhante.



LEGENDA: Célula Rítmica (Valor) Valoração

Figura 55. Gradação e valoração de intensidade das células rítmicas identificadas na amostra analisada do jornal *The Guardian*.

Figura 56. Gradação e valoração de extensidade das células rítmicas identificadas na amostra analisada do jornal *The Guardian*.



LEGENDA: Célula Rítmica (Valor) Valoração

Finalizado o processamento dos dados, avançamos para a fase de análise dos mesmos. Primeiramente realizamos a comparação das células sequenciais, desconsiderando a sequência entre a página final de um componente e inicial de outro[17]. As variações, direções e correlações dos intervalos rítmicos estão dispostas nos QUADROS 7 (caderno principal), 8 (suplemento G2) e 9 (caderno de esporte).

VARIAÇÃO, DIREÇÃO E CORRELAÇÃO ENTRE INTENSIDADE E EXTENSIDADE DO INTERVALO [1,2] AO [40,41]

INTERVALO	VARIAÇÃO	DIREÇÃO	CORRELAÇÃO
[1,2]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[2,3]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[3,4]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[4,5]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[5,6]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[6,7]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[7,8]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[8,9]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[9,10]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[10,11]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[11,12]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[12,13]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[13,14]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[14,15]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[15,16]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[16,17]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[17,18]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[18,19]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[19,20]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[20,21]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[21,22]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[22,23]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[23,24]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[24,25]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[25,26]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[26,27]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[27,28]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[28,29]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[29,30]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[30,31]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[31,32]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[32,33]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[33,34]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[34,35]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[35,36]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[36,37]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[37,38]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[38,39]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[39,40]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[40,41]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA

QUADRO 7. Variação, direção e correlação nos intervalos de [1,2] a [40,41] da amostra analisada do jornal *The Guardian*. Os intervalos de [1,2] a [40,41] correspondem ao caderno principal dessa edição do jornal.

17 Desconsideramos esses intervalos por entendermos que há uma quebra brusca na sequencialidade das células rítmicas. Porém, nas considerações finais da análise consideramos que todos os componentes são responsáveis pelo ritmo da edição, ainda que esse seja interrompido.

Quadro 8. Variação, direção e correlação nos intervalos de [42,43] a [60,61] da amostra analisada do jornal *The Guardian*. Os intervalos de [42,43] a [60,61] correspondem ao suplemento G2 dessa edição do jornal.

VARIAÇÃO, DIREÇÃO E CORRELAÇÃO ENTRE INTENSIDADE E EXTENSIDADE DOS INTERVALOS [42,43] A [60,61]

INTERVALO	VARIAÇÃO	DIREÇÃO	CORRELAÇÃO
[42,43]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[43,44]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[44,45]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[45,46]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[46,47]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[47,48]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[48,49]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[49,50]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[50,51]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[51,52]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[52,53]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[53,54]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[54,55]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[55,56]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[56,57]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[57,58]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[58,59]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[59,60]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[60,61]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA

Quadro 9. Variação, direção e correlação nos intervalos de [62,63] a [70,71] da amostra analisada do jornal *The Guardian*. Os intervalos de [62,63] a [70,71] correspondem ao caderno de esporte dessa edição do jornal.

VARIAÇÃO, DIREÇÃO E CORRELAÇÃO ENTRE INTENSIDADE E EXTENSIDADE DOS INTERVALOS [62,63] A [70,71]

INTERVALO	VARIAÇÃO	DIREÇÃO	CORRELAÇÃO
[62,63]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[63,64]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[64,65]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[65,66]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[66,67]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[67,68]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[68,69]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[69,70]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[70,71]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA

A análise das relações entre as células rítmicas nos permitiu constatar que a correlação seguida majoritariamente pelo jornal não é inversa como previsto. Em grande parte dos intervalos (mais de 61%) a relação é conversa, ocorrendo um aumento ou diminuição concomitante da intensidade e da extensidade.

Nota-se facilmente nos quadros que, apesar da hegemonia das correlações conversas, há mudanças frequentes no tipo de correlação ao longo das páginas sendo que, de um total de 68 intervalos, a correlação inversa mantêm-se por 25 intervalos e a conversa por 43.

Com as correlações e direções identificadas foi possível classificar as operações e processos criado pela sequencialidade das páginas a partir dos termos-limite e intermediários.

Na classificação do processo o ponto de vista escolhido é o subtrativo, opção tomada por acreditarmos que a alta extensidade da grelha de 5 colunas garante seu lugar como base de comparação, de modo que um aumento de intensidade pode corresponder à subtração de um elemento repetitivo[18]. Os dados são exibidos nos QUADROS 10 (caderno principal), 11 (suplemento) e 12 (caderno de esporte).

OPERAÇÕES E CLASSIFICAÇÕES DO PROCESSO SEQUENCIAL NOS INTERVALOS [1,2] A [40,41]

INTERVALO	OPERAÇÃO	PROCESSO
[1,2]	ATENUAÇÃO	REDUÇÃO
[2,3]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[3,4]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[4,5]	SOMAÇÃO	PROGRESSÃO
[5,6]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[6,7]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[7,8]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[8,9]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[9,10]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[10,11]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[11,12]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[12,13]	SOMAÇÃO	PROGRESSÃO
[13,14]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[14,15]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[15,16]	SOMAÇÃO	PROGRESSÃO
[16,17]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[17,18]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[18,19]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[19,20]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[20,21]	SOMAÇÃO	PROGRESSÃO
[21,22]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[22,23]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[23,24]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[24,25]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[25,26]	SOMAÇÃO	RETOMADA
[26,27]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[27,28]	SOMAÇÃO	PROGRESSÃO
[28,29]	AMPLIFICAÇÃO	RETOMADA
[29,30]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[30,31]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[31,32]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[32,33]	SOMAÇÃO	PROGRESSÃO
[33,34]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[34,35]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[35,36]	SOMAÇÃO	PROGRESSÃO
[36,37]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[37,38]	SOMAÇÃO	RETOMADA
[38,39]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[39,40]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[40,41]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO

QUADRO 10. Operações e classificações do processo sequencial nos intervalos [1,2] a [40,41] da amostra analisada do jornal *The Guardian*. Os intervalos de [1,2] a [40,41] correspondem ao caderno principal dessa edição do jornal.

18 Todavia, o ponto de vista oposto também seria adequado: de acordo com PORTER (2014) a variação é criada pela substituição de uma grelha banalizada por outra mais impactante (ou seja, pela subtração de uma grelha tênue e adição de uma impactante).

Quadro 11. Operações e classificações do processo sequencial nos intervalos [42,43] a [60,61] da amostra analisada do jornal *The Guardian*. Os intervalos de [42,43] a [60,61] correspondem ao suplemento G2.

OPERAÇÕES E CLASSIFICAÇÕES DO PROCESSO SEQUENCIAL NOS INTERVALOS [42,43] A [60,61]

INTERVALO	OPERAÇÃO	PROCESSO
[42,43]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[43,44]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[44,45]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[45,46]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[46,47]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[47,48]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[48,49]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[49,50]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[50,51]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[51,52]	SOMAÇÃO	PROGRESSÃO
[52,53]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[53,54]	SOMAÇÃO	PROGRESSÃO
[54,55]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[55,56]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[56,57]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[57,58]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[58,59]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[59,60]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[60,61]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO

Quadro 12. Operações e classificações do processo sequencial nos intervalos [62,63] a [70,71] do jornal *The Guardian*. Os intervalos de [62,63] a [70,71] correspondem ao caderno de esporte.

OPERAÇÕES E CLASSIFICAÇÕES DO PROCESSO SEQUENCIAL NOS INTERVALOS [62,63] A [70,71]

INTERVALO	OPERAÇÃO	PROCESSO
[62,63]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[63,64]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[64,65]	SOMAÇÃO	PROGRESSÃO
[65,66]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO
[66,67]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[67,68]	RESOLUÇÃO	EXTENUAÇÃO
[68,69]	SOMAÇÃO	RETOMADA
[69,70]	AMPLIFICAÇÃO	PROGRESSÃO
[70,71]	ATENUAÇÃO	EXTENUAÇÃO

Com todos os dados coletados criamos o quadro de termos-limite, os diagramas tensivos, o gráfico de dispersão das células rítmicas e o gráfico de variação da intensidade.

No quadro de termos-limite (QUADRO 13) verificamos novamente que o ritmo da publicação não presume que intensidade e extensidade sejam inversamente proporcionais como sugerido.

A presença de quatro termos para determinar os termos-limite indica que o ritmo da publicação oscila em um limiar entre as duas possíveis correlações proporcionais.

O ritmo criado pela variação nas colunas da grelha nessa edição possui uma complexidade própria em que a configuração mais intensa não é a menos ou a mais extensa, mas algo entre esses valores.

TERMOS-LIMITE DE INTENSIDADE E EXTENSIDADE

	VALOR MÁXIMO	VALOR MÍNIMO
INTENSIDADE	A+B+G+I+K+L+M+N+O+O^{1}+Y^{1}	K+L+O+X^{1}+L^{2}
EXTENSIDADE	F+G+K+L+M+N+O	T^{1}+W^{1}+Z^{1}

QUADRO 13. Quadro de termos-limite identificados na amostra analisada do jornal *The Guardian*.

Nos diagramas tensivos notamos visualmente a oscilação referida: a publicação alterna não só a direção da tensividade, mas também a proporcionalidade da correlação (FIG.57, 58, 59 e 60).

Apresentando graficamente a informação já exibida nos QUADROS 7, 8 e 9, os diagramas tensivos agrupam intervalos que mantêm a mesma direção e tipo de correlação que o seu predecessor, especificamente os intervalos de 8 a 10, 10 a 12, 13 a 15, 28 a 31, 44 a 46, 46 a 48, 48 a 51 e 56 a 58.

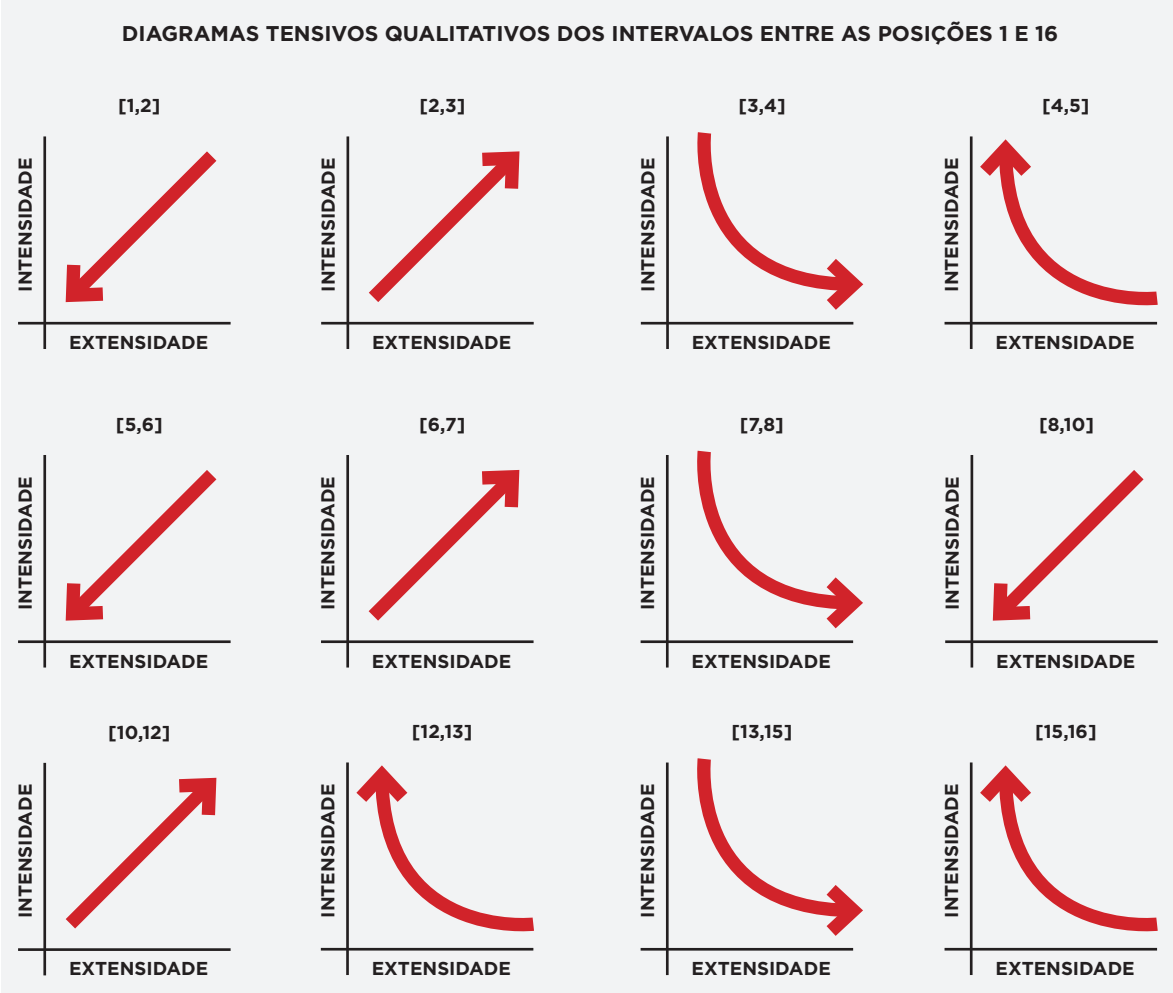


FIGURA 57. Diagramas tensivos dos intervalos [1,2] a [15,16] da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

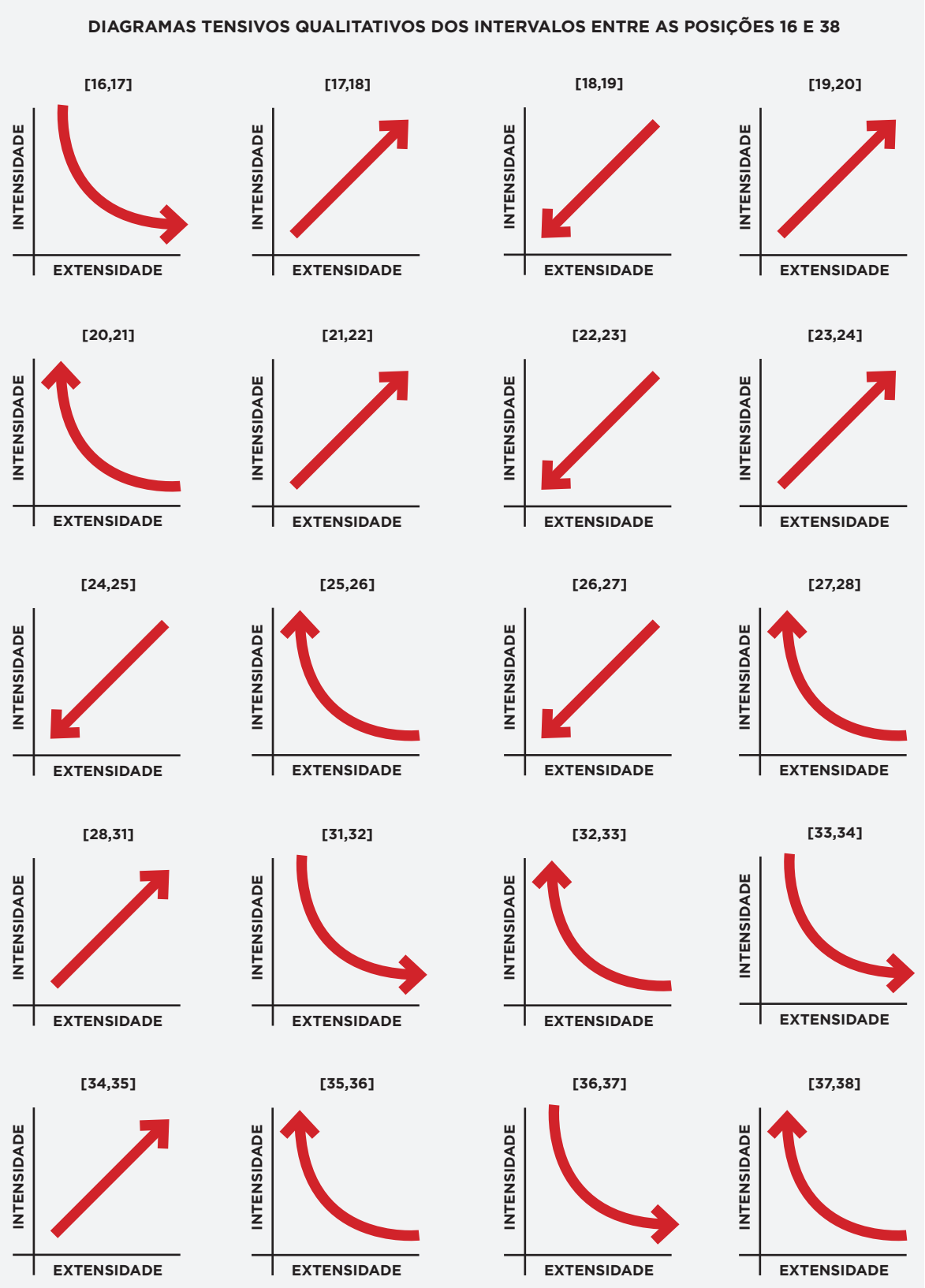


Figura 58. Diagramas tensivos dos intervalos [16,17] a [37,38] da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

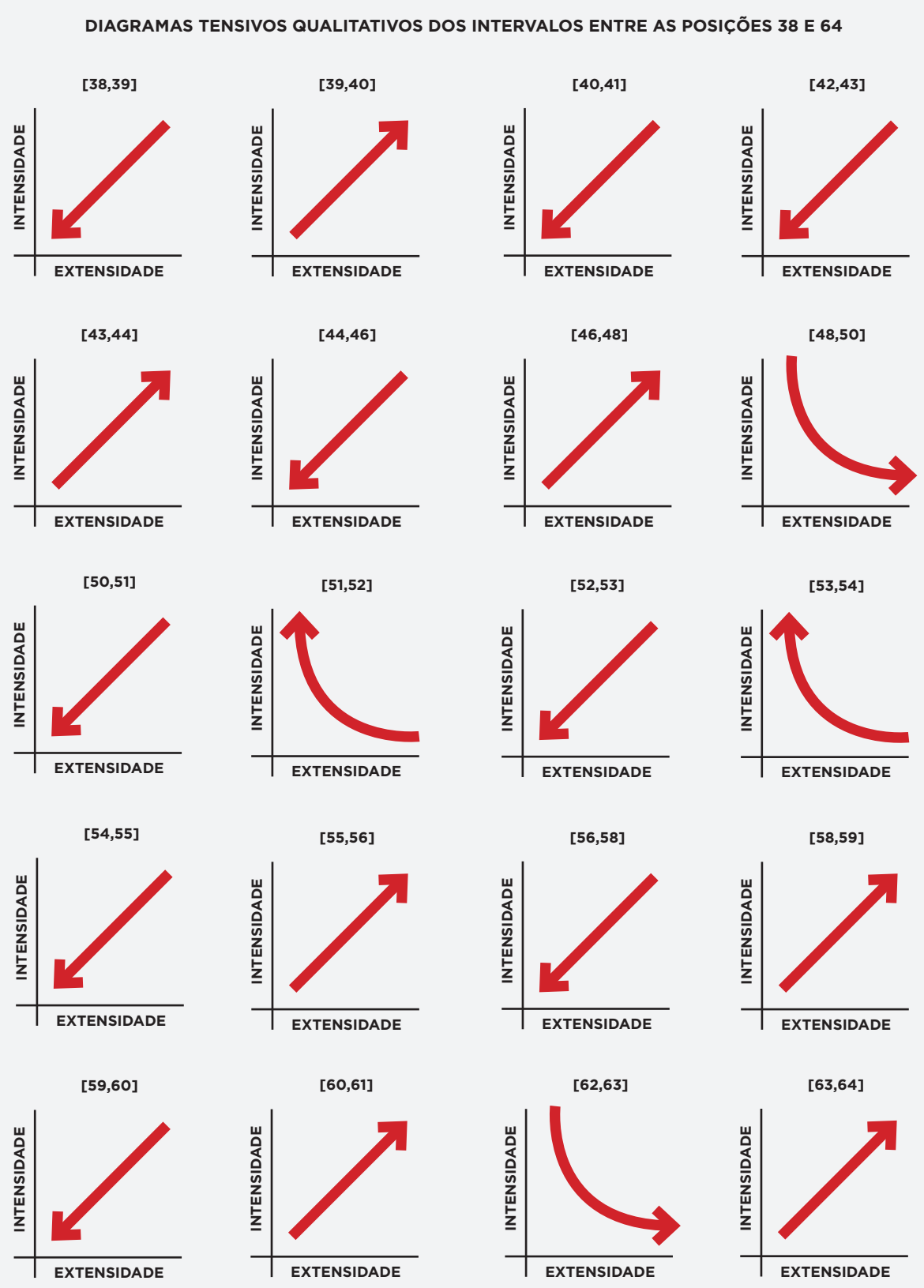


FIGURA 59. Diagramas tensivos dos intervalos [38,39] a [64,65] da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

Figura 60. Diagramas tensivos dos intervalos [64,65] a [70,71] da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

Com os valores simbólicos associados às células rítmicas é possível traçarmos um gráfico de dispersão, notando a distribuição das mesmas pelo espaço tensivo.

Como a maioria das correlações identificadas é conversa (presente em 43 de 68 intervalos), traçamos uma diagonal a 135° para identificar a área de valores de universo (nesse caso representada por uma alta intensidade e extensidade) e a área de valores de absoluto (representada aqui por uma baixa intensidade e extensidade).

No gráfico de dispersão das células rítmicas do caderno principal (FIG.61) podemos notar que, apesar da dispersão ser razoavelmente uniforme por ambas as áreas, há mais células localizadas na área de alta intensidade e extensidade.

Isso leva-nos à afirmar que a escolha das colunas no caderno principal favoreceu os aspectos mais extensos dentre as 81 possibilidades observadas. Em termos práticos, trata-se de uma preferência por uma coerência entre as páginas, com o uso majoritário de colunas repetitivas que podem ser encontradas por toda a publicação. Todavia, essas colunas extensamente distribuídas pertencem à configurações formais, ou células rítmicas, com altos valores de intensidade, o que resulta na anulação da tenuidade que tais colunas supostamente apresentariam no ritmo.

Assim, o ritmo criado pelas colunas da grelha no caderno principal apóia-se na repetição de configurações de alta intensidade e inserção de configurações de baixa intensidade em alguns momentos.

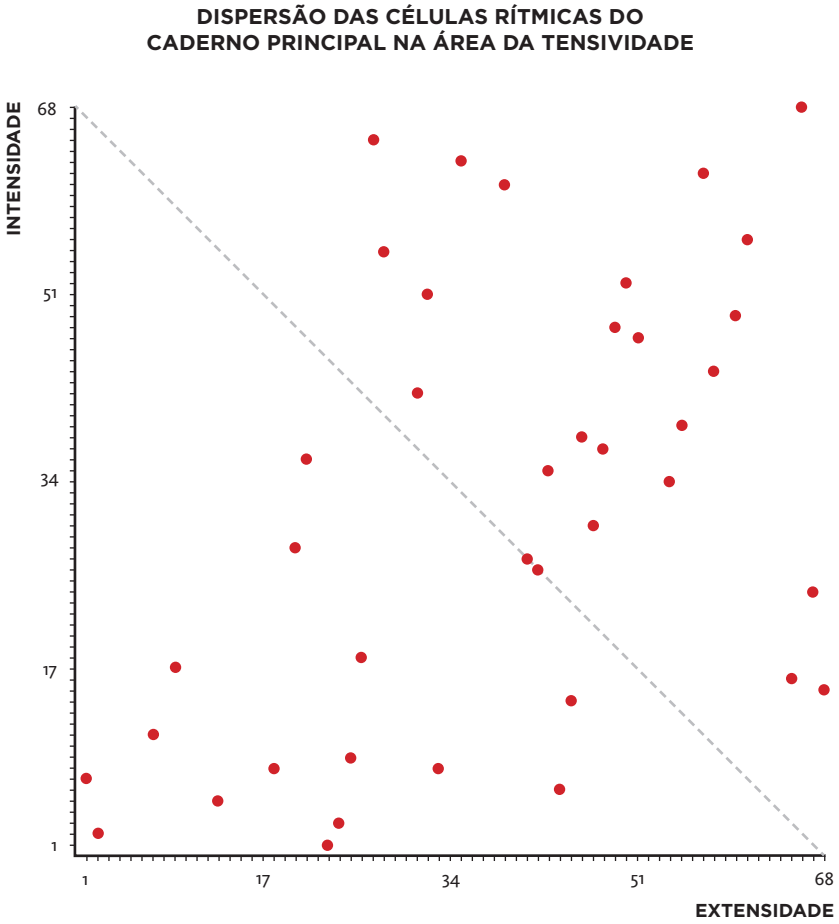


Figura 61. Gráfico de dispersão das células rítmicas do caderno principal da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

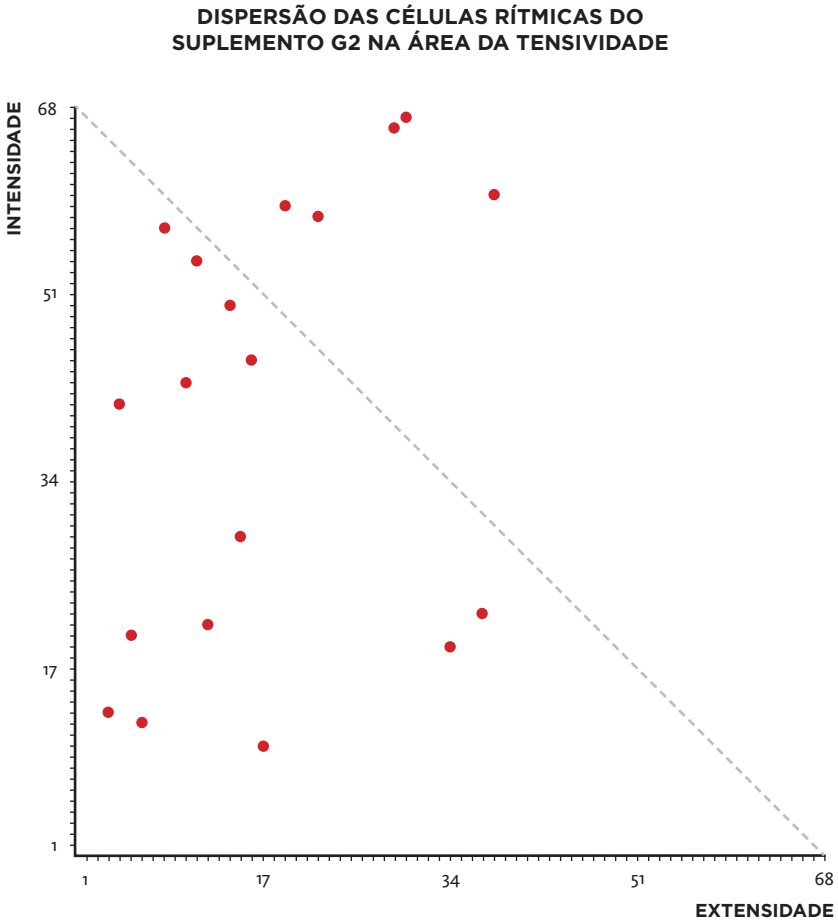
Entretanto, isso não mantêm-se no suplemento G2, que apresenta a grande maioria de suas células rítmicas na área de absoluto, ou de menor intensidade e extensidade (FIG.62).

Podemos inferir que, por se tratar de um suplemento, é previsível que haja discrepâncias com os cadernos do jornal. Essas discrepâncias podem ser até mesmo desejáveis, deixando ainda mais clara a distinção entre a linha editorial dos cadernos e do suplemento.

Logo, o suplemento privilegia os aspectos menos extensos e busca uma maior diferenciação entre suas páginas do que a encontrada no caderno principal. Nesse componente da publicação o ritmo tem como base a variação, apresentando a inserção de elementos repetitivos em alguns momentos.

É possível notar no gráfico como as células rítmicas não apresentam valores simbólicos de extensidade superiores a 38, ainda que o suplemento possua algumas células na área de universo. Essa constatação está de acordo com a informação fornecida pela disposição das células entre as diagonais, confirmando que a variação é preferível à repetição nesse componente do jornal.

Figura 62. Gráfico de dispersão das células rítmicas do suplemento G2 da amostra analisada do jornal *The Guardian*.



Se compararmos o gráfico do caderno principal com o do caderno de esporte (FIG.63) notamos uma semelhança na área ocupada pelas células. No segundo caderno, assim como no primeiro, as células rítmicas ocupam majoritariamente a área de maior extensidade.

Há, entretanto, diferenças perceptíveis entre os cadernos. No caderno principal distribuem-se, de modo razoavelmente uniforme, células com diferentes valores simbólicos de intensidade, variando do pouco intenso ao muito, enquanto no caderno de esporte é possível observar que não há células rítmicas com valor simbólico de intensidade inferior a 15. Além disso, no caderno principal há um número considerável de células na área de absoluto, enquanto no caderno de esporte há apenas um exemplar.

A partir dessas observações pode-se afirmar que o caderno principal apresenta maiores variações do que o caderno de esporte, ainda que ambos optem majoritariamente pela repetição. Se compararmos as distribuições das células teremos que no caderno principal 37,5% das células rítmicas estão na área de absoluto enquanto no caderno de esporte apenas 10% do total de células ocupa essa área.

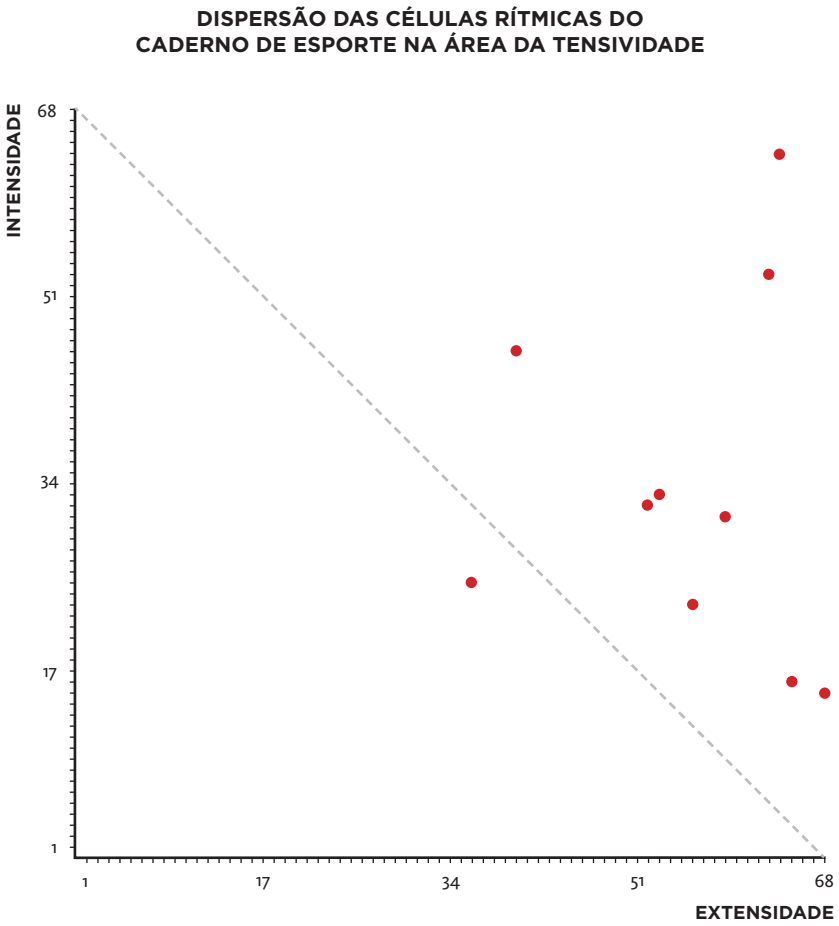


Figura 63. Gráfico de dispersão das células rítmicas do caderno de esporte da amostra analisada do jornal *The Guardian*.

No gráfico de variação da intensidade na publicação (FIG.64) podemos notar os picos de intensidade ao longo da edição analisada.

Ambos estão localizados no caderno principal, sendo que a intensidade máxima ocorre na primeira página do jornal e a mínima próxima ao centro do caderno (página 25).

O suplemento e o caderno de esporte privilegiam áreas opostas na tensividade - a de absoluto e a de universo, respectivamente -, e, no entanto, apresentam células rítmicas com valores próximos de intensidade em suas páginas. Ambos os componentes não se aproximam dos valores mais baixos de intensidade, mantendo-se no mesmo limiar de valores medianos. Essa constatação reflete o tipo de correlação predominante, que nesta edição distingue os aspectos na tensividade pela sua dispersão e não pelo seu impacto.

Tanto a primeira página do suplemento quanto a do caderno de esporte não apresentam a maior intensidade do componente.

No suplemento a intensidade aparenta seguir um movimento crescente ao longo das páginas, mas com alguns picos de atonia.

Um processo distinto parece ocorrer no caderno de esporte com

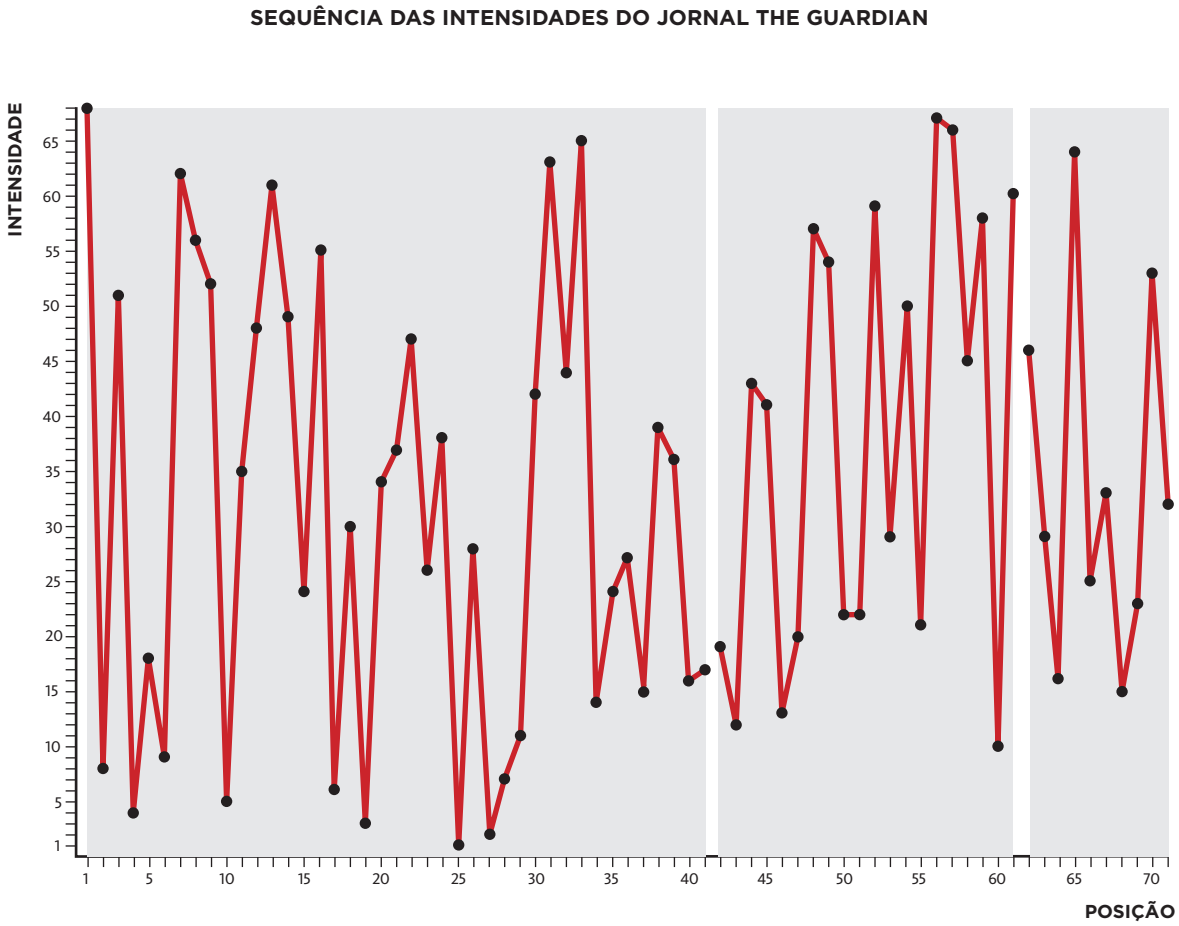


FIGURA 64. Gráfico de variação da intensidade na amostra analisada do jornal *The Guardian*.

a alternância entre ascendência e descendência. Devido à quantidade de posições do componente, todavia, não podemos afirmar com precisão a ocorrência de uma alternância, já que ao final do caderno ocorre um processo decrescente significativo seguido de um pico de tonicidade e um último movimento descendente.

De modo geral podemos afirmar que, de acordo com os resultados obtidos na análise, na edição de 3 de dezembro de 2014 o ritmo criado pelas colunas da grelha do jornal *The Guardian* comprova parcialmente a afirmação de MARK PORTER (2014).

A partir do comentário do designer definimos as hipóteses que buscamos confirmar, sendo que inferimos cinco suposições: (i) a grelha de 5 colunas é a principal e mais utilizada no jornal, (ii) a grelha de 5 colunas é tênue, (iii) as grelhas de 10 e 20 colunas são menos utilizadas do que a de 5, (iv) as grelhas de 10 e 20 colunas são impactantes e (iv) a tensividade no ritmo criado pela grelha segue uma relação inversa entre intensidade e extensidade.

Consideramos verdadeira a afirmação de que a grelha de 5 colunas é a mais utilizada no jornal, tendo apresentado extensões até

44 vezes maiores do que outras grelhas. Dentre os 5 aspectos mais extensos todos são oriundos da grelha de 5 colunas: K, O, L, N e M.

A partir da afirmação de PORTER (2014) têm-se que uma alta extensidade, relacionada à repetição, determina como tênue a grelha de 5 colunas, fato que consideramos como uma premissa verdadeira na gradação dos aspectos.

No entanto, alguns aspectos da grelha de 5 colunas foram categorizados como impactantes devido à um de três critérios – área ocupada, subdivisões da grelha e posicionamento – escolhidos afim de possibilitar a hierarquização, ainda que com os mesmos mantivemonos atrelados às práticas da área e à afirmação do designer.

Ao considerar a área ocupada inserimos a possibilidade de junção de colunas na gradação dos aspectos e permitimos que aspectos oriundos de grelhas tênues sejam tratados como impactantes[19]. Essa determinação levou-nos a posicionar os aspectos A e C, originados da junção de colunas da grelha de 5, dentre os 5 aspectos mais intensos.

Esse comportamento divergente pode ser considerado irrelevante se entendermos que PORTER (2014) refere-se às colunas individuais – e não às configurações formais oriundas de possíveis junções – quando comenta sobre o baixo impacto e monotonia.

Quanto às grelhas de 10 e 20 colunas notamos que a sua distribuição é irregular, mas realmente inferior à da grelha de 5 colunas.

O uso foi maior do que o esperado para a grelha de 10 colunas, tendo esta um aspecto posicionado como o 8° mais extenso (N^2). Já a grelha de 20 colunas teve como aspecto mais extenso o V^2, ocupante da 33° colocação, de modo que sua maior dispersão não está muito distante do esperado. Entretanto, se tomarmos o valor real de distribuição dos aspectos de cada grelha teremos que a grelha de 5 colunas é utilizada 300 vezes enquanto as grelhas de 10 e 20 colunas surgem, respectivamente, 81 e 19 vezes.

Em relação à intensidade o comportamento das grelhas de 10 e 20 colunas também foi irregular, o que atribuímos novamente aos critérios de hierarquização. Enquanto alguns aspectos da grelha de 10 colunas surgiram como muito intensos (J^1 e K^1, por exemplo), outros ocuparam gradações próximas à intensidade mínima (como os aspectos F^2 e G^2). O mesmo é válido para a grelha de 20 colunas, cujos aspectos ocupam majoritariamente posições medianas na gradação.

Assim, podemos afirmar que de modo geral as grelhas de 10 e 20 colunas são menos utilizadas do que a grelha de 5, mas não podemos

19 A junção de colunas de uma mesma grelha para produzir uma de largura maior não é uma prática largamente utilizada no leiaute de jornais, sendo utilizada de modo comedido; vide nota de rodapé 13, p.134. Assim, de acordo com a posição de PORTER (2014) de que o pouco utilizado é impactante, definimos que quanto maior a área maior o impacto.

concluir sem ressalvas que estas sejam impactantes: os aspectos originados de colunas individuais (como as de 6, 7 e 14 colunas) ou de sua junção podem posicioná-las como tênues em alguns momentos.

Essa discrepância poderia ser atribuída à inclusão do suplemento e suas grelhas na análise, mas mesmo que os desconsiderássemos ainda teríamos aspectos com junções que resultam mais impactantes do que os gerados individualmente pelas grelhas de 10 e 20 colunas.

Assim, a contradição ao argumento de PORTER (2014) no que se refere ao impacto das grelhas deve-se à prática de junção de colunas que produz, devido ao seu baixo uso, aspectos mais intensos do que os criados por colunas individuais.

A correlação inversa entre intensidade e extensidade é verificável na gradação dos aspectos – a qual segue as hipóteses formuladas – mas não se comprova no ritmo criado pelas células rítmicas.

Os 5 aspectos mais extensos correspondem aos 5 aspectos menos intensos, refletindo claramente a relação inversa de proporcionalidade entre impacto e distribuição sugerida por PORTER (2014). Além disso, 3 dos 5 aspectos mais intensos (nomeadamente J^1, K^1 e Q^2) constam dentre os 5 menos extensos.

No entanto, ao longo da sequência rítmica a variação de intensidade e extensidade é, em sua maior parte, diretamente proporcional: a correlação conversa corresponde a mais de 61% do ritmo.

O tipo de correlação exibida pelo ritmo traduz as variações que ocorrem de uma célula para a outra, indicando se intensidade e extensidade modificam-se conjuntamente ou não. No ritmo analisado um aumento de extensidade é acompanhado de um aumento de intensidade em grande parte dos intervalos, de modo que a configuração formal das páginas não reflete completamente a relação presumida entre repetição e tenuidade ou variação e impacto.

Como a inserção de elementos repetitivos é realizada simultaneamente com a de elementos impactantes, a tenuidade dos primeiros é sobrepujada. Os elementos variantes que surgem desacompanhados de elementos repetitivos passam a possuir um valor de intensidade menor do que as células compostas, exibindo assim valores baixos de intensidade e extensidade e relacionando, consequentemente, a variação à tenuidade.

Ainda que tenhamos encontrado uma correlação majoritária distinta da indicada, é necessário comentar que não se trata de negar diretamente a afirmação de PORTER (2014)[20].

Na análise torna-se claro que a composição das células rítmicas é o fator que determina os seus valores de intensidade e extensidade.

20 A correlação inversa, prevista por PORTER (2014), responde por cerca de 38% do ritmo.

A combinação de elementos intensos e concentrados com elementos tênues e difusos pode levar à criação de configurações que tendem aos extremos, sendo intensas e difusas ou tênues e concentradas.

Assim, mesmo partindo-se de uma correlação inversa entre os aspectos é possível encontrar uma correlação conversa, já que não é raro o uso conjunto de diferentes aspectos em uma mesma posição.

Essa constatação é um indicador de que a composição de cada página deve ser devidamente considerada durante a criação do ritmo, já que as combinações podem romper com a correlação desejada.

A influência da combinação de aspectos sobre a determinação de uma correlação conversa é perceptível na primeira página do jornal – a mais intensa dentre todas – que apresenta, de um total de 11 aspectos, 9 oriundos da grelha de 5 colunas (e, portanto, tênues).

Essa influência também é perceptível na comparação dos gráficos de dispersão e de variação da intensidade do suplemento e do caderno de esporte (FIG.62, 63 e 64). Ambos os componentes possuem células rítmicas com valores próximos de intensidade, mas privilegiam diferentes áreas da tensividade. Essa distinção ocorre graças aos valores de extensidade dos aspectos que compõem as células rítmicas do caderno de esporte: estes elevam os valores de extensidade sem alterar consideravelmente os de intensidade, fazendo com que as células do suplemento e do caderno de esporte possuam valores próximos de intensidade, mas habitem áreas tensivas diferentes.

Se observarmos a composição das células dos componentes no QUADRO 6 notaremos facilmente que no suplemento há uma escassez de aspectos oriundos da grelha de 5 colunas enquanto estes estão amplamente presentes no caderno de esporte.

Encontrar uma correlação conversa em uma análise que busca uma correlação inversa poderia facilmente levar à especulações quanto ao uso dos aspectos. Poderíamos inferir que na edição analisada foram utilizados aspectos intensos em uma quantidade acima da esperada e que os aspectos tênues, supostamente dispersos pela publicação, foram reprimidos à uma baixa utilização. Todavia, esse raciocínio não estaria correto, pois se analisarmos as células rítmicas e os valores de extensidade dos aspectos comprovamos que as altas extensidades aliadas às altas intensidades são resultado da combinação de aspectos e não de um uso inesperado[21].

Pode ser questionado se a observação dos aspectos não apresentaria um resultado favorável à PORTER (2014) se considerássemos a combinação de colunas em uma página como um único aspecto ao

21 A gradação de extensidade dos aspectos comprova que os aspectos tênues estão dentre os mais difundidos na publicação como esperado, assim como nenhum dos 5 menos extensos pertence à grelha de 5 colunas.

invés de tomarmos cada coluna como tal. Porém, o critério utilizado para a identificação dos aspectos mostrou-se adequado, pois permitiu que identificássemos a real distribuição das possibilidades de cada grelha nas páginas da publicação. Se optássemos por considerar a combinação de colunas em cada página como um único aspecto obteríamos uma variação extremamente alta entre as páginas, a qual tornaria impossível comprovar que a grelha de 5 colunas está amplamente distribuída e presente nessas combinações.

Notamos que uma abordagem distinta na observação produziria resultados mais fiáveis, mas não em relação ao tipo de correlação e sim à distribuição das colunas: ao folhearmos as páginas utilizadas na análise tornou-se evidente que considerar a área ocupada pelas colunas na identificação dos aspectos poderia ocasionar resultados mais próximos à real difusão dos mesmos. A presença de conteúdo publicitário em parte das páginas compromete a intensidade das colunas e, apesar de não ter sido citado por PORTER (2014), há um ritmo entre tipos de conteúdo que altera o ritmo entre as grelhas em função da área ocupada (FIG.65).

FIGURA 65. Páginas 5, 11 e 22 do caderno principal e 5 do caderno de esporte da edição de 3 de dezembro de 2014 do jornal *The Guardian*.
Os diferentes formatos e tamanhos de anúncios modificam o leiaute da página. Colunas com largura semelhantes podem adquirir intensidades diferentes devido à altura das mesmas.

Além de comprovar ou refutar as suposições iniciais encontramos informações adicionais sobre o ritmo da edição analisada.

A publicação apresenta números iguais ou próximos para as operações (20 atenuações, 22 amplificações, 13 resoluções e 13 assomos) e processos rítmicos (31 progressões e 32 extenuações, referentes aos termos intermediários; 1 redução e 4 retomadas referentes aos termos-limite) ao longo de sua sequência, evidenciando um padrão linear coerente.

Esses dados, juntamente com o gráfico de variação da intensidade e os diagramas tensivos, demonstram que o ritmo é constituído de movimentos ascendentes e descendentes, em grande parte alternados (FIG.66). Assim, o ritmo criado pela grelha na edição analisada

FIGURA 66. Páginas 1 a 4 do caderno principal da edição de 3 de dezembro de 2014 do jornal *The Guardian*. Entre a primeira e a segunda página há uma descendência na intensidade, seguida de uma ascendência e de uma descendência.

cumpre com o papel citado de romper com a monotonia da edição, como pode ser notado no gráfico de variação de intensidade.

A análise empreendida evidenciou particularidades do ritmo na publicação, mas também trouxe à tona uma questão prática: ao longo da análise evidenciamos que a diferenciação entre cadernos e suplementos de um jornal reflete-se claramente na grelha.

Essa distinção notou-se também em relação à abordagem da variação: enquanto os cadernos, como afirmado por PORTER (2014), utilizam com discrição variações, o suplemento privilegia-as em detrimento da repetição de colunas mais familiares.

Os resultados divergentes e a irregularidade no comportamento do ritmo poderiam ser creditados à especificidade da edição. Para confirmar que a irregularidade ocorre apenas nessa edição e não é recorrente seria necessário analisarmos outras edições da publicação mantendo todos os parâmetros e critérios inalterados.

De modo geral a aplicação do método foi efetiva, mas demonstrou-se complexa. Demasiados fatores foram definidos de acordo com terceiros ou subjetivamente por não terem sido abrangidos na afirmação do designer, podendo comprometer em certa medida a confiabilidade dos resultados encontrados.

A análise de uma publicação composta resultou em três análises distintas devido à interrupção do ritmo entre os componentes; não consideramos o intervalo entre a página final de um componente e a inicial de outro devido à ruptura física existente entre os mesmos.

Tomamos como sequência rítmica a sugerida pelo jornal, mas nada impede que o leitor percorra inicialmente o suplemento ou o caderno de esporte. Porém, como consideramos aqui apenas o design do ritmo e não sua percepção acreditamos que a sequência utilizada é efetiva para a análise e seus objetivos.

Uma outra questão que se impõe é que, apesar do designer res-

ponsável pelo projeto gráfico do jornal citar a existência de um ritmo nada garante que ele de fato seja intencionalmente produzido em todas as edições da publicação.

A periodicidade e a quantidade de diferentes profissionais envolvidos na paginação de um jornal nos leva a crer que o ritmo não seja criado em cada edição, mas que ele seja resultado das possibilidades que o projeto gráfico define previamente.

Assim, o ritmo da publicação pode ser considerado acidental, ainda que tenha origem em uma intenção projetual.

5.2

ESTUDO DE CASO II

REVISTA *IL*

A revista *IL - Intelligence in Lifestyle* foi lançada em setembro de 2008 pelo jornal italiano *Il Sole 24 Ore.* Trata-se de uma revista de notícias mensal – comercializada como suplemento – cujo projeto gráfico inicial foi especialmente inspirado em revistas de notícias e moda das décadas de 1960 e 1970 (FRANCHI, 2014, P.201-202).

A publicação tem acumulado prêmios e menções honrosas ao seu design, dentre eles o *Compasso d'Oro,* o *SND Malofiej Infographic Awards* e o *SPD Annual Print Awards* (FRANCHI, 2014, P.200).

FRANCESCO FRANCHI (2014, P.202), diretor criativo da revista, afirma que o primeiro projeto gráfico da publicação (em uso desde seu lançamento em setembro de 2008 até seu redesign em setembro de 2011) estabeleceu um determinado ritmo à mesma devido à tipografia e à grelha modular:

> a força de muitos de seus leiautes, a identidade das diferentes seções da revista e o ritmo pelo qual as pessoas folheiam a revista devem muito à combinação de duas famílias tipográficas, a fonte suíça realista Akzidenz Grotesk associada à proporções estreitas, quadradas, sólidas, e o agradável, amplo design da Publico, que preservou muitos aspectos de fontes para jornais contemporâneas. [...] A grelha, combinada ao uso alternado de duas famílias tipográficas, tornou possível caracterizar as diferentes seções da revista e estabelecer o ritmo pelo qual ela é lida. *IL* pode ser definida de

> fato como uma série de revistas em uma: ela possui um leiaute altamente modular com um ritmo diferenciado, original.[22] (FRANCHI, 2014, P.202-203)

FRANCHI (2014) refere-se em um primeiro momento ao ritmo de leitura da publicação, afirmando posteriormente que este deve-se à distinção entre as diferentes seções da revista. Desse modo, trata-se de um ritmo estrutural que, segundo FRANCHI (2014), é determinado pela composição, mais especificamente pelo leiaute e tipografia.

Dentre os fatores enumerado pelo designer como responsáveis pela criação do ritmo interessa-nos em especial a tipografia que, segundo a afirmação, seria baseada na repetição de dois aspectos.

Assim, propomos com base no comentário de FRANCHI (2014) a análise do ritmo criado pelo tratamento tipográfico.

A análise tem como objetivos (i) identificar o ritmo no tratamento tipográfico da publicação visando comprovar sua relação com a discrepância entre seções e, portanto, com um ritmo estrutural; e (ii) confirmar a alternância no uso das fontes Akzidenz Grotesk e Publico ao longo da publicação.

Para tal utilizaremos a edição n°32, publicada em setembro de 2011[23] e, portanto, inserida no período referente ao projeto gráfico ao qual FRANCHI (2014) refere-se.

A análise estará focada em um elemento composicional, o tratamento tipográfico, e, consequentemente, deve incidir apenas sobre as páginas editoriais já que são nessas que a tipografia do projeto gráfico se manifesta. Assim, de um total de 152 páginas presentes na edição[24] em questão, selecionamos como amostra 110 páginas com conteúdo editorial, com a exclusão de 42 páginas publicitárias.

Consideraremos as páginas duplas como uma única posição, já que nesse tipo de publicação não é raro que elas sejam tratadas como uma superfície contínua (WHITE, 2006, P.4). Logo, a extensão terá posições breves (páginas simples posicionadas ao lado de uma página publicitária) e longas (páginas duplas editoriais), sendo que a amostra possui 74 posições, 35 das quais são breves e 37 longas[25].

22 Do original em inglês: *"The power of many of its layouts, the identity of the magazine's different sections and the rhythm at which people leaf through the magazine owed a lot to a combination of two font families, the Swiss realist font Akzidenz Grotesk associated with narrow, square, solid proportions, and the pleasant, open design of Publico, which preserved many aspects of contemporary newspaper fonts. [...] The grid, combined with alternating use of two typeface families, made it possible to characterize the magazine's different sections and establish the rhythm at which it is read.* IL *might in fact be defined as a series of magazine in one:it has a highly modular layout with an original, differentiated rhythm."*

23 A seleção da edição foi realizada aleatoriamente dentre as inclusas no período de veiculação do primeiro projeto gráfico da publicação (setembro de 2008 a setembro de 2011, correspondendo às edições 1 a 33) (FRANCHI, 2014, P.207).

24 Vide Apêndice 6, p.247-256.

25 Idem.

Supõe-se que deveríamos considerar todas as especificidades tipográficas na distinção dos aspectos, desde seu peso[26] até seu tamanho já que "uma hierarquia lógica de tamanhos e corpulência [...] dá ao leitor pistas sobre a estrutura da publicação" (WHITE, 2006, P.109).

Acreditamos, entretanto, que seja plausível a consideração inicial de apenas duas variáveis: a família tipográfica, variável mencionada por FRANCHI (2014), e a função textual.

Essa escolha justifica-se pelo fato de que a função do texto, ao hierarquizar o conteúdo, subentende características tipográficas tais como peso, tamanho e cor, por exemplo, e facilita a observação ao englobar diversas variáveis em apenas uma (HARKINS, 2010, P.112).

Ainda que uma mesma função receba tratamentos tipográficos diferentes, acreditamos que a distinção mínima que as funções garantem já serão suficientes para os objetivos da análise e que, se necessária uma maior distinção, certas características ignoradas podem ser utilizadas como critérios secundários.

Desse modo, durante a observação[27] identificamos os aspectos em relação à sua função e à sua família tipográfica, sendo a última restrita às citadas por FRANCHI (2014).

Constatamos a presença das famílias tipográficas Akzidenz Grotesk e Publico em 27 diferentes funções, ilustradas na FIG.67: chapéu[28] (1), título de seção (2); subtítulo de seção (3); antetítulo (4); olho[29] (5); título (6); subtítulo (7); assinatura (8); capitular (9); corpo do texto (10); entretítulo (11); numeração de página (12); indicador de continuidade (13); citação (14); destaque[30] (15); legenda (16); título de quadro (17); antetítulo em quadro (18); olho em quadro (19); título em quadro (20); subtítulo em quadro (21); assinatura em quadro (22); corpo de texto em quadro (23); citação em quadro (24); entretítulo em quadro (25); destaque em quadro (26); e créditos (27).

Dentre as funções identificadas notamos a divisão em três níveis: estrutural (contendo itens comuns à maioria das páginas como numeração de página e chapéu, por exemplo), secundário (informações em quadro) e principal[31] (matérias e artigos em si).

---

26 "Grau de escuridão (ou pretume) de um tipo, independentemente de seu tamanho" (BRINGHURST, 2005, P.361); refere-se às diferentes larguras dos traços que definem os caracteres e à classificação das fontes em *regular, bold, thin,* etc.

27 As fichas de observação podem ser visualizadas no Apêndice 7, p.257-263.

28 Título que identifica uma seção quando esta repete-se por várias páginas (WHITE, 2006, P.110), também conhecido popularmente como *retranca*.

29 Pequeno trecho de texto informacional disposto anteriormente ao título (WHITE, 2006, P.122).

30 Denominamos como *destaque* itens que diferenciam-se do corpo do texto visualmente, mas que ainda fazem parte do mesmo. Na publicação essa prática é direcionada principalmente à algumas informações numéricas, exibindo claramente a importância da infografia na revista (PORTER APUD FRANCHI, 2014, P.201).

31 Definimos o conteúdo de quadros como secundário por este ser um tipo de material subordinado à parte principal da história (WHITE, 2006, P.171).

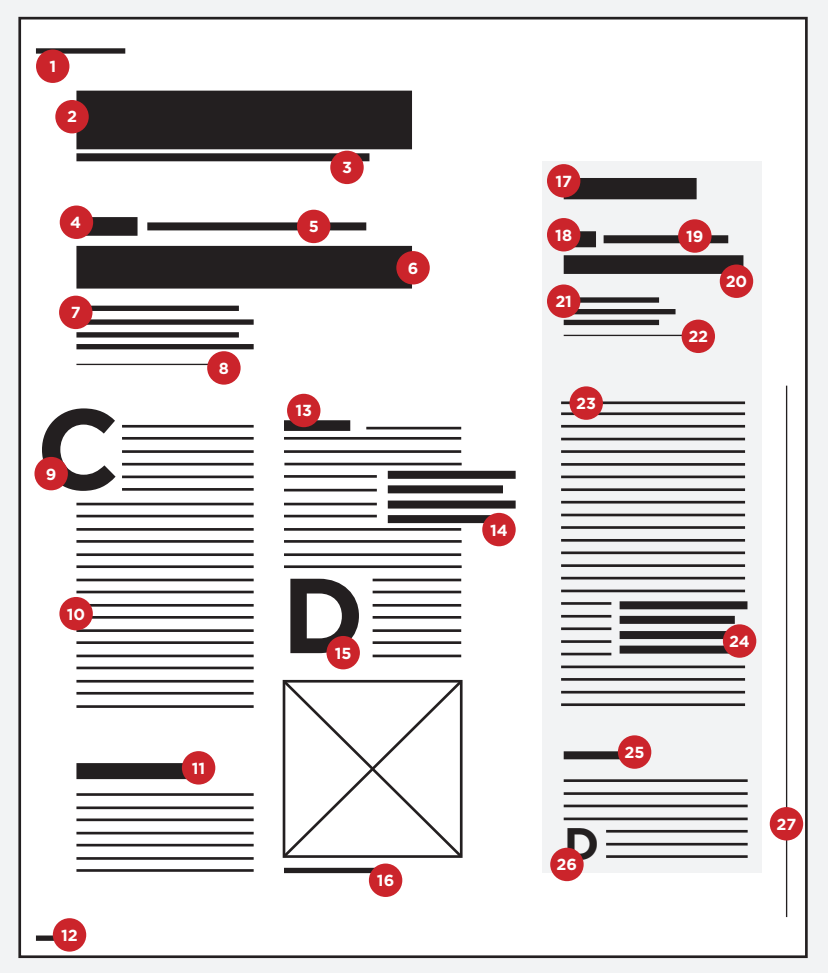


Figura 67. Funções textuais identificadas na edição n°32 da revista *IL*. Na figura ao lado exibimos um exemplo das 27 funções dos elementos textuais.

Mantivemo-nos atentos à divisão em níveis durante a observação dos aspectos, na qual observamos um total de 41 possibilidades. Os aspectos e suas codificações são exibidas no QUADRO 14[32].

Em algumas situações uma função é assumida por ambas as famílias tipográficas, isoladamente ou em conjunto. É o caso da função chapéu, por exemplo, representada pela família Publico em um aspecto e pela combinação de Publico e Akzidenz Grotesk em outro.

Logo, fica claro que algumas funções não são exclusivas à apenas uma família tipográfica, o que sugere a possibilidade de alternância.

Após a finalização das etapas de identificação e codificação dos aspectos, realizamos a notação das unidades rítmicas.

Nesta etapa os aspectos que compõe as unidades rítmicas foram anotados sequencialmente, assim como a posição em que se encontram, o tipo de posição e a página correspondente.

32 Indicamos a divisão dos aspectos em estruturais (identificados pela abreviação EST.), secundários e principais. Também utilizamos a abreviação PUB para identificar a família tipográfica Publico e AG para a Akzidenz Grotesk.

Quadro 14. Codificação dos aspectos tipográficos coletados na edição n°32 da revista *IL*.
O quadro mostra os aspectos observados considerando a sua função e família tipográfica.

CODIFICAÇÃO DOS ASPECTOS TIPOGRÁFICOS

	ASPECTO	CARACTERE
EST.	Créditos AG	A
EST.	Numeração de Página PUB	B
EST.	Chapéu PUB	C
EST.	Chapéu PUB e AG	D
EST.	Indicador de Continuidade AG	E
SECUNDÁRIO	Assinatura em Quadro PUB	F
SECUNDÁRIO	Assinatura em Quadro AG	G
SECUNDÁRIO	Assinatura em Quadro AG e PUB	H
SECUNDÁRIO	Antetítulo em Quadro AG	I
SECUNDÁRIO	Olho em Quadro PUB	J
SECUNDÁRIO	Subtítulo em Quadro PUB	K
SECUNDÁRIO	Subtítulo em Quadro AG	L
SECUNDÁRIO	Corpo do Texto em Quadro PUB	M
SECUNDÁRIO	Corpo do Texto em Quadro AG	N
SECUNDÁRIO	Entretítulo em Quadro PUB	O
SECUNDÁRIO	Entretítulo em Quadro AG	P
SECUNDÁRIO	Citação em Quadro PUB	Q
SECUNDÁRIO	Destaque em Quadro PUB	R
SECUNDÁRIO	Destaque em Quadro AG	S
SECUNDÁRIO	Título em Quadro PUB	T
SECUNDÁRIO	Título em Quadro AG	U
PRINCIPAL	Assinatura PUB	V
PRINCIPAL	Assinatura AG e PUB	X
PRINCIPAL	Legenda PUB	W
PRINCIPAL	Legenda AG	Y
PRINCIPAL	Antetítulo PUB	Z
PRINCIPAL	Antetítulo AG	A[1]
PRINCIPAL	Olho PUB	B[1]
PRINCIPAL	Subtítulo PUB	C[1]
PRINCIPAL	Subtítulo AG	D[1]
PRINCIPAL	Corpo do Texto PUB	E[1]
PRINCIPAL	Corpo do Texto AG	F[1]
PRINCIPAL	Entretítulo PUB	G[1]
PRINCIPAL	Entretítulo AG	H[1]
PRINCIPAL	Capitular PUB	I[1]
PRINCIPAL	Citação PUB	J[1]
PRINCIPAL	Destaque PUB	K[1]
PRINCIPAL	Título PUB	L[1]
PRINCIPAL	Título AG	M[1]
PRINCIPAL	Subtítulo de Seção AG	N[1]
PRINCIPAL	Título de Seção PUB	O[1]

Tendo em mente os objetivos da análise, durante a etapa de observação dos aspectos optamos por anotar as seções da publicação e identificar suas posições. Com essa adição pretendemos facilitar a interpretação dos resultados encontrados, buscando ao longo da análise perceber a suposta relação existente entre a composição das páginas e a estrutura da publicação.

A sequência de células rítmicas, posições, tipo de posições, páginas e divisão estrutural da edição em seções podem ser visualizadas nos QUADROS 15 e 16.

SEQUÊNCIA DE DISTRIBUIÇÃO DAS CÉLULAS RÍTMICAS DA POSIÇÃO 1 A 51

CÉLULAS RÍTMICAS	POS.	TIPO	PÁGINA	SEÇÃO
F+I+K+N+R+T+U+C¹+L¹	1	B	1	COPERTINA
B+C+H+I+K+M+Q+R+T+U	2	B	5	SOMMARIO
A+B+C+H+I+K+L+N+R+T+U	3	B	6	SOMMARIO
A+B+C+F+H+M+N+O+P+Q+R+U	4	B	8	COLOPHON
B+C+F+H+K+M+O+Q+U+C¹+L¹	5	B	10	IN PRINCIPIO
B+B+C+X+Y+A¹+B¹+D¹+E¹+I¹+M¹	6	L	12-13	PROLOGO
A+B+B+D+G+K+M+O+P+U+Y+E¹+E¹+J¹	7	L	14-15	PROLOGO
A+B+B+D+K+M+O+P+U+Y+E¹+E¹+J¹	8	L	16-17	PROLOGO
A+B+K+Q+T+V+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+L¹+N¹+O¹	9	B	19	GREEN REPORT
A+B+B+C+E+G+G+I+L+M+N+O+P+P+R+R+ T+U+V+Y+A¹+B¹+C¹+E¹+E¹+I¹+L¹	10	L	20-21	GREEN REPORT
A+B+C+N+T+V+Y+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+J¹+L¹	11	B	22	GREEN REPORT
A+B+J+K+L+M+T+V+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+L¹+N¹+O¹	12	B	25	GLOBAL REPORT
A+B+B+D+E+F+K+M+P+P+R+U+U+Y+E¹+E¹+J¹+K¹+F¹	13	L	26-27	GLOBAL REPORT
A+B+C+J+M+N+R+S+T+U+X+C¹+L¹	14	B	28	GLOBAL REPORT
A+B+D+F+I+L+M+N+R+T+U+V+Y+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+L¹	15	B	30	GLOBAL REPORT
A+B+C+V+X+Y+Z+C¹+E¹+I¹+L¹+M¹	16	B	32	GLOBAL REPORT
A+B+D+F+G+I+K+L+N+U+V+Y+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+J¹+L¹	17	B	34	GLOBAL REPORT
B+B+C+K+N+N+R+R+T+V+Y+A¹+B¹+C¹+E¹+F¹+I¹+K¹+L¹	18	L	36-37	GLOBAL REPORT
A+B+C+I+M+U+X+C¹+L¹	19	B	38	GLOBAL REPORT
A+B+D+L+R+U+V+Y+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+F¹+H¹+K¹+L¹	20	B	40	GLOBAL REPORT
A+B+C+X+W+C¹+E¹+G¹+K¹+L¹	21	B	42	GLOBAL REPORT
A+B+D+F+I+L+M+N+R+T+U+V+Y+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+L¹	22	B	44	GLOBAL REPORT
A+B+C+X+C¹+E¹+I¹+L¹	23	B	46	GLOBAL REPORT
B+C+K+N+P+T+X+C¹+E¹+I¹+L¹	24	B	49	INSTRUZIONE PER L'USO
B+B+D+F+K+K+N+N+O+P+P+T+T+E¹+E¹+K¹	25	L	50-51	INSTRUZIONE PER L'USO
B+B+C+X+B¹	26	L	54-55	STORIA DI COPERTINA
B+B+C+F+H+J+J+M+M+O+U+U+W+W+E¹+E¹+I¹	27	L	56-57	STORIA DI COPERTINA
B+B+D+M+O+X+W+B¹+E¹+E¹+I¹+L¹	28	L	58-59	STORIA DI COPERTINA
B+B+D+M+O+W+W+E¹+E¹	29	L	60-61	STORIA DI COPERTINA
B+B+D+H+J+M+M+O+U+W+E¹	30	L	62-63	STORIA DI COPERTINA
B+B+D+X+B¹+M¹	31	L	64-65	STORIA DI COPERTINA
B+B+D+M+O+W+W+E¹+E¹+I¹	32	L	66-67	STORIA DI COPERTINA
B+B+D+H+J+M+M+O+U+W+W+E¹+E¹	33	L	68-69	STORIA DI COPERTINA
A+B+D+L+N+U+X+Y+C¹+E¹+I¹+L¹+M¹	34	B	70	STORIA DI COPERTINA
B+B+C+X+Y+A¹+B¹+D¹+E¹+I¹+M¹	35	L	72-73	INCONTRI
A+B+B+D+N+T+Y+E¹+E¹+J¹	36	L	74-75	INCONTRI
B+C+X+Y+A¹+B¹+D¹+E¹+I¹+M¹	37	B	77	INCONTRI
B+B+D+L+N+U+Y+E¹+E¹+J¹	38	L	78-79	INCONTRI
B+C+X+Y+A¹+B¹+D¹+E¹+I¹+J¹+M¹	39	B	81	INCONTRI
A+B+B+D+F+L+N+U+Y+E¹+E¹+J¹	40	L	82-83	INCONTRI
B+C+X+C¹+L¹	41	B	85	DOSSIER
B+B+D+W+W+E¹+E¹+J¹+I¹	42	L	86-87	DOSSIER
B+B+D+F+K+M+T+W+E¹+E¹+J¹	43	L	88-89	DOSSIER
B+B+D+H+K+L+L+N+P+T+U+U+X+C¹+E¹+I¹+L¹	44	L	90-91	DOSSIER
B+D+X+W+C¹+E¹+L¹	45	B	93	DOSSIER
B+B+D+W+E¹+E¹+J¹	46	L	94-95	DOSSIER
B+D+W+E¹+J¹	47	B	96	DOSSIER
B+C+X+Y+A¹+B¹+D¹+E¹+I¹	48	B	99	EMOZIONI
A+B+B+D+L+M+O+Y+E¹+E¹+H¹+J¹	49	L	100-101	EMOZIONI
B+C+X+C¹+E¹+I¹+L¹	50	B	103	EMOZIONI
B+C+X+Y+A¹+B¹+D¹+E¹+I¹+M¹	51	B	105	EMOZIONI

Quadro 15. Sequência de distribuição das células rítmicas da amostra analisada da revista *IL*, posição 1 a 51.

SEQUÊNCIA DE DISTRIBUIÇÃO DAS CÉLULAS RÍTMICAS DA POSIÇÃO 52 A 74

CÉLULAS RÍTMICAS	POS.	TIPO	PÁGINA	SEÇÃO
$B+B+D+Y+E^1+E^1+H^1+H^1+J^1$	52	L	106-107	EMOZIONI
$B+D+F+L+N+U+Y+E^1+J^1$	53	B	108	EMOZIONI
$B+C+X+Y+A^1+B^1+D^1+E^1+I^1+M^1$	54	B	111	TENDENZE
$B+B+D+L+N+U+Y+E^1+E^1+H^1+J^1$	55	L	112-113	TENDENZE
$B+C+H+N+V+C^1+E^1+L^1+M^1$	56	B	115	TENDENZE
$B+C+X+Y+A^1+B^1+D^1+E^1+I^1+L^1$	57	B	117	TENDENZE
$B+B+D+L+N+N+R+R+U+Y+E^1+E^1+H^1+J^1$	58	L	118-119	TENDENZE
$B+D+F+L+N+U+Y+E^1+J^1$	59	B	120	TENDENZE
$B+B+C+X+W+A^1+B^1+C^1+E^1+I^1+L^1$	60	L	122-123	TENDENZE
$B+B+D+F+K+M+O+T+W+E^1$	61	L	124-125	TENDENZE
$B+B+D+M+O+W+W+E^1+E^1+J^1$	62	L	126-127	TENDENZE
$B+B+D+M+O+W+E^1+E^1+J^1$	63	L	128-129	TENDENZE
$A+B+B+D+M+O+W+E^1$	64	L	130-131	TENDENZE
$B+B+D+F+L+N+U+W+E^1+J^1$	65	L	132-133	TENDENZE
$B+M+T+X+C^1+E^1+I^1+L^1$	66	B	135	GRAND TOUR
$B+B+D+M+N+N+P+U+E^1+E^1+J^1$	67	L	136-137	GRAND TOUR
$A+B+C+L+M+T+X+Z+E^1+F^1+I^1+K^1+M^1+N^1+O^1$	68	B	139	GLOBAL AGENDA
$B+B+D+U+V+V+X+Z+Z+A^1+A^1+C^1+E^1+E^1+F^1+F^1+H^1+I^1+I^1+K^1+K^1+L^1+M^1+M^1$	69	L	140-141	GLOBAL AGENDA
$A+B+B+C+N+N+P+P+R+R+U+U+V+V+X+Z+Z+A^1+A^1+C^1+E^1+E^1+F^1+H^1+I^1+I^1+K^1+K^1+L^1+M^1+M^1$	70	L	142-143	GLOBAL AGENDA
$B+C+X+Z+A^1+C^1+E^1+F^1+H^1+I^1+K^1+L^1+M^1$	71	B	144	GLOBAL AGENDA
$A+B+C+D+N+P+U+V+X+Z+A^1+C^1+E^1+F^1+G^1+I^1+K^1+L^1+M^1$	72	B	146	GLOBAL AGENDA
$B+B+C+I+K+M+M+O+R+R+T+T+C^1+E^1+L^1$	73	B	148	TESTATINA
$A+B+X+Y+C^1+E^1+I^1+L^1+M^1$	74	B	150	CONTRORDINE

Quadro 16. Sequência de distribuição das células rítmicas da amostra analisada da revista *IL*, posição 52 a 74.

Usualmente a revista é dividida em três blocos, (i) um inicial constituído por duas seções *(Global Report* e *Green Report)*; (ii) um intermediário com 4 temáticas fixas *(Incontri, Valori, Tendenze e Emozioni)* e duas seções eventuais *(Remake* e *X-files);* e (iii) uma parte final intitulada *Global Agenda* (FRANCHI, 2014, P.203-P.207).

Na edição em questão encontramos uma divisão estrutural, identificada pelos chapéus, com blocos ligeiramente alterados. O primeiro bloco inclui uma matéria longa além de páginas editoriais como índice e cólofon; o intermediário inclui seções não citadas e exclui a temática *Valori*. O bloco final traz não apenas a seção *Global Agenda*, mas também um artigo e uma coluna.

Quanto às unidades rítmicas, não há repetição de nenhuma sequência e, portanto, determinamos que cada unidade corresponde à uma célula rítmica e que o padrão criado pelo ritmo é linear.

Notamos a repetição de apenas 3 células rítmicas: a célula $B+B+C+X+Y+A^1+B^1+D^1+E^1+I^1+M^1$ nas posições 6 e 35, a célula $A+B+D+F+I+L+M+N+R+T+U+V+Y+A^1+B^1+C^1+E^1+I^1+L^1$ nas posições 15 e 22 e a célula $B+C+X+Y+A^1+B^1+D^1+E^1+I^1+M^1$ nas posições 37, 51 e 54.

Após a identificação do padrão criado pela sequência de células rítmicas foi possível avançarmos para a etapa seguinte: a determina-

ção das valências de intensidade e extensidade.

Enfrentamos nessa etapa a questão de que FRANCHI (2014) não nos fornece nenhuma pista acerca das diferenças de intensidade entre as duas famílias tipográficas. O designer apenas afirma que o ritmo é criado pela alternância entre Akzidenz Grotesk e Publico, não nos informando qual das duas fontes resulta impactante.

Devido à ausência de determinações prévias, assumimos, em uma decisão arbitrária, que o impacto e a tenuidade correspondem à, respectivamente, uma ampla e baixa visibilidade.

Entendemos que a visibilidade da tipografia pode ser relacionada à percepção dos tipos pelo leitor (WHITE, 2006, P.94), à sua legibilidade ou *leiturabilidade* (HARKINS, 2010, P.114-115) ou, em uma abordagem denotativa e pragmática, à simples visualização das características tipográficas.

Adotamos na presente análise a abordagem denotativa, pois essa enquadra-se no princípio de simplicidade requisitado pela teoria tensiva[33]. Essa abordagem, todavia, não elimina a necessidade de associar duas características opostas, no caso *muito visível* e *pouco visível*, às famílias tipográficas Akzidenz Grotesk e Publico.

As qualidades extremas da visibilidade não fornecem argumentos racionais para realizarmos a associação e tampouco há algum respaldo na afirmação de FRANCHI (2014). Tendo isso em mente, buscamos proposições que estejam amparadas nas práticas do design editorial e nos critérios utilizados na identificação dos aspectos.

Assim, para definir uma gradação de intensidade e seus termos-limite consideramos (i) a função do conteúdo, sendo que quanto mais alta a posição hierárquica maior a visibilidade e, consequentemente, maior a intensidade do aspecto; e (ii) a distinção entre famílias tipográficas, sendo que quanto mais direcionada à alta visibilidade maior a intensidade.

Como mencionado anteriormente, a função do conteúdo determina um certo conjunto de características tipográficas. Essas características podem ser utilizadas como fator indicativo da intensidade de um aspecto, já que a hierarquia definida pelas funções também é uma hierarquia de visibilidade: é evidente que a distinção entre diferentes conteúdos garantida pelas diferentes funções também determina que alguns elementos estejam mais destacados do que outros.

Para definirmos a hierarquia dentre as funções optamos por adotar um subcritério que especifique o grau de visibilidade de cada função, supondo que a *importância* determina a *escala* e que essa, por sua vez, determina a visibilidade. Trata-se de um raciocínio simples,

33 Vide item 3.2, p.78.

que considera a hierarquia informacional definida pelos tamanhos e posicionamentos dos elementos textuais, assim como os níveis em que esses elementos encontram-se.

Considerando esse subcritério temos, do tênue ao impactante, a seguinte hierarquia de funções: créditos, numeração de página, assinatura em quadro, assinatura, legenda em quadro, legenda, indicador de continuidade, chapéu, antetítulo em quadro, antetítulo, olho em quadro, olho, corpo do texto em quadro, corpo do texto, entretítulo em quadro, entretítulo, subtítulo em quadro, subtítulo, citação em quadro, citação, capitular, destaque em quadro, destaque, título em quadro, título, subtítulo de seção e título de seção.

Quanto ao critério (ii), trata-se de manter próxima a distinção sugerida por FRANCHI (2014), ainda que essa não seja clara.

Nos aspectos observados ambas as famílias tipográficas atuam como *display*[34] e *texto*, mas supomos que a fonte serifada será menos intensa que a grotesca por esta ser utilizada no corpo do texto, função textual à qual normalmente é atribuída uma fonte confortável para leitura (TSELENTIS, 2012, P.212) e pouco perceptível. Nos casos em que grotesca e serifada surgem em um mesmo aspecto consideramos que esse tende à alta visibilidade devido ao componente intenso.

Desse modo, o aspecto mais intenso deverá ter a função de título de seção e como família tipográfica a Akzidenz Grotesk. Entretanto, o único título de seção observado utiliza a família tipográfica Publico, de modo que o aspecto mais intenso será o O^1.

O aspecto menos intenso, por sua vez, deve ter a função de crédito e como família tipográfica a Publico. Porém, o único aspecto com tal função é o aspecto A que, apesar de apresentar-se em Akzidenz Grotesk, é o menos intenso dentre os observados.

A gradação dos aspectos em relação à sua intensidade, incluindo os termos-limite citados acima, são exibidos na FIG.68.

GRADAÇÃO DE INTENSIDADE DOS ASPECTOS

FIGURA 68. Gradação de intensidade dos aspectos identificados na amostra analisada da revista *IL*.

Para a gradação da extensidade dos aspectos verificamos a quantidade de aparições de cada um ao longo da publicação.

O aspecto mais difuso é o B com 110 aparições, seguido de E^1 com 89, D com 38, I^1 com 37 e U com 35. Na sequência temos o aspec-

34 Tipos *display* visam capturar a atenção do leitor, sendo utilizados na área editorial principalmente em títulos e subtítulos (TSELENTIS, 2012, P.213).

to L^1 com 33 aparições, C e M com 32, N e C^1 com 31, X e Y com 30, A com 27, A^1 e W com 24, J^1 com 23, T com 22, B^1 com 21, L e R com 19, K, O e M^1 com 18, V com 16, F e P com 15, K^1 com 12, I, H, F^1 e H^1 com 9, Z e D^1 com 8, J com 6, G e Q com 4, N^1 e O^1 com 3, G^1 e E com 2 e, finalizando, o aspecto S com apenas 1 aparição.

Alguns aspectos apresentaram-se em quantidades iguais, sendo que optamos por utilizar como critério de desempate a função dos conteúdos já que o mesmo fora utilizado nos passos anteriores.

Os aspectos foram considerados primeiramente em relação ao nível no qual sua função localiza-se; supostamente aspectos estruturais estarão mais difundidos pela revista do que os conteúdos principais e secundários, já que fazem parte da organização da navegação da publicação. Nesse raciocínio o conteúdo menos difundido estaria no nível secundário, subordinado ao principal[35].

Posteriormente consideramos a hierarquia existente dentre as funções de um mesmo nível, assim como definido para a intensidade. Nesse último caso supomos que um aspecto hierarquicamente superior ocupa um espaço maior do que um inferior, de modo que nesse critério consideramos não apenas a presença, mas também a expansão do aspecto pela página.

Com os critérios de desempate definidos, realizamos a gradação dos aspectos em relação à sua extensidade, a qual é exibida na FIG.69.

GRADAÇÃO DE EXTENSIDADE DOS ASPECTOS

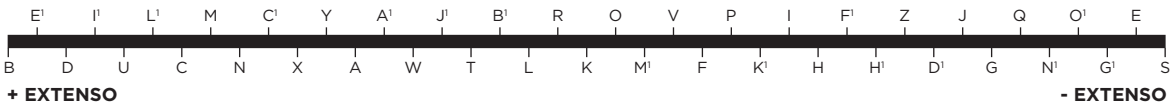


FIGURA 69. Gradação de extensidade dos aspectos identificados na amostra analisada da revista *IL*.

Finalizada a gradação dos aspectos prosseguimos à sua valoração de intensidade e extensidade (FIG.70).

Nessa etapa associamos um valor numérico a cada aspecto, do menos ao mais intenso e extenso. No caso da intensidade o aspecto A recebe o valor 1, o B 2 e assim sucessivamente até o aspecto O^1 com valor 41. Já para a extensidade o aspecto S recebe o valor 1, o E valor 2 e assim sucessivamente até o aspecto B de valor 41.

Após a valoração simbólica dos aspectos foi realizada a gradação e hierarquização das células rítmicas identificadas.

Utilizamos as fórmulas $I_{uc} = \sum v^i$ e $E_{uc} = \sum v^e \times r$, para obter, respectivamente, os valores de intensidade e extensidade a partir dos valores associados à cada aspecto[36].

35 Vide nota 31, p.158.

36 Sobre as fórmulas utilizadas vide item 4.1, p.90.

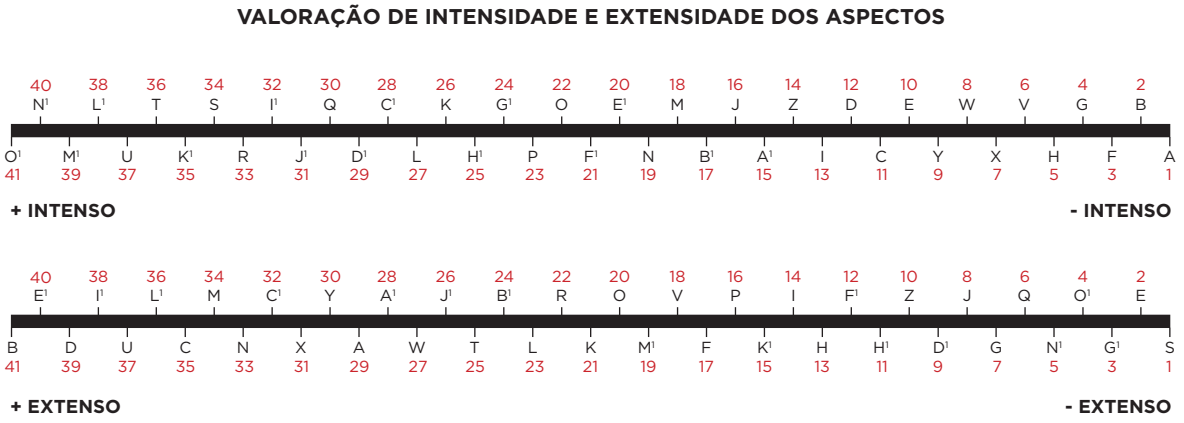


Figura 70. Valoração dos aspectos identificados na amostra analisada da revista *IL*.

Encontramos valores simbólicos iguais para 11 células rítmicas, sendo 7 de intensidade e 4 de extensidade.

No caso da intensidade as células com valores semelhantes são as seguintes: A+B+J+K+L+M+T+V+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+L¹+N¹+O¹ e A+B+B+D+E+F+K+M+P+P+R+U+U+Y+E¹+E¹+J¹+K¹+F¹, com valor simbólico igual a 363; B+B+D+L+N+U+Y+E¹+E¹+H¹+J¹ e A+B+C+F+H+M+N+O+P+Q+R+U, com valor simbólico igual a 204; B+B+C+X+Y+A¹+B¹+D¹+E¹+I¹+M¹ e A+B+B+D+F+L+N+U+Y+E¹+E¹+J¹, com valor simbólico igual a 183; B+M+T+X+C¹+E¹+I¹+L¹ e B+C+X+Y+A¹+B¹+D¹+E¹+I¹+M¹, com valor simbólico igual a 181; B+C+X+Y+A¹+B¹+D¹+E¹+I¹+L¹ e B+B+C+X+W+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+L¹, com valor simbólico igual a 180; B+D+F+L+N+U+Y+E¹+J¹ e B+B+D+H+J+M+M+O+U+W+E¹, com valor simbólico igual a 160; e B+B+D+W+W+E¹+E¹+J¹+I¹ e B+B+D+M+O+W+E¹+E¹+J¹ com valor simbólico igual a 135.

Já no caso da extensidade encontramos valores semelhantes para as seguintes células: B+B+D+L+N+U+Y+E¹+E¹+H¹+J¹ e A+B+C+X+M+L+T+Z+E¹+F¹+I¹+K¹+M¹+N¹+O¹, com valores simbólicos iguais a 361; B+C+K+N+P+T+X+C¹+E¹+I¹+L¹ e B+C+X+Z+A¹+C¹+E¹+F¹+H¹+I¹+K¹+L¹+M¹, com valores simbólicos iguais a 348; B+B+D+M+O+W+W+E¹+E¹+I¹ e A+B+K+Q+T+V+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+L¹+N¹+O¹, com valores simbólicos iguais a 347; e A+B+C+I+M+U+X+C¹+L¹ e A+B+C+X+W+C¹+E¹+G¹+K¹+L¹, com valores simbólicos iguais a 289.

Utilizamos como critério de desempate a comparação de composição das células[37]: uma célula rítmica com aspectos mais intensos e extensos é, consequentemente, mais intensa e extensa do que uma célula que apresente aspectos menos intensos e extensos.

Esse critério resulta na comparação da quantidade de componentes, já que leva-nos a assumir que a célula que apresente um dado valor com menos aspectos seria mais intensa do que outra que necessita de mais aspectos para apresentar esse mesmo valor.

37 Vide item 4.2, p.105.

No caso específico das células B+B+D+W+W+E¹+E¹+J¹+I¹ e B+B+D+M+O+W+E¹+E¹+J¹, todavia, a comparação entre os aspectos recebeu uma maior atenção: ambas as células rítmicas possuem a mesma quantidade de aspectos e apresentam valor simbólico de intensidade igual a 135. Para solucionar o impasse optamos por considerar independentemente os aspectos de cada uma delas, em específico aqueles que determinam a discrepância entre ambas.

Assim, eliminamos 2 aspectos B, 1 aspecto D, 1 aspecto W, 2 aspectos E¹ e 1 aspecto J¹ da comparação, já que estes repetem-se em ambas as células, e consideramos apenas os aspectos M e O, referentes à primeira célula, e W e I¹, referentes à segunda. Se tomarmos a escala de gradação dos aspectos[38] veremos que o mais intenso dentre os quatro aspectos citados é o I¹, de modo que definimos que a célula mais intensa seria a célula rítmica B+B+D+W+W+E¹+E¹+J¹+I¹.

Após a hierarquização das células realizamos a sua valoração simbólica, atribuindo valores numéricos crescentes a partir da célula com os menores valores de intensidade e extensidade.

Assim, na valoração de intensidade atribuímos à célula rítmica B+B+C+X+B¹ o valor 1, à B+D+W+E¹+J¹ o valor 2 e assim sucessivamente até a célula A+B+B+C+N+N+P+P+R+R+U+U+V+V+X+Z+Z+A¹+A¹+C¹+E¹+E¹+F¹+H¹+I¹+I¹+K¹+K¹+L¹+M¹+M¹, com valor 61.

Na valoração de extensidade atribuímos à célula rítmica B+B+C+X+B¹ o valor 1, à B+D+W+E¹+J¹ o valor 2 e assim sucessivamente até a célula A+B+D+F+I+L+M+N+R+T+U+V+Y+A¹+B¹+C¹+E¹+I¹+L¹, com valor atribuído igual a 61.

As gradações de intensidade e extensidade das células rítmicas, assim como seus valores e valoração, são exibidas nas FIG.71 e 72.

Em seguida realizamos a comparação entre as células da sequência rítmica procurando identificar a variação nas grandezas de intensidade e extensidade, o tipo de correlação existente e a direção da tensividade (QUADROS 17 e 18).

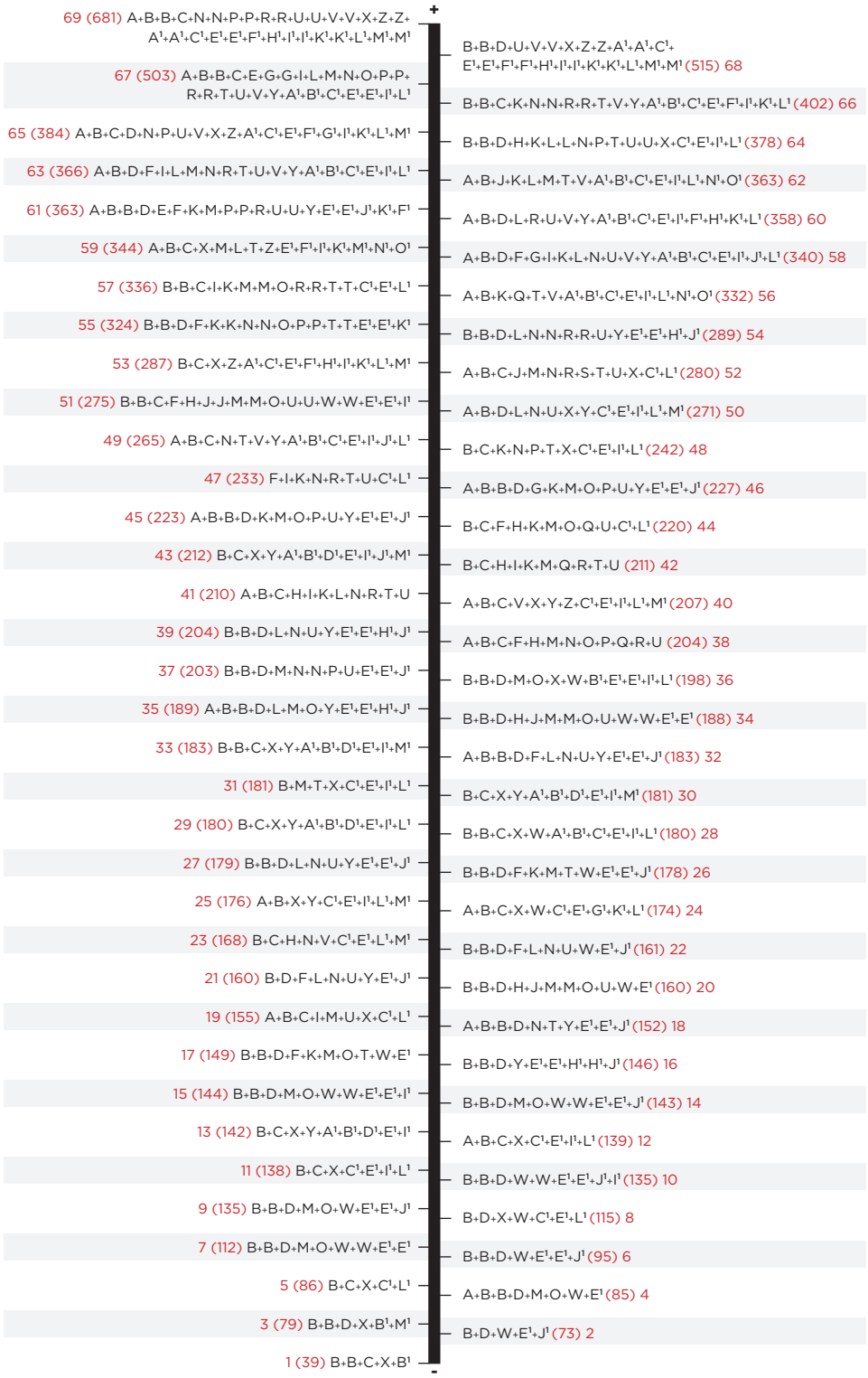
Notamos a predominância ao longo da sequência rítmica de uma correlação conversa, presente em 55 dos 73 intervalos considerados. Esse tipo de correlação corresponde a mais de 75% das correlações encontradas na publicação.

Ao longo da sequência nota-se também que a alternância na direção da tensividade não ocorre de posição para posição, sendo que uma dada direção mantêm-se em média por 3 posições.

Não é notável, contudo, um padrão discernível que relacione as variações, direções e tipos de correlação encontradas na sequência rítmica com as seções da edição.

38 Trata-se de adotar como solução a comparação qualitativa entre os elementos distintivos.

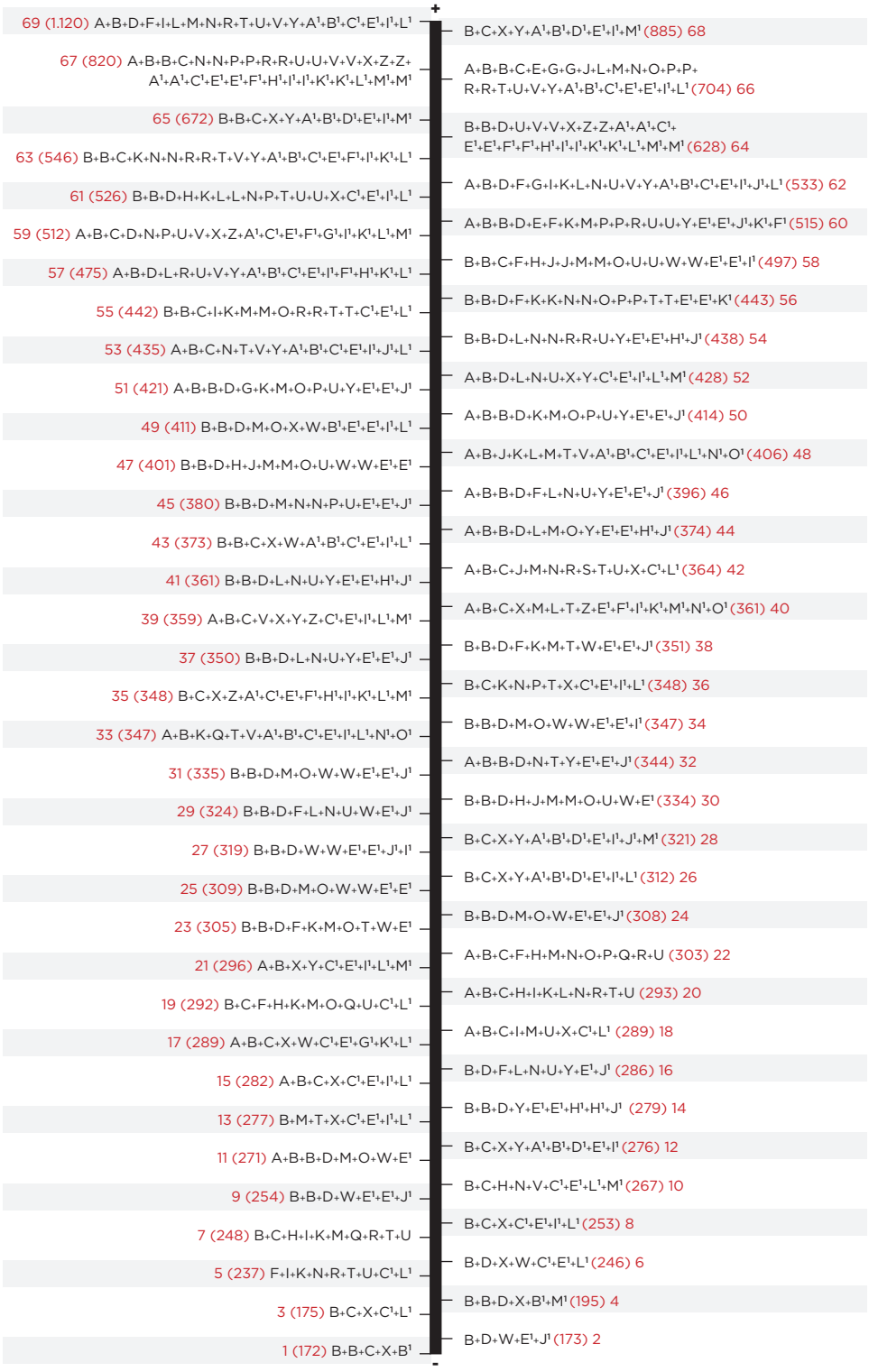
GRADAÇÃO E VALORAÇÃO DE INTENSIDADE DAS CÉLULAS RÍTMICAS



LEGENDA: Célula Rítmica (Valor) Valoração

Figura 71. Gradação e valoração de intensidade das células rítmicas da amostra analisada da revista *IL*.

GRADAÇÃO E VALORAÇÃO DE EXTENSIDADE DAS CÉLULAS RÍTMICAS



LEGENDA: Célula Rítmica (Valor) Valoração

FIGURA 72. Gradação e valoração de extensidade das células rítmicas da amostra analisada da revista *IL*.

Quadro 17. Variação, direção e correlação nos intervalos de [1,2] a [52,53] da amostra analisada da revista *IL*.

VARIAÇÃO, DIREÇÃO E CORRELAÇÃO NOS INTERVALOS DE [1,2] A [52,53]

INTERVALO	VARIAÇÃO	DIREÇÃO	CORRELAÇÃO
[1,2]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[2,3]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[3,4]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[4,5]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[5,6]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[6,7]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[7,8]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[8,9]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[9,10]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[10,11]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[11,12]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[12,13]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[13,14]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[14,15]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[15,16]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[16,17]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[17,18]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[18,19]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[19,20]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[20,21]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[21,22]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[22,23]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[23,24]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[24,25]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[25,26]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[26,27]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[27,28]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[28,29]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[29,30]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[30,31]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[31,32]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[32,33]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[33,34]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[34,35]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[35,36]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[36,37]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[37,38]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[38,39]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[39,40]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[40,41]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[41,42]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[42,43]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[43,44]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[44,45]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[45,46]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[46,47]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[47,48]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[48,49]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[49,50]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[50,51]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[51,52]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[52,53]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA

VARIAÇÃO, DIREÇÃO E CORRELAÇÃO NOS INTERVALOS DE [53,54] A [73,74]

Quadro 18. Variação, direção e correlação nos intervalos de [53,54] a [73,74] da amostra analisada da revista *IL*.

INTERVALO	VARIAÇÃO	DIREÇÃO	CORRELAÇÃO
[53,54]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[54,55]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[55,56]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[56,57]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[57,58]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[58,59]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[59,60]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[60,61]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[61,62]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[62,63]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[63,64]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[64,65]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[65,66]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[66,67]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[67,68]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[68,69]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[69,70]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[70,71]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[71,72]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[72,73]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[73,74]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA

Com as variações, direções e tipos de correlações identificados, prosseguimos à definição dos processos e operações.

Optamos por classificar os dados nessa etapa a partir de um ponto de vista aditivo, de modo que qualquer alteração na tensividade é definida pela adição de uma célula rítmica intensa ou tênue.

A opção foi arbitrária, já que não há nenhum indicativo na afirmação de FRANCHI (2014) que indique a razão por trás da alternância entre as famílias tipográficas, seja ela aditiva ou subtrativa[39].

Em um raciocínio simplório supomos que, dadas as características atribuídas à intensidade, seria sensato supor que um aumento de intensidade corresponde à adição de um elemento muito visível e não à subtração de um item com baixa visibilidade.

Com essa definição determinamos as operações e processos do ritmo, seguindo as determinações do método (QUADROS 19 e 20).

Nos intervalos com correlações conversas encontramos operações de atenuação (descendência) e de amplificação (ascendência); nas correlações inversas observamos operações de resolução (descendência) e somação (ascendência).

Quanto aos processos, encontramos diminuições e moderações (descendência) assim como saturações e ampliações (ascendência).

39 Cabe afirmar que um ponto de vista subtrativo também poderia ser aplicado nesse caso, já que a subtração de um elemento intenso equivale, em certa medida, à adição de um tênue.

Quadro 19. Operações e processos nos intervalos de [1,2] a [52,53] da amostra analisada da revista *IL*.

OPERAÇÕES E CLASSIFICAÇÕES DO PROCESSO SEQUENCIAL NOS INTERVALOS DE [1,2] A [52,53]

INTERVALO	OPERAÇÃO	PROCESSO
[1,2]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[2,3]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[3,4]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[4,5]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[5,6]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[6,7]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[7,8]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[8,9]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[9,10]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[10,11]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[11,12]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[12,13]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[13,14]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[14,15]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[15,16]	ATENUAÇÃO	MODERAÇÃO
[16,17]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[17,18]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[18,19]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[19,20]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[20,21]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[21,22]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[22,23]	ATENUAÇÃO	MODERAÇÃO
[23,24]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[24,25]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[25,26]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[26,27]	AMPLIFICAÇÃO	AMPLIAÇÃO
[27,28]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[28,29]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[29,30]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[30,31]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[31,32]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[32,33]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[33,34]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[34,35]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[35,36]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[36,37]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[37,38]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[38,39]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[39,40]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[40,41]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[41,42]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[42,43]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[43,44]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[44,45]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[45,46]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[46,47]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[47,48]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[48,49]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[49,50]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[50,51]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[51,52]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[52,53]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO

OPERAÇÕES E CLASSIFICAÇÕES DO PROCESSO SEQUENCIAL NOS INTERVALOS DE [53,54] A [73,74]

Quadro 20. Operações e processos nos intervalos de [53,54] a [73,74] da amostra analisada da revista *IL*.

INTERVALO	OPERAÇÃO	PROCESSO
[53,54]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[54,55]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[55,56]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[56,57]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[57,58]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[58,59]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[59,60]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[60,61]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[61,62]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[62,63]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[63,64]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[64,65]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[65,66]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[66,67]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[67,68]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[68,69]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[69,70]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[70,71]	ATENUAÇÃO	MODERAÇÃO
[71,72]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[72,73]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[73,74]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO

No quadro de termos-limite (QUADRO 21) nota-se que a correlação conversa é reiterada pelo termo-limite mínimo de intensidade e extensidade mas, se considerarmos os termos-limite máximos, é perceptível que há uma mudança de correlação ao longo da sequência.

TERMOS-LIMITE DE INTENSIDADE E EXTENSIDADE

	VALOR MÁXIMO	VALOR MÍNIMO
INTENSIDADE	$A+B+B+C+N+N+P+P+R+R+U+U+V+V+X+Z+Z+A^1+A^1+C^1+E^1+E^1+F^1+H^1+I^1+I^1+K^1+K^1+L^1+M^1+M^1$	$B+B+C+X+B^1$
EXTENSIDADE	$A+B+D+F+I+L+M+N+R+T+U+V+Y+A^1+B^1+C^1+E^1+I^1+L^1$	$B+B+C+X+B^1$

Quadro 21. Quadro de termos-limite identificados na amostra analisada da revista *IL*.

A célula $B+B+C+X+B^1$ corresponde aos valores mínimos de intensidade e extensidade, corroborando o tipo de correlação que predomina na sequência rítmica.

Já os valores máximos correspondem à duas células rítmicas, nomeadamente a célula $A+B+B+C+N+N+P+P+R+R+U+U+V+V+X+Z+Z+A^1+A^1+C^1+E^1+E^1+F^1+H^1+I^1+I^1+K^1+K^1+L^1+M^1+M^1$ para a intensidade e a célula $A+B+D+F+I+L+M+N+R+T+U+V+Y+A^1+B^1+C^1+E^1+I^1+L^1$ para a extensidade.

A combinação de aspectos nas células rítmicas influi nos valores de intensidade e extensidade das mesmas e contribui, portanto, para que a célula mais intensa não seja necessariamente a mais ex-

tensa como suporíamos em uma correlação conversa. Porém, nesse caso temos mais um fator que contribui com a valoração e, consequentemente, com a definição dos termos-limite: a repetição da célula rítmica, que amplia sua extensidade.

As mudanças de correlação e de direção podem ser visualizadas nos diagramas tensivos das FIG.73, 74, 75 e 76; em especial a predominância da correlação conversa entre as posições 13 e 34.

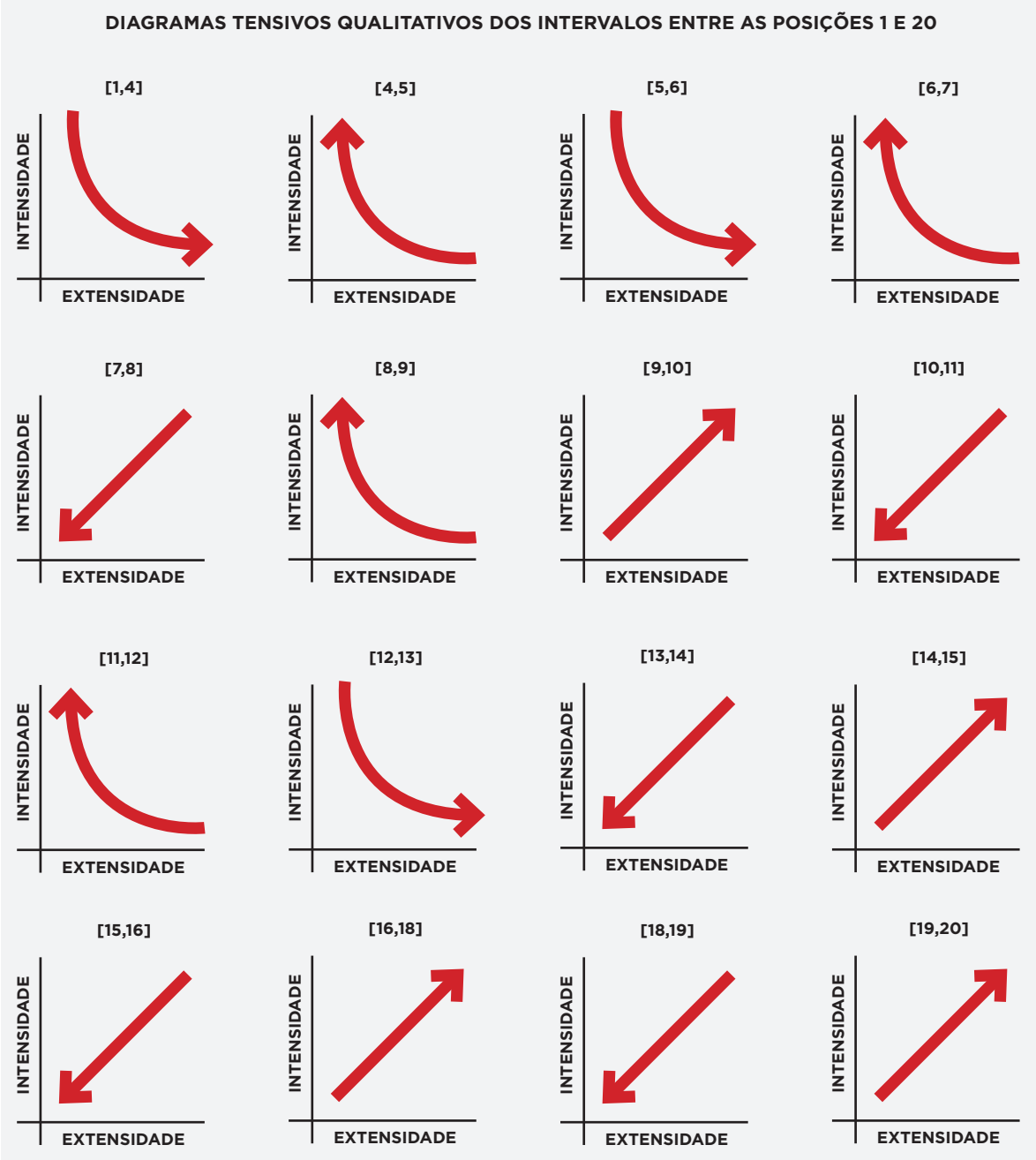


FIGURA 73. Diagramas tensivos dos intervalos [1,4] a [19,20] da amostra analisada da revista *IL*.

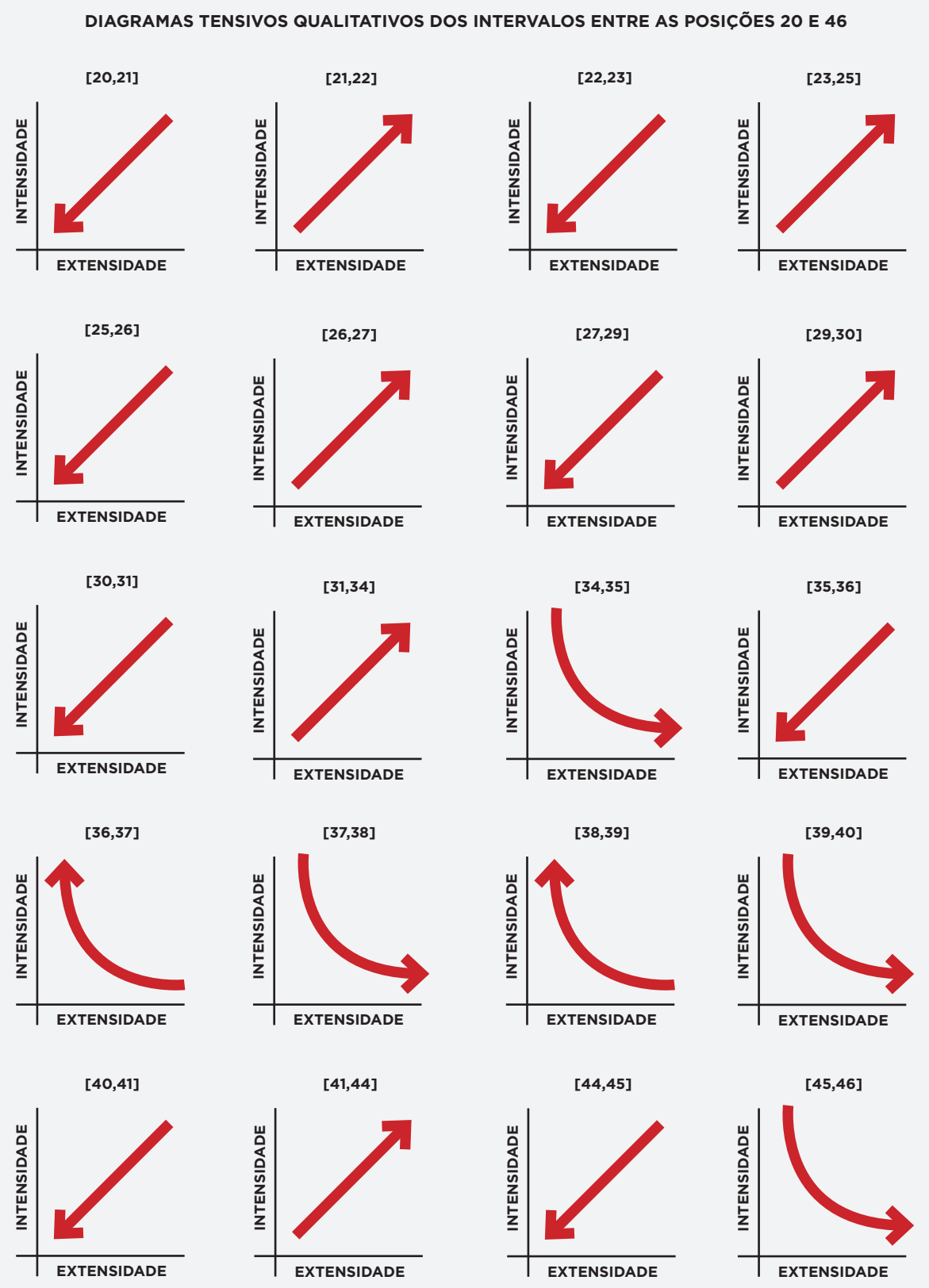


Figura 74. Diagramas tensivos dos intervalos entre as posições [20,21] e [45,46] da amostra analisada da revista *IL*.

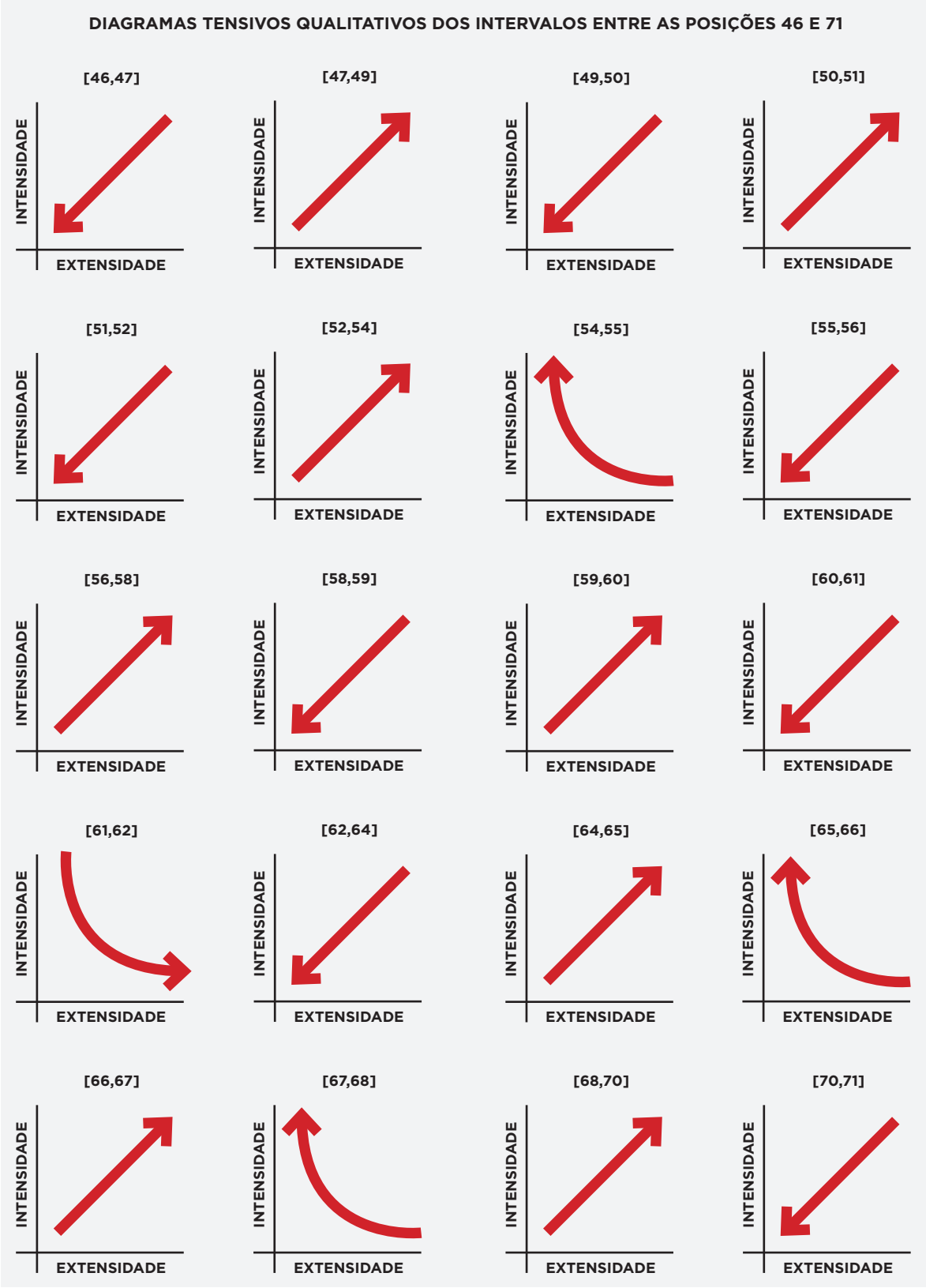


Figura 75. Diagramas tensivos dos intervalos entre as posições [46,47] e [70,71] da amostra analisada da revista *IL*.

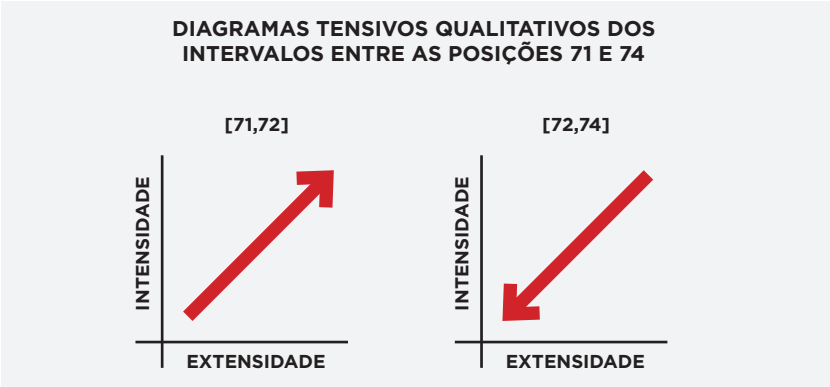


Figura 76. Diagramas tensivos dos intervalos entre as posições [71,72] e [72,74] da amostra analisada da revista *IL*.

Alguns intervalos mantêm a mesma direção e tipo de correlação por mais de duas posições e estão representados conjuntamente nos diagramas, nomeadamente os intervalos de 1 a 4, 16 a 18, 23 a 25, 27 a 79, 31 a 34, 41 a 44, 47 a 49, 52 a 54, 56 a 58, 62 a 64, 68 a 70 e 72 a 74.

Com os valores simbólicos atribuídos na valoração das células rítmicas traçamos o gráfico de dispersão (FIG.77).

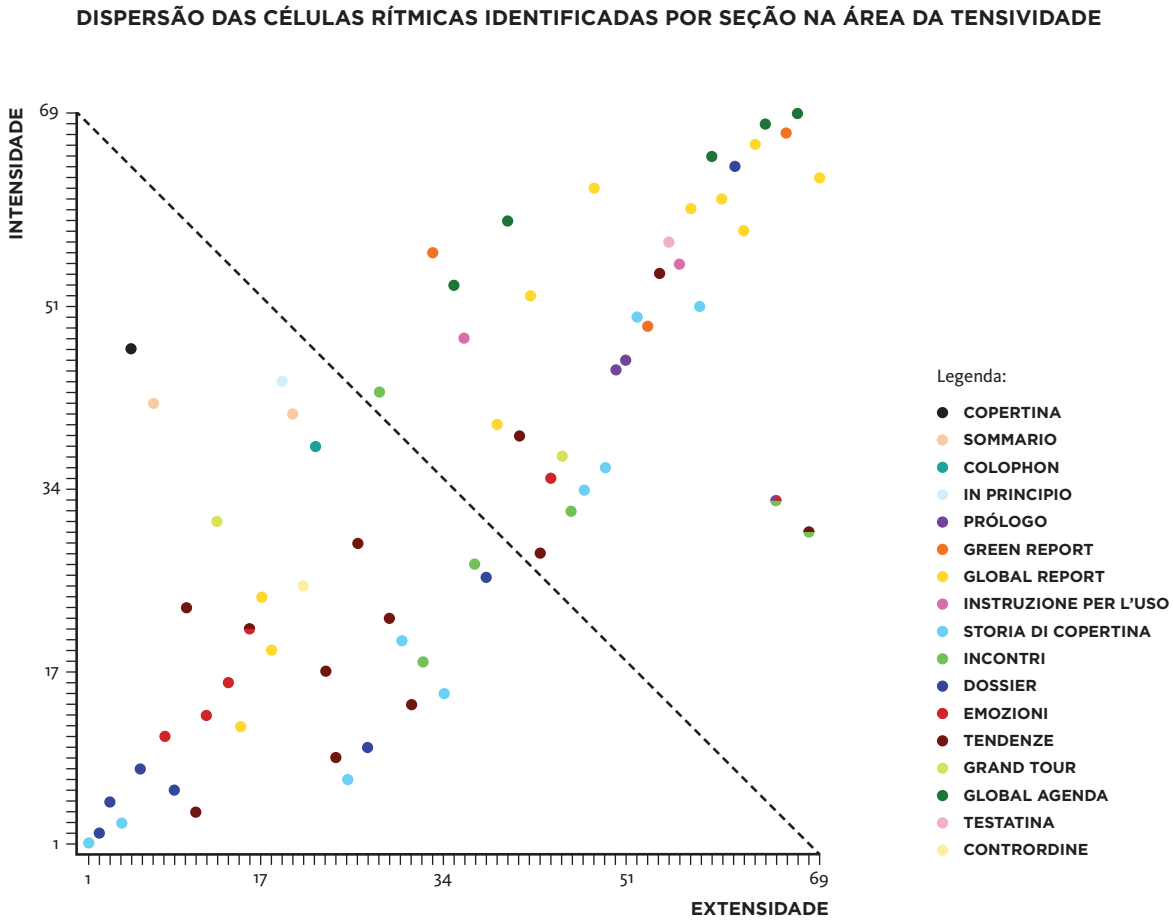


Figura 77. Gráfico de dispersão das células rítmicas da amostra analisada da revista *IL*, identificadas por seção.

No gráfico nota-se claramente que há uma rarefação de células nas áreas que traduzem uma alta intensidade e baixa extensidade e uma alta extensidade e baixa intensidade, evidenciando a predominância da correlação conversa.

Identificamos as seções no gráfico de dispersão com o uso de diferentes cores, mas não encontramos uma distinção clara entre as mesmas: as células rítmicas de cada seção espalham-se e não determinam uma área específica de ocupação que identifique claramente cada seção na sequência rítmica.

O gráfico de variação da intensidade ao longo da sequência rítmica (FIG.78) foi criado a partir dos valores simbólicos de intensidade para cada posição, utilizados aqui como coordenadas.

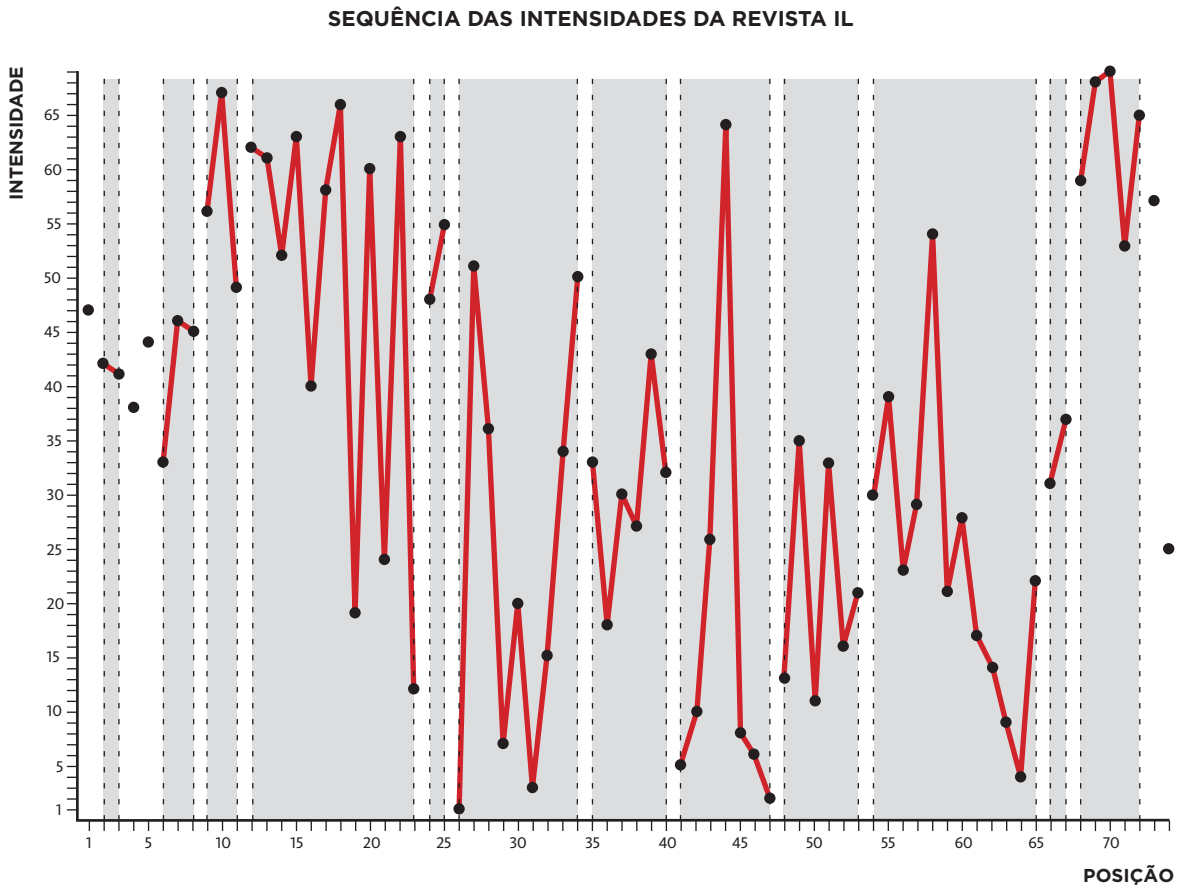


FIGURA 78. Gráfico de variação da intensidade na amostra analisada da revista *IL*.

No gráfico nota-se a alternância dos valores de intensidade na maior parte da sequência, oscilando de um dado valor para outro inferior e em seguida para outro superior.

Não há, contudo, uma distinção clara nos níveis de intensidade das seções, indicadas pelas faixas verticais cinzas e brancas.

É possível notar uma possível divisão da publicação em três blo-

cos, como sugerido por FRANCHI (2014), se observamos que as seções iniciais não apresentam intensidade inferior a 12 ou que as seções intermediárias possuem uma amplitude de intensidade própria enquanto as seções finais não apresentam intensidade inferior a 26.

Com todas as etapas do método finalizadas e algumas considerações iniciais acumuladas podemos refletir sobre os resultados.

Identificamos uma complexidade tipográfica na publicação que impede em certa medida a comprovação de que haja uma alternância no uso das fontes Akzidenz Grotesk e Publico ou de que a mesma seja responsável pela identificação das diferentes seções da revista.

Notamos na observação dos aspectos que ambas as famílias tipográficas assumem diferentes funções e estão amplamente presentes ao longo da edição, não havendo uma alternância perceptível em seu uso ao longo das páginas da publicação.

É notável, contudo, uma alteração na família tipográfica utilizada para títulos, como exemplifica a sequência inicial da revista que migra da Akzidenz Grotesk para a Publico e retorna à Akzidenz Grotesk nas páginas 54 a 83 e novamente para a Publico nas páginas 85 e 96. Essa alternância, todavia, não transparece na sequência de células rítmicas ou no ritmo tipográfico da publicação (FIG.79).

FIGURA 79. Páginas 12, 30, 58 e 122 da edição nº32 da revista *IL*. As páginas acima ilustram a variação no tratamento tipográfico dos títulos ao longo dos blocos da publicação.

Com os mecanismos de análise identificamos uma alternância na intensidade do tratamento tipográfico, mas devido à composição das células rítmicas não é possível atribuir suas diferentes fases à nenhuma das famílias tipográficas.

No gráfico de variação da intensidade podemos notar que não há uma discrepância no comportamento tipográfico das seções que seja suficiente para indicar uma mudança brusca de uma seção à outra.

Identifica-se, todavia, os três blocos que compõe a publicação através da amplitude das intensidades. Tomando o gráfico da FIG.79 poderíamos afirmar que o primeiro bloco corresponde às posições 1 a 25, o segundo às posições 26 a 65 e o terceiro às posições 66 a 74.

Uma possibilidade de verificação da fiabilidade dos resultados da análise, especificamente para a proposição de alternância entre famílias tipográficas, seria a retificação da observação dos aspectos ou da composição das células rítmicas.

Se considerarmos as funções individualmente veremos que há possibilidade de alternância entre as famílias tipográficas em 11 funções: subtítulo em quadro (K e L), corpo do texto em quadro (M e N), entretítulo em quadro (O e P), destaque em quadro (R e S), título em quadro (T e U), legenda (W e Y), antetítulo (Z e A1), subtítulo (C1 e D1), corpo do texto (E1 e F1), entretítulo (G1 e H1) e título (L1 e M1).

Nestas funções não há combinação das famílias tipográficas em um único aspecto, sendo que poderíamos nos referir às mesmas como exemplares que permitem uma real alternância.

Se, numa retificação, considerarmos apenas os pares de aspectos alternantes (APÊNDICE 8, P.265) ou os reconhecidos durante a observação - títulos alternados por blocos - (APÊNDICE 9, P.267; FIG.80) teríamos uma sequência de unidades rítmicas na qual ainda não seria discernível uma real alternância entre as famílias tipográficas.

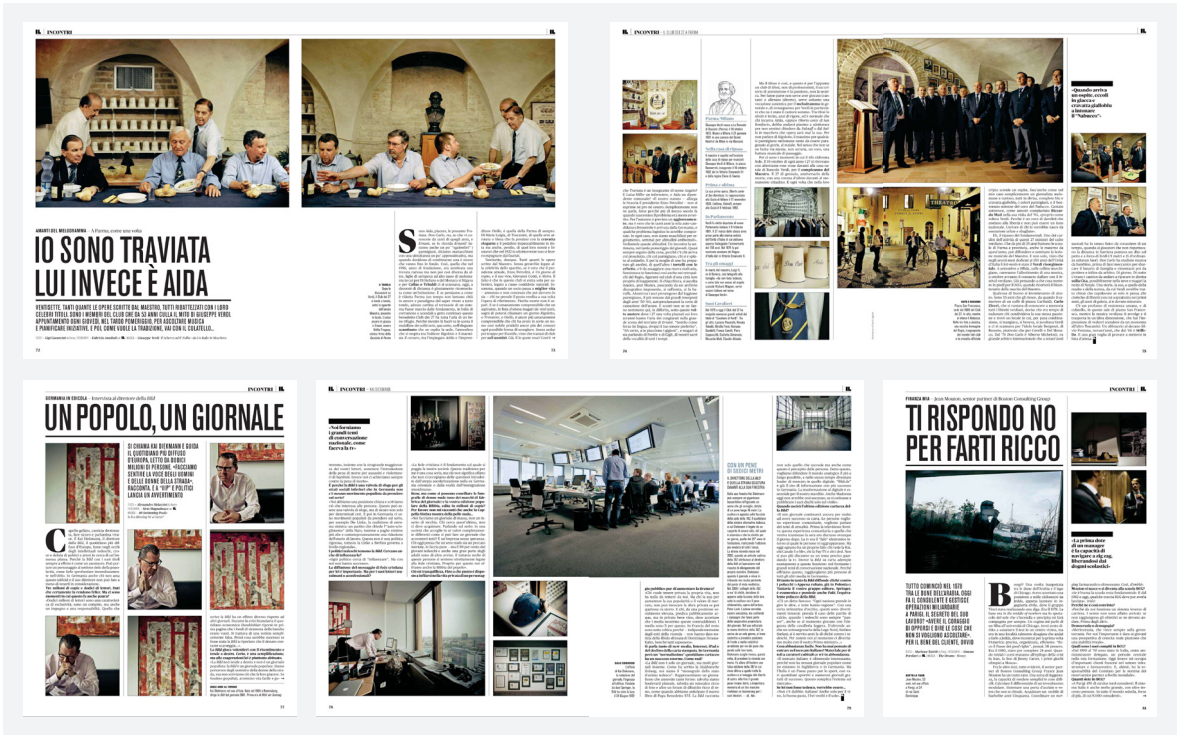


Figura 80. Páginas 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79 e 81 da edição nº32 da revista *IL*. Nessas posições há uma sequência nos títulos - M¹, T, M¹, U, M¹ - mas não há repetições sequenciais alternadas.

A constituição do ritmo seria distinta da anterior e com maior repetição de células rítmicas, mas manteria-se linear (vide APÊNDICES 8 e 9, P.265-268). Sem um padrão de repetição perceptível não podemos afirmar que haja um padrão de alternância. Desse modo, ao focarmo-

nos nos aspectos que representam apenas uma família os resultados mantêm-se, sugerindo que a análise inicial não está equivocada.

A afirmação de FRANCHI (2014) quanto ao ritmo criado pelo tratamento tipográfico é, portanto, parcialmente comprovada: não há provas concretas de que haja uma alternância no uso das famílias tipográficas, mas encontramos evidências de que os blocos de seções podem ser identificados pela intensidade dos seus aspectos.

A aplicação do método no estudo de caso foi efetiva, mas sofreu com a necessidade de apoiar-se em determinações exteriores à afirmação que busca comprovar.

Diferentes decisões quanto às valências de intensidade poderiam gerar outros resultados, mas acreditamos que, como o contraste entre Publico e Akzidenz Grotesk foi garantido pelas qualidades escolhidas, não há prejuízo nos resultados obtidos já que buscávamos comprovar a alternância entre as duas famílias tipográficas e não entre características específicas.

A complexidade tipográfica da publicação não deve ser creditada como única responsável pela impossibilidade de comprovar a alternância entre as fontes. Uma análise cuja observação estivesse voltada à apenas uma função, os títulos, por exemplo, poderia encontrar resultados semelhantes como citamos anteriormente, mas não seria uma análise do ritmo no tratamento tipográfico e sim do ritmo de um elemento específico inserido no espectro do tratamento tipográfico.

Logo, o estudo de caso contribui com a noção de que é possível desmembrar as categorias nas quais o ritmo se manifesta no design editorial, avançando em direção aos ritmos criados por elementos específicos na composição das páginas.

Também salienta que, ainda que um certo ritmo seja embutido na composição, seus elementos interagem com todos os outros presentes na página e podem diluir-se em meio à essa complexidade.

Resta a observação de que a complexidade tipográfica de uma publicação pode produzir diferentes ritmos de acordo com os elementos considerados, resultando em uma polirritmia composicional. Essa pode ser previamente planejada pelo projeto gráfico da publicação, uma vez que usualmente não há uma gama de opções quanto à tipografia, e sim determinações recorrentes.

Assim, podemos afirmar que o ritmo criado pelo tratamento tipográfico é planejável e pode seguir parâmetros pré-definidos passíveis de utilização inconsciente no dia a dia das redações, liberando a equipe de designers de ocupar-se de seu projeto na produção de cada edição de uma dada publicação.

5.3

ESTUDO DE CASO III

LIVRO *S, M, L, XL*

O livro *S, M, L, XL*, lançado em 1995, traz a obra do *Office for Metropolitan Architecture* (OMA)[40] e de seu fundador, Rem Koolhaas. Tendo como co-autores tanto Koolhaas como o designer responsável pelo projeto gráfico da publicação, Bruce Mau[41], o livro resulta em um objeto de discussão acerca da relação entre forma e conteúdo e do papel do designer como produtor e autor (NOVOSEDLIK, 2015).

FAWCETT-TANG (2007) afirma que o livro apresenta diferentes ritmos ao longo de suas 1.344 páginas, mas não os especifica: "o livro foi impresso com tintas especiais metálicas e fluorescentes, e muda constantemente de ritmo e estilo" (FAWCETT-TANG, 2007, P.182).

Não é possível identificarmos à que ritmo o autor se refere, de modo que propomos a adoção arbitrária de um dos elementos rítmicos citados anteriormente (P.44) afim de efetuar sua análise.

No caso da obra em questão optamos pela análise do ritmo estrutural, uma vez que a estrutura do livro, exaltada até mesmo em seu título (FAWCETT-TANG, 2007, P.182), é um traço marcante da publicação.

SOUZA (2013, P.11) afirma que "a variedade visual se deve, em grande parte, ao fato do livro ser composto em uma série de 'episódios autônomos', bem diferenciados", sugerindo que as diferenças formais demarcam sua estrutura.

ACHTEN (2015), por sua vez, cita cinco estruturas presentes em *S, M, L, XL*: (i) a divisão dos capítulos baseada no título do livro; (ii) o *alfabeto* inserido em meio ao conteúdo principal com seus comentários, ideias e citações; (iii) a cronologia da carreira e projetos de Koolhaas ao final do volume; (iv) a separação entre projetos e textos sobre arquitetura; e (v) a combinação de imagens e tipografia. Essas estruturas sugerem que a divisão do livro é guiada não apenas pela função das páginas, mas também pelo seu conteúdo.

Espelhando-nos nesses pensamentos, aceitamos que as quali-

40 Agência internacional de arquitetura, urbanismo e análise cultural, com escritórios em Rotterdam, New York, Beijing, Hong Kong, Doha e Dubai. Fundado em 1975 por Rem Koolhaas, Elia e Zoe Zenghelis e Madelon Vriesendorp como uma agência colaborativa, realizou ao longos dos anos diversos projetos arquitetônicos e urbanísticos tais quais a sede da G-Star em Amsterdam (2014), a sede da *China Central Television* (2012) e a Casa da Música no Porto (2005) (OFFICE..., 2015).

41 Bruce Mau (1959-), designer canadense fundador do estúdio BMD *(Bruce Mau Design)*; atua nas áreas do design editorial, gráfico e branding, dentre outras. Crítico do ensino e prática do design, é autor de *"An incomplete manifesto for growth"* e *"Massive change: a manifesto for the future global design culture"*, manifestos que discutem diversos pontos pertinentes de sua visão do design como movimento nos dias atuais (PIPES, 2005, P.152).

dades formais e funcionais dos diferentes conteúdos podem ser úteis na identificação dos padrões rítmicos estruturais.

Assim, a análise tem como objetivo identificar a presença de padrões visivelmente distintos na distribuição dos conteúdos da publicação visando comprovar uma variação em seu ritmo estrutural.

Utilizaremos na análise a edição de 1997 da editora Benedikt Taschen Verlag GmbH, assumindo como verdadeiro que não há alterações significativas entre as diferentes edições publicadas[42].

A divisão central da publicação – seguindo a escala mencionada no título – e o fato de que a estrutura do livro não baseia-se apenas na função das páginas (ACHTEN, 2015) permitem a análise de excertos, eliminando a necessidade de utilização da obra completa.

O primeiro fator – divisão central por escala – garante um *recorte* adequado na seleção da amostra, enquanto o segundo – estrutura baseada nos conteúdos – assegura que qualquer trecho escolhido conterá obrigatoriamente indícios estruturais, ainda que as páginas de tal trecho possuam a mesma função geral.

Desse modo, propomos como amostra para a análise do ritmo estrutural do livro *S, M, L, XL* o capítulo *Small.* Selecionamos esse capítulo inicial[43] dentre os outros aleatoriamente, supondo que FAWCETT-TANG (2007) referia-se à qualquer trecho da dita publicação em sua afirmação acerca das mudanças rítmicas.

A seleção de um capítulo específico facilita a análise ao reduzir a extensão da publicação e satisfaz nosso objetivo primordial de exemplificar a aplicação do método sem detrimento dos resultados, uma vez que FAWCETT-TANG (2007) não refere-se especificamente à totalidade ou à um trecho específico do livro.

O capítulo *Small* possui 166 páginas, extende-se da página 44 até a 209 e divide-se em 10 subcapítulos: (i) *Less is more,* páginas 46 a 61*;* (ii) *The house that made Mies,* páginas 62 a 63*;* (iii) *Dutch section,* páginas 64 a 79*;* (iv) *± 13,000 points,* páginas 80 a 87*;* (v) *Learning japanese,* páginas 88 a 125*;* (vi) *Worth a detour,* páginas 126 a 131*;* (vii) *Obstacles,* páginas 132 a 193*;* (viii) *Only 90°, please,* páginas 194 a 197*;* (ix) *Imagining nothingness,* páginas 198 a 203*;* e (x) *The terrifying beauty of the twentieth century,* páginas 204 a 209.

A atenção às subdivisões faz-se útil uma vez que SOUZA (2013, P.11) atribui a variedade visual do livro e, portanto, a variação rítmica estrutural que buscamos comprovar, aos ditos "episódios autônomos".

42 No livro utilizado na análise não há menção ao número de sua edição, sendo citado apenas que a primeira edição foi publicada em 1995 pela editora *The Monacelli Press, Inc.*

43 O sumário do livro sugere a divisão em seis capítulos principais (*Foreplay, Small, Medium, Large, Extra Large* e *P.S.*) e sete secundários (*OMA Charts, Introduction, Acknowledgments, Project Credits, Chronology, Dictionary References* e *Image Credits*). Nos referimos ao capítulo *Small* como inicial por este ser sugerido no título da obra como o primeiro de quatro capítulos principais.

Figura 81. Exemplo de abertura de capítulo, conteúdo textual, imagético e glossário no livro *S, M, L, XL*. Nas imagens acima é possível observar os quatro aspectos identificados: a primeira imagem exibe a abertura de capítulo em conjunto com o glossário (à esquerda); na segunda imagem é possível observar o conteúdo textual e imagético, enquanto na terceira imagem nota-se o conteúdo imagético juntamento com o glossário.

Todas as páginas serão consideradas na análise, já que trata-se de um livro sem conteúdo publicitário. As páginas duplas serão tomadas como uma única posição, opção usual no design de publicações (LUPTON, 2008, P.34), de modo que todas as posições da amostra serão longas. Assim, a extensão em análise será composta por 83 posições longas formadas por 166 páginas individuais[44].

Em uma observação inicial constatamos a presença de quatro tipos centrais de configurações formais dos conteúdos: abertura de capítulo, conteúdo textual, imagético e glossário (FIG.81).

Três dessas quatro configurações são citadas como estruturas (especificamente nos itens ii e v) por ACHTEN (2015), sendo que a abertura de capítulo pode enquadrar-se na divisão em capítulos do livro (i).

Adotaremos essas possíveis configurações como aspectos do ritmo analisado, ignorando possíveis particularidades internas[45].

As aberturas de capítulo, conteúdos textuais[46] e imagéticos dispensam maiores explicações quanto à sua natureza; o glossário existente na obra é um segundo nível informacional que percorre toda a obra, intercalando-se com o conteúdo principal.

SOUZA (2013, P.12) comenta que o glossário divide-se em (i) verbetes textuais, semelhantes à um dicionário; (ii) imagens de obras de arte que sobrepõem imagens do conteúdo principal; e (iii) imagens midiáticas e cotidianas que tomam grande parte das páginas duplas.

Está implícita, portanto, a necessidade de atentarmo-nos à função do conteúdo imagético durante a observação dos aspectos na sequência rítmica; devemos evitar a classificação de imagens do conteúdo principal como pertencentes ao glossário[47].

Codificamos como A, B, C e D, respectivamente, os aspectos correspondentes à abertura de capítulo, ao glossário, ao conteúdo imagético e ao conteúdo textual. A sequência de aparição dos aspectos, assim como as posições, tipos de posições, páginas e subcapítulos, é exibida nos QUADROS 22 e 23.

O padrão geral da amostra analisada é claramente linear, sendo perceptível a aglomeração de determinadas células rítmicas em alguns trechos da sequência, como é o caso da célula C+C+D+D, amplamente presente nas posições iniciais, e da célula C+C, difundida principalmente entre as posições medianas.

44 As páginas que compõem a amostra selecionada estão no Apêndice 10, p.269-279.

45 Poderíamos avançar catalogando funções como título, legenda, fotografia, ilustração, tópico, etc. Acreditamos, no entanto, que tal subdivisão não evidenciaria a diferença qualitativa primordial entre as configurações formais observada de modo tão claro quanto o sugerido por ACHTEN (2015).

46 Faz-se necessário comentar que durante a observação dos aspectos optamos por ignorar a numeração de página como conteúdo textual, uma vez que entendemos nessa análise que tal elemento não é parte do conteúdo principal ou secundário da publicação, mas sim item básico de navegação no livro assim como em outras publicações (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, P.121).

47 As fichas de observação podem ser visualizadas no Apêndice 11, p.281-282.

SEQUÊNCIA DE DISTRIBUIÇÃO DAS CÉLULAS RÍTMICAS DA POSIÇÃO 1 A 52

Quadro 22. Sequência de distribuição das células rítmicas da posição 1 a 52 da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

CÉLULAS RÍTMICAS	POSIÇÃO	TIPO	PÁGINA	SUBCAPÍTULO
A+B	1	L	44-45	ABERTURA
C+C+D	2	L	46-47	I
B+C+D+D	3	L	48-49	I
C+C+D+D	4	L	50-51	I
C+C+D+D	5	L	52-53	I
C+C+D+D	6	L	54-55	I
C+C+D+D	7	L	56-57	I
C+C+D+D	8	L	58-59	I
C+C+D+D	9	L	60-61	I
C+C+D+D	10	L	62-63	II
B+C+C+D	11	L	64-65	III
B+C+D+D	12	L	66-67	III
C+C+D	13	L	68-69	III
B+C+C+D	14	L	70-71	III
B+B	15	L	72-73	III
B+C+C+D	16	L	74-75	III
B+C+C+D	17	L	76-77	III
C+C+D	18	L	78-79	III
C+C+D+D	19	L	80-81	IV
C+C+D	20	L	82-83	IV
C+C+D	21	L	84-85	IV
C+C+D	22	L	86-87	IV
B+C+D+D	23	L	88-89	V
B+C+C+D	24	L	90-91	V
B+C+D+D	25	L	92-93	V
B+C+D+D	26	L	94-95	V
B+C+D+D	27	L	96-97	V
C+D+D	28	L	98-99	V
B+C+D+D	29	L	100-101	V
B+C+D+D	30	L	102-103	V
B+C+D+D	31	L	104-105	V
B+C+D+D	32	L	106-107	V
B+C+D	33	L	108-109	V
B+C+D	34	L	110-111	V
C+C+D	35	L	112-113	V
C+C+D	36	L	114-115	V
C+C+D	37	L	116-117	V
C+C+D	38	L	118-119	V
B+C+C+D	39	L	120-121	V
C+C	40	L	122-123	V
B+C+C+D	41	L	124-125	V
C+C+D+D	42	L	126-127	VI
C+C+D+D	43	L	128-129	VI
B+C+C	44	L	130-131	VI
C+D	45	L	132-133	VII
B+D+D	46	L	134-135	VII
C+C	47	L	136-137	VII
C+C	48	L	138-139	VII
C+C	49	L	140-141	VII
B+C+C	50	L	142-143	VII
C+C	51	L	144-145	VII
C+C	52	L	146-147	VII

Quadro 23. Sequência de distribuição das células rítmicas da posição 53 a 83 da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

SEQUÊNCIA DE DISTRIBUIÇÃO DAS CÉLULAS RÍTMICAS DAS POSIÇÕES 53 A 83

CÉLULAS RÍTMICAS	POSIÇÃO	TIPO	PÁGINA	SUBCAPÍTULO
C+C	53	L	148-149	VII
C+C	54	L	150-151	VII
C+C	55	L	152-153	VII
C+C	56	L	154-155	VII
C+C	57	L	156-157	VII
C+C	58	L	158-159	VII
B+B	59	L	160-161	VII
C+C	60	L	162-163	VII
C+C	61	L	164-165	VII
C+C	62	L	166-167	VII
C+C	63	L	168-169	VII
C+C	64	L	170-171	VII
C+C	65	L	172-173	VII
C+D	66	L	174-175	VII
C+C+D+D	67	L	176-177	VII
C+C+D+D	68	L	178-179	VII
C+C+D	69	L	180-181	VII
B+C+C+D	70	L	182-183	VII
C+C+D+D	71	L	184-185	VII
C+C+D+D	72	L	186-187	VII
B+C+C+D	73	L	188-189	VII
C+C+D+D	74	L	190-191	VII
C+C	75	L	192-193	VII
C+C+D	76	L	194-195	VIII
C+C	77	L	196-197	VIII
C+D+D	78	L	198-199	IX
D+D	79	L	200-201	IX
C+D+D	80	L	202-203	IX
C+D+D	81	L	204-205	X
D+D	82	L	206-207	X
C+D+D	83	L	208-209	X

Há uma repetição sequencial de células rítmicas: o conjunto C+D+D, D+D, C+D+D repete-se nos intervalos [78,80] e [81,83].

Nota-se na sequência identificada a repetição de várias células rítmicas individuais: C+C com 20 aparições, C+C+D+D com 15, C+C+D com 12, B+C+D+D com 10, B+C+C+D com 9, C+D+D com 5 e, por último, as células B+B, B+C+D, B+C+C, C+D e D+D com 2 aparições.

Seguindo as etapas do método, passamos à definição das valências de intensidade e extensidade e à gradação dos aspectos.

As valências de intensidade devem relacionar-se às qualidades de impacto e tenuidade assim como às características estruturais dos aspectos, já que este é o elemento rítmico em análise. É necessário, portanto, relacionar a abertura de capítulo, o conteúdo textual, o conteúdo imagético e o glossário à diferentes graus de tonicidade.

Uma alternativa para a questão seria considerar a previsibilidade e expectativa dos conteúdos, supondo que quanto mais inespera-

do, mais impactante um elemento estrutural será[48].

Seguindo esse pensamento, concordamos que *S, M, L, XL* não é uma monografia de arquitetura usual (GOMEZ-PALACIO; VIT, 2009, P.283) e possui um projeto editorial inusitado, mas é possível classificar em graus de impacto seus componentes estruturais assim como o seria em qualquer outra publicação.

Se considerarmos os aspectos identificados durante a fase de coleta dos dados e os comentários já citados de ACHTEN (2015) e SOUZA (2013) torna-se plausível a adoção de uma hierarquia entre o conteúdo principal, formado pelo conteúdo textual, imagético e pela abertura de capítulo, e o secundário, constituído pelo glossário.

Assumimos que o conteúdo principal é esperado enquanto o glossário, secundário, não é, definindo que o conteúdo secundário é mais impactante do que o principal.

Dentre os elementos do conteúdo principal – abertura de capítulo, conteúdo textual e conteúdo imagético – supomos que a hierarquia de previsibilidade seja, em ordem crescente, conteúdo imagético, conteúdo textual e abertura de capítulo. Nessa sequência adotamos a suposição arbitrária de que, em um livro de arquitetura, imagens são mais previsíveis do que texto; também aceitamos que as aberturas de capítulo, usuais nesse tipo de publicação, são previsíveis mas, devido à sua própria função, tornam-se impactantes[49].

A gradação de intensidade dos aspectos é exibida na FIG.82.

Figura 82. Gradação de intensidade dos aspectos identificados na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

O valor de extensidade dos aspectos é obtido observando-se a sua distribuição: o mais difundido é o C, com 135 aparições, em seguida temos o D com 91, o B com 29 e o A com apenas 1 aparição (FIG.83).

Figura 83. Gradação de extensidade dos aspectos identificados na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

48 Essa acepção é baseada no senso comum, mas encontra paralelos em áreas como o jornalismo (SILVA, 2005) e a filosofia da arte (PULS, 2006, P.273).

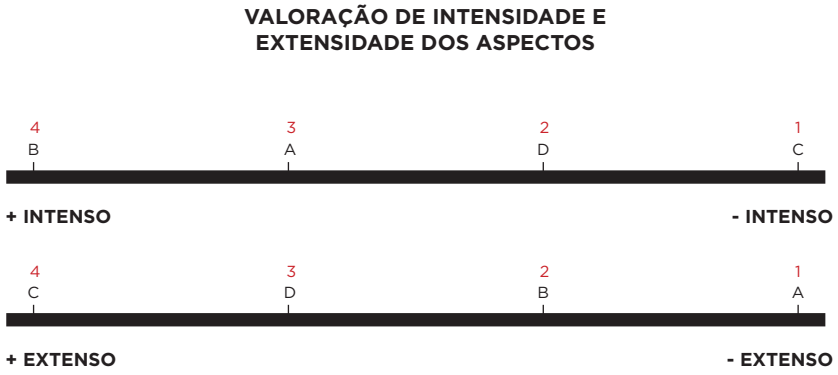
49 A abertura de capítulo é considerada na análise, mas devido à amostra selecionada pode ser considerada irrelevante nos resultados obtidos, uma vez que tal elemento estrutural surge obrigatoriamente apenas uma vez no intervalo de um capítulo, anulando possíveis efeitos rítmicos que o mesmo poderia causar caso tomássemos a extensão total do livro como amostra.

Finalizada a gradação dos aspectos passamos à associação de valores, atribuindo um valor numérico simbólico crescente do aspecto menos ao mais intenso e extenso.

O aspecto B recebe como valor simbólico de intensidade 4, ao aspecto A atribui-se o valor 3, ao D o valor 2 e ao aspecto C o valor 1. Quanto à extensidade, atribui-se aos aspectos C, D, B e A, respectivamente, os valores simbólicos 4, 3, 2 e 1.

Os valores simbólicos de intensidade e extensidade associados aos aspectos podem ser visualizados na FIG.84.

FIGURA 84. Valoração dos aspectos identificados na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.



Após a definição dos valores simbólicos foi possível realizar a gradação de intensidade e extensidade das células rítmicas. Para tal consideramos os valores associados e, no caso da extensidade, o número de repetições da célula na sequência rítmica.

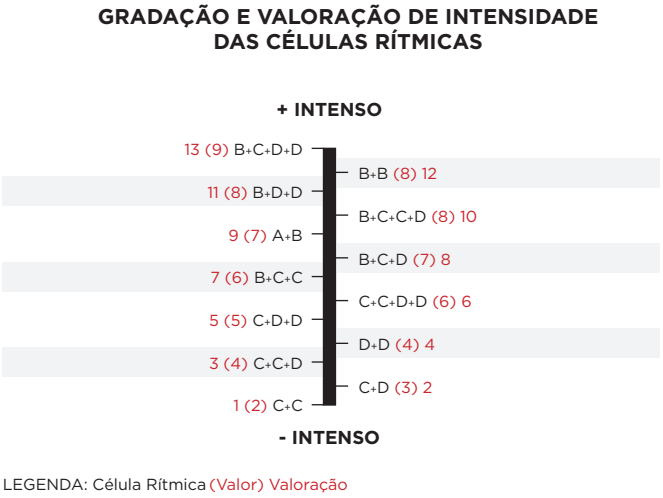
Encontramos valores simbólicos de intensidade iguais para as seguintes células: C+C+D e D+D, com valor igual a 4; C+C+D+D e B+C+C, com valor igual a 6; B+C+D e A+B, com valor igual a 7; e B+C+C+D, B+D+D e B+B, com valor igual a 8.

Recorremos à premissa de que o número de componentes da célula rítmica pode ser utilizado como critério de desempate nessas situações, assumindo, portanto, que a célula com menor número de unidades rítmicas será mais intensa.

Também ocorreram valores semelhantes para a extensidade, nomeadamente com as células B+B e B+D+D, de valor igual a 8. Novamente utilizamos como critério de desempate a composição das células, de modo que a célula B+B é mais extensa do que a B+D+D.

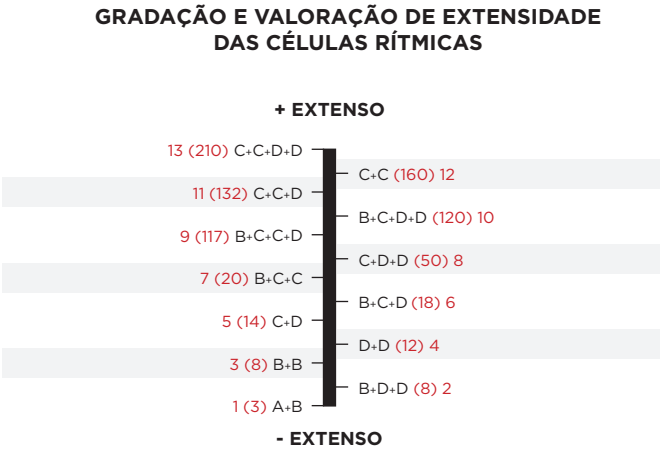
Em seguida realizamos a valoração das células rítmicas afim de garantir a criação dos gráficos de dispersão e de variação da intensidade. Cada célula rítmica obteve um valor simbólico crescente, do menos ao mais intenso e extenso.

A gradação de intensidade e extensidade, assim como sua valoração, pode ser visualizada nas FIG.85 e 86.



LEGENDA: Célula Rítmica (Valor) Valoração

Figura 85. Gradação e valoração de intensidade das células rítmicas identificadas na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.



LEGENDA: Célula Rítmica (Valor) Valoração

Figura 86. Gradação e valoração de extensidade das células rítmicas identificadas na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

Após a gradação e valoração das células rítmicas iniciamos a etapa de análise dos dados coletados e processados, comparando a intensidade e extensidade das células sequenciais.

Na amostra selecionada há diversos casos de repetição sequencial de uma mesma célula rítmica, de modo que recorremos ao tipo de correlação predominante para definir suas direções e tipos de correlação. Para isso identificamos as variações de intensidade e extensidade entre as células não repetidas sequencialmente e constatamos que a correlação predominante é a inversa, presente em 30 dos 46 intervalos que apresentam variações. Assim, determinamos que nos intervalos de repetição ocorre uma diminuição da intensidade e aumento da extensidade, ainda que não haja uma variação real ou verificável nos valores simbólicos atribuídos.

As variações, direções e os tipos de correlação encontrados podem ser visualizados nos QUADROS 24 e 25.

Quadro 24. Variação, direção e correlação nos intervalos de [1,2] a [52,53] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

VARIAÇÃO, DIREÇÃO E CORRELAÇÃO NOS INTERVALOS DE [1,2] A [52,53]

INTERVALO	VARIAÇÃO	DIREÇÃO	CORRELAÇÃO
[1,2]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[2,3]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[3,4]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[4,5]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[5,6]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[6,7]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[7,8]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[8,9]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[9,10]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[10,11]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[11,12]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[12,13]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[13,14]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[14,15]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[15,16]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[16,17]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[17,18]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[18,19]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[19,20]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[20,21]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[21,22]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[22,23]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[23,24]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[24,25]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[25,26]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[26,27]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[27,28]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[28,29]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[29,30]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[30,31]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[31,32]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[32,33]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[33,34]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[34,35]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[35,36]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[36,37]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[37,38]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[38,39]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[39,40]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[40,41]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[41,42]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[42,43]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[43,44]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[44,45]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[45,46]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[46,47]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[47,48]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[48,49]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[49,50]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[50,51]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[51,52]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[52,53]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA

VARIAÇÃO, DIREÇÃO E CORRELAÇÃO NOS INTERVALOS DE [53,54] A [82,83]

Quadro 25. Variação, direção e correlação nos intervalos de [53,54] a [82,83] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

INTERVALO	VARIAÇÃO	DIREÇÃO	CORRELAÇÃO
[53,54]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[54,55]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[55,56]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[56,57]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[57,58]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[58,59]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[59,60]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[60,61]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[61,62]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[62,63]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[63,64]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[64,65]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[65,66]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[66,67]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[67,68]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[68,69]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[69,70]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[70,71]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[71,72]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[72,73]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[73,74]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[74,75]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[75,76]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[76,77]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[77,78]	+I -E	ASCENDENTE	INVERSA
[78,79]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[79,80]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA
[80,81]	-I +E	DESCENDENTE	INVERSA
[81,82]	-I -E	DESCENDENTE	CONVERSA
[82,83]	+I +E	ASCENDENTE	CONVERSA

Verifica-se nos dados supracitados que a correlação inversa mantêm-se predominante, presente em mais de 80% dos intervalos.

Devido à determinação artificial da variação nos intervalos que apresentam células rítmicas repetidas sequencialmente encontramos uma discrepância considerável entre descendências e ascendências, sendo que o movimento descendente está presente em cerca de 71% da sequência rítmica.

Com as direções e correlações determinadas, realizamos a classificação das operações e processos presentes na sequência rítmica.

Adotamos o ponto de vista aditivo, baseados na presença maciça da repetição sequencial de células rítmicas. O movimento descendente da intensidade ocorre com a inserção de mais uma célula que reitera a sua anterior, insinuando que neste caso o ritmo pode ser interpretado a partir da adição e não da subtração.

As operações e processos identificados na sequência rítmica são exibidos nos QUADROS 26 e 27.

Quadro 26. Operações e classificações do processo sequencial nos intervalos [1,2] a [52,53] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

OPERAÇÕES E CLASSIFICAÇÕES DO PROCESSO SEQUENCIAL NOS INTERVALOS [1,2] A [52,53]

INTERVALO	OPERAÇÃO	PROCESSO
[1,2]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[2,3]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[3,4]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[4,5]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[5,6]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[6,7]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[7,8]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[8,9]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[9,10]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[10,11]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[11,12]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[12,13]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[13,14]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[14,15]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[15,16]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[16,17]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[17,18]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[18,19]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[19,20]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[20,21]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[21,22]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[22,23]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[23,24]	ATENUAÇÃO	MODERAÇÃO
[24,25]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[25,26]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[26,27]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[27,28]	ATENUAÇÃO	MODERAÇÃO
[28,29]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[29,30]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[30,31]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[31,32]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[32,33]	ATENUAÇÃO	MODERAÇÃO
[33,34]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[34,35]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[35,36]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[36,37]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[37,38]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[38,39]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[39,40]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[40,41]	SOMAÇÃO	AMPLIAÇÃO
[41,42]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[42,43]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[43,44]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[44,45]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[45,46]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[46,47]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[47,48]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[48,49]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[49,50]	SOMAÇÃO	AMPLIAÇÃO
[50,51]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[51,52]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[52,53]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO

OPERAÇÕES E CLASSIFICAÇÕES DO PROCESSO SEQUENCIAL NOS INTERVALOS [53,54] A [82,83]

Quadro 27. Operações e classificações do processo sequencial nos intervalos [53,54] a [82,83] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

INTERVALO	OPERAÇÃO	PROCESSO
[53,54]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[54,55]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[55,56]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[56,57]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[57,58]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[58,59]	SOMAÇÃO	AMPLIAÇÃO
[59,60]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[60,61]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[61,62]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[62,63]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[63,64]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[64,65]	RESOLUÇÃO	MODERAÇÃO
[65,66]	SOMAÇÃO	AMPLIAÇÃO
[66,67]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[67,68]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[68,69]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[69,70]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[70,71]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[71,72]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[72,73]	SOMAÇÃO	SATURAÇÃO
[73,74]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[74,75]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[75,76]	SOMAÇÃO	AMPLIAÇÃO
[76,77]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[77,78]	SOMAÇÃO	AMPLIAÇÃO
[78,79]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[79,80]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO
[80,81]	RESOLUÇÃO	DIMINUIÇÃO
[81,82]	ATENUAÇÃO	DIMINUIÇÃO
[82,83]	AMPLIFICAÇÃO	SATURAÇÃO

Observa-se nos quadros novamente a predominância da descendência, visto que a resolução corresponde à 50 das 82 operações identificadas. Também nos processos é notável essa hegemonia, sendo que moderações e diminuições correspondem juntos à 59 de um total de 82 processos, mais de 70%.

Os termos-limite utilizados na classificação dos processos podem ser visualizados no QUADRO 28. Fica explicíto pela presença de quatro células rítmicas diferentes que ocorrem mudanças no tipo de correlação ao longo do ritmo analisado.

TERMOS-LIMITE DE INTENSIDADE E EXTENSIDADE

Quadro 28. Quadro de termos-limite identificados na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

	VALOR MÁXIMO	VALOR MÍNIMO
INTENSIDADE	B+C+D+D	C+C
EXTENSIDADE	C+C+D+D	A+B

Com os dados obtidos anteriormente na identificação das direções e tipos de correlação criamos os diagramas tensivos qualitativos da sequência rítmica analisada.

Nesses diagramas, exibidos nas FIG.87, 88 e 89, agrupamos os intervalos que apresentam a mesma direção e tipo de correlação, nomeadamente os da posição 3 a 10, 13 a 15, 15 a 18, 20 a 22, 25 a 27, 29 a 32, 33 a 38, 41 a 43, 46 a 49, 50 a 58, 59 a 65 e da 70 a 72.

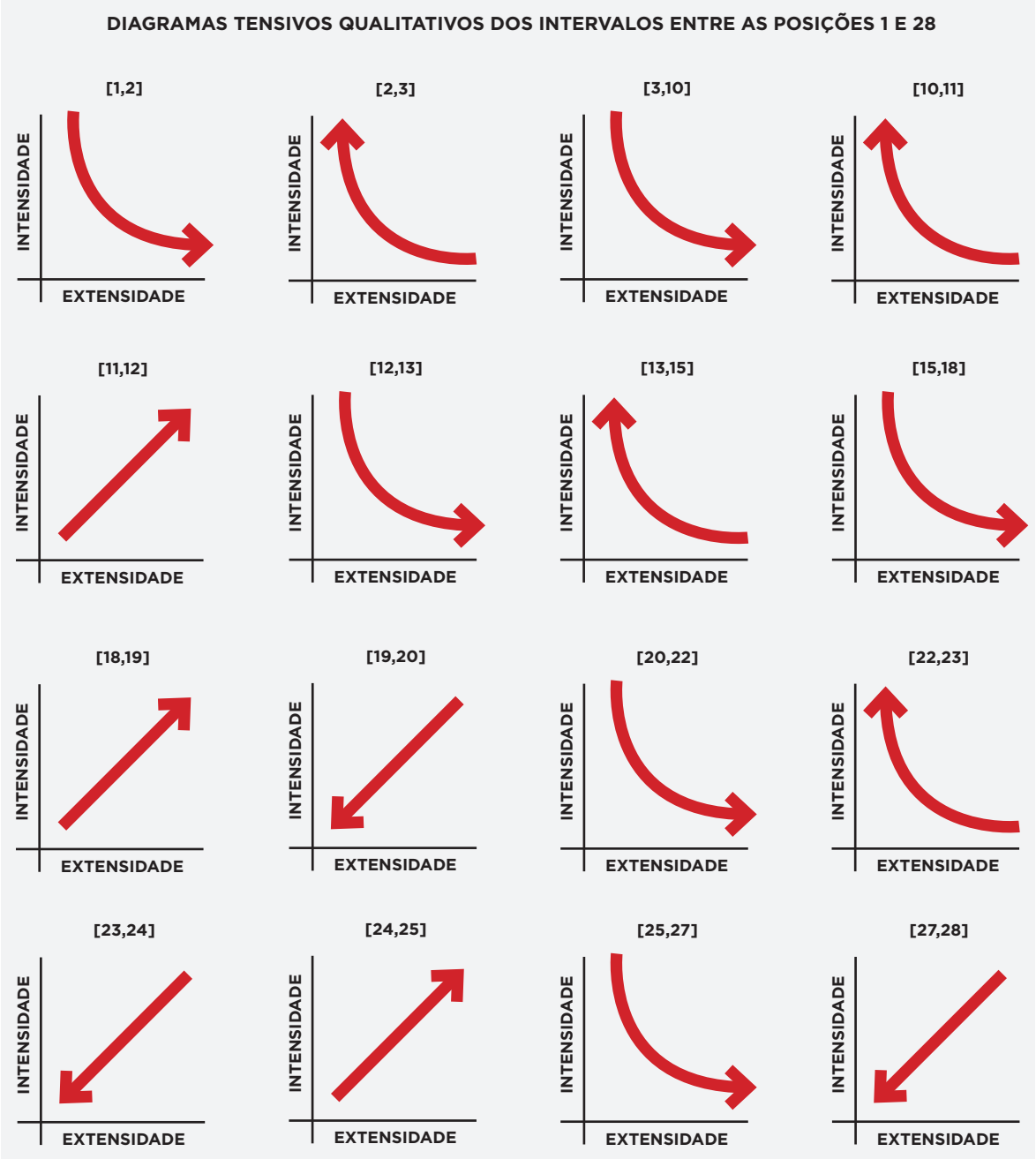


FIGURA 87. Diagramas tensivos dos intervalos [1,2] e [27,28] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

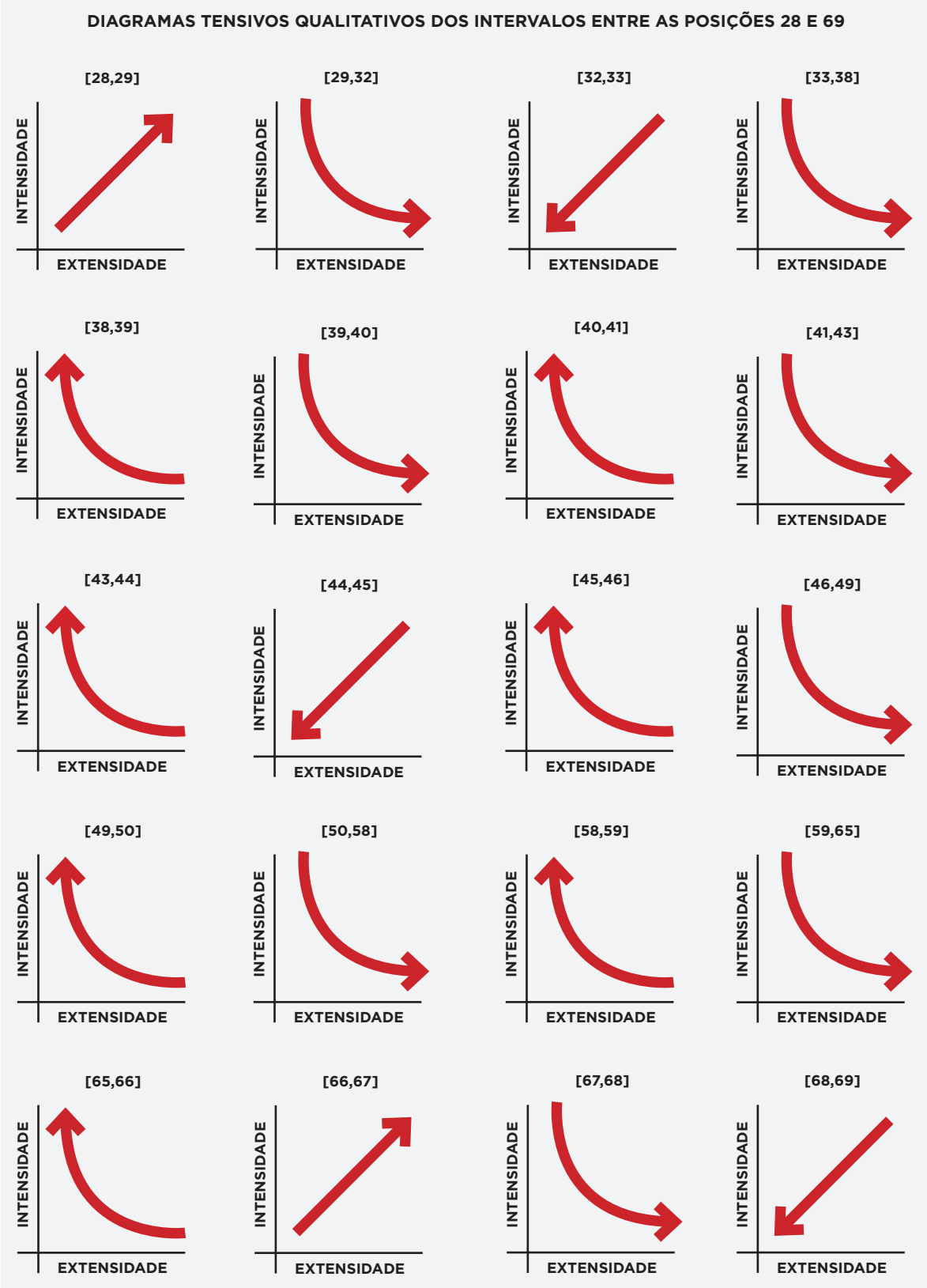


FIGURA 88. Diagramas tensivos dos intervalos [28,29] e [68,69] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

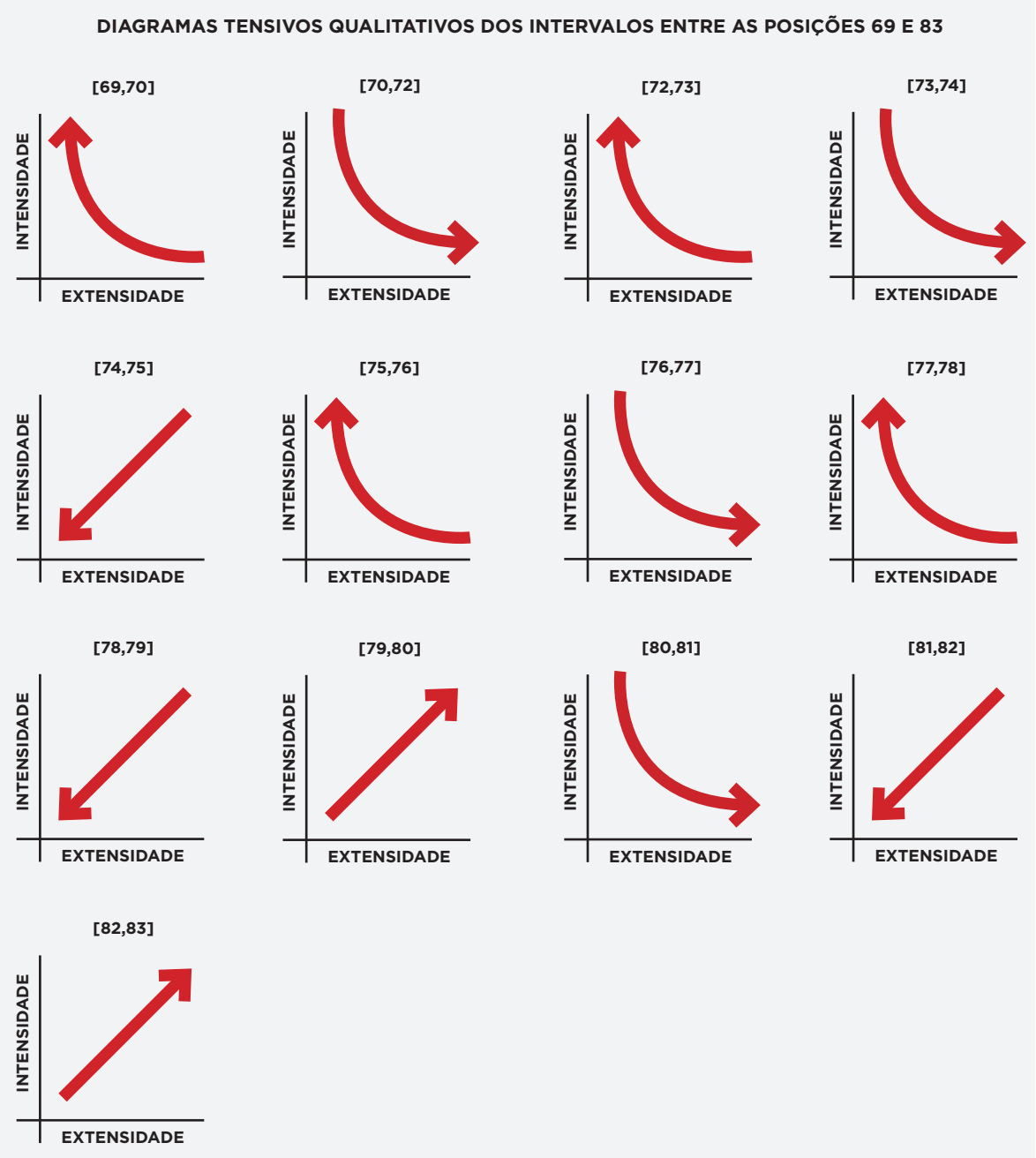


Figura 89. Diagramas tensivos dos intervalos [69,70] e [82,83] da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

Em seguida, utilizando a valoração das células rítmicas, criamos o gráfico de dispersão das mesmas (FIG.90). Traçamos uma diagonal a 45° devido à predominância da correlação inversa e utilizamos um código de cores para identificar os subcapítulos.

Nota-se uma distribuição equilibrada das células rítmicas pela área da tensividade, inclusive com a presença de duas células no limiar entre as áreas de universo e de absoluto.

Também é notável a não-exclusividade de algumas células que

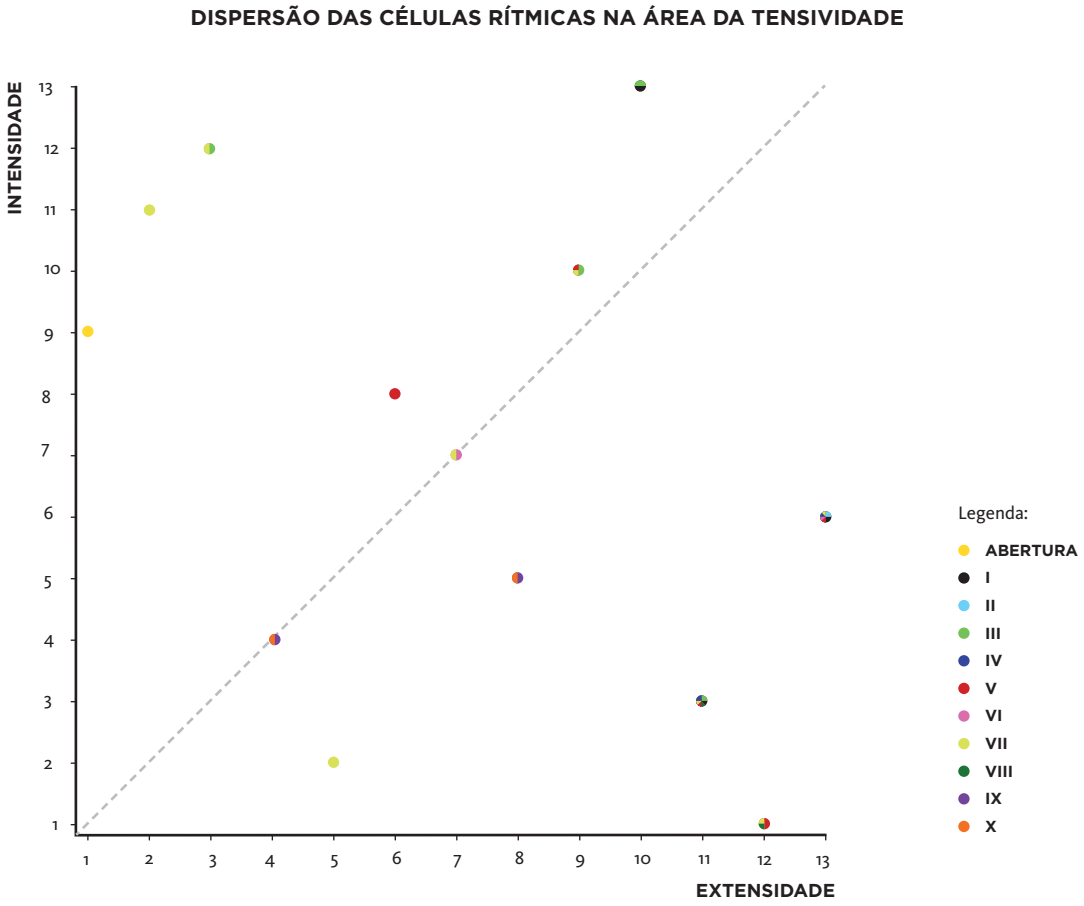


FIGURA 90. Gráfico de dispersão das células rítmicas identificadas na amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

surgem em até 6 subcapítulos. Essa constatação era esperada, já que a repetição de células rítmicas é perceptível na sequência observada.

Destaca-se, entretanto, a exclusividade de quatro células rítmicas, presentes apenas na abertura de capítulo, no subcapítulo V e no subcapítulo VII. O isolamento de tais células em determinadas áreas do livro sugere a existência de diferentes configurações formais em diferentes episódios, constatação refutada em certa medida pelo compartilhamento das células restantes.

Ainda com o auxílio da valoração das células rítmicas traçamos o gráfico de variação sequencial da intensidade (FIG.91), no qual demarcamos as subdivisões da amostra selecionada.

É claramente visível no gráfico a repetição sequencial de células rítmicas, ilustrada pela sequência horizontal de pontos.

Também é notável a discrepância nos traçados de cada subdivisão da amostra, ainda que a variação de intensidade constitua padrões lineares. Salientamos a semelhança entre os dois últimos subcapítulos, que apresentam a mesma sequência de variação da intensidade e, portanto, uma celula rítmica composta.

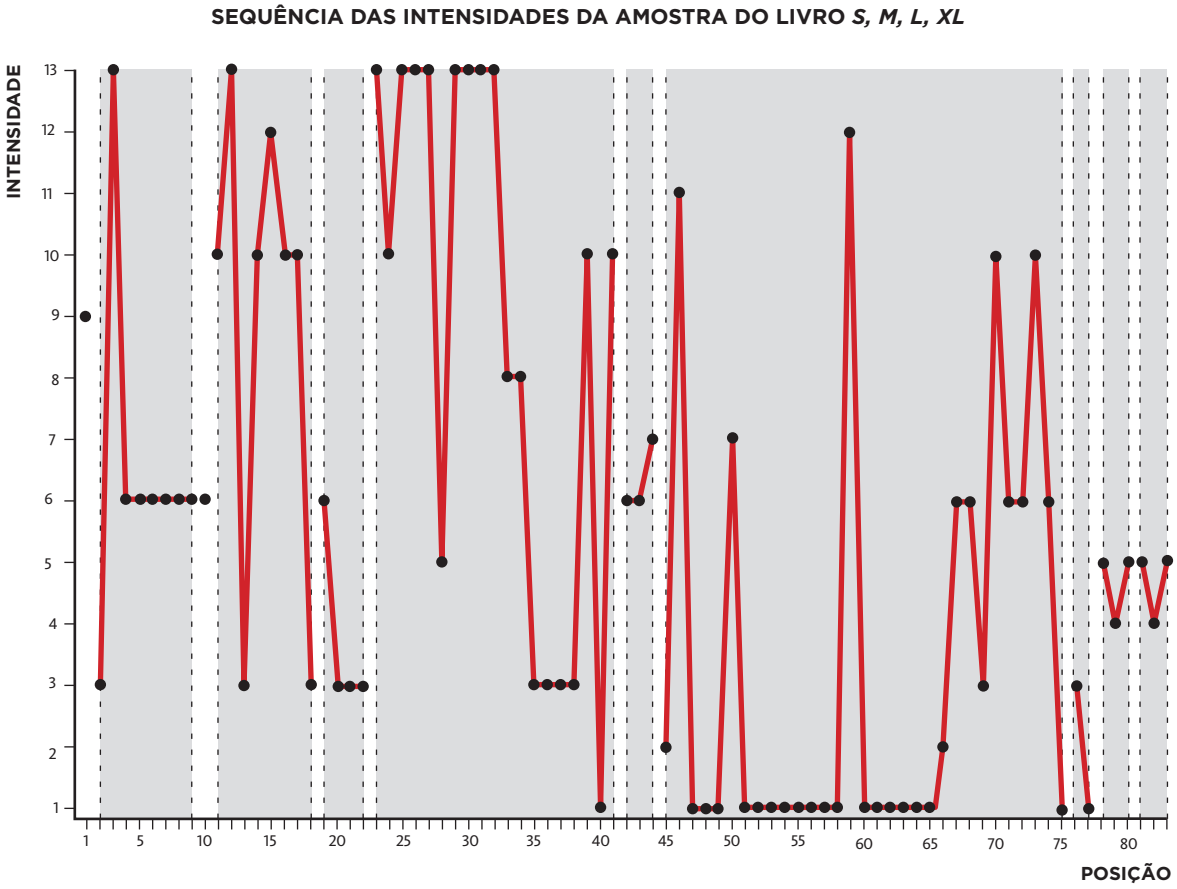


Figura 91. Gráfico de variação da intensidade da amostra analisada do livro *S, M, L, XL*.

Com todas as etapas finalizadas podemos retomar os objetivos da análise e verificar se os mesmos foram cumpridos.

Identificamos na sequência rítmica da amostra selecionada diferentes padrões para cada subdivisão, de modo que fica comprovada a diferença entre cada uma delas a partir da configuração de seus conteúdos. Se considerarmos que diferentes configurações formais e funcionais dos conteúdos determinam divisões estruturais, comprova-se também a existência de diferentes ritmos para cada subcapítulo.

Os diferentes padrões são mais facilmente visualizados no gráfico de variação sequencial da intensidade (FIG.91), no qual nota-se como cada subdivisão apresenta um determinado comportamento.

A observação dessa demarcação estrutural é dificultada na sequência rítmica (QUADROS 22 e 23) principalmente pelo fato de que o ritmo encontrado apresenta padrões lineares que, se não comparados visualmente, podem levar à percepção de sequências semelhantes.

Tal confusão ocorre também no gráfico de dispersão (FIG.90), no qual consideramos tanto a intensidade e extensidade das células rítmicas mas não conseguimos notar a *movimentação* rítmica.

De modo geral a análise ocorreu de modo satisfatório, obtendo

resultados favoráveis. A seleção da amostra mostrou-se adequada, uma vez que não comprometeu, como previsto, os resultados.

Algumas questões, entretanto, podem ser levantadas quanto à subjetividade de algumas etapas. Sem grandes declarações ou comentários para basearmo-nos, somos forçados a adotar decisões arbitrárias que, ainda que adequadas à realidade da análise e da publicação, podem nos levar à resultados diferentes dos que seriam encontrados em outras situações. É o caso da determinação da gradação dos aspectos ou da suposição do tipo de correlação em intervalos de repetição sequencial, por exemplo. Todavia, na impossibilidade de obtermos determinações oficiais e apuradas, realizamos os procedimentos de análise com informações inferidas que julgamos aceitáveis.

Acreditamos que, ainda que apoiada em alguns valores subjetivos, a análise demonstra-se efetiva e clara. Os resultados encontrados corroboram as *suspeitas* iniciais de FAWCETT-TANG (2007), embora possa ser considerado inusitado que uma publicação guiada pela variação o faça com a repetição de alguns elementos.

O estudo de caso faz-se útil, portanto, não apenas como demonstração de aplicação do método de análise do ritmo no design editorial, mas também como incentivo à indagações acerca da natureza da repetição na área. Enquanto muitas vezes toma-se a repetição como monótona e cansativa, o livro *S, M, L, XL* sugere que seu uso pode gerar o efeito contrário, o de realçar a variação.

6

CONCLUSÃO

O objetivo principal desta dissertação é, além de promover a discussão sobre o ritmo no design editorial, apresentar um método de análise do ritmo e sua aplicação prática em estudos de caso visando uma maior compreensão de tal fenômeno.

Dentre as diversas áreas nas quais o ritmo manifesta-se e suas possíveis versões no design editorial interessa-nos especificamente o ritmo criado pela sucessividade das páginas em uma publicação.

Citado e comentado por autores da área como YOLANDA ZAPPATERRA (2009), TIMOTHY SAMARA (2005, 2007) e JAN WHITE (1990B, 2006), dentre outros, tal ritmo têm sua importância mencionada na literatura revisada, ainda que nenhuma definição clara seja apresentada e que métodos abrangentes de análise do mesmo sejam raros.

Contribuímos com a discussão sobre o tema reunindo as informações existentes até o momento e inferindo a partir das mesmas uma definição para o ritmo no design editorial e uma categorização das manifestações e mecanismos de planejamento e verificação.

Tal tarefa, ainda que secundária em nossos objetivos, mostrou-se necessária e indispensável como meio de obtenção de um referencial teórico e prático para a criação do método.

Uma possível falha da dissertação, notável principalmente nesse processo, é o amparo em um número reduzido de autores e figuras de renome, situação ocasionada pela diminuta divulgação de trabalhos e obra que discutem o tema.

Com base na revisão da literatura existente sobre o tema, nas especificidades da área e na noção usual propagada desde Platão (MICHON, 2014A) definimos o ritmo no design editorial como o padrão criado pela relação formal – de repetição ou variação – entre os conteúdos dispostos em páginas sucessivas de uma publicação.

As manifestações rítmicas no design editorial ocorrem em dois níveis: o estrutural e o composicional (SAMARA, 2005, P.82).

O nível estrutural refere-se à organização e integração do conteúdo ao longo da publicação (SAMARA, 2005, P.60) e à criação de conexões entre as páginas que devem ser percebidas como parte de um todo (ROHTSTEIN, 2007, P.157).

Nesse nível encontram-se o ritmo criado pela intercalação de diferentes tipos de conteúdo – publicitário ou editorial, por exemplo

– e o originado da disposição de diferentes configurações de um mesmo tipo de conteúdo – caso do conteúdo puramente editorial separado por critérios como função e forma, por exemplo.

O nível composicional, por sua vez, refere-se às configurações formais do conteúdo, em específico o editorial, em cada posição da publicação (ZAPPATERRA, 2009, P.100).

Ele subdivide-se em suporte, leiaute, tratamento tipográfico e tratamento imagético, categorias gerais que representam os elementos principais nos quais o ritmo pode manifestar-se.

As subdivisões propostas foram inferidas a partir de autores da área (APFELBAUM; CEZZAR, 2014; BHASKARAN, 2006; CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014; FAWCETT-TANG, 2007; HASLAM, 2010; HURLBURT, 1976; SAMARA, 2005; WHITE, 2005) acerca dos elementos primordias do design editorial e, segundo a revisão de literatura realizada, mostraram-se adequadas às citações encontradas relacionadas ao ritmo.

É possível sugestionar, no entanto, que em estudos futuros tais categorias sejam revistas e devidamente exploradas, uma vez que a discussão acerca dos elementos que definem a prática do design editorial seria útil à expansão dos conhecimentos na área.

Os níveis estrutural e composicional não são necessariamente independentes; notou-se durante a pesquisa a possibilidade de que um ritmo estrutural também manifeste-se como um ritmo composicional e vice-versa, principalmente em casos nos quais o ritmo estrutural no conteúdo editorial é determinado por configurações formais (e determina, por consequência, um ritmo composicional).

Essa constatação pode levar à futuras revisões dos níveis de ocorrência rítmica no design editorial, mas acreditamos que atualmente a divisão em dois níveis sugestionada por SAMARA (2005) é adequada às manifestações rítmicas encontradas e que sua validade não é diminuída pela dubiedade que algumas situações apresentam.

Os mecanismos de planejamento e verificação utilizados como meios de checar o funcionamento do ritmo dividem-se em duas vertentes: uma voltada à produção de roteiros visuais (GRAVER; JURA, 2012, P.14-18) e espelhos[1] (AMBROSE; HARRIS, 2007, P.109; NIKOLA, 2015) e outra dirigida à impressão de páginas em escala reduzida (WHITE, 2006, P.35) ou manufatura de miniaturas da publicação (IRMA BOOM, 2015).

Fica claro que há uma divisão entre mecanismos pré e pós produção, sendo que algumas técnicas permitem o planejamento do ritmo anteriormente à criação das páginas enquanto outras garantem a verificação do ritmo posteriormente à realização dos leiautes.

É notável em tais mecanismos a importância da qualificação do

1 Vide nota de rodapé 71, p.64.

conteúdo, seja ela realizada objetiva (JAN WHITE, 2006, P.39) ou subjetivamente (GRAVER; JURA, 2012, P.19). Trata-se, de modo resumido e simplificado, de *perceber* ou *sentir* o comportamento dos elementos rítmicos ao longo da publicação através de uma observação pessoal.

Dentre os mecanismos de verificação citados, um destaca-se como referência no método de análise, nomeadamente a valoração do nível de interesse do conteúdo proposta por JAN WHITE (2006, P.39). Essa técnica insinua a necessidade de quantificar-se qualidades afim de se compreender mais claramente as diferenças existentes entre os diferentes momentos ou componentes do ritmo.

A quantificação também está presente no único método de análise do ritmo no design editorial identificado – a metrologia de RAMPAZZO E LEGAY (2004) –, sendo que tal método quantifica o conteúdo disposto nas páginas de uma publicação a partir de sua área de ocupação. Ainda que utilize a quantificação como artifício para uma melhor compreensão do ritmo, a metrologia é insuficiente como método de análise por desconsiderar totalmente a qualificação e apoiar-se apenas na quantidade de informação exibida por página.

Assim, nos mecanismos e método de análise encontrados há uma clara tendência em basear-se apenas nas qualidades ou quantidades exibidas pelo ritmo, ocasionando interpretações errôneas acerca de um fenômeno que, por sua própria definição, ampara-se em ambas características.

A valoração de WHITE (2006, P.39), exceção ao adotar a qualificação e quantificação de modo subjetivo, e a metrologia de RAMPAZZO E LEGAY (2004), inovador por ser o primeiro método identificado, constituem a inspiração no design editorial do método aqui apresentado.

Além do design editorial o método desenvolvido inspira-se em métodos de análise voltados à outras áreas do conhecimento, em específico a semiótica. Adotamos na criação do método alguns tópicos da semiótica tensiva de CLAUDE ZILBERBERG (2011) e JACQUES FONTANILLE (2001) – ramo de estudos semióticos cuja análise do sentido considera a qualificação e quantificação expressas na tensão que nomeia a teoria – e da ritmologia de LOUIS HÉBERT (2011) – método de análise rítmica inspirado na semiótica de Rastier[2] que ocupa-se em decompor quantitativamente o fenômeno em características significantes.

A semiótica tensiva é o grande contribuinte do método, sendo a origem da abordagem rítmica adotada e das ferramentas de análise adaptadas. Sua visão do ritmo como resultado do cruzamento de valências[3] de extensidade e intensidade permite que o ritmo seja

2 Vide nota de rodapé 3, p.91.

3 Vide item 3.2, p.78.

analisado a partir de dados quantitativos e qualitativos e preenche as lacunas constatadas no método de análise e mecanismos existentes até o momento ao ser mais incisiva em suas determinações.

O método de análise criado permite uma descrição dos mecanismos de funcionamento do ritmo, assim como dos contrastes que nele se manifestam e dos padrões de repetição e variação presentes na disposição sequencial das páginas.

Constituído em três fases – coleta, processamento e análise dos dados – o método propõe-se a qualificar, quantificar e hierarquizar as configurações formais dos conteúdos – nomeadas como aspectos e, posteriormente, constituintes de células rítmicas –, facilitando o entendimento das variações no impacto que ocorrem ao longo da sequência rítmica e que determinam, na concepção usual, os momentos fortes e fracos do ritmo.

Durante a criação do método procuramos abordar as particularidades do ritmo no design editorial, mas é possível que alguns casos específicos não tenham sido previstos e não sejam, portanto, abrangidos pelo método nesse momento.

Uma possível falha do método, herdada de suas inspirações, é que o mesmo apóia-se fortemente no aspecto, ignorando o contexto[4]. Todavia, considerando os objetivos do trabalho, acreditamos que tal falha seja aceitável já que o método demonstra-se efetivo em possibilitar uma melhor compreensão do funcionamento do ritmo no design editorial do ponto de vista do designer/criador.

O contexto poderia ser devidamente considerado em futuros métodos que visem a compreensão da percepção rítmica pelo leitor, fator que ignoramos no método inferido visto que nosso foco é a criação do ritmo editorial pelo designer.

A subjetividade necessária em algumas etapas também pode ser citada como ponto falho do método, uma vez que influi diretamente sobre os resultados encontrados. Maiores discussões acerca do caráter do ritmo no design editorial possivelmente contribuiriam com definições e conceitos mais precisos que poderiam ser utilizados na reestruturação de tais etapas subjetivas do método.

Apresentamos três estudos de caso para ilustrar a aplicação do método, baseando-nos em afirmações de designers e estudiosos da área acerca dos ritmos existentes em dadas publicações.

No primeiro estudo de caso seguimos estritamente a afirmação; no segundo utilizamos a afirmação como base, mas fomos forçados à tomar algumas decisões arbitrariamente; no terceiro desenvolvemos a análise subjetivamente, apenas sugestionados pela afirmação.

4 Vide item 3.2, p.78.

O estudo de caso I analisa o ritmo criado pelas colunas do jornal *The Guardian* e comprova que a afirmação de MARK PORTER (2014) quanto aos índices de variação e repetição das grelhas é apenas parcialmente verdadeira.

Tal estudo de caso mostrou-se útil na medida em que demonstra a influência da composição das células rítmicas na definição de sua intensidade. O designer deve preocupar-se, durante o planejamento do ritmo, com a utilização combinada de aspectos ditos impactantes e tênues, já que um pode anular o caráter do outro.

O estudo também suscita a ideia de que o ritmo pode não ser especificamente criado em cada edição de uma publicação, mas ser resultado das possibilidades previamente consideradas durante a criação do projeto gráfico da mesma.

O estudo de caso II investiga o ritmo determinado pela composição tipográfica na revista *IL*. A suposta alternância no uso das famílias tipográficas Akzidenz Grotesk e Publico não foi encontrada, mas provamos a possibilidade sugerida por FRANCESCO FRANCHI (2014) de notar-se a divisão estrutural da publicação através da tipografia.

Esse estudo levanta a questão, passível de ser abordada em revisões dessa dissertação ou mesmo em trabalhos futuros, de que a categorização proposta dos elementos rítmicos no design editorial pode ser subdivida ainda mais, englobando nuances mais específicas da manifestação rítmica em especial no nível composicional.

Ainda, nota-se pelos resultados e percurso da análise que o ritmo tipográfico é planejável, seguindo parâmetros pré-definidos pelo projeto gráfico e libertando os designers de ocupar-se de tal tema no dia a dia das redações, assim como constatado no estudo de caso I.

No estudo de caso III analisamos o ritmo estrutural do livro *S, M, L, XL*, de Rem Koolhaas e Bruce Mau, encontrando provas veementes de que há uma mutação rítmica entre diferentes partes do livro, como sugerido por ROGER FAWCETT-TANG (2007).

Tal estudo de caso levanta a questão do caráter da repetição no design editorial: ela pode ser considerada monótona e cansativa, reintroduzindo algo conhecido, mas, como nota-se no livro abordado, também pode ser utilizada como realçador da diferença[5], reiterando uma afirmação e preparando o observador/leitor para o impacto que está por vir. Logo, a repetição da diferença demarca a variação, mas também a repetição não-linear do semelhante pode produzir efeitos de variação ou realçá-la.

Fica claro que os estudos de caso contribuíram não só como demonstração de aplicação, mas seus resultados também levantaram

5 A similaridade também pode ser considerada um pré-requisito da diferença (ARNHEIM, 1974, P.79).

questões pertinentes que podem gerar estudos específicos no futuro.

Nota-se que as ferramentas principais de análise da semiótica tensiva realmente foram as mais úteis, sendo elas a identificação das valências, do tipo de correlação e da direção da tensividade.

É possível, tendo em mente os resultados dos estudos de caso, uma revisão do método proposto visando a sua melhor utilização e efetividade. As classificações das operações e processos, por exemplo, não mostraram-se demasiado úteis nas análises realizadas.

Ainda que o método possa ser considerado complexo e trabalhoso acreditamos que suas etapas trazem considerações cruciais que são adaptáveis à criação do ritmo. Desse modo, o método possui uma segunda utilidade: além de analisar o ritmo, ele apresenta importantes passos que podem ser utilizados na construção e planejamento do ritmo no design editorial, podendo ser utilizado até mesmo como ferramenta de estudo na busca por uma maior compreensão de tal fenômeno ou auxiliar na criação do projeto gráfico ou de uma edição específica de uma dada publicação.

Considerando a dupla utilidade do método, podemos afirmar que os objetivos da dissertação – promover a discussão acerca do tema e apresentar um método de análise que fomente uma melhor compreensão do fenômeno rítmico – foram cumpridos, de modo que espera-se que o assunto não encerre-se e seja desdobrado em novos estudos e aplicações práticas.

7

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Janete. PESQUISA & HISTÓRIA. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

ACHTEN, Henri. REVIEW: S, M, L, X. Disponível em: <http://lava.ds.arch.tue.nl/books/koolhaas.html>. Acesso em: 13 abr. 2015.

ALTBACH, Philip G.; HOSHINO, Edith S. INTERNATIONAL BOOK PUBLISHING: AN ENCYCLOPEDIA. New York: Routledge, 1995.

ALTITUDE. THE BEST OF COVERS DESIGN: BOOKS, MAGAZINES, CATALOGS, AND MORE. Beverly: Rockport Publishers, 2011.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. FORMATO. 3th ed. Barcelona: Parramón Ediciones, 2004.

_____. LAYOUT. Lausanne: AVA Publishing, 2005.

_____. THE FUNDAMENTALS OF GRAPHIC DESIGN. Lausanne: AVA Publishing, 2006.

_____. THE LAYOUT BOOK. Lausanne: AVA Publishing, 2007.

_____. THE VISUAL DICTIONARY OF GRAPHIC DESIGN. 1st ed. Lausanne: AVA Publishing, 2009.

ANALYSIS. In: STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Stanford: Stanford University, 2014. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/analysis/>. Acesso em: 29 jan. 2015.

ANDAMENTO. In: DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA COM ACORDO ORTOGRÁFICO. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/andamento>. Acesso em: 19 dez. 2014.

ANDAMENTO. In: MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA: MICHAELIS. [S.I.]: Editora Melhoramentos, 2009-2014. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 19 dez. 2014.

APFELBAUM, Sue; CEZZAR, Juliette. DESIGNING THE EDITORIAL EXPERIENCE: A PRIMER FOR PRINT, WEB AND MOBILE. Beverly: Rockport Publishers, 2014.

ARANGUREN, Emiliano. FEED YOUR HEAD FANZINE. [Buenos Aires], 7 jan. 2013. Disponível em: <http://www.be.net/emilianoaranguren>. Acesso em: 12 jan. 2015.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. GUIA DE HISTÓRIA DA ARTE. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ARNHEIM, Rudolf. ART AND VISUAL PERCEPTION: A PSYCHOLOGY OF THE CREATIVE EYE. Berkeley: University of California Press, 1974.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6029: INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO - LIVROS E FOLHETOS - APRESENTAÇÃO. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOMO. In: DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA COM ACORDO ORTOGRÁFICO. Porto: Porto Editora, 2003-2015. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/assomo>.Acesso em: 23 jan. 2015.

BABBIE, Earl. THE PRACTICE OF SOCIAL RESEARCH. 14th ed. Boston: Cengage Learning, 2014.

BATEMAN, John. TEXT AND IMAGE: A CRITICAL INTRODUCTION TO THE VISUAL/VERBAL DIVIDE. Abingdon: Routledge, 2014.

BARBIERI, Daniele. NEL CORSO DEL TESTO: UNA TEORIA DELLA TENSIONE E DEL RITMO. Milano: Bompiani, 2004.

_____. QUESTIONI DI RITMO: L'ANALISI TENSIVA DEI TESTI TELEVISIVI. Roma: RAI-ERI, 1996.

BASTOS, Rogério Lustosa. CIÊNCIAS HUMANAS E COMPLEXIDADES: PROJETOS, MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA: O CAOS, A NOVA CIÊNCIA. 2. ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

BEANEY, Michael. Russel and Frege. In: GRIFFIN, Nicholas (Ed.). THE CAMBRIDGE COMPANION TO BERTRAND RUSSELL. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p.128-170.

BETTINARDI, Tereza. DECAMERON, GIOVANNI BOCCACCIO. Disponível em: <http://www.terezabettinardi.com>. Acesso em: 21 dez. 2014.

BHASKARAN, Lakshmi. WHAT IS PUBLICATION DESIGN? Mies: Rotovision, 2007.

BIBLIOTHÈQUE DESIGN. PREDATOR 94 04. [London], 2004. Disponível em: <http://www.bibliothequedesign.com/projects/retail-and-packaging/predator-94-04>. Acesso em: 9 jan. 2015.

BLACK, Roger. The Ten Rules of Design: Eyetracking Guidelines. In: HELLER, Steven; VIENNE, Véronique (Ed.). THE EDUCATION OF AN ART DIRECTOR. New York: Allworth Communications, 2006. p.6-8.

BLAUVELT, Andrew. Remaking Theory, Rethinking Practice. In: HELLER, Steven (Ed.). THE EDUCATION OF A GRAPHIC DESIGNER. 2nd ed. New York: Allworth Communications, 2005. p.102-108.

IRMA BOOM: Manifesto for the book. 18 min, color. Disponível em: <http://tedxtalks.ted.com/video/TEDxDelft-Irma-Boom-Manifest-to>. Acesso em: 16 jan. 2015.

BOSLER, Denise. MASTERING TYPE: THE ESSENTIAL GUIDE TO TYPOGRAPHY FOR PRINT AND WEB DESIGN. Cincinnati: How Books, 2012.

BRINGHURST, Robert. Why there are Pages and why they must turn. WORLD LITERATURE TODAY. Norman: University of Oklahoma, v.82, n.5, set.-out. 2008, p.20-26.

BRUINSMA, Max. Masters of Editorialism. ICOGRADA, [S.I.], 13 nov. 2006. Disponível em: <http://www.ico-d.org/connect/features/post/201.php>. Acesso em: 5 mai. 2015.

BUCHANAN, Richard. Rethoric, Humanism and Design. In: BUCHANAN, Richard; MARGOLIN, Victor. DISCOVERING DESIGN: EXPLORATIONS IN DESIGN STUDIES. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p.23-68.

BUNGE, M. DICIONÁRIO DE FILOSOFIA. São Paulo: Perspectivas, 2002.

CAIRO, Alberto. THE FUNCTIONAL ART: AN INTRODUCTION TO INFORMATION GRAPHICS AND VISUALIZATION. Berkeley: New Riders, 2013.

CALDWELL, Cath; ZAPPATERRA, Yolanda. EDITORIAL DESIGN: DIGITAL AND PRINT. London: Laurence King, 2014.

CERIANI, Giulia. IL SENSO DEL RITMO: PREGNANZA E REGOLAZIONE DI UN DISPOSITIVO FONDAMENTALE. Roma: Meltemi Editore, 2003.

CLAIR, Kate; BUSIC-SNYDER, Cynthia. A TYPOGRAPHIC WORKBOOK: A PRIMER TO HISTORY, TECHNIQUES, AND ARTISTRY. 2nd ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2005.

COUTINHO, Clara Pereira. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS: TEORIA E PRÁTICA. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2014.

CROW, David. VISIBLE SIGNS: AN INTRODUCTION TO SEMIOTICS IN THE VISUAL ARTS. 2. ed. Lausanne: AVA Publishing, 2010.

CULLEN, Kristen. LAYOUT WORKBOOK: A REAL-WORLD GUIDE TO BUILDING PAGES IN GRAPHIC DESIGN. Beverly: Rockport Publishers, 2005.

CUNHA, Paulo Ferreira da. O ESSENCIAL SOBRE RITMANÁLISE. [Lisboa]: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

DABNER, David; CALVERT, Sheena; CASEY, Anoki. THE NEW GRAPHIC DESIGN SCHOOL: A FOUNDATION COURSE IN PRINCIPLES AND PRACTICE. 4th ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2010.

DAIR, Carl. DESIGN WITH TYPE. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

D&AD. THE GUARDIAN REDESIGN. Disponível em: <http://www.dandad.org/en/guardian-redesign/>. Acesso em: 4 mar. 2015.

DELEUZE, Gilles. DIFERENÇA E REPETIÇÃO. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2000.

DEVIR. In: DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA COM ACORDO ORTOGRÁFICO. Porto: Porto Editora, 2003-2015. Disponível em: <http://

www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/devir>. Acesso em 23 jan. 2015.

DONDIS, Donis A. SINTAXE DA LINGUAGEM VISUAL. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DREW, Ned; STERNBERGER, Paul. BY ITS COVER: MODERN AMERICAN BOOK COVER DESIGN. 1st ed. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

DUBOIS, Jean, et al. DICIONÁRIO DE LINGUÍSTICA. 9. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2011.

DUTCH PROFILES: Irma Boom. Direção: Noud Holtman. 6 min, color. Disponível em: <http://www.dutchprofiles.com/profile/361/irma-boom>. Acesso em: 16 jan. 2015.

EGGINS, Suzanne. AN INTRODUCTION TO SYSTEMIC FUNCTIONAL LINGUISTICS. London: Continuum, 2004.

ELLE DECORATION UK. London: Hearst Magazines UK, p.50-65, fev. 2015.

ESQUIRE USA. New York: Hearst Communications, p.84-89, dez. 2014.

FAWCETT-TANG, Roger. O LIVRO E O DESIGNER I: EMBALAGEM, NAVEGAÇÃO, ESTRUTURA E ESPECIFICAÇÃO. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

FERNANDES, Ciane. O perfil de movimento de Kestenberg: categorias de análise a aplicação preliminar em dança. POIÉSIS, Niterói, n. 13, p. 135-144, ago. de 2009.

FIDALGO, António. SEMIÓTICA: A LÓGICA DA COMUNICAÇÃO. Covilhã: Labcom, 1998.

FINANCIAL TIMES. FT Group profits rise 17%. THE GUARDIAN, [London], 28 fev. 2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/media/2014/feb/28/ft-group-profits-rise-pearson>. Acesso em: 2 dez. 2014.

FIORIN, José Luiz. Modalização: da Língua ao Discurso. ALFA, São Paulo, v.44, p. 171-192, 2000.

FLICK, Uwe. AN INTRODUCTION TO QUALITATIVE RESEARCH. 4th ed. London: SAGE Publications, 2009.

FLUXO. In: DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA COM ACORDO ORTOGRÁFICO. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fluxo>. Acesso em: 19 dez. 2014.

FLUXO. In: MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA: MICHAELIS. [S.I.]: Editora Melhoramentos, 2009-2014. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 19 dez. 2014.

FOLHA DE S. PAULO. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1921 - , ano 94, n. 31.322, 4 jan. 2015.

FONTANILLE, Jacques. SIGNIFICAÇÃO E VISUALIDADE: EXERCÍCIOS PRÁTICOS. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. TENSÃO E SIGNIFICAÇÃO. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

FOOTE, Cameron S. THE CREATIVE BUSINESS MARKETING: SELLING AND BRANDING DESIGN, ADVERTISING, INTERACTIVE, AND EDITORIAL SERVICES. 1st ed. New York: Norton & Company, 2012.

FOSTER, Peter. Observational Research. In: SAPSFORD, Roger; JUPP, Victor (Eds.). DATA COLLECTION AND ANALYSIS. 2nd ed. London: SAGE Publications, 2006. p.57-92.

FRANCHI, Francesco. DESIGNING NEWS: CHANGING THE WORLD OF EDITORIAL DESIGN AND INFORMATION GRAPHICS. 2nd ed. Berlin: Gestalten, 2014.

FRAYLING, Christopher. Research in Art and Design. ROYAL COLLEGE OF ART RESEARCH PAPERS, London, v. 1, p. 1-5, 1993-1994.

GALBREATH, Joseph. Design Basics. In: LUPTON, Ellen (Ed.). INDIE PUBLISHING. 1st ed. New York: Princeton Architectural Press, 2008. p.30-47.

GENETTE, Gérard. PARATEXTOS EDITORIAIS. 1. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GERHARDT, Tatiana Engel, et al. Estrutura do Projeto de Pesquisa. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). MÉTODOS DE PESQUISA. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p.65-88.

GILLHAM, Bill. CASE STUDY RESEARCH METHODS. London: Continuum, 2010.

GLOCK, Hans-Johann. WHAT IS ANALYTIC PHILOSOPHY? Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GOMEZ-PALACIO, Bryony; VIT, Armin. GRAPHIC DESIGN, REFERENCED: A VISUAL GUIDE TO THE LANGUAGE, APPLICATIONS, AND HISTORY OF GRAPHIC DESIGN. Beverly: Rockport Publishers, 2009.

GRAVER, Amy; JURA, Ben. BEST PRACTICES FOR GRAPHIC DESIGNERS: GRIDS AND PAGE LAYOUTS. Beverly: Rockport Publishers, 2012.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. DICIONÁRIO DE SEMIÓTICA. 9. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. SEMIÓTICA DAS PAIXÕES. São Paulo: Editora Ática, 1993.

HALLIN, Daniel C. Neoliberalism, social movements and change in media systems in the late twentieth century. In: HESMONDHALGH, David; TOYNBEE, Jason. THE MEDIA AND SOCIAL THEORY. New York: Routledge, 2008.

HAMMOND, Robin. First City. NATIONAL GEOGRAPHIC. [Washington]: The National Geographic Society, v. 227, n. 1, p. 78-107, jan. 2015.

HAMPSON, Tim. (Ed.). THE BEER BOOK. New York: DK Publishing, 2008.

HANCOCK, Dawson R.; ALGOZZINE, Bob. DOING CASE STUDY RESEARCH: A PRACTICAL GUIDE FOR BEGINNING RESEARCHERS. 1st ed. New York: Teachers College Press, 2006.

HAND, Di; MIDDLEDITCH, Steve. DESIGN FOR MEDIA: A HANDBOOK FOR STUDENTS AND PROFESSIONALS IN JOURNALISM, PR AND ADVERTISING. New York: Routledge, 2013.

HARKINS, Michael. USING TYPE. Lausanne: AVA Publishing, 2010.

HARROWER, Tim; ELMAN, Julie M. THE NEWSPAPER'S DESIGNER HANDBOOK. 7th ed. New York: McGraw Hill, 2013.

HASLAM, Andrew. O LIVRO E O DESIGNER II: COMO CRIAR E PRODUZIR LIVROS. 2. ed. São Paulo: Edições Rosari, 2010.

HÉBERT, Louis. A Little Semiotics of Rhythm: Elements of Rhythmology. In: HEBERT, Louis (Dir.). SIGNO, [S.I.], 2011. Disponível em: <http://www.signosemio.com/semiotics-of-rhythm.asp>. Acesso em: 28 jan. 2015.

_____. Interpretative Semantics. 2007. In: HEBERT, Louis (Dir.). SIGNO, [S.I.], 2007. Disponível em: <http://www.signosemio.com/rastier/interpretive-semantics.asp>. Acesso em: 29 jan. 2015.

HEITLINGER, Paulo. Formatos de Papel. TIPÓGRAFOS. Disponível em: <http://tipografos.net>. Acesso em: 4 mar. 2015.

HOCHULI, Jost. Designing Books. In: HOCHULI, Jost; KINROSS, Robin. DESIGNING BOOKS: PRACTICE AND THEORY. London: Hyphen Press, 1996. p.31-115.

HURLBURT, Allen. PUBLICATION DESIGN: A GUIDE TO PAGE LAYOUT, TYPOGRAPHY, FORMAT AND STYLE. 2nd ed. New York: Van Nostrand Reinhold, 1976.

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION. ISO/IEC 646:1991. Disponível em: <http://www.iso.org/iso/catalogue_detail.htm?csnumber=4777>. Acesso em: 6 fev. 2015.

ITTEN, Johannes. DESIGN AND FORM: THE BASIC COURSE AT THE BAUHAUS AND LATER. New York: John Wiley & Sons, 1975.

JURY, David. Convention and Creativity in Typography. In HELLER, Steven (Ed.). THE EDUCATION OF A TYPOGRAPHER. New York: Allworth Press, 2004. p.101-107.

KANDINSKI, Wassily. PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE: BEITRAG ZUR ANALYSE DER MALERISCHEN ELEMENTE. München: Albert Langen Verlag, 1928.

KAPLAN, Abraham. THE CONDUCT OF INQUIRY: METHODOLOGY FOR BEHAVIORAL SCIENCE. New Brunswick: Transaction Publishers, 2009.

KEPES, Gyorgy. LANGUAGE OF VISION. [S.I.]: Dover Publications, 1995.

KLEIN, Sheri R.; AGOSTINE-WILSON, Faith. Visual Research, Visual Data. In: KLEIN, Sheri R. (Ed.). ACTION RESEARCH METHODS: PLAIN AND SIMPLE. London: Palgrave Macmillan, 2012. p.81-104.

KNOWLTON, Andrew. The Hot Ten. BON APPÉTIT. New York: Condé Nast, v.59, n.09, set.2014. Versão para iPad.

KRADER, Lawrence. NOETICS: THE SCIENCE OF THINKING AND KNOWING. New York: Peter Lang, 2010.

KRESS, Gunther; van LEEUWEN, Theo. READING IMAGES: THE GRAMMAR OF VISUAL DESIGN. 2nd ed. Abingdon: Routledge, 2006.

LANDA, Robin. ESSENTIAL GRAPHIC DESIGN SOLUTIONS. 5th ed. Boston: Wadsworth, 2014.

LAUER, David A.; PENTAK, Stephen. DESIGN BASICS. 8th ed. Boston: Wadsworth, 2012.

LEBORG, Christian. VISUAL GRAMMAR. New York: Princeton Architectural Press, 2006.

LEFEBVRE, Henri. RHYTHMANALYSIS: SPACE, TIME AND EVERYDAY LIFE. London: Continuum, 2005.

LESLIE, Jeremy. MAGCULTURE: NEW MAGAZINE DESIGN. London: Laurence King Publishing, 2003.

_____. THE MODERN MAGAZINE: VISUAL JOURNALISM IN THE DIGITAL ERA. London: Laurence King Publishing, 2013.

LESTER, Paul Martin. VISUAL COMMUNICATION: IMAGES WITH MESSAGES. 6th ed. Boston: Wadsworth, 2013.

LITTLE WHITE LIES. London: The Church of London Publishing, n. 54, p. 28-37, jul./ago. 2014.

LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz; BEIVIDAS, Waldir. Nota do Tradutor. In: ZILBERBERG, Claude. ELEMENTOS DE SEMIÓTICA TENSIVA. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

LUPTON, Ellen; MCINTYRE, Kelley. Publishing Basics. In: LUPTON, Ellen (Ed.). INDIE PUBLISHING: HOW TO DESIGN & PRODUCE YOUR OWN BOOK. 1. ed. New York: Princeton Architectural Press, 2008.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. NOVOS FUNDAMENTOS DO DESIGN. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MARTIN, Bronwen. Semiotics and the media. In: FORTNER, R. and FACKLER, M. (Eds.) THE HANDBOOK OF MEDIA AND MASS COMMUNICATION THEORY. Oxford: Wiley, 2014.

McCOY, Katherine. Education in an Adolescent Profession. In: HELLER, Steven (Ed.). THE EDUCATION OF A GRAPHIC DESIGNER. 2nd ed. New York: Allworth Communications, 2005. p.3-12.

MEGGS, Philip B. TYPE AND IMAGE: THE LANGUAGE OF GRAPHIC DESIGN. New York: John Wiley & Sons, 1992.

MEIRELLES, Isabel. DESIGN FOR INFORMATION: AN INTRODUCTION TO THE HISTORIES, THEORIES, AND BEST PRACTICES BEHIND EFFECTIVE INFORMATION VISUALIZATIONS. Beverly: Rockport Publishers, 2013.

MELVILLE, Herman. MOBY DICK. London: Penguin Books, 1972.

MENDES, Conrado Moreira. Da linguística estrutural à semiótica discursiva: um percurso teórico-epistemológico. RAÍDO, Dourados, MS, v. 5, n. 9, p. 173-193, jan./jun. 2011.

MICHON, Pascal. Notes éparses sur le rythme comme enjeu artistique, scientifique et philosophique depuis la fin du XVIII^{e} siècle. RHUTHMOS, [S.I.], 9 nov. 2012a. Disponível em: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article540>. Acesso em: 29 nov. 2014.

_____. Rythme, rythmanalyse, rythmologie: un essai d'état des lieux. RHUTHMOS, [S.I.], 25 jul. 2012b. Disponível em: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article692>. Acesso em: 19 dez. 2014.

MITCHELL, W.J.T. ICONOLOGY: IMAGE, TEXT, IDEOLOGY. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MONTEIRO, C. A. F. ANÁLISE RÍTMICA EM CLIMATOLOGIA: PROBLEMAS DA ATUALIDADE CLIMÁTICA EM SÃO PAULO E ACHEGAS PARA UM PRO-

GRAMA DE TRABALHO. São Paulo: IGEOG/USP, 1971.

MOSER, Horst. SURPRISE ME: EDITORIAL DESIGN. 1st ed. West New York: Mark Batty Publisher, 2003.

MÜLLER, Marcos José. MERLEAU-PONTY: ACERCA DA EXPRESSÃO. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. SISTEMA DE GRELHAS. 3rd ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

NEISSER, Ulric. Introduction: The ecological and intellectual bases of categorization. In: NEISSER, Ulric (Ed.). CONCEPTS AND CONCEPTUAL DEVELOPMENT: ECOLOGICAL AND INTELLECTUAL FACTORS IN CATEGORIZATION. Cambridge: Press Sindycate of the University of Cambridge, 1989. p.1-10.

NEUMANN, Bettina. IRMA BOOM: THE OFFICE. Disponível em: < http://issuu.com/bettinaneumann/docs/___irmaboombook_>. Acesso em: 16 jan. 2015.

NIKOLA. Magazine Flatplan. DESIGNING MAGAZINES. Disponível em: <http://www.magazinedesigning.com/magazine-flatplan/>. Acesso em: 15 jan.2015.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. HOW PICTUREBOOKS WORK. New York: Routledge, 2006.

NOBLE, Ian; BESTLEY, Russel. PESQUISA VISUAL: INTRODUÇÃO ÀS METODOLOGIAS DE PESQUISA EM DESIGN GRÁFICO. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2013.

NÖTH, Winfried. PANORAMA DA SEMIÓTICA: DE PLATÃO À PIERCE. São Paulo: Annablume, 1995.

NOVOSEDLIK, Will. The Producer as Author. EYE MAGAZINE, n. 15, 1994. Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-producer-as-author>. Acesso em: 13 abr. 2015.

OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE. OMA. Disponível em: < http://www.oma.eu>. Acesso em: 16 abr. 2015.

OWENS, Sarah. Visual Continuity and Innovation in Editorial Design Practice. In: JULIER, Guy; MOOR, Liz (Ed.). DESIGN AND CREATIVITY: POLICY, MANAGEMENT AND PRACTICE. New York: Berg, 2009.

PEN CANADA. KEYS TO FREEDOM: PEN CANADA 2007 08 ANNUAL REPORT. Toronto: Pen Canada, 2008.

PEREIRA, Júlio César Rodrigues. ANÁLISE DE DADOS QUALITATIVOS: ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS PARA AS CIÊNCIAS DA SAÚDE, HUMANAS E SOCIAIS. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2004.

PHAIDON. MEXICO: THE COOKBOOK. Disponível em: <http://de.phaidon.com/store/food-cook/mexico-the-cookbook-9780714867526/>. Acesso em: 23 dez. 2014.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. TÓPICOS DE SEMIÓTICA: MODELOS TEÓRICOS E APLICAÇÕES. São Paulo: Annablume, 2008.

PIGNATARI, Décio. SEMIÓTICA E LITERATURA. 6. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PIPES, Alan. PRODUCTION FOR GRAPHIC DESIGNERS. 4th ed. London: Lawrence King, 2005.

PORTER, Mark. The Guardian: Celebrating 25 Years of Design. DESIGN MUSEUM. Disponível em: <http://design.designmuseum.org/design/theguardian>. Acesso em: 8 dez. 2014.

PRICEWATERHOUSECOOPERS. GLOBAL ENTERTAINMENT AND MEDIA OUTLOOK 2014-2018. [S.I.], 2014.

PUBLICO. Lisboa: Público Comunicação Social SA, n. 9031, 5 jan. 2015.

PULS, Mauricio Mattos. ARQUITETURA E FILOSOFIA. São Paulo: Annablume, 2006.

RAND, Paul. A DESIGNER'S ART. New Haven: Yale University Press, 1985.

RAMACHANDRAN, Sanjeev. Adobe WIRED Reader digital viewing app launched. DEVICE MAGAZINE. Jun. 2010. Disponível em: <http://www.devicemag.com/2010/06/02/adobe-wired-reader-digital-viewing-app-launched/>. Acesso em: 3 dez. 2014.

RAMPAZZO, Nata; LEGAY, Luc. Maitriser le rythme dans la presse magazine et quotidienne. LE BLOG DE L'AGENCE, [S.I.], 1 nov. 2004. Disponível em: <http://blog.rampazzo.com/2004/11/01/le-rythme-dans-la-presse-magazine-et-quotidienne/>. Acesso em: 10 nov. 2014.

RASTIER'S Biography and Bibliography. In: SIGNO. Disponível em: <http://www.signosemio.com/rastier/index-en.asp>. Acesso em: 29 jan. 2015.

RECÇÃO. In: MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA: MICHAELIS. [S.I.]: Editora Melhoramentos, 2009-2014. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 27 jan. 2015.

RECK, Erich H. Frege-Russel Numbers: Analysis or Explication? In: BEANEY, Michael (Ed). THE ANALYTIC TURN: ANALYSIS IN EARLY ANALYTIC PHILOSHOPHY AND PHENOMENOLOGY. New York: Routledge, 2007. p.33-50.

RESNICK, Elizabeth. DESIGN FOR COMMUNICATION: CONCEPTUAL GRAPHIC DESIGN BASICS. Hoboken: John Wiley & Sons, 2003.

ROSS, Denman W. A THEORY OF PURE DESIGN: HARMONY, BALANCE, RHYTHM. Boston: Houghton/Mifflin, 1907.

ROTHSTEIN, Jandos. Pacing. In: ROTHSTEIN, Jandos (Ed.). DESIGNING MAGAZINES: INSIDE PERIODICAL DESIGN, REDESIGN, AND BRANDING. New York: Allworth Press, 2007. p. 157-161.

SAMARA, Timothy. DESIGN ELEMENTS: A GRAPHIC STYLE MANUAL. Gloucester: Rockport Publishing, 2007.

_____. MAKING AND BREAKING THE GRID: A GRAPHIC DESIGN LAYOUT WORKSHOP. Gloucester: Rockport Publishers, 2002.

_____. PUBLICATION DESIGN WORKBOOK: A REAL-WORLD DESIGN GUIDE. Gloucester: Rockport Publishers, 2005.

SCÓZ, Murilo; OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho. Questões acerca do Ritmo Visual. In: ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DO GRUPO DE PESQUISA ARTE E EDUCAÇÃO, 2., 2009, Florianópolis. VARIANTES NA VISUALIDADE. Disponível em: <http://www.gpae.ceart.udesc.br/2_encontro>. Acesso em: 22 set. 2014.

SILVA, Gislene. Para Pensar Critérios de Noticiabilidade. ESTUDOS EM JORNALISMO E MÍDIA, Florianópolis, v.II, n.1, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/articleview/2091>. Acesso em: 22 set. 2014.

SILVER, Nate. Introduction. In: COOK, Gareth (Ed.). THE BEST AMERICAN INFOGRAPHICS 2014. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014.

SILVERSTEIN, Louis. NEWSPAPER DESIGN FOR THE TIMES. New York: Van Nostrand Reinhold, 1990.

SHARPE, Richard. Editorial: Originating and Managing Creative Content. In: STAM, David; SCOTT, Andrew. INSIDE MAGAZINE PUBLISHING. New York: Routledge, 2014. p.105-130.

SHEEHAN, Kim Bartel. CONTROVERSIES IN CONTEMPORARY ADVERTISING. 2nd ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2014.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. O design da mídia livro na construção de um discurso projetual: o caso da Villa Dall'Ava de Rem Koolhaas em S.M.L.XL. ARQ.URB, São Paulo, n. 10, 2° semestre de 2013. p.7-22.

SOCIETY OF PUBLICATION DESIGNERS. Vocab Lesson 7: The Flatplan. SOCIETY OF PUBLICATION DESIGNERS. Disponível em: <http://www.spd.org/student-outreach/2009/10/vocab-lesson-7-the-flatplan.php>. Acesso em: 15 jan. 2015a.

_____. Vocab Lesson 16: The Wall. SOCIETY OF PUBLICATION DESIGNERS. Disponível em: <http://www.spd.org/student-outreach/2010/10/vocab-lesson-16-the-wall.php>. Acesso em: 15 jan. 2015b.

STAKE, Robert E. QUALITATIVE RESEARCH: STUDYING HOW THINGS WORK. New York: Guilford Press, 2010.

STOLARSKI, André. Nota do Tradutor. In: BRINGHURST, Robert. ELEMENTOS DO ESTILO TIPOGRÁFICO. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.98

STYLIST MAGAZINE. To celebrate our bday next week we have a guest Editor, here she is with her flatplan.Guess who #HappyBirth-

dayStylist. 2 out. 2014. Twitter: @StylistMagazine. Disponível em: <https://twitter.com/StylistMagazine/status/517698577318313985/photo/1>. Acesso em: 15 jan. 2014.

TASCHEN. THREE LEGENDS: MONROE BY MAILER AND STERN. Disponível em: <http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/new/04986/facts.norman_mailer_bert_stern_marilyn_monroe.htm>. Acesso em 13 jan. 2015.

TATIT, Luiz. ANÁLISE SEMIÓTICA ATRAVÉS DAS LETRAS. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TEIXEIRA, Lucia. Notas para um estudo do ritmo nas semióticas visuais. SENTIDOS EM MOVIMENTO: IDENTIDADE E ARGUMENTAÇÃO, Franca, Coleção Mestrado em Linguística, v. 3, p.159-180, 2008. Disponível em: <http://publicacoes.unifran.br/index.php/colecaoMestradoEmLinguistica/article/download/416/343.> Acesso em: 22 set 2014.

THE GUARDIAN. Print Ads - Visual Guide. GUARDIAN MEDIA. Disponível em: <http://advertising.theguardian.com>. Acesso em: 12 dez. 2014a.

_____. History of the Guardian: A brief history of the Guardian newspaper. THE GUARDIAN.COM. London: The Guardian. . Disponível em: <http://www.theguardian.com/gnm-archive/2002/jun/06/1>. Acesso em: 8 dez. 2014b.

THE SOCIETY FOR NEWS DESIGN. World's Best-Designed™ winners. THE SOCIETY FOR NEWS DESIGN. Disponível em: <http://www.snd.org/competitions/printworlds-best-designed/>. Acesso em: 4 mar. 2015.

TONDREAU, Beth. LAYOUT ESSENTIALS: 100 DESIGN PRINCIPLES FOR USING GRIDS. Beverly: Rockport Publishers, 2009.

TOGNOLI, Dora. Interpretação e Análise: Pesquisa Qualitativa. In: PERDIGÃO, Dulce Mantella; HERLINGER, Maximiliano; WHITE, Oriana Monarca (Orgs.). TEORIA E PRÁTICA DA PESQUISA APLICADA. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

TSELENTIS, Jason. Typographic Principles. In: HALLEY, Allan [et al]. TYPOGRAPHY REFERENCED: A COMPREHENSIVE VISUAL GUIDE TO THE LANGUAGE, HISTORY AND PRACTICE OF TYPOGRAPHY. Beverly, Rockport Publishers, 2012. p.207-233.

TUFTE, Edward R. THE VISUAL DISPLAY OF QUANTITATIVE INFORMATION. 2nd ed. Cheshire: Graphic Press, 2007.

TYPOTHEQUE. IRMA BOOM INTERVIEW. Disponível em: <https://www.typotheque.com/articles/irma_boom_interview>. Acesso em: 16 jan. 2015.

UBIQUIDADE. In: MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA: MICHAELIS. [S.I.]: Editora Melhoramentos, 2009-2015. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 26 jan. 2015.

VAN DER LINDEN, Sophie. PARA LER O LIVRO ILUSTRADO. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIGNELLI, Massimo. THE VIGNELLI CANON. [Zürich]: Lars Müller Publishers, 2010.

VISNJIC, Filip. Visual Editions [Profile, iPad]. CREATIVE APPLICATIONS NETWORK. Ago. 2011. Disponível em: <http://www.creativeapplications.net/processing/visual-editions-profile-ipad/>.Acesso em: 2 dez. 2014.

WELT AM SONNTAG. Berlin: WeltN24 GmbH, [1948 -], n.45, p. 61-63, 9 nov. 2014.

WHITE, Jan. EDIÇÃO E DESIGN: PARA DESIGNERS, DIRETORES DE ARTE E EDITORES. 1. ed. São Paulo: JSN Editora, 2006.

_____. COLOR FOR THE ELECTRONIC AGE. 1st ed. New York: Watson-Gutpill Publications, 1990a.

_____. GREAT PAGES: A COMMON-SENSE APPROACH TO EFFECTIVE DESKTOP DESIGN. 1st ed. El Segundo: Serif Publishing, 1990b.

WHITTAKER, Jason. MAGAZINE PRODUCTION. New York: Routledge, 2008.

WONG, Wucius. PRINCÍPIOS DE FORMA E DESENHO. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

YIN, Robert K. CASE STUDY RESEARCH: DESIGN AND METHODS. 2nd ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994.

ZAPPATERRA, Yolanda. DISEÑO EDITORIAL: PERIÓDICOS Y REVISTAS. 1. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

ZILBERBERG, Claude. ELEMENTOS DE SEMIÓTICA TENSIVA. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. GLOSSAIRE. Disponível em: <http://claudezilberberg.net/portal/?page_id=457>. Acesso em: 27 jan. 2015.

_____. Observações sobre a base tensiva do ritmo. ESTUDOS SEMIÓTICOS, São Paulo, v. 6, n. 2, nov. 2010, p.1-13. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 10 nov. 2014.

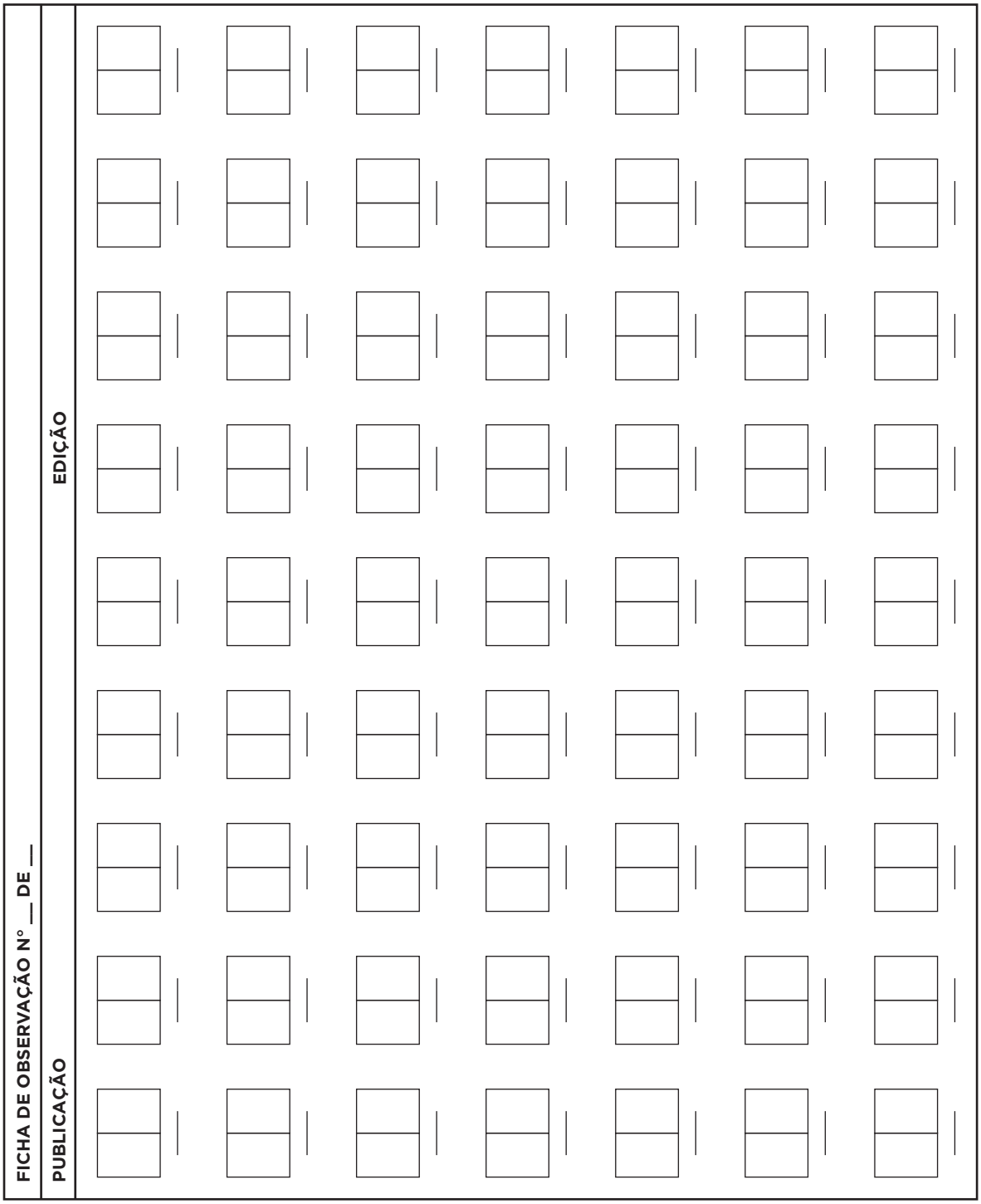
APÊNDICE 1

MODELO DE FICHA DE OBSERVAÇÃO 1

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº __ DE __			
PUBLICAÇÃO			EDIÇÃO
PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS

APÊNDICE 2

MODELO DE FICHA DE OBSERVAÇÃO 2



APÊNDICE 3

CARACTERES DA NORMA ISO\IEC 646 COM DESTAQUE AOS UTILIZADOS NA NOMENCLATURA DO MÉTODO

	_0	_1	_2	_3	_4	_5	_6	_7	_8	_9	_A	_B	_C	_D	_E	_F
_0	NUL 0	SOH 1	STX 2	ETX 3	EOT 4	ENQ 5	ACK 6	BEL 7	BS 8	HT 9	LF 10	VT 11	FF 12	CR 13	SO 14	SI 15
_1	DLE 16	DC1 17	DC2 18	DC3 19	DC4 20	NAK 21	SYN 22	BTB 23	CAN 24	EM 25	SUB 26	ESC 27	FS 28	GS 29	RS 30	US 31
_2	SP 32	! 33	" 34	# 35	$ 36	% 37	& 38	' 39	(40	) 41	* 42	+ 43	, 44	- 45	. 46	/ 47
_3	0 48	1 49	2 50	3 51	4 52	5 53	6 54	7 55	8 56	9 57	: 58	; 59	< 60	= 61	> 62	? 63
_4	64	A 65	B 66	C 67	D 68	E 69	F 70	G 71	H 72	I 73	J 74	K 75	L 76	M 77	N 78	O 79
_5	P 80	Q 81	R 82	S 83	T 84	U 85	V 86	W 87	X 88	Y 89	Z 90	[91	\ 92	] 93	^ 94	_ 95
_6	` 96	a 97	b 98	c 99	d 100	e 101	f 102	g 103	h 104	i 105	j 106	k 107	l 108	m 109	n 110	o 111
_7	p 112	q 113	r 114	s 115	t 116	u 117	v 118	w 119	x 120	y 121	z 122	{ 123	| 124	} 125	~ 126	DEL 127

APÊNDICE 4

AMOSTRA ANALISADA DA EDIÇÃO DE 3 DE DEZEMBRO DE 2014 DO JORNAL *THE GUARDIAN*

A edição de 3 de dezembro de 2014 do jornal *The Guardian* possui 84 páginas distribuídas pelo caderno principal (50 páginas), suplemento G2 (24 páginas) e caderno de esporte (10 páginas). Ao todo há 13 páginas completamente publicitárias, nomeadamente as páginas 14, 16, 18, 26, 27, 32, 46, 47 e 50 do caderno principal e páginas 04, 14, 15 e 20 do suplemento G2.

A amostra analisada é constituída, portanto, de 71 páginas, 41 do caderno principal, 20 do suplemento G2 e 10 do caderno de esporte, que configuram ao todo 71 posições breves.

P. 1, POSIÇÃO 1
CADERNO PRINCIPAL

P. 2, POSIÇÃO 2
CADERNO PRINCIPAL

P. 3, POSIÇÃO 3
CADERNO PRINCIPAL

P. 4, POSIÇÃO 4
CADERNO PRINCIPAL

P. 5, POSIÇÃO 5
CADERNO PRINCIPAL

P. 6, POSIÇÃO 6
CADERNO PRINCIPAL

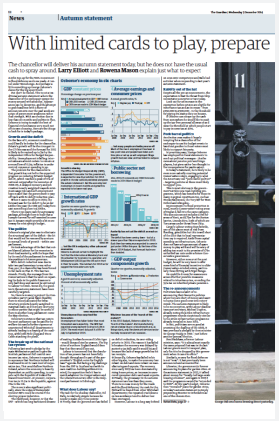
P. 7, POSIÇÃO 7
CADERNO PRINCIPAL

P. 8, POSIÇÃO 8
CADERNO PRINCIPAL

P. 9, POSIÇÃO 9
CADERNO PRINCIPAL

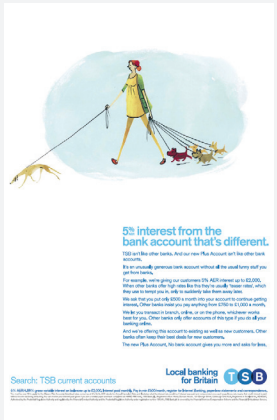
P. 10, POSIÇÃO 10
CADERNO PRINCIPAL

P. 11, POSIÇÃO 11
CADERNO PRINCIPAL



P. 12, POSIÇÃO 12
CADERNO PRINCIPAL

P. 13, POSIÇÃO 13
CADERNO PRINCIPAL



P. 14
CADERNO PRINCIPAL

P. 15, POSIÇÃO 14
CADERNO PRINCIPAL

P. 16
CADERNO PRINCIPAL

P. 17, POSIÇÃO 15
CADERNO PRINCIPAL

P. 18
CADERNO PRINCIPAL

P. 19, POSIÇÃO 16
CADERNO PRINCIPAL

P. 20, POSIÇÃO 17
CADERNO PRINCIPAL

North Korea suspected of cyber-attack on Sony

"Business is flowing now that customers can find me online"

Beagle Street
In search of happy customers

P. 21, POSIÇÃO 18
CADERNO PRINCIPAL

P. 22, POSIÇÃO 19
CADERNO PRINCIPAL

Nurse who carries her pistol as she operates

Isis leader's wife and son held near Syrian border, says Lebanese army

P. 23, POSIÇÃO 20
CADERNO PRINCIPAL

Minister loses job after Kenyan terror attack

Faith leaders unite to combat modern slavery

'T-shirts from the Guardian

Ginsburg's crucial return to court

P. 24, POSIÇÃO 21
CADERNO PRINCIPAL

Eating out of her hand: domestic worker wows South African Masterchef viewers

'Promoting peace and calm' – notorious gun firm Kalashnikov given a makeover

P. 25, POSIÇÃO 22
CADERNO PRINCIPAL

WHY BUILD A THIRD RUNWAY WHEN YOU CAN BUILD A LONGER RUNWAY?

P. 26
CADERNO PRINCIPAL

P. 27
CADERNO PRINCIPAL

Financial

Russian economy set to shrink 0.8% next year

Regulator calls for shift in City attitudes akin to that of drink-driving

P. 28, POSIÇÃO 23
CADERNO PRINCIPAL

Pressure on Juncker grows despite vow to fast-track EU tax legislation

Ariva being too bullish

Twitter bosses shed $5bn worth of shares

Darwin & Galileo t-shirts

Exercise bike

P. 29, POSIÇÃO 24
CADERNO PRINCIPAL

P. 30, POSIÇÃO 25
CADERNO PRINCIPAL

Can this jet fly Rolls through turbulent times?

The ultimate Christmas gift for the bookworm in your life

P. 31, POSIÇÃO 26
CADERNO PRINCIPAL

A series of events that bring the Guardian to life

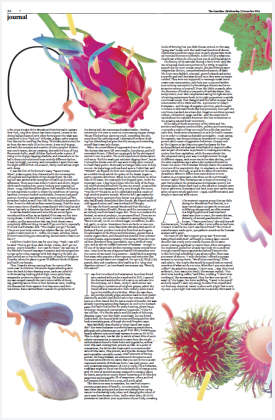
Off the Page

The G2 Christmas Quiz

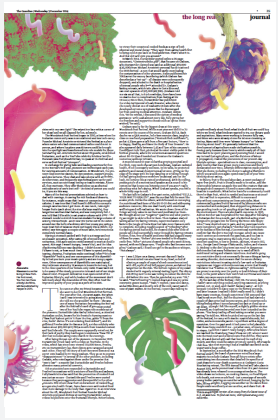
Is Cameron more radical than Thatcher

P. 32
CADERNO PRINCIPAL

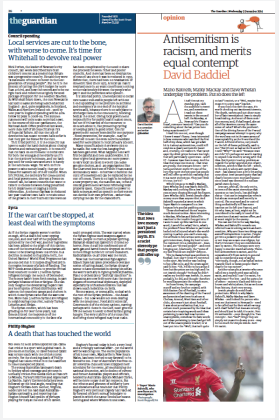
P. 33, POSIÇÃO 27
CADERNO PRINCIPAL



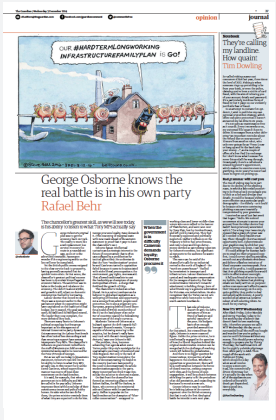
P. 34, POSIÇÃO 28
CADERNO PRINCIPAL



P. 35, POSIÇÃO 29
CADERNO PRINCIPAL



P. 36, POSIÇÃO 30
CADERNO PRINCIPAL



P. 37, POSIÇÃO 31
CADERNO PRINCIPAL

P. 38, POSIÇÃO 32
CADERNO PRINCIPAL

P. 39, POSIÇÃO 33
CADERNO PRINCIPAL

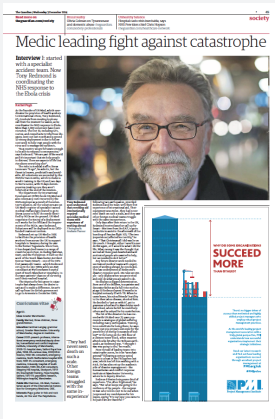
P. 40, POSIÇÃO 34
CADERNO PRINCIPAL

P. 41, POSIÇÃO 35
CADERNO PRINCIPAL

P. 42, POSIÇÃO 36
CADERNO PRINCIPAL

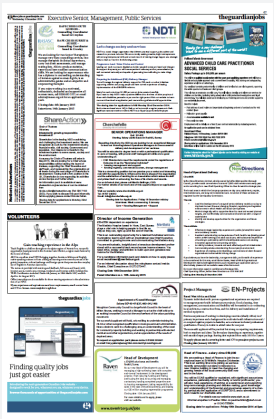
P. 43, POSIÇÃO 37
CADERNO PRINCIPAL

P. 44, POSIÇÃO 38
CADERNO PRINCIPAL

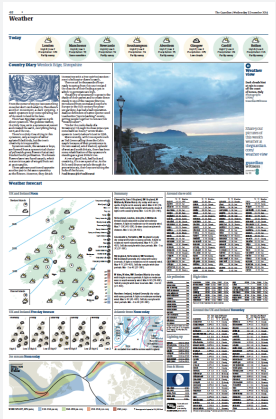


P. 45, POSIÇÃO 39
CADERNO PRINCIPAL

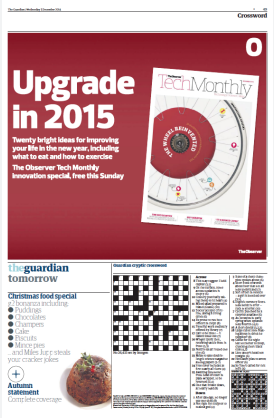
P. 46
CADERNO PRINCIPAL



P. 47
CADERNO PRINCIPAL



P. 48, POSIÇÃO 40
CADERNO PRINCIPAL



P. 49, POSIÇÃO 41
CADERNO PRINCIPAL

P. 50
CADERNO PRINCIPAL

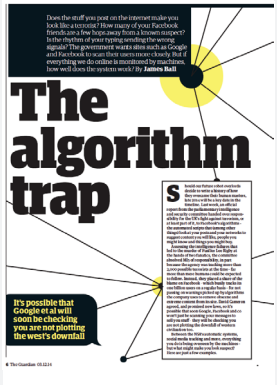
P. 01, POSIÇÃO 42
SUPLEMENTO G2

P. 02, POSIÇÃO 43
SUPLEMENTO G2

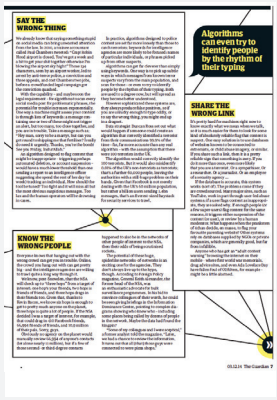
P. 03, POSIÇÃO 44
SUPLEMENTO G2

P. 04
SUPLEMENTO G2

P. 05, POSIÇÃO 45
SUPLEMENTO G2



P. 06, POSIÇÃO 46
SUPLEMENTO G2



P. 07, POSIÇÃO 47
SUPLEMENTO G2

P. 08, POSIÇÃO 48
SUPLEMENTO G2

P. 09, POSIÇÃO 49
SUPLEMENTO G2

P. 10, POSIÇÃO 50
SUPLEMENTO G2

P. 11, POSIÇÃO 51
SUPLEMENTO G2

P. 12, POSIÇÃO 52
SUPLEMENTO G2

P. 13, POSIÇÃO 53
SUPLEMENTO G2

P. 14
SUPLEMENTO G2

P. 15
SUPLEMENTO G2

P. 16, POSIÇÃO 54
SUPLEMENTO G2

P. 17, POSIÇÃO 55
SUPLEMENTO G2

P. 18, POSIÇÃO 56
SUPLEMENTO G2

PlayStation

P. 19, POSIÇÃO 57
SUPLEMENTO G2

T-shirts from the Guardian

P. 20
SUPLEMENTO G2

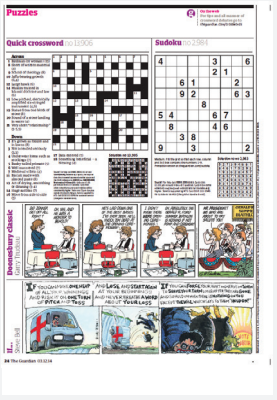
Last night's TV

P. 21, POSIÇÃO 58
SUPLEMENTO G2

TV and radio

P. 22, POSIÇÃO 59
SUPLEMENTO G2

P. 23, POSIÇÃO 60
SUPLEMENTO G2


Puzzles

P. 24, POSIÇÃO 61
SUPLEMENTO G2

sport

United's juggernaut gathers speed

P. 01, POSIÇÃO 62
CADERNO DE ESPORTE

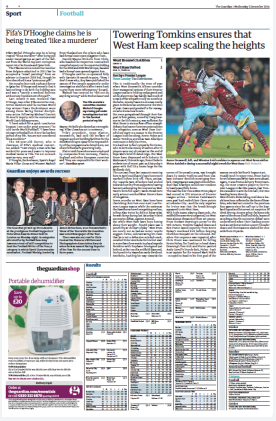
Swansea's late surge denies Redknapp away joy

P. 02, POSIÇÃO 63
CADERNO DE ESPORTE

Gerrard breaks shackles to give Liverpool a lift

Bentekе is back with a bang to bring an end to Villa's dismal recent run

P. 03, POSIÇÃO 64
CADERNO DE ESPORTE


Fifa's D'Hooghe claims he is being treated 'like a murderer'

Towering Tomkins ensures that West Ham keep scaling the heights

P. 04, POSIÇÃO 65
CADERNO DE ESPORTE

Boyd strike takes Burnley out of relegation zone

Pochettino has shock history as Spurs aim to end Bridge jinx

P. 05, POSIÇÃO 66
CADERNO DE ESPORTE

Extension of Lampard's City liaison could spell danger for Chelsea

P. 06, POSIÇÃO 67
CADERNO DE ESPORTE

Balotelli is guilty of naivety and stupidity, but not racism

Wenger convinced title race is far from finished

Mourinho not interested in emulating 'Invincibles'

P. 07, POSIÇÃO 68
CADERNO DE ESPORTE

Finn thinks on his seat but when can England do it on their feet?

Cook should forget one-day game and find his Test mojo

P. 08, POSIÇÃO 69
CADERNO DE ESPORTE

Tourists feel raw emotion for Hughes before ODI

Banned Ajmal seeks provision for bent-arm action

Newland defends National winner Pineau De Re's Cheltenham run

P. 09, POSIÇÃO 70
CADERNO DE ESPORTE

Olympic ambitions keep Doull on track

Froome makes reclaiming Tour de France title his No1 target

Leicester's Tuilagi to bring England some cheer with Christmas return

P. 10, POSIÇÃO 71
CADERNO DE ESPORTE

APÊNDICE 5

FICHAS DE OBSERVAÇÃO DO JORNAL *THE GUARDIAN*

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 1 DE 5			
PUBLICAÇÃO JORNAL THE GUARDIAN			EDIÇÃO 3 DEZ. 2014
PÁGINA	**POSIÇÃO**	**TIPO DE POSIÇÃO**	**ASPECTOS**
1	1	BREVE	A, B, G, I, K, L, M, N, O, O^1, y^1
2	2	BREVE	F, M, N, O
3	3	BREVE	A, C, K, T^1, C^2, G^2, N^2
4	4	BREVE	B, K, L, M, N, O
5	5	BREVE	A, I, K, L, O
6	6	BREVE	G, I, K, L, O
7	7	BREVE	A, D, H, J, K, L, M, N, O
8	8	BREVE	F, G, K, L, M, N, O, Q^1, N^2
9	9	BREVE	A, E, K, L, M, N, O, V^1, y^1
10	10	BREVE	K, L, N^1, N^2
11	11	BREVE	A, J, K, L, M, N, O
12	12	BREVE	A, B, H, K, L, M, N, O
13	13	BREVE	A, F, G, I, M, N, O
14	-	—	—
15	14	BREVE	A, D, J, K, L, M, N, O, K^2
16	-	-	—
17	15	BREVE	B, E, K, L, M, N, O
18	-	-	—

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 2 DE 5			
PUBLICAÇÃO JORNAL THE GUARDIAN			EDIÇÃO 3 DEZ. 2014
PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS
19	16	BREVE	A, C, K, O^{1}, C^{2}, G^{2}
20	17	BREVE	A, K, L, M, N, O, N^{2}
21	18	BREVE	B, E, K, M, N, O, G^{2}, H^{2}
22	19	BREVE	K, L, O, Q^{1}, N^{2}
23	20	BREVE	A, C, K, L, M, N, O, N^{2}
24	21	BREVE	G, I, J, K, L, N, O, J^{2}
25	22	BREVE	B, D, E, K, L, M, N, O
26	–	–	–
27	–	–	–
28	23	BREVE	A, E, K, L, M, N, O
29	24	BREVE	D, H, J, K, L, M, N, O
30	25	BREVE	K, L, O, X^{1}, L^{2}
31	26	BREVE	A, C, K, L, I^{2}
32	–	–	–
33	27	BREVE	J^{1}, F^{2}
34	28	BREVE	T^{1}, W^{1}, E^{1}
35	29	BREVE	U^{1}, X^{1}, A^{2}, F^{2}
36	30	BREVE	J, N, O, O^{1}, J^{2}, V^{2}, W^{2}

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 3 DE 5

PUBLICAÇÃO JORNAL THE GUARDIAN EDIÇÃO 3 DEZ. 2014

PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS
37	31	BREVE	B, N, O, M^1, S^1, B^2, C^2, F^2, J^2
38	32	BREVE	B, E, K, L, M, N, O, X^1, L^2
39	33	BREVE	O, K^1, P^1, S^1, B^2, C^2, D^2, F^2, L^2
40	34	BREVE	K, L, M, N, O, L^1, E^2, K^2, N^2
41	35	BREVE	B, E, K, L, M, N, O
42	36	BREVE	A, C, K, L, M, N, O
43	37	BREVE	F, G, K, L, M, N, O
44	38	BREVE	F, G, J, K, L, M, N, O
45	39	BREVE	A, C, K, C^2, G^2
46	-	-	-
47	-	-	-
48	40	BREVE	A, K, L, M, N, Q^1, K^2, L^2, M^2, N^2
49	41	BREVE	G, X^1, B^3, C^3
50	-	-	-
01	42	BREVE	A, K, L, M, N, O
02	43	BREVE	V^2, W^2, X^2, Y^2
03	44	BREVE	O^1, U^2, V^2, W^2, A^3
04	-	-	-

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 4 DE 5			
PUBLICAÇÃO JORNAL THE GUARDIAN			EDIÇÃO 3 DEZ. 2014
PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS
05	45	BREVE	Q^2, R^2, S^2, Z^2
06	46	BREVE	A, T^2
07	47	BREVE	P, Q, R
08	48	BREVE	P, Q, R, R^2, S^2
09	49	BREVE	A, S, Z, B^1
10	50	BREVE	W, Y, B^1, G^1
11	51	BREVE	W, Y, B^1, G^1
12	52	BREVE	S, W, X, Z, B^1, C^1
13	53	BREVE	W, Y, A^1, C^1, I^1
14	-	-	-
15	-	-	-
16	54	BREVE	A, U, W, B^1
17	55	BREVE	X, Z, B^1, C^1
18	56	BREVE	A, F, T, X, Z, B^1, C^1
19	57	BREVE	$A, U, W, Y, A^1, B^1, I^1$
20	-	-	-
21	58	BREVE	U, W, Y, B^1, G^1
22	59	BREVE	$F, T, F^1, G^1, H^1, I^1, O^2, P^2$

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 5 DE 5			
PUBLICAÇÃO THE GUARDIAN			EDIÇÃO 3 DEZ. 2014
PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS
23	60	BREVE	$C^1, D^1, E^1, F^1, G^3, H^1, I^1$
24	61	BREVE	A, K, I, L, M, O, T, V
01	62	BREVE	A, K, L, M, N, O, O^1, R^1
02	63	BREVE	C, I, K, L, M, N, O, K^2, L^2
03	64	BREVE	A, K, L, M, N, O, K^2, L^2, M^2, N^2
04	65	BREVE	F, G, J, K, L, M, N, O, D^1, M^2, N^2
05	66	BREVE	G, I, K, L, O, G^2, H^2
06	67	BREVE	A, G, K, L, M, N, O, F^2
07	68	BREVE	F, G, K, L, M, N, O
08	69	BREVE	D, J, K, L, M, N, O, G^2, H^2
09	70	BREVE	E, F, G, K, L, M, N, O, D^2, I^2
10	71	BREVE	A, B, K, L, M, N, O, M^2

APÊNDICE 6

AMOSTRA ANALISADA DA EDIÇÃO N°32 DA REVISTA *IL*

A edição n°32 da revista *IL* possui 152 páginas, dentre as quais 42 apresentam conteúdo publicitário. Selecionamos as 110 páginas com conteúdo editorial como amostra para análise, de modo que a amostra possui 74 posições dentre as quais 35 são breves e 37 são longas.

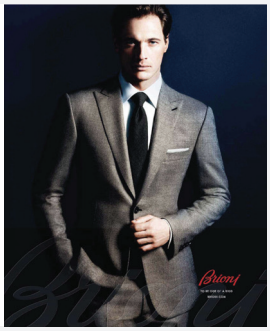
P. 01, POSIÇÃO 1
BREVE

P. 02-03

P. 04

P. 05, POSIÇÃO 2
BREVE

P. 06, POSIÇÃO 3
BREVE

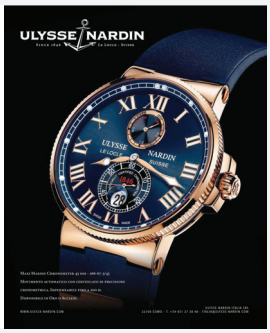


P. 07

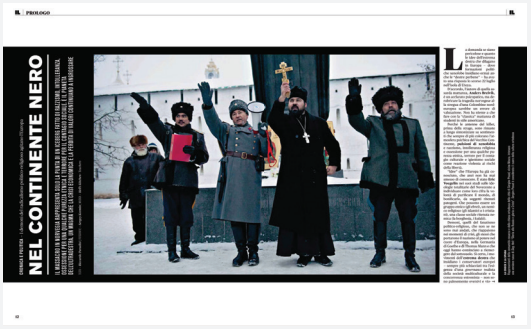
P. 08, POSIÇÃO 4
BREVE

P. 09

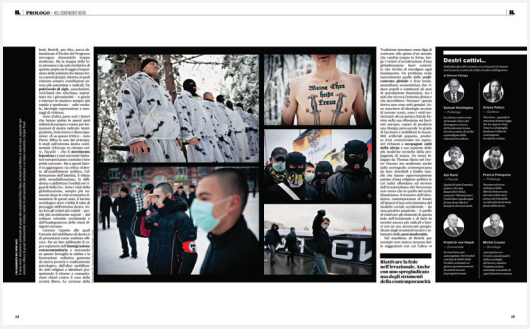
P. 10, POSIÇÃO 5
BREVE



P. 11



P. 12-13, POSIÇÃO 6
LONGA



P. 14-15, POSIÇÃO 7
LONGA

P. 16-17, POSIÇÃO 8
LONGA

P. 18

P. 19, POSIÇÃO 9
BREVE

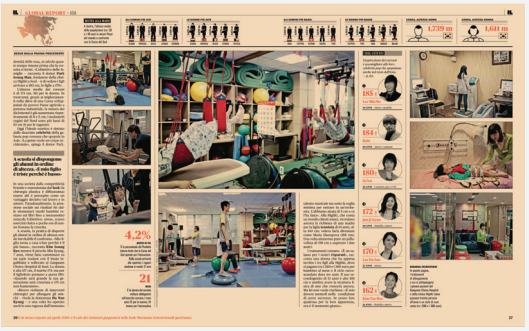
P. 20-21, POSIÇÃO 10
LONGA

P. 22, POSIÇÃO 11
BREVE

P. 23

P. 24

P. 25, POSIÇÃO 12
BREVE



P. 26-27, POSIÇÃO 13
LONGA

P. 28, POSIÇÃO 14
BREVE

P. 29

P. 30, POSIÇÃO 15
BREVE

P. 31

P. 32, POSIÇÃO 16
BREVE

P. 33

P. 34, POSIÇÃO 17
BREVE

P. 35

P. 36-37, POSIÇÃO 18
LONGA

P. 38, POSIÇÃO 19
BREVE

P. 39

P. 40, POSIÇÃO 20
BREVE

P. 401

P. 42, POSIÇÃO 21
BREVE

P. 43

P. 44, POSIÇÃO 22
BREVE

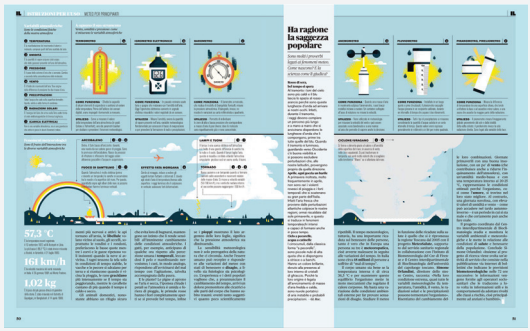
P. 45

P. 46, POSIÇÃO 23
BREVE

P. 47

P. 48

P. 49, POSIÇÃO 24
BREVE



P. 50-51, POSIÇÃO 25
LONGA

P. 52-53

P. 54-55, POSIÇÃO 26
LONGA

P. 56-57, POSIÇÃO 27
LONGA

P. 58-59, POSIÇÃO 28
LONGA

P. 60-61, POSIÇÃO 29
LONGA

P. 62-63, POSIÇÃO 30
LONGA

P. 64-65, POSIÇÃO 31
LONGA

P. 66-67, POSIÇÃO 32
LONGA

P. 68,69, POSIÇÃO 33
LONGA

P. 70, POSIÇÃO 34
BREVE

P. 71

P. 72-73, POSIÇÃO 35
LONGA

P. 74-75, POSIÇÃO 36
LONGA

P. 76

P. 77, POSIÇÃO 37
BREVE

P. 78-79, POSIÇÃO 38
LONGA

P. 80

P. 81, POSIÇÃO 39
BREVE

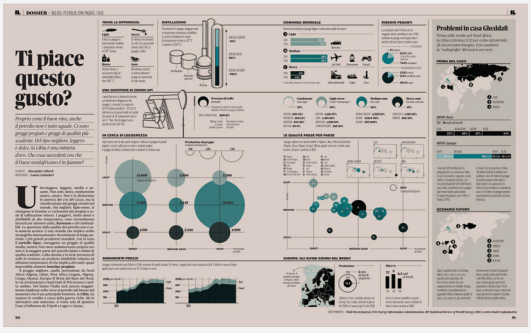
P. 82-83, POSIÇÃO 40
LONGA

P. 84

P. 85, POSIÇÃO 41
BREVE

P. 86-87, POSIÇÃO 42
LONGA

P. 88-89, POSIÇÃO 43
LONGA



P. 90-91, POSIÇÃO 44
LONGA

P. 92

P. 93, POSIÇÃO 45
BREVE

P. 94-95, POSIÇÃO 46
LONGA

P. 96, POSIÇÃO 47
BREVE

P. 97

P. 98

P. 99, POSIÇÃO 48
BREVE

P. 100-101, POSIÇÃO 49
LONGA

P. 102

P. 103, POSIÇÃO 50
BREVE

P. 14

P. 105, POSIÇÃO 51
BREVE

P. 106-107, POSIÇÃO 52
LONGA

P. 108, POSIÇÃO 53
BREVE

P. 109

P. 110

P. 111, POSIÇÃO 54
BREVE

P. 112-113, POSIÇÃO 55
LONGA

P. 114

P. 115, POSIÇÃO 56
BREVE

P. 116

P. 117, POSIÇÃO 57
BREVE

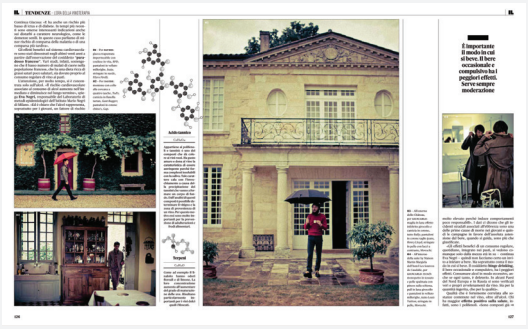
P. 118-119, POSIÇÃO 58
LONGA

P. 120, POSIÇÃO 59
BREVE

P. 121

P. 122-123, POSIÇÃO 60
LONGA

P. 124-125, POSIÇÃO 61
LONGA



P. 126-127, POSIÇÃO 62
LONGA

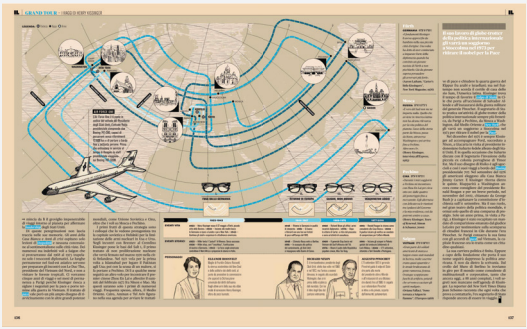
P. 128-129, POSIÇÃO 63
LONGA

P. 130-131, POSIÇÃO 64
LONGA

P. 132-133, POSIÇÃO 65
LONGA

P. 134

P. 135, POSIÇÃO 66
BREVE



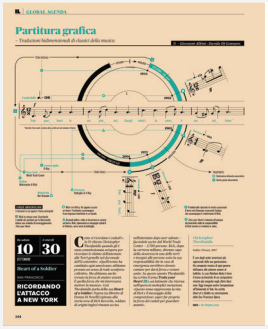
P. 136-137, POSIÇÃO 67
LONGA

P. 138

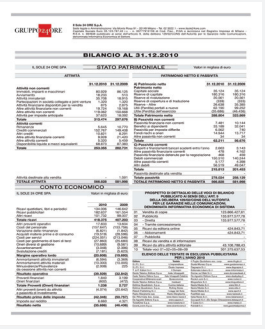
P. 139, POSIÇÃO 68
BREVE

P. 140-141, POSIÇÃO 69
LONGA

P. 142-143, POSIÇÃO 70
LONGA

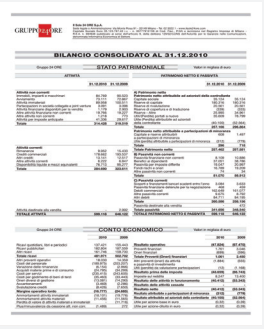


P. 144, POSIÇÃO 71
BREVE



P. 145

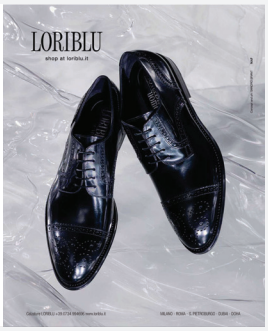
P. 146, POSIÇÃO 72
BREVE



P. 147

P. 148-149, POSIÇÃO 73
LONGA

P. 150, POSIÇÃO 74
BREVE



P. 151

P. 152

APÊNDICE 7

FICHAS DE OBSERVAÇÃO DA REVISTA *IL*

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 1 DE 7			
PUBLICAÇÃO REVISTA IL			EDIÇÃO nº 32
PÁGINA	**POSIÇÃO**	**TIPO DE POSIÇÃO**	**ASPECTOS**
1	1	BREVE	F, I, K, N, R, T, U, C¹, L¹
2	–	–	–
3	–	–	–
4	–	–	–
5	2	BREVE	B, C, H, I, K, M, Q, R, T, U
6	3	BREVE	A, B, C, H, I, K, L, N, R, T, U
7	–	–	–
8	4	BREVE	A, B, C, F, H, M, N, O, P, Q, R, U
9	–	–	–
10	5	BREVE	B, C, F, H, K, M, O, Q, U, C¹, L¹
11	–	–	–
12-13	6	LONGA	B, B, C, X, Y, A¹, B¹, D¹, E¹, I¹, M¹
14-15	7	LONGA	A, B, B, D, G, K, M, O, P, U, Y, E¹, E¹, J¹
16-17	8	LONGA	A, B, B, D, K, M, O, P, U, Y, E¹, E¹, J¹
18	–	–	–
19	9	BREVE	A, B, K, Q, T, V, A¹, B¹, C¹, E¹, I¹, L¹, N¹, O¹
20-21	10	LONGA	A, B, B, C, E, G, G, I, L, M, N, O, P, P, R, R, T, U, V, Y, A¹, B¹, C¹, E¹, E¹, I¹, L¹
22	11	BREVE	A, B, C, N, T, V, Y, A¹, B¹, C¹, E¹, I¹, J¹, L¹

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 2 DE 7			
PUBLICAÇÃO REVISTA IL			EDIÇÃO nº32
PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS
23	-	-	-
24	-	-	-
25	12	BREVE	A, B, J, K, L, M, T, V, A', B', C', E', I', L', N', O'
26-27	13	LONGA	A, B, B, D, E, F, K, M, P, P, R, U, U, Y, E', E', J', K', F'
28	14	BREVE	A, B, C, J, M, N, R, S, T, U, X, C', L'
29	-	-	-
30	15	BREVE	A, B, D, F, I, L, M, N, R, T, U, V, Y, A', B', C', E', I', L'
31	-	-	-
32	16	BREVE	A, B, C, V, X, Y, Z, C', E', I', L', M'
33	-	-	-
34	17	BREVE	A, B, D, F, G, I, K, L, N, U, V, Y, A', B', C', E', I', J', L'
35	-	-	-
36-37	18	LONGA	B, B, C, K, N, N, R, R, T, V, Y, A', B', C', E', F', I', K', L'
38	19	BREVE	A, B, C, I, M, U, X, C', L'
39	-	-	-
40	20	BREVE	A, B, D, L, R, U, V, Y, A', B', C', E', I', F', H', K', L'
41	-	-	-
42	21	BREVE	A, B, C, X, W, C', E', G', K', L'

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 3 DE 7			
PUBLICAÇÃO Revista IL			EDIÇÃO nº 32
PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS
43	-	-	-
44	22	BREVE	A, B, D, F, I, L, M, N, R, T, U, V, Y, A', B', C', E', I', L'
45	-	-	-
46	23	BREVE	A, B, C, X, C', E', I', L'
47	-	-	-
48	-	-	-
49	24	BREVE	B, C, K, N, P, T, X, C', E', I', L'
50-51	25	LONGA	B, B, D, F, K, K, N, N, O, P, P, T, T, E', E', K',
52	-	-	-
53	-	-	
54-55	26	LONGA	B, B, C, X, B'
56-57	27	LONGA	B, B, C, F, H, J, J, M, M, O, U, U, W, W, E', E', I'
58-59	28	LONGA	B, B, D, M, O, X, W, B', E', E', I', L'
60-61	29	LONGA	B, B, D, M, O, W, W, E', E'
62-63	30	LONGA	B, B, D, H, J, M, M, O, U, W, E'
64-65	31	LONGA	B, B, D, X, B', M'
66-67	32	LONGA	B, B, D, M, O, W, W, E', E', I'
68-69	33	LONGA	B, B, D, H, J, M, M, O, U, W, W, E', E'

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 9 DE 7			
PUBLICAÇÃO REVISTA IL			EDIÇÃO Nº 32
PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS
70	34	BREVE	A, B, D, L, N, U, X, Y, C', E', I', L', M'
71	–	–	–
72-73	35	LONGA	B, B, C, X, Y, A', B', D', E', I', M'
74-75	36	LONGA	A, B, B, D, N, T, Y, E', E', J'
76	–	–	–
77	37	BREVE	B, C, X, Y, A', B', D', E', I', M'
78-79	38	LONGA	B, B, D, L, N, U, Y, E', E', J'
80	–	–	–
81	39	BREVE	B, C, X, Y, A', B', D', E', I', J', M'
82-83	40	LONGA	A, B, B, D, F, L, N, U, Y, E', E', J'
84	–	–	–
85	41	BREVE	B, C, X, C', L'
86-87	42	LONGA	B, B, D, W, W, E', E', J', I'
88-89	43	LONGA	B, B, D, F, K, M, T, W, E', E', J'
90-91	44	LONGA	B, B, D, H, K, L, L, N, P, T, U, U, X, C', E', I', L'
92	–	–	–
93	45	BREVE	B, D, X, W, C', E', L'
94-95	46	LONGA	B, B, D, W, E', E', J'

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 5 DE 7			
PUBLICAÇÃO Revista IL			EDIÇÃO nº32
PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS
96	47	BREVE	B, D, W, E', J'
97	-	-	-
98	-	-	-
99	48	BREVE	B, C, X, Y, A', B', D', E', I'
100-101	49	LONGA	A, B, B, D, L, M, O, Y, E', E', H', J'
102	-	-	-
103	50	BREVE	B, C, X, C', E', I', L'
104	-	-	-
105	51	BREVE	B, C, X, Y, A', B', D', E', I', M'
106-107	52	LONGA	B, B, D, Y, E', E', N', H', J'
108	53	BREVE	B, D, F, L, N, U, Y, E', J'
109	-	-	-
110	-	-	-
111	54	BREVE	B, C, X, Y, A', B', D', E', I', M'
112-113	55	LONGA	B, B, D, L, N, U, Y, E', E', H', J'
114	-	-	-
115	56	BREVE	B, C, H, N, V, C', E', L', M'
116	-	-	-

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 6 DE 7			
PUBLICAÇÃO Revista IL			EDIÇÃO nº 32
PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS
117	57	BREVE	B, C, X, Y, A', B', D', E', I', L'
118-119	58	LONGA	B, B, D, L, N, N, R, R, U, Y, E', E', H', J'
120	59	BREVE	B, D, F, L, N, U, Y, E', J'
121	-	-	-
122-123	60	LONGA	B, B, C, X, W, A', B', C', E', I', L'
124-125	61	LONGA	B, B, D, F, K, M, O, T, W, E'
126-127	62	LONGA	B, B, D, M, O, W, W, E', E', J'
128-129	63	LONGA	B, B, D, M, O, W, E', E', J'
130-131	64	LONGA	A, B, B, D, M, O, W, E'
132-133	65	LONGA	B, B, D, F, L, N, U, W, E', J'
134	-	-	-
135	66	BREVE	B, M, T, X, C', E', I', L'
136-137	67	LONGA	B, B, D, M, N, N, P, U, E', E', J'
138	-	-	-
139	68	BREVE	A, B, C, L, M, T, X, Z, E', F', I', K', M', N', O'
140-141	69	LONGA	B, B, D, U, V, V, X, Z, Z, A', A', C', E', E', F', F', H', I', I', K', K', L', M', M'
142-143	70	LONGA	A, B, B, C, N, N, P, P, R, R, U, U, V, V, X, Z, Z, A', A', C', E', E', F', H', I', I', K', K', L', M', M'
144	71	BREVE	B, C, X, Z, A', C', E', F', H', I', K', L', M'

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 1 DE 1			
PUBLICAÇÃO REVISTA IL			EDIÇÃO nº 32
PÁGINA	POSIÇÃO	TIPO DE POSIÇÃO	ASPECTOS
145	-	-	-
146	72	BREVE	A, B, C, D, N, P, U, V, X, Z, A', C', E', F', G', I', K', L', M'
147	-	-	-
148	73	BREVE	B, B, C, I, K, M, M, O, R, R, T, T, C', E', L'
149	-	-	-
150	74	BREVE	A, B, X, X, C', E', I', L', M'
151	-	-	-
152	-	-	-

APÊNDICE 8

QUADROS DE DISTRIBUIÇÃO DAS UNIDADES RÍTMICAS COM ASPECTOS ALTERNÁVEIS DA REVISTA *IL*

DISTRIBUIÇÃO DAS UNIDADES RÍTMICAS COM ASPECTOS ALTERNÁVEIS DA POSIÇÃO 1 A 46

UNIDADES RÍTMICAS	POS.	TIPO	PÁGINA
K+N+R+T+U+C^{1}+L^{1}	1	<	1
K+M+R+T+U	2	<	5
K+L+N+R+T+U	3	<	6
M+N+O+P+R+U	4	<	8
K+M+O+U+C^{1}+L^{1}	5	<	10
Y+A^{1}+D^{1}+E^{1}+M^{1}	6	>	12-13
K+M+O+P+U+Y+E^{1}+E^{1}	7	>	14-15
K+M+O+P+U+Y+E^{1}+E^{1}	8	>	16-17
K+T+A^{11}+C^{1}+E^{1}+L	9	<	19
L+M+N+O+P+P+R+R+T+U+Y+A^{1}+C^{1}+E^{1}+E^{1}+L^{1}	10	>	20-21
N+T+Y+A^{1}+C^{1}+E^{1}+L^{1}	11	<	22
K+L+M+T+A^{1}+C^{1}+E^{1}+L^{1}	12	<	25
K+M+P+P+R+U+U+Y+E^{1}+E^{1}+F^{1}	13	>	26-27
M+N+R+S+T+U+C^{1}+L^{1}	14	<	28
L+M+N+R+T+U+Y+A^{1}+C^{1}+E^{1}+L^{1}	15	<	30
Y+Z+C^{1}+E^{1}+L^{1}+M^{1}	16	<	32
K+L+N+U+Y+A^{1}+C^{1}+E^{1}+L^{1}	17	<	34
K+N+N+R+R+T+Y+A^{1}+C^{1}+E^{1}+F^{1}+L^{1}	18	>	36-37
M+U+C^{1}+L^{1}	19	<	38
L+R+U+Y+A^{1}+C^{1}+E^{1}+F^{1}+H^{1}+L^{1}	20	<	40
W+C^{1}+E^{1}+G^{1}+L^{1}	21	<	42
L+M+N+R+T+U+Y+A^{1}+C^{1}+E^{1}+L^{1}	22	<	44
C^{1}+E^{1}+L^{1}	23	<	46
K+N+P+T+C^{1}+E^{1}+L^{1}	24	<	49
K+K+N+N+O+P+P+T+T+E^{1}+E^{1}	25	>	50-51
Ø	26	>	54-55
M+M+O+U+U+W+W+E^{1}+E^{1}	27	>	56-57
M+O+W+E^{1}+E^{1}+L^{1}	28	>	58-59
M+O+W+W+E^{1}+E^{1}	29	>	60-61
M+M+O+U+W+E^{1}	30	>	62-63
M^{1}	31	>	64-65
M+O+W+W+E^{1}+E^{1}	32	>	66-67
M+M+O+U+W+W+E^{1}+E^{1}	33	>	68-69
L+N+U+Y+C^{1}+E^{1}+L^{1}+M^{1}	34	<	70
Y+A^{1}+D^{1}+E^{1}+M^{1}	35	>	72-73
N+T+Y+E^{1}+E^{1}	36	>	74-75
Y+A^{1}+D^{1}+E^{1}+M^{1}	37	<	77
L+N+U+Y+E^{1}+E^{1}	38	>	78-79
Y+A^{1}+D^{1}+E^{1}+M^{1}	39	<	81
L+N+U+Y+E^{1}+E^{1}	40	>	82-83
C^{1}+L^{1}	41	<	85
W+W+E^{1}+E^{11}	42	>	86-87
K+M+T+W+E^{1}+E^{1}	43	>	88-89
K+L+L+N+P+T+U+U+C^{1}+E^{1}+L^{1}	44	>	90-91
W+C^{1}+E^{1}+L^{1}	45	<	93
W+E^{1}+E^{1}	46	>	94-95

DISTRIBUIÇÃO DAS UNIDADES RÍTMICAS DA POSIÇÃO 47 A 74

UNIDADES RÍTMICAS	POS.	TIPO	PÁGINA
$W+E^1$	47	<	96
$Y+A^1+D^1+E^1$	48	<	99
$L+M+O+Y+E^1+E^1+H^1$	49	>	100-101
$C^1+E^1+L^1$	50	<	103
$Y+A^1+D^1+E^1+M^1$	51	<	105
$Y+E^1+E^1+H^1+H^1$	52	>	106-107
$L+N+U+Y+E^1$	53	<	108
$Y+A^1+D^1+E^1+M^1$	54	<	111
$L+N+U+Y+E^1+E^1+H^1$	55	>	112-113
$N+C^1+E^1+L^1+M^1$	56	<	115
$Y+A^1+D^1+E^1+L^1$	57	<	117
$L+N+N+R+R+U+Y+E^1+E^1+H^1$	58	>	118-119
$L+N+U+Y+E^1$	59	<	120
$W+A^1+C^1+E^1+L^1$	60	>	122-123
$K+M+O+T+W+E^1$	61	>	124-125
$M+O+W+W+E^1+E^1$	62	>	126-127
$M+O+W+E^1+E^1$	63	>	128-129
$M+O+W+E^1$	64	>	130-131
$L+N+U+W+E^1$	65	>	132-133
$M+T+C^1+E^1+L^1$	66	<	135
$M+N+N+P+U+E^1+E^1$	67	>	136-137
$L+M+T+Z+E^1+F^1+M^1$	68	<	139
$U+Z+Z+A^1+A^1+C^1+E^1+E^1+F^1+F^1+H^1+L^1+M^1+M^1$	69	>	140-141
$N+N+P+P+R+R+U+U+Z+Z+A^1+A^1+C^1+E^1+E^1+F^1+H^1+L^1+M^1+M^1$	70	>	142-143
$Z+A^1+C^1+E^1+F^1+H^1+L^1+M^1$	71	<	144
$N+P+U+Z+A^1+C^1+E^1+F^1+G^1+L^1+M^1$	72	<	146
$K+M+M+O+R+R+T+T+C^1+E^1+L^1$	73	<	148
$Y+C^1+E^1+L^1+M^1$	74	<	150

APÊNDICE 9

QUADROS DE DISTRIBUIÇÃO DAS UNIDADES RÍTMICAS COM ASPECTOS DE FUNÇÃO TÍTULO DA REVISTA *IL*

DISTRIBUIÇÃO DAS UNIDADES RÍTMICAS COM ASPECTOS ALTERNÁVEIS DA POSIÇÃO 1 A 46

UNIDADES RÍTMICAS	POS.	TIPO	PÁGINA
T+U+L[1]	1	<	1
T+U	2	<	5
T+U	3	<	6
U	4	<	8
U+L[1]	5	<	10
M[1]	6	>	12-13
U	7	>	14-15
U	8	>	16-17
T+L[1]	9	<	19
T+U+L[1]	10	>	20-21
T+L[1]	11	<	22
T+L[1]	12	<	25
U+U	13	>	26-27
T+U+L[1]	14	<	28
T+U+L[1]	15	<	30
L[1]+M[1]	16	<	32
U+L[1]	17	<	34
T+L[1]	18	>	36-37
U+L[1]	19	<	38
U+L[1]	20	<	40
L[1]	21	<	42
T+U+L[1]	22	<	44
L[1]	23	<	46
T+L[1]	24	<	49
T+T	25	>	50-51
Ø	26	>	54-55
U+U	27	>	56-57
L[1]	28	>	58-59
Ø	29	>	60-61
U	30	>	62-63
M[1]	31	>	64-65
Ø	32	>	66-67
U	33	>	68-69
U+L[1]+M[1]	34	<	70
M[1]	35	>	72-73
T	36	>	74-75
M[1]	37	<	77
U	38	>	78-79
M[1]	39	<	81
U	40	>	82-83
L[1]	41	<	85
Ø	42	>	86-87
T	43	>	88-89
T+U+U+L[1]	44	>	90-91
L[1]	45	<	93
Ø	46	>	94-95

DISTRIBUIÇÃO DAS UNIDADES RÍTMICAS DA POSIÇÃO 47 A 74

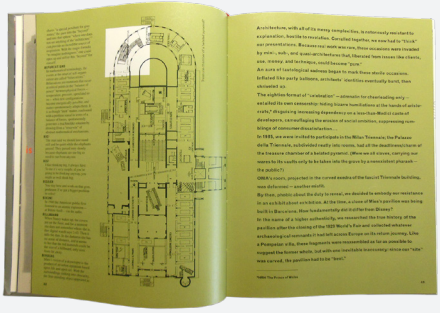
UNIDADES RÍTMICAS	POS.	TIPO	PÁGINA
Ø	47	<	96
Ø	48	<	99
Ø	49	>	100-101
L^1	50	<	103
M^1	51	<	105
Ø	52	>	106-107
U	53	<	108
M^1	54	<	111
U	55	>	112-113
L^1+M^1	56	<	115
L^1	57	<	117
U	58	>	118-119
U	59	<	120
L^1	60	>	122-123
T	61	>	124-125
Ø	62	>	126-127
Ø	63	>	128-129
Ø	64	>	130-131
U	65	>	132-133
$T+L^1$	66	<	135
U	67	>	136-137
M^1	68	<	139
$U+L^1+M^1+M^1$	69	>	140-141
$U+U+L^1+M^1+M^1$	70	>	142-143
L^1+M^1	71	<	144
$U+L^1+M^1$	72	<	146
L^1	73	<	148
L^1+M^1	74	<	150

APÊNDICE 10

AMOSTRA ANALISADA DO LIVRO *S, M, L, XL*

P. 44-45, POSIÇÃO 1
LONGA

P. 46-47, POSIÇÃO 2
LONGA

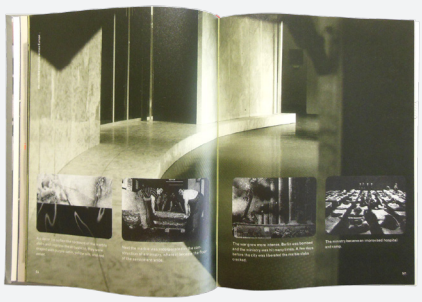


P. 48-49, POSIÇÃO 3
LONGA

P.50-51, POSIÇÃO 4
LONGA

P.52-53, POSIÇÃO 5
LONGA

P.54-55, POSIÇÃO 6
LONGA

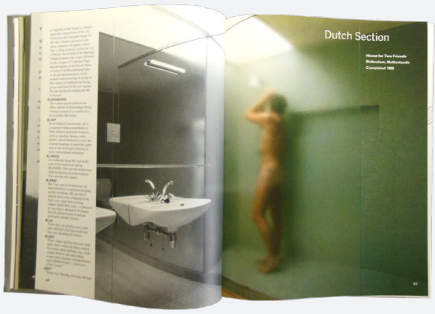


P. 56-57, POSIÇÃO 7
LONGA

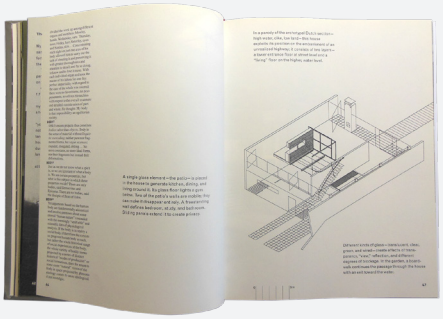
P. 58-59, POSIÇÃO 8
LONGA

P. 60-61, POSIÇÃO 9
LONGA

P. 62-63, POSIÇÃO 10
LONGA



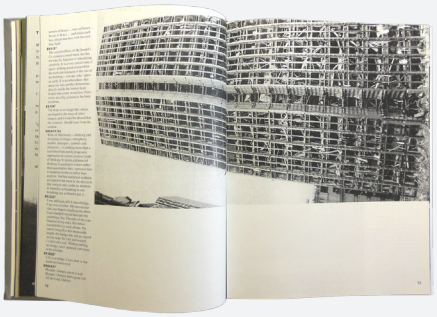
P. 64-65, POSIÇÃO 11
LONGA



P. 66-67, POSIÇÃO 12
LONGA

P. 68-69, POSIÇÃO 13
LONGA

P. 70-71, POSIÇÃO 14
LONGA



P. 72-73, POSIÇÃO 15
LONGA

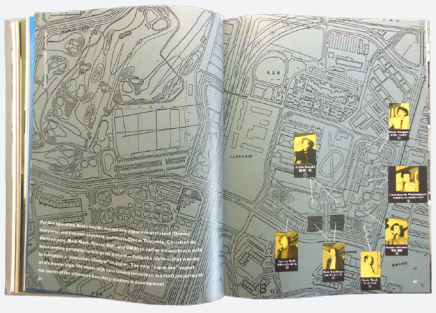
P. 74-75, POSIÇÃO 16
LONGA

P.76-77, POSIÇÃO 17
LONGA

P.78-79, POSIÇÃO 18
LONGA

P. 80-81, POSIÇÃO 19
LONGA

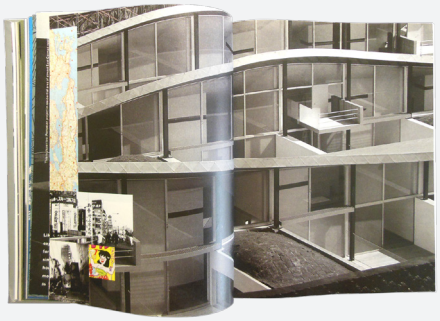
P. 82-83, POSIÇÃO 20
LONGA



P. 84-85, POSIÇÃO 21
LONGA

P. 86-87, POSIÇÃO 22
LONGA

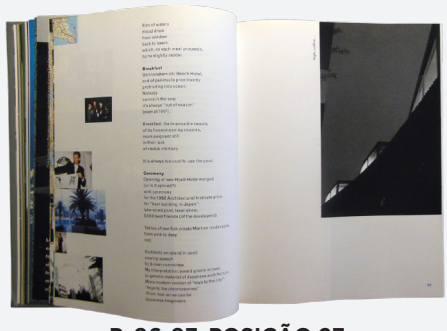
P. 88-89, POSIÇÃO 23
LONGA



P. 90-91, POSIÇÃO 24
LONGA

P. 92-93, POSIÇÃO 25
LONGA

P. 94-95, POSIÇÃO 26
LONGA

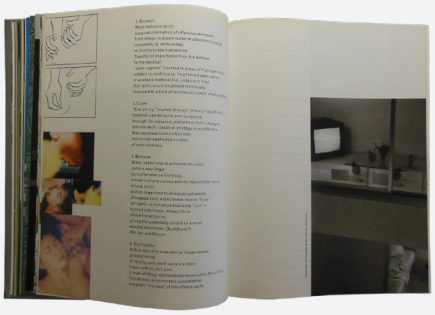


P. 96-97, POSIÇÃO 27
LONGA

P. 98-99, POSIÇÃO 28
LONGA

P. 100-101, POSIÇÃO 29
LONGA

P. 102-103, POSIÇÃO 30
LONGA

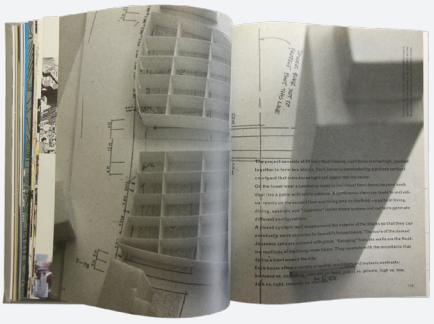


P. 104-105, POSIÇÃO 31
LONGA

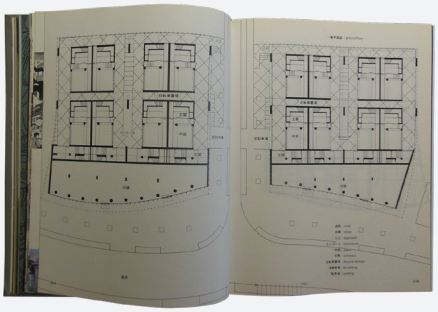
P. 106-107, POSIÇÃO 32
LONGA

P. 108-109, POSIÇÃO 33
LONGA

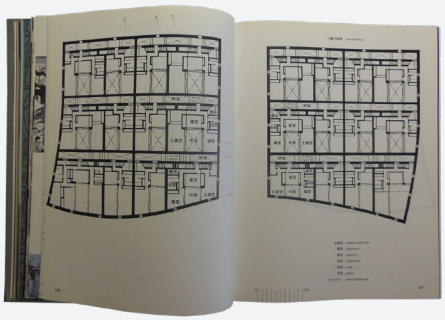
P. 110-111, POSIÇÃO 34
LONGA



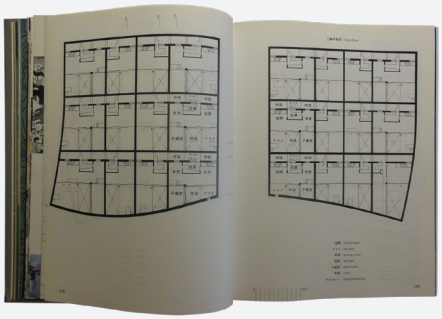
P. 112-113, POSIÇÃO 35
LONGA



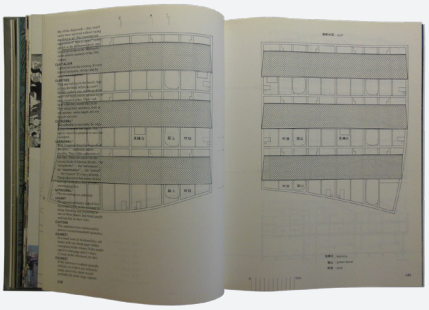
P. 114-115, POSIÇÃO 36
LONGA



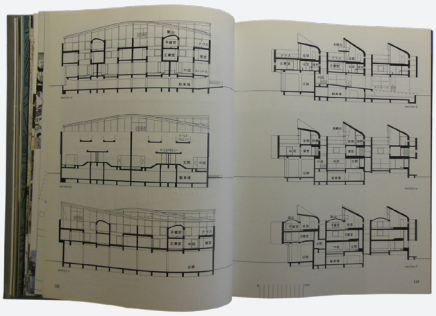
P. 116-117, POSIÇÃO 37
LONGA



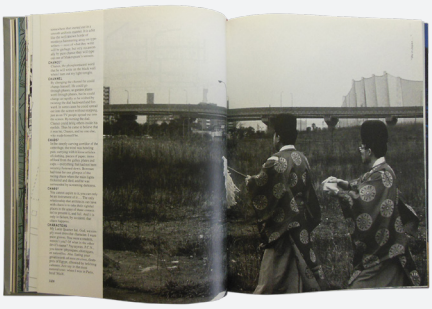
P. 118-119, POSIÇÃO 38
LONGA



P. 120-121, POSIÇÃO 39
LONGA



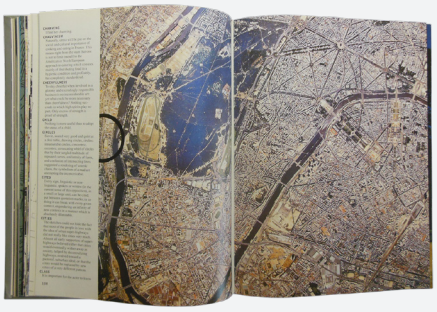
P. 122-123, POSIÇÃO 40
LONGA



P. 124-125, POSIÇÃO 41
LONGA

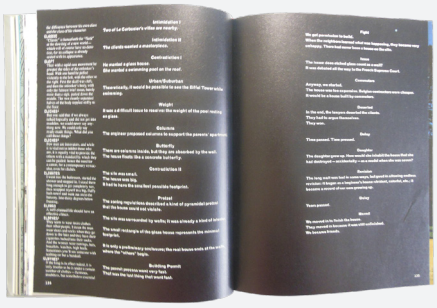
P. 126-127, POSIÇÃO 42
LONGA

P. 128-129, POSIÇÃO 43
LONGA



P. 130-131, POSIÇÃO 44
LONGA

P. 132-133, POSIÇÃO 45
LONGA



P. 134-135, POSIÇÃO 46
LONGA

P. 136-137, POSIÇÃO 47
LONGA

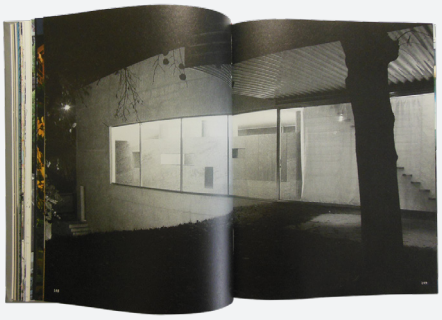
P. 138-139, POSIÇÃO 48
LONGA

P. 140-141, POSIÇÃO 49
LONGA

P. 142-143, POSIÇÃO 50
LONGA

P. 144-145, POSIÇÃO 51
LONGA

P. 146-147, POSIÇÃO 52
LONGA



P. 148-149, POSIÇÃO 53
LONGA

P. 150-151, POSIÇÃO 54
LONGA

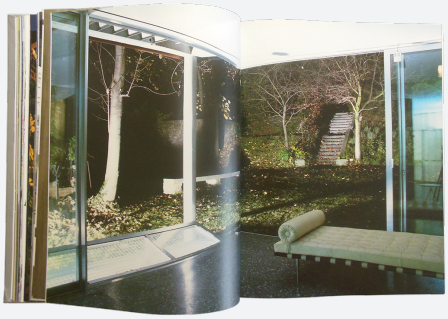
P. 152-153, POSIÇÃO 55
LONGA

P. 154-155, POSIÇÃO 56
LONGA

P. 156-157, POSIÇÃO 57
LONGA

P. 158-159, POSIÇÃO 58
LONGA

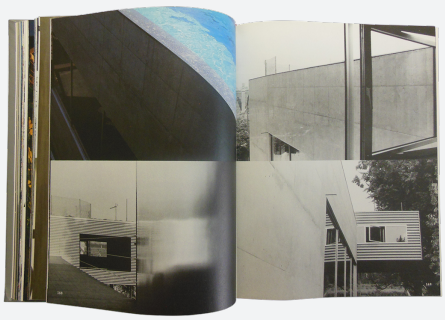
P. 160-161, POSIÇÃO 59
LONGA



P. 162-163, POSIÇÃO 60
LONGA

P. 164-165, POSIÇÃO 61
LONGA

P. 166-167, POSIÇÃO 62
LONGA

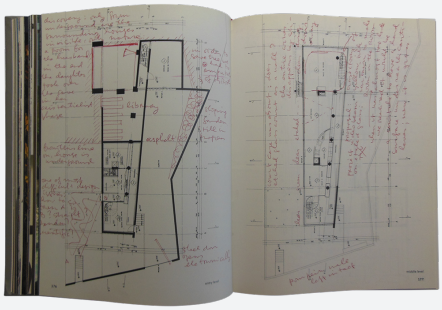


P. 168-169, POSIÇÃO 63
LONGA

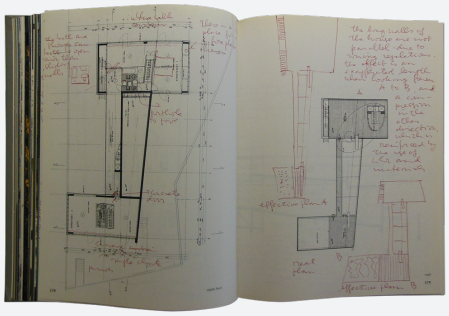
P. 170-171, POSIÇÃO 64
LONGA

P. 172-173, POSIÇÃO 65
LONGA

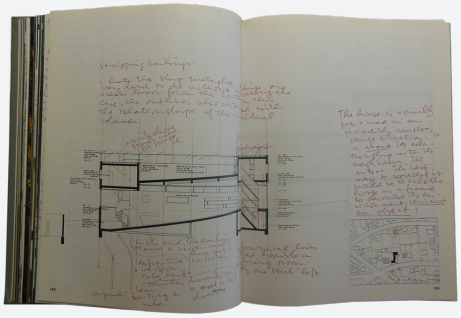
P. 174-175, POSIÇÃO 66
LONGA



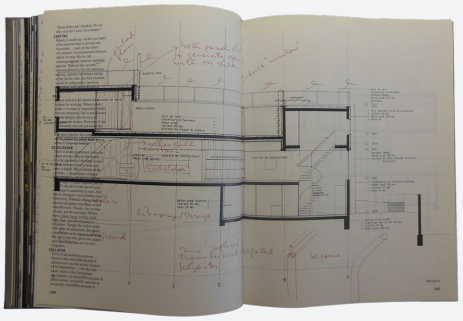
P. 176-177, POSIÇÃO 67
LONGA



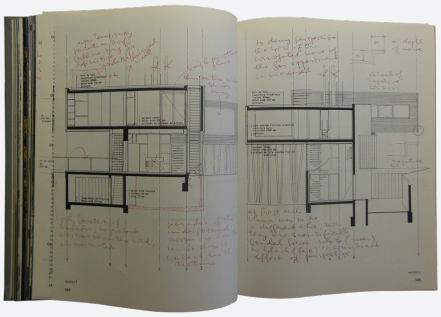
P. 178-179, POSIÇÃO 68
LONGA



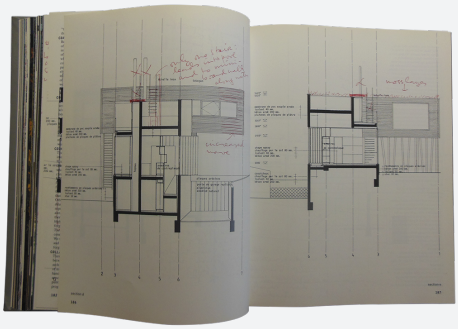
P. 180-181, POSIÇÃO 69
LONGA



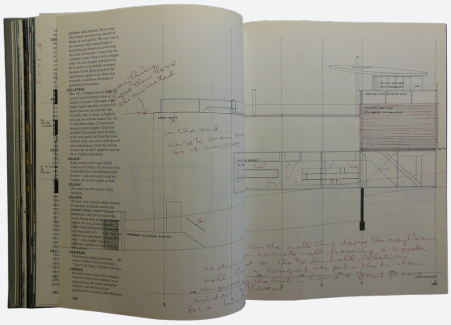
P. 182-183, POSIÇÃO 70
LONGA



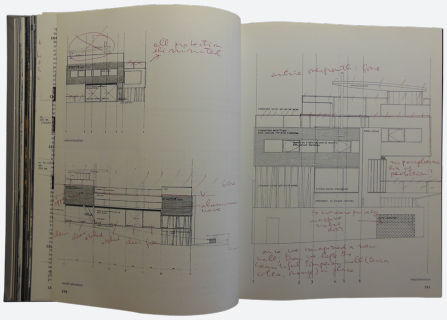
P. 184-185, POSIÇÃO 71
LONGA



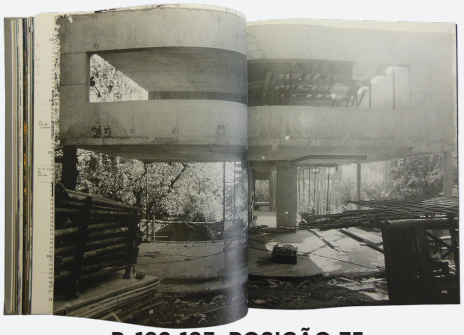
P. 186-187, POSIÇÃO 72
LONGA



P. 188-189, POSIÇÃO 73
LONGA

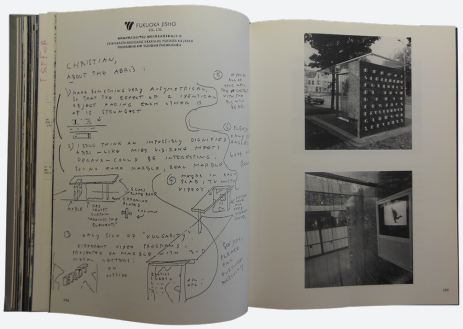


P. 190-191, POSIÇÃO 74
LONGA



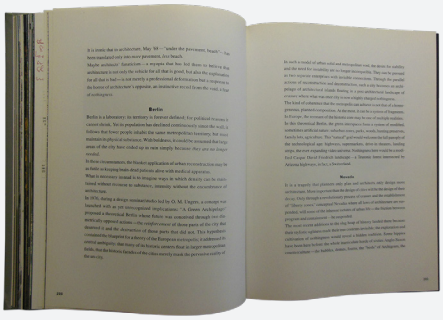
P. 192-193, POSIÇÃO 75
LONGA

P. 194-195, POSIÇÃO 76
LONGA

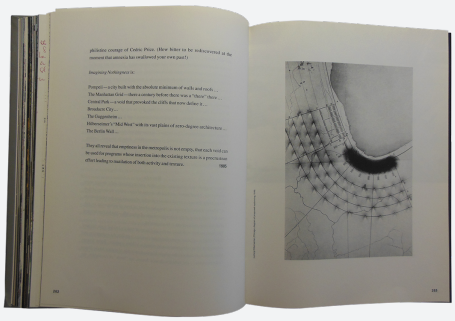


P. 196-197, POSIÇÃO 77
LONGA

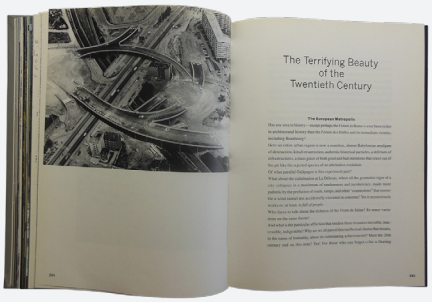
P. 198-199, POSIÇÃO 78
LONGA



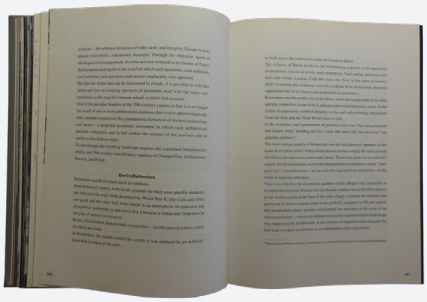
P. 200-201, POSIÇÃO 79
LONGA



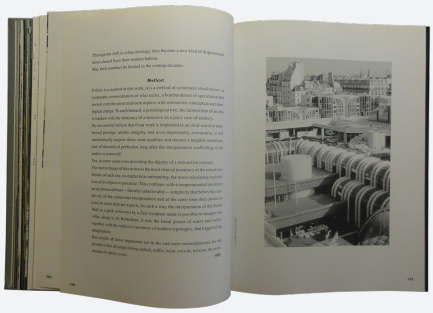
P. 202-203, POSIÇÃO 80
LONGA



P. 204-205, POSIÇÃO 81
LONGA



P. 206-207, POSIÇÃO 82
LONGA



P. 208-209, POSIÇÃO 83
LONGA

APÊNDICE 11

FICHAS DE OBSERVAÇÃO DO LIVRO *S, M, L, XL*

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 1 DE 2

PUBLICAÇÃO LIVRO S, M, L, XL

EDIÇÃO

44 45	46 47	48 49	50 51	52 53	54 55	56 57	58 59	60 61
B A	C CD	BC D	CD CD	CD CD	CD CD	CD CD	CD CD	CD CD
1, LONGA	9, LONGA	3, LONGA	4, LONGA	5, LONGA	6, LONGA	7, LONGA	8, LONGA	9, LONGA
62 63	64 65	66 67	68 69	70 71	72 73	74 75	76 77	78 79
CD CD	BC CD	BD CD	C CD	BC CD	B B	BC CD	BC CD	C CD
10, LONGA	11, LONGA	12, LONGA	13, LONGA	14, LONGA	15, LONGA	16, LONGA	17, LONGA	18, LONGA
80 81	82 83	84 85	86 87	88 89	90 91	92 93	94 95	96 97
CD CD	CD C	CD C	CD C	BD CD	BC CD	BD CD	BD CD	BD CD
19, LONGA	20, LONGA	21, LONGA	22, LONGA	23, LONGA	24, LONGA	25, LONGA	26, LONGA	27, LONGA
98 99	100 101	102 103	104 105	106 107	108 109	110 111	112 113	114 115
D CD	BD CD	BD CD	BD CD	BD CD	BD C	BD C	C CD	C CD
28, LONGA	29, LONGA	30, LONGA	31, LONGA	32, LONGA	33, LONGA	34, LONGA	35, LONGA	36, LONGA
116 117	118 119	120 121	122 123	124 125	126 127	128 129	130 131	132 133
C CD	C CD	BC CD	C C	BC CD	CD CD	CD CD	BC C	C D
37, LONGA	38, LONGA	39, LONGA	40, LONGA	41, LONGA	42, LONGA	43, LONGA	44, LONGA	45, LONGA
134 135	136 137	138 139	140 141	140 143	144 145	146 147	148 149	150 151
BD D	C C	C C	C C	BC C	C C	C C	C C	C C
46, LONGA	47, LONGA	48, LONGA	49, LONGA	50, LONGA	51, LONGA	52, LONGA	53, LONGA	54, LONGA
152 153	154 155	156 157	158 159	160 161	160 163	164 165	166 167	168 169
C C	C C	C C	C C	B B	C C	C C	C C	C C
55, LONGA	56, LONGA	57, LONGA	58, LONGA	59, LONGA	60, LONGA	61, LONGA	62, LONGA	63, LONGA

FICHA DE OBSERVAÇÃO Nº 2 DE 2

PUBLICAÇÃO LIVRO S, M, L, XL **EDIÇÃO**

170 171 C C 64, LONGA	172 173 C C 65, LONGA	174 175 C D 66, LONGA	176 177 CD CD 67, LONGA	178 179 CD CD 68, LONGA	180 181 CD C 69, LONGA	182 183 BC CD 70, LONGA	184 185 CD CD 71, LONGA	186 187 CD CD 72, LONGA
188 189 BC CD 73, LONGA	190 191 CD CD 74, LONGA	192 193 C C 75, LONGA	194 195 C CD 76, LONGA	196 197 C C 77, LONGA	198 199 CD D 78, LONGA	200 201 D D 79, LONGA	202 203 D CD 80, LONGA	204 205 CD D 81, LONGA
206 207 D D 82, LONGA	208 209 D CD 83, LONGA							

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO