

Universidade Federal do Rio Grande Do Sul
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Curso de Design Visual

LAURA HAFFNER SILVA

**HERANÇA IMPRESSA:
PROJETO EDITORIAL E GRÁFICO DE UM LIVRO DE FAMÍLIA**

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Haffner Silva, Laura

Herança Impressa: projeto editorial e gráfico de um livro de família / Laura Haffner Silva. -- 2015. 196 f.

Orientador: Fabiano Scherer.

Coorientador: Airton Cattani.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Curso de Design Visual, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Design gráfico. 2. Projeto editorial. 3. Projeto gráfico. 4. Livro de família. 5. Memórias. I. Scherer, Fabiano, orient. II. Cattani, Airton, coorient. III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LAURA HAFFNER SILVA

**HERANÇA IMPRESSA:
PROJETO EDITORIAL E GRÁFICO DE UM LIVRO DE FAMÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do Curso de Design Visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Designer.

Orientadores

Prof. Dr. Airton Cattani

Prof. Me. Fabiano de Vargas Scherer

Porto Alegre

2015

LAURA HAFFNER SILVA

**HERANÇA IMPRESSA:
PROJETO EDITORIAL E GRÁFICO DE UM LIVRO DE FAMÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em 09 de julho de 2015, como requisito parcial para a obtenção do título de Designer.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Airton Cattani

Me. Ângela Marx

Me. Carolina Fillmann

Me. Laura Guidali

Porto Alegre

2015

*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.*

*Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.*

*Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.*

*Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que um pássaro sem vôos.*

*Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:*

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

ANTÔNIO CÍCERO

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso em Design Visual aborda questões relacionadas ao projeto editorial e gráfico de um livro de família. De valor inestimável, os livros de família têm a capacidade de conectar gerações através de seus relatos e imagens, sendo, portanto, a herança mais genuína que se pode deixar: valores, identidade e história. Na primeira parte, são apresentados referenciais teórico, metodológico e conceitual a respeito do design editorial, da importância do livro como forma de preservar memórias, e as relações entre conteúdo, contexto e acabamento. A segunda parte descreve os processos de edição e editoração do conteúdo, culminando na produção do livro da família de Giuseppe Loss e Orsola Caser Loss, bisavós da autora.

Palavras-chave: Design; Projeto Gráfico; Projeto Editorial; Livro de Família; Memórias.

ABSTRACT

This work addresses issues related to the publishing and graphic design of a family book. Invaluable, family books have the ability to connect generations through their reports and images, being the most genuine heritage that can be left: values, identity and history. In the first part of this paper, the theoretical, methodological and conceptual references about editorial design are presented, followed by the importance of the book as a way to preserve memories, and also, by the relationship between content, context and printing. The second part describes the processes of editing and publishing a content, culminating with the production of Giuseppe Loss and Orsola Caser Loss' family book.

Keywords: Design; Graphic Design; Book Design; Family Book; Memoires.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer àqueles que de alguma maneira contribuíram para este projeto virar realidade, de maneira especial:

À minha mãe, também revisora do texto, Inês Margareth Haffner, pela paciência e apoio incondicional desde sempre;

À minha tia-avó, Zita Francisca Loss, pelo registro da vida de seus pais e por me ensinar a valorizar a história dos meus antepassados;

Ao orientador Prof. Me. Fabiano Scherer, que acompanhou todo o processo e soube me ajudar nos momentos de pânico;

Ao Prof. Dr. Airton Cattani, por ter me adotado como orientanda;

À Raquel Castedo, minha chefe, referência e amiga, por todas oportunidades e ensinamentos compartilhados;

À Maria Stephanou Nascimento, por gentilmente ceder alguns dos livros que embasam este trabalho;

Ao fotógrafo Otavio Castedo, pelo tratamento gratuito e “à jato” das imagens;

À Raquel Sudbrack, pela amizade, apoio e companherismo nas longas madrugadas projetando;

A todos os meus amigos, que torceram por mim e compreenderam minha ausência nos últimos tempos;

A toda minha família, que se envolveu e contribuiu com o projeto.

A todos esses, meu muito obrigada!

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Metodologia de Bruno Munari.....	23
Figura 2: Metodologia aplicada ao projeto.....	25
Figura 3: <i>The Unicorn Panel</i> , Lascaux, França.....	27
Figura 4: <i>Cartas de Amarna</i> [frente e verso], 1400 a.C, Mesopotâmia.....	28
Figura 5: <i>O Livro dos Mortos de Hunefer</i> , 19 ^a Dinastia, Egito.....	28
Figura 6: Bíblia manuscrita de Glazier-Rylands, 1260-1270, Bélgica.....	30
Figura 7: Bíblia de Gutenberg, 1455, Alemanha.....	30
Figura 8: <i>Livre de Raison</i> , Memorial da Família Guérin Fournet, 1826.....	39
Figura 9: Cadeia do livro impresso no século XVIII.....	45
Figura 10: Cadeia do livro impresso no século XXI.....	46
Figura 11: Práticas editoriais na cadeia do livro impresso.....	47
Figura 12: Visão holística dos processos editoriais.....	48
Figura 13: Adaptação do percurso editorial ao projeto.....	49
Figura 14: Estrutura do livro impresso.....	56
Figura 15: Subdivisões da série A.....	64
Figura 16: Divisão áurea da página de Tschichold.....	65
Figura 17: Diagrama de Gutenberg.....	66
Figura 18: Tipos de dobras.....	73
Figura 19: Tipos de encadernação.....	73
Figura 20: Livraria Saraiva, Praia de Belas Shopping, Porto Alegre.....	76
Figura 21: Materiais selecionados para análise editorial.....	76
Figura 22: <i>O imigrante Giorgio Dal Lago e seus descendentes</i> , Editora Palloti, 1991.....	77
Figura 23: <i>Apenas uma sombra da felicidade</i> , Palindromo, 2005.....	78
Figura 24: <i>Casa 12</i> , Companhia das Letras, 2007.....	79
Figura 25: <i>Hamlet e o filho do padeiro: Memórias imaginadas</i> , Cosac Naify, 2014.....	80
Figura 26: Materiais selecionados para análise gráfica.....	83
Figura 27: <i>L'histoire de ma famille</i> , Aedis, 2000.....	84
Figura 28: <i>Álbum Memórias de uma Avó</i> , Ateliê Editorial, 2001.....	85
Figura 29: <i>Mon album de généalogie</i> , Chêne, 2008.....	86
Figura 30: <i>L'histoire de ma famille</i> , Chêne, 2009.....	87
Figura 31: <i>L'album de ma famille</i> , Gründ, 2011.....	88
Figura 32: Público-alvo.....	92

Figura 33: Seleção de referências.....	95
Figura 34: 001–100.....	96
Figura 35: <i>Bibliotheca</i>	97
Figura 36: <i>My Family Tree</i>	98
Figura 37: <i>Family Recipe Scrapbook</i>	99
Figura 38: <i>Everyday Journals</i>	99
Figura 39: <i>MILK Books</i>	100
Figura 40: <i>40 Days of Dating</i>	101
Figura 41: Cãnone de Van Graff aplicado ao formato A5.....	109
Figura 42: Margens antes e depois dos ajustes.....	109
Figura 43: Olivetti Lexikon 80.....	111
Figura 44: Originais datilografados.....	111
Figura 45: Percurso editorial estipulado – Projeto editorial.....	115
Figura 46: Etapas de preparação do texto.....	116
Figura 47: Acervo familiar.....	117
Figura 48: Estúdio improvisado para captação de imagens.....	118
Figura 49: Exemplo de tratamento de imagem aplicado nos documentos e fotografias.....	119
Figura 50: Exemplos de tratamento de imagem aplicado nos objetos.....	119
Figura 51: Percurso editorial estipulado – Projeto gráfico.....	121
Figura 52: Página de texto datilografada na máquina de escrever.....	122
Figura 53: Teste de fontes para a tipografia do texto.....	123
Figura 54: Documento criado no InDesign, seguindo os parâmetros estabelecidos.....	124
Figura 55: Página de texto com estilo de parágrafo aplicado.....	125
Figura 56: Letra “m” antes e depois dos ajustes.....	126
Figura 57: Exemplos de página dupla com imagens.....	127
Figura 58: Teste de fontes para a tipografia do álbum de família.....	129
Figura 59: Exemplo de página dupla do álbum de família.....	129
Figura 60: Desenho de construção das páginas de texto.....	131
Figura 61: Desenho de construção das páginas de imagem.....	131
Figura 62: Desenho de construção do álbum de família.....	132
Figura 63: Protótipo de baixa fidelidade.....	133
Figura 64: Protótipo de média fidelidade.....	133
Figura 65: Resultado da distribuição dos conteúdos.....	134
Figura 66: Edelweiss.....	135
Figura 67: Moeda de \$1 Schilling, 1998.....	136

Figura 68: Redesenho da moeda para ilustração da capa.....	136
Figura 69: Diagramação da sobrecapa.....	137
Figura 70: Diagramação da sobrecapa.....	138
Figura 71: Percurso editorial estipulado – Arte-final.....	139
Figura 72: Revisão de provas.....	140
Figura 73: Percurso editorial estipulado – Impressão e acabamentos.....	142
Figura 74: Miolo impresso em processo de imposição.....	143
Figura 75: Encadernação.....	143
Figura 76: Clichê metálico produzido.....	144
Figura 77: Simulação de gravação da capa.....	144
Figura 78: Sobrecapa.....	145
Figura 79: Complementos.....	146
Figura 80: Envelopes.....	147
Figura 81: Cantoneiras.....	147
Figura 82: Bolso.....	148
Figura 83: Validação do protótipo.....	149

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Definições de “livro”.....	32
Quadro 2: Tipos de memória.....	34
Quadro 3: Tipos de “escrita de si”.....	41
Quadro 4: Definições de agentes e práticas editoriais do livro impresso – Parte I.....	50
Quadro 5: Definições dos agentes e das práticas editoriais tradicionais – Parte II.....	51
Quadro 6: Funções narrativas entre texto e imagem.....	54
Quadro 7: Articulações entre palavra e imagem.....	55
Quadro 8: Paratextos editoriais – Elementos pré-textuais.....	57
Quadro 9: Paratextos editoriais – Elementos textuais.....	58
Quadro 10: Paratextos editoriais – Elementos pós-textuais.....	59
Quadro 11: Características do papel.....	62
Quadro 12: Critérios para seleção tipográfica.....	67
Quadro 13: Diretrizes relacionadas à legibilidade.....	68
Quadro 14: Tipos de diagramação do conteúdo visual.....	69
Quadro 15: Comparativo entre tipos de impressão para baixa tiragem.....	71
Quadro 16: Acabamentos.....	72
Quadro 17: Comparativo dos materiais analisados editorialmente.....	81
Quadro 18: Comparativo dos materiais analisados graficamente.....	89
Quadro 19: Resultado da lista de palavras-chave.....	94
Quadro 20: Requisitos, restrições e especificações de projeto.....	104
Quadro 21: Tipos de conteúdo e suas especificações.....	130
Quadro 22: Descritivos técnicos para produção do protótipo em alta.....	141

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	JUSTIFICATIVA	18
3	OBJETIVOS	21
3.1	GERAL	21
3.2	ESPECÍFICOS	21
4	METODOLOGIA	22
5	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	26
5.1	LIVRO E MEMÓRIA	26
5.1.1	Livro impresso	27
5.1.2	Memória	33
5.1.3	Livros de memórias	38
5.2	EDIÇÃO E DESIGN	44
5.2.1	Processo editorial	45
5.2.2	Projeto editorial	52
5.2.3	Projeto gráfico	60
6	ANÁLISE DE SIMILARES	75
6.1	ANÁLISE EDITORIAL	75
6.2	ANÁLISE GRÁFICA	83
7	BRIEFING	91
7.1	PROBLEMA	91
7.2	PÚBLICO-ALVO	92
7.3	PALAVRAS-CHAVE	93
7.4	PESQUISA DE REFERÊNCIAS	95
7.5	REQUISITOS E RESTRIÇÕES	103
7.5.1	Impressão	105
7.5.2	Formato	106
7.5.3	Suporte	106
7.5.4	Grid e mancha gráfica	108

1.1.1	Tipografia.....	110
1.1.2	Tratamento visual.....	112
1.1.3	Acabamento.....	113
1	PROJETO EDITORIAL.....	115
1.1	PREPARAÇÃO DO TEXTO.....	116
1.2	SELEÇÃO DE IMAGENS.....	117
1.3	ORGANIZAÇÃO DO CONTEÚDO.....	120
2	PROJETO GRÁFICO.....	121
2.1	PÁGINAS TEXTUAIS.....	122
2.2	ICONOGRAFIA.....	126
2.3	ÁLBUM DE FAMÍLIA.....	128
2.4	DISTRIBUIÇÃO DOS CONTEÚDOS.....	130
2.5	CAPA E SOBRECAPA.....	134
2.6	COMPLEMENTOS.....	137
3	ARTE FINAL.....	139
4	IMPRESSÃO E ACABAMENTOS.....	142
5	VALIDAÇÃO.....	149
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
	REFERÊNCIAS.....	154
	APÊNDICES.....	162
	Apêndice I: Questionário.....	163
	Apêndice II: Respostas do questionário.....	167
	Apêndice III: Testes de formatação das páginas de texto.....	170
	Apêndice IV: Exemplos de diagramação das páginas textuais.....	173
	Apêndice V: Miniaturas das páginas diagramadas e ordenadas.....	177
	Apêndice VI: Pesquisa de ilustrações para a capa.....	187
	Apêndice VII: Custos de produção.....	188
	Apêndice VIII: Protótipo de alta fidelidade.....	189
	Apêndice IX: Questionário de validação.....	191
	Apêndice X: Respostas do questionário de validação.....	193

1 INTRODUÇÃO

“Nada vem do nada”
(CARDOSO, 2012, p.81).

As bagagens que carregamos, sejam de vivências obtidas diretamente ou por empréstimo (como no caso das memórias familiares, que muitas vezes advém não de momentos presenciados, mas de histórias compartilhadas), enriquecem nossa percepção e definem quem somos e a maneira como nos relacionamos com o mundo.

“As memórias alimentadas e cultivadas em comum mantêm uma sociedade em contato natural com seu próprio passado. Mais ainda, a memória salvaguarda o núcleo da individualidade. O que se encontra guardado pela recordação e é suscetível de ser rememorado constitui o lastro da identidade singular” (STEINER, 1989, p.21).

Por perceber o imenso valor das lembranças do indivíduo e acreditar no impacto delas nos aspectos particular e coletivo – na medida em que abrangem, a um só tempo, o contexto familiar, temporal e social –, este trabalho resgata as memórias de uma família para mantê-las a salvo do esquecimento através de um produto/objeto editorial: o livro.

“O livro provou ser uma das tecnologias mais úteis, versáteis e duradouras da história. Sua portabilidade, facilidade de referência e capacidade de concentrar uma grande quantidade de dados o tornaram indispensável. Hoje é difícil imaginar como alguns dos momentos decisivos da história ocidental poderiam ter ocorrido sem ele. O Renascimento, a Reforma, a Revolução Científica e a era do Iluminismo valeram-se todos da palavra impressa para sua difusão e influência permanentes. Durante dois milênios e meio, a humanidade usou o livro, na sua forma manuscrita ou impressa, para registrar, administrar, venerar e educar” (LYONS, 2011, p.x).

Com mais de 500 anos de tradição, a construção de um livro propõe uma série de desafios: a preparação de seu conteúdo, a definição de seu conceito e público-alvo, bem como todas as escolhas referentes a formato, estilo, produção e acabamento. Por

influenciarem umas às outras, essas etapas devem ser pensadas quase que simultaneamente e são as decisões tomadas em cada uma delas – sempre buscando reforçar o conceito adotado – que definirão o resultado final do projeto.

Neste trabalho, serão abordadas a concepção e produção de um livro de memórias familiares, acompanhando todos os processos necessários para sua criação. Relacionando o objeto que se pretende criar – o livro – com seu próprio conteúdo – memórias de uma família –, optou-se por projetar um livro impresso que refaça e reforce essa conexão com o passado, enaltecendo a importância da história, da identidade e da ancestralidade. Valendo-se da metodologia de Bruno Munari (2008), o presente trabalho busca fornecer os dados necessários para a compreensão da cadeia editorial de um livro impresso, identificando seus agentes e processos envolvidos, além de explorar e analisar o cenário do design editorial.

A partir da teoria e das técnicas expostas neste trabalho, será editado e produzido um livro contando a história da família Caser Loss. A narrativa é de uma das filhas de Giuseppe Loss (1898-1985) e Orsola Caser Loss (1903-1975) e abrange suas vidas em Caoria (na época de seus nascimentos, território austríaco e, após a I Guerra Mundial, italiano) e no Brasil, a partir de 1925, ano da chegada do casal no Estado do Espírito Santo. A autora do relato é Zita Francisca Loss, segunda filha do casal, nascida no Brasil, que sempre percebeu a riqueza das aventuras vividas pelos pais e pela avó materna. Sofreu pelas dificuldades que passaram, riu nas partes que o pai, grande contador de histórias, as fazia ainda mais hilárias e, mais que tudo, e a razão de seu desejo de perpetuar essa história, o belo exemplo de vida que legaram aos seus descendentes pela firmeza de princípios e coerência de atitudes. A história possui todos os ingredientes de uma boa narrativa e saber da existência desse relato inspirou esse trabalho. Retirar do fundo de uma gaveta esses registros, que são também a história da autora desse trabalho, bisneta do casal imigrante, tem sido uma aventura estimulante. A partir daí, as pesquisas realizadas sobre os livros de memória foram cada vez mais surpreendendo e consolidando a certeza de uma boa escolha. A história desse casal perpassa períodos importantes da história mundial e do Brasil,

sendo elemento, por vezes, determinante nos seus desdobramentos. Nesse sentido, extrapola o universo da família para ser a história de dezenas delas, ou dos países citados, ou dos imigrantes, que deixam suas pátrias em busca de seus sonhos ou para fugir de guerras. O leitor, por sua vez, pode priorizar os aspectos de seu interesse.

2 JUSTIFICATIVA

“Uma das sentenças mais tristes que conheço é ‘eu gostaria de ter perguntado a minha mãe sobre isso’. Ou a meu pai. Ou a meu avô. Ou a minha avó. Como todos os pais sabem, os filhos não são tão fascinados pelas nossas vidas quanto nós somos. Somente quando eles tem seus próprios filhos – e sentem os primeiros sinais do avançar da idade – que de repente eles querem saber mais sobre sua herança familiar e todos os seus acréscimos de anedota e sabedoria” (ZINSSER, 2006, p.281).

Com o intuito de evitar que as memórias ancestrais acabem se perdendo com o passar das gerações, este trabalho propõe a criação de um livro impresso que contenha relatos familiares, fotografias e uma espécie de catalogação de objetos, repletos de significados, que fazem parte da trajetória da família da autora. Fundamental para construção da identidade do indivíduo, o livro de memórias une presente, passado e futuro em um sentido de continuidade e de completude (BARROS, 1989).

Ainda que estejamos presenciando a inegável expansão e popularização dos “livros digitais”, o livro em sua forma impressa foi escolhido como suporte para apresentação de tal conteúdo dada a afinidade conceitual existente entre ambos: a ideia de tradição. Ademais, há a necessidade de conferir materialidade a essas memórias, tornando-as “palpáveis” e acessíveis, dispensando a necessidade de qualquer outro dispositivo, que não o próprio objeto livro. Independente e perene, o livro impresso permite também a exploração de outros recursos interativos sensoriais, capazes de promover o apelo emocional desejado.

“O livro é uma máquina tecnologicamente avançadíssima, moderníssima, mais do que um computador. Não necessita sequer de energia, de visores, de teclas, de disquetes. É austero, barato, simples, transportável, limpo. É uma coisa verdadeiramente mágica” (MOLINA, 1998, p.89).

Mais do que um projeto pessoal, a preservação desses registros também possui uma função social: serve como testemunho da realidade de uma época, informando sobre a vida cotidiana, hábitos e costumes de determinado período e local, através de histórias e personagens reais.

Sendo assim, permite reestabelecer vínculos e proteger histórias, almejando a manutenção do valor-família, exatamente no momento em que esta está sendo colocada em questão pelas transformações sociais. Atualmente, vivemos na era do instantâneo, idolatramos o “hoje” e o “agora” e nos desapegamos do passado com uma grande facilidade. Podemos compartilhar em redes sociais tudo que pensamos ou fazemos, muitas vezes simultaneamente ao próprio ato inclusive, mas isso não significa que estamos de fato preservando esses momentos e deles retirando o aprendizado possível. Pelo contrário, são registros voláteis, efêmeros, que – ao deixarem de ser novidade – tendem a perder sua relevância em meio a uma infinidade de tantos outros.

“Deve notar-se que a perda da memória cultural característica de uma sociedade do instante presente é perfeitamente compatível com a enorme quantidade de arquivos secundários criados quotidianamente e cuja produção é mais acelerada do que a dos arquivos primários (...). A acessibilidade, que é uma virtude no sistema capitalista, tem como contrapartida um fluxo quase incontrolável de textos” (FURTADO, 2006, p.119).

Como designers, cabe a nós resgatar essas memórias, transformando-as em valores simbólicos, a fim de contrabalançar com aqueles da “modernidade líquida” que estamos vivendo, onde tudo muda e nada mais tem história (BAUMAN, 2010).

“A grande importância do design reside, hoje, precisamente em sua capacidade de construir pontes e forjar relações num mundo cada vez mais esfacelado pela especialização e fragmentação de saberes” (CARDOSO, 2012, p.234).

Além da relevância da temática escolhida, ressalta-se também o valor do registro do processo editorial aplicado, pois a experiência prática confirma e com-

plementa o referencial teórico, enriquecendo este relato e podendo ser útil para os leitores interessados em compreender as particularidades e, porque não, também se aventurar no mundo editorial.

“Penso [...] que muito importante será gerar conhecimentos, produzindo monografias sobre aspectos concretos de uma atividade que tem amplo espectro social, cultural, sócio – a produção editorial. Há detalhes técnicos que cabe averiguar e há também um conhecimento que só o fazer do livro, nas suas diversas etapas, revela. Este conhecimento prático só se passa nos percursos do próprio fazer editorial” (FERREIRA, 1997, p.18).

Após ser apresentada ao design editorial na disciplina de Projeto Visual III, a autora teve a oportunidade de imergir na área, ao integrar durante três meses a equipe do estúdio *work-form*, trabalhando em projetos editoriais em conjunto com a Camberwell Press, editora da Camberwell College of Arts, pertencente a University of the Arts London, como parte do estágio obrigatório do programa de intercâmbio estudantil Ciência sem Fronteiras, em Londres. Como resultado, encantou-se com essa área. De volta a Porto Alegre, ingressou como estagiária no estúdio de design Roka Estúdio, dirigido pela designer Raquel Castedo, onde tem aprendido muito com a equipe e com a rotina do design editorial.

Por já trabalhar na área editorial e ser apaixonada por este ofício, a autora encontrou neste Trabalho de Conclusão de Curso uma maneira de aliar vocação profissional a um projeto pessoal, valendo-se da produção de um livro impresso de memórias familiares, para expressar toda admiração pela história de sua família e explorar os diferentes papéis e atividades que fazem parte do universo editorial.

3 OBJETIVOS

3.1 GERAL

O desafio desse trabalho é desenvolver os projetos editorial e gráfico de um livro de família impresso que explore os aspectos simbólicos relacionados ao seu conteúdo, permitindo a identificação e a interação do público-alvo com o objeto.

3.2 ESPECÍFICOS

- Caracterizar os livros de família, ressaltando a importância de se preservar memórias familiares;
- Compreender a cadeia editorial de um livro impresso, identificando os agentes e processos envolvidos;
- Analisar o cenário do design editorial de caráter autobiográfico, fazendo um levantamento de exemplares com projetos diferenciados em nichos semelhantes;
- Organizar e adaptar um conteúdo pré-existente, bem como produzir o conteúdo complementar necessário;
- Experimentar alternativas que permitam a interação do público-alvo com o objeto impresso através da elaboração de soluções de complexidade adequada às limitações de tempo e recursos existentes;
- Produzir o livro impresso em uma pequena tiragem, direcionada aos membros da família em questão (até 10 volumes).

4 METODOLOGIA

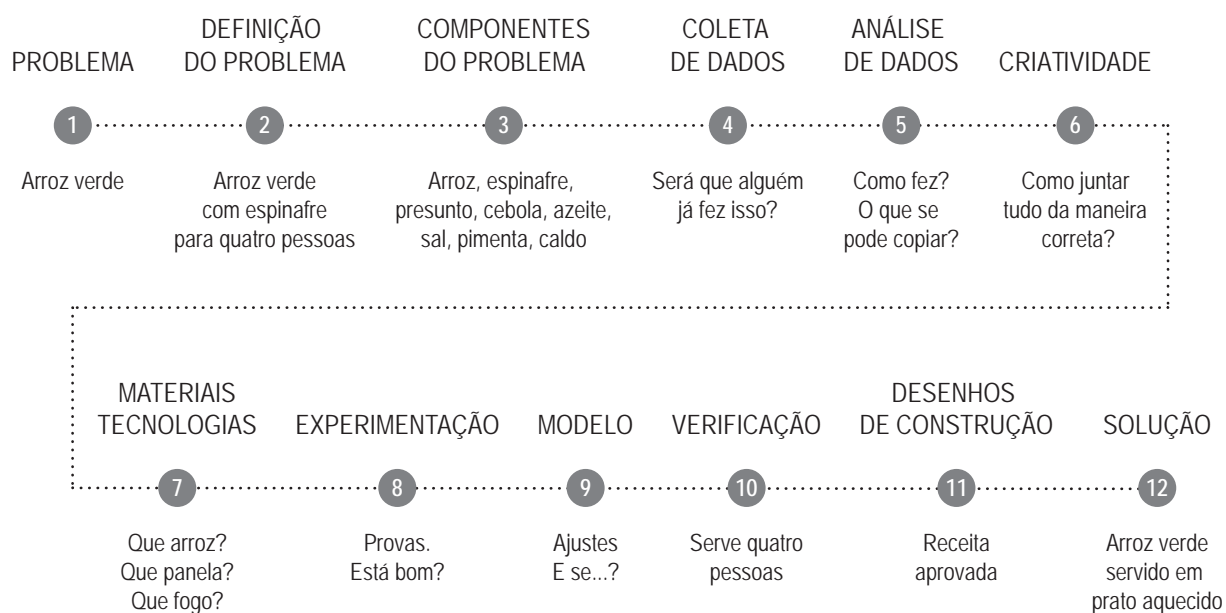
“O conhecimento do método de projetar, de como se faz para construir ou conhecer as coisas, é um valor libertatório: é um *faça você mesmo*” (MUNARI, 2008, p.4).

Segundo Munari (2008, p.2), “tudo se torna fácil quando se conhece o modo de proceder para alcançar a solução de algum problema”. É por meio do método que ordenamos e categorizamos as operações necessárias para, primeiramente, identificar e, posteriormente, solucionar os problemas projetuais.

Influenciado pelo método de René Descartes, Munari procurou atender às quatro regras propostas pelo matemático: primeira, evitar a precipitação e investir na prevenção; segunda, dividir o problema em quantas partes sejam necessárias para sua melhor visualização; terceira, ordenar os problemas de maneira gradual, ou seja, do mais simples ao mais complexo; e, por fim, quarta, revisar todas as etapas, para a certeza de que nada foi omitido (MUNARI, 2008). Como resultado, criou o método conhecido como “*receita de arroz verde*” (Figura 1). Abrangendo doze importantes etapas, esse método consiste em um passo a passo simples para colocar em evidência os pequenos problemas isolados (ou subproblemas) que compõem o problema central. É no entendimento de cada um desses componentes que se pode ter uma noção do todo, e, assim, propor soluções que atendam às diversas necessidades do projeto.

“O problema não se resolve por si só; no entanto, contém já todos os elementos para a sua solução. É necessário conhecê-los e utilizá-los no projeto de solução” (MUNARI, 2008, p.31).

Figura 1: Metodologia de Bruno Munari



Fonte: MUNARI (2008). Adaptado pela autora.

O método de Munari baseia-se na analogia culinária do preparo de uma receita e tem início com a identificação de um problema: “como se prepara um arroz verde?”. Em seguida, o desafio é definir o problema, ou seja, traçar os limites dentro dos quais será explorado. A partir daí, o problema será analisado a cada vez com mais profundidade, e novos problemas – chamados subproblemas – serão revelados.

Com todos elementos devidamente identificados, dá-se início à etapa de coleta de dados, que consiste na busca por informações que habilitem o projetista a tomar decisões e propor soluções. A análise dos dados, por sua vez, nada mais é do que a assimilação do conteúdo pesquisado.

Passadas as etapas de reconhecimento do problema, chega-se à fase de conceituação, onde a criatividade torna-se o elemento fundamental para a aplicação dos conhecimentos adquiridos. Tendo o conceito definido, é possível selecionar os materiais e tecnologias mais adequados e, assim, prosseguir para a experimentação dos mesmos. Sobre esse momento, Munari ressalta:

“Não sabemos ainda que forma vai ter aquilo que se quer projetar. Mas estamos seguros de que as hipóteses de possíveis erros são muito reduzidas. Podemos agora começar a estabelecer relações entre os dados recolhidos, tentar agrupar os subproblemas e elaborar alguns esboços para a construção dos modelos parciais” (MUNARI, 2008, p.50).

Os modelos parciais, citados por Munari, apresentam funções diversas: são úteis tanto para testar os materiais selecionados quanto para demonstrar detalhes ou mecanismos que serão melhor compreendidos através de seu manuseio. No intuito de verificar as possíveis soluções projetuais, prevê-se a apresentação dos protótipos a um grupo de prováveis usuários, com liberdade para opinar acerca dos objetos. A partir desses comentários, será possível perceber as modificações necessárias para aprimorar as alternativas.

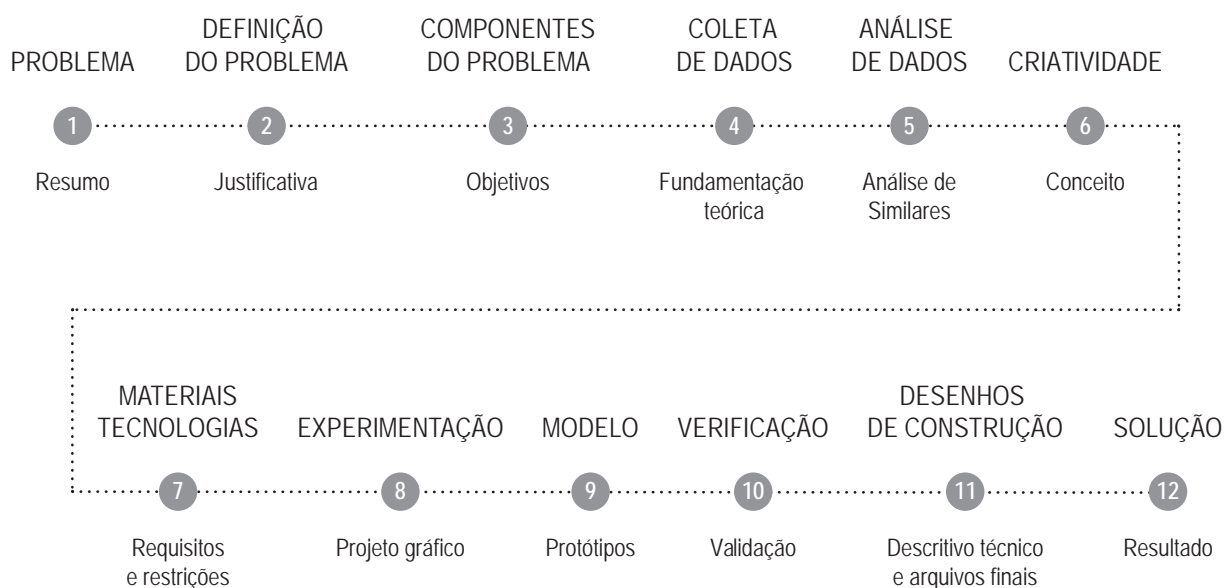
Feitas as alterações, o projeto encaminha-se para o detalhamento dos protótipos elaborados – os desenhos de construção –, que devem concentrar todas as informações necessárias para garantir a reprodutibilidade da solução encontrada. Concluída essa etapa, o projeto é considerado encerrado, e o problema, solucionado.

Observa-se, nesse tipo de método, que cada estágio está diretamente vinculado ao anterior, fazendo com que o passo seguinte pareça uma consequência inevitável. Sendo assim, tem-se o desenvolvimento gradual e encadeado do projeto, que se constrói ao longo de uma jornada focada não apenas no resultado, mas, também, no percurso trilhado.

Para complementar as orientações de Munari e auxiliar nas etapas de desenvolvimento, foram utilizadas ferramentas metodológicas como entrevistas e questionários com o público-alvo, levantamento de conteúdos a partir de pesquisas no acervo familiar da autora, e técnicas de seleção de imagens diversas.

Embora seja um método dinâmico, permitindo ida e vindas ao longo de sua aplicação, para fins de clareza, buscou-se associar as etapas propostas por Munari às seções e subseções apresentadas neste trabalho (Figura 2).

Figura 2: Metodologia aplicada ao projeto



Fonte: Elaborado pela autora

Devido às particularidades globais do processo editorial, optou-se por adaptar as orientações de Munari para organizar os procedimentos pré-estabelecidos da cadeia editorial. A partir do referencial teórico pesquisado, foi possível desenvolver uma trajetória mais específica para as etapas de projeto editorial e gráfico, chamada de “percurso editorial” (vide Item 5.2.1), auxiliando na organização do fluxo de trabalho e servindo como um guia das atividades que a serem realizadas ao longo do desenvolvimento do projeto.

5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A fundamentação teórica compreende a etapa de coleta de dados. Subdivididas em dois blocos principais, “Livro e Memória” e “Edição e Design”, as pesquisas procuram fornecer o conhecimento necessário para a condução do projeto e direcionar o seu rumo a uma solução adequada, viável e contextualizada, a partir da compreensão das particularidades dos temas abordados.

5.1 LIVRO E MEMÓRIA

“Sou cético quanto ao progresso. Meus instintos são arqueológicos. Favoreço o deus Jano, que olha para trás e para frente ao mesmo tempo. Sem um elo vivo com o passado, o presente é o caos e o futuro, ilegível. Em nossa cultura os livros formam tal elo, talvez o elo principal, com certeza indispensável” (EPSTEIN, 2002. p.24).

Resultado de mais de quatro mil anos de história, o livro é a forma mais antiga de documentação do conhecimento. Sua evolução ao longo do tempo relaciona-se intimamente com a da humanidade (HASLAM, 2007). É justamente por sua importância ao longo da história, tanto quanto pela sua função de preservar histórias, que buscou-se conhecer a trajetória do livro e, conseqüentemente, da escrita, bem como entender mais detalhadamente o assunto que se quer ressaltar neste trabalho, as memórias, até chegar na intersecção de ambos temas: os livros de memórias.

“Muito antes de os livros existirem como objetos físicos, os contadores de histórias transmitiam dados essenciais às sucessivas gerações em forma narrativa – como na Odisséia, por exemplo. [...] Ao nascer da civilização letrada, a nova tecnologia da escrita permitiu que as histórias não precisassem mais ser memorizadas coletivamente em verso, mas pudessem ser escritas” (EPSTEIN, 2002, p.11).

5.1.1 Livro impresso

Desde os primeiros povos a habitarem nosso planeta, é notória a necessidade humana de deixar registros. Data de 15.000 anos a.C. as representações pictóricas de cervos e bisões encontradas nas cavernas de Lascaux (Figura 3), no sudoeste da França, bem como as representações de renas da Era Glacial, descobertas na Cueva de las Monedas, na Espanha. Ainda, as pinturas rupestres feitas com ocre pelos aborígenes australianos, em Kakadu, há dezenas de milhares de anos atrás. São todos exemplos de vestígios escritos – ainda não sistematizados – deixados em rochas e paredes de cavernas (LYONS, 2011).

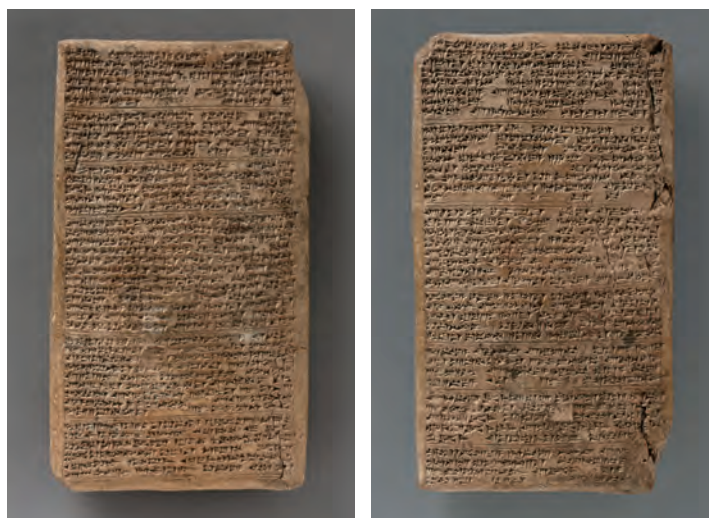
Figura 3: *The Unicorn Panel*, Lascaux, França



Fonte: Lascaux, Ministère de la Culture et de la Communication.

Porém, foi apenas por volta de 3.000 a.C que a escrita veio a surgir como um sistema de registro organizado. Escritos em blocos de argila (Figura 4), os primeiros “livros” surgiram na Mesopotâmia e se fizeram comuns entre os povos sumérios, babilônios, assírios e hititas. Valendo-se de símbolos codificados – pictogramas –, os sinais eram traçados com a ajuda de finos pedaços de madeira em formato de cunha, ficando conhecidos, portanto, como “escrita cuneiforme” (JAHN, 2001; ROSSI FILHO, 2001).

Figura 4: *Cartas de Amarna* [frente e verso], 1400 a.C, Mesopotâmia



Fonte: Trustees of the British Museum.

Paralelamente à escrita cuneiforme, desenvolvia-se no Egito a escrita hieroglífica. Os escribas, indivíduos que dominavam essa escrita, eram os responsáveis pela diagramação e ilustração dos textos, sendo considerados por Haslam (2007) como os primeiros *designers* de livros. Apresentados em rolos, os livros egípcios eram feitos de folhas de papiro (Figura 5) que, coladas umas às outras, eram enroladas em forma de cilindro e protegidas por um envoltório de couro (ROSSI FILHO, 2001).

Figura 5: *O Livro dos Mortos de Hunefer*, 19ª Dinastia, Egito



Fonte: Trustees of the British Museum.

“Na pedra, na argila ou no papiro, utilizando diversos sistemas de escrita, o homem registra sua vida ou faz reflexões a partir de suas experiências. Do registro factual a inúmeras formas de manifestação literária, ele começa a ter uma história” (JAHN, 2001, p.44).

Por volta de 150 a.C, com a crise no fornecimento de papiro – que teve sua exportação proibida por Ptolomeu Epifânio, rei da Alexandria – os sábios do reino de Pérgamo, na Ásia Menor, foram obrigados a procurar novas alternativas. Como resultado, acabaram produzindo uma membrana a partir da pele de carneiro que, após ser esticada em um caixilho, era secada, branqueada com giz, polida e alisada com pedra-pomes. Essa membrana ficou conhecida como “pergaminho”, dado o local de sua origem (HASLAM, 2007).

Aos poucos, os rolos de papiro foram sendo substituídos pelos de pergaminho em todo Ocidente. No entanto, foi apenas no século IV d.C. que os romanos inovaram substituindo completamente o formato de rolo pelo de códice (*codex*). Devido a suas dimensões e resistência, percebeu-se que o pergaminho aceitava ser dobrado sem se danificar, possibilitando que suas folhas fossem “ligadas borda a borda, dobradas e depois empilhadas e atadas ao longo de uma das margens” (HASLAM, 2007, p.6), assemelhando-se, assim, a conformação do livro impresso que conhecemos (JAHN, 2001; HASLAM, 2007; LYONS, 2011).

“Uma das primeiras revoluções do livro foi a invenção do códice, originário do mundo cristão dos séculos II e III, quando o livro deixou de ser um rolo, ou *volumen*, e tornou-se uma coleção de folhas individuais frouxamente unidas entre si. O códice era um livro com páginas a serem viradas em vez de uma longa tira de material a ser desenrolada” (LYONS, 2011, p.8).

Na Idade Média, os monges copistas adotaram o formato de códice para seus manuscritos, pois, graças a suas páginas reunidas e costuradas, possibilitava que fossem facilmente manuseados nas bibliotecas dos mosteiros. Por cultivarem a arte da caligrafia, esses monges transformaram os primeiros livros – agora ricamente ilustrados com iluminuras (Figura 6) – em verdadeiros tesouros medievais (JAHN, 2001).

Figura 6: Bíblia manuscrita de Glazier-Rylands, 1260-1270, Bélgica



Fonte: Victoria and Albert Museum Collections.

Apenas no século XV, uma invenção viria a suplantar as técnicas manuscritas: a tipografia. Johannes Gutenberg, nascido em Mainz, cidade da Alemanha, adotou e aprimorou um processo de impressão utilizado desde o século XI pelos chineses, o tipo móvel. Facilitam essa tarefa suas habilidades com o trabalho em metal, sua familiaridade com as prensas para esmagar uvas no processo de fabricação do vinho, bem como noções construtivas do códice e conhecimento da existência do papel – desenvolvido na China por volta do século II da era cristã. Fruto dessa mistura de técnicas, surgiria a Bíblia de Gutenberg (Figura 7), o primeiro livro europeu impresso (JAHN, 2001; HASLAM, 2007).

Figura 7: Bíblia de Gutenberg, 1455, Alemanha



Fonte: World Digital Library.

“O livro impresso tem papel fundamental na revolução do pensamento e do saber verificada no século XVI. Ele agilizou e estimulou a troca de ideias e sua repercussão entre um número crescente de pessoas. Além disso, o debate se enriqueceu com a inauguração do trânsito das ideias no sentido inverso, com o público-receptor reagindo e se manifestando sobre o que lia – e participando, em decorrência, do processo de geração de novas ideias” (JAHN, 2001, p.45).

Até o início do século XIX, poucas inovações haviam sido introduzidas no processo de impressão, que permanecia, na sua essência, o mesmo do tempo de Gutenberg. Porém, com o desenvolvimento das prensas a vapor em 1810, e das chapas de estereotipia em 1846, a produção impressa disparou, promovendo o aumento das tiragens e barateamento dos exemplares. O aperfeiçoamento da mecanização da imprensa aliado às mudanças tecnológicas na produção do papel e à implantação das ferrovias – resultando em novas oportunidades de distribuição e comercialização em escala nacional e internacional – proporcionaram as condições necessárias para atender à demanda que não parava de crescer nas sociedades industrializadas. Foi também ao longo desse século, que os ofícios do livro desenvolveram um modelo de negócios moderno, tal como conhecido por nós hoje (EPSTEIN, 2002; LYONS, 2011).

“No século XX, o papel de ascendência cultural do livro é indiscutível – hoje desafiado por novos meios de disseminação, armazenamento e recuperação do conhecimento. Neste século verificou-se a comercialização maciça dos livros e também, a partir de 1950, a impressão de obras de menor apelo generalizado, democratizando e diversificando a circulação de ideias” (JAHN, 2001, p.45).

Fica evidente, através do percurso das raízes do que viria a ser o livro até sua concepção moderna, a dificuldade que temos de defini-lo, pois este depende diretamente do suporte utilizado: das tabuletas de argila, passando pelos rolos de papiro até o códice de pergaminho, todos apresentavam características muito particulares, tanto de formato quanto de diagramação e de produção.

O Quadro 1 mostra as definições de “livro” apresentadas pelos autores utilizados como referência, bem como a definição geral da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura):

Quadro 1: Definições de “livro”

UNESCO, 1950	“Publicação não-periódica impressa de no mínimo 48 páginas, além da capa, publicada no país e disponibilizada ao público”.
MARTINS FILHO & ROLLEMBERG, 2001, p.47	O livro [...] é tanto um veículo informativo, uma espécie de guia, quanto um objeto que também pode e deve proporcionar o prazer e gosto estético criado pelo hábito da leitura.
HASLAM, 2007, p.9	Um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço.
LYONS, 2011, p.12	Definir o próprio livro é uma operação de risco. Prefiro ser inclusivo a ser exclusivo e, portanto, ofereço uma definição bem frouxa. O livro, por exemplo, não existe simplesmente como um texto em folhas de papel impresso e encadernado – o códice tradicional com o qual estamos familiarizados hoje. Tal definição esquece os dois milênios de livros antes da imprensa e as várias formas assumidas pela comunicação textual antes da invenção do códice.

Fonte: Elaborado pela autora.

Atualmente, vivenciamos outra revolução na definição do livro por conta do surgimento de um novo suporte, o digital. Mudando a forma física do livro ao remover seu mais tradicional suporte – o papel – a revolução eletrônica suscita temores similares aos despertados pela invenção da imprensa há 500 anos (HASLAM, 2007). Para contrapor esses temores, Araújo (2008) pondera:

“O ‘livro’ poderá, assim, para certos fins, apresentar-se sob outra técnica física. Mas, enquanto perdurar o rigor da leitura a sós, o enlevo da leitura a sós, a emoção do manuseio sensual das páginas, enquanto isso perdurar, teremos os livros-livros, esses que estão aí incorporados a nossa maneira de sermos humanos”. (ARAÚJO, 2008, p.20-21).

O próximo tópico tratará da memória. Que seria dela, sem o veículo livro? O livro é o modo por excelência de fazê-la perpetuar no tempo e de ampliar seu alcance. Do mesmo modo, nos interessam tanto aquelas dos tempos idos quanto as da contemporaneidade, pois tudo ensina e se interliga quando se trata da experiência humana.

5.1.2 Memória

Os antigos gregos consideravam a memória uma identidade divina. Conhecida como deusa *Mnemosyne*, mãe das Musas e protetora das Artes e da História, ela concedia aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade, conferindo o dom da imortalidade àqueles que, por meio dos seus registros e obras, tornavam-se memoráveis, perdurando pela eternidade (CHAUI, 2000).

Atualmente, entendemos o termo “memória” como uma evocação do passado. É a “capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total” (CHAUI, 2000, p.158), ou seja, é a maneira de conservar um momento que ficou para trás e que não retornará, bem como nossa primeira experiência de tempo e de espaço, ambos fundamentais para a rememoração do passado na medida em que são a essência da memória (BARROS, 1989).

“Com a passagem do tempo, surge a “história”, que é a duração mutável transformada em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “permanência”, que é o entorno mutável transformado em qualidade estável”. Com a passagem do tempo, surge a “atenção”, que é o ponto de vista mutável transformado em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “consagração”, que é o discurso mutável transformado em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “memória”, que é a experiência mutável transformada em qualidade estável” (CARDOSO, 2012, pp.70-71).

Para Cardoso (2012), memória é toda experiência deslocada de seu ponto de partida. É o registro de vivências, mas não apenas isso: é também o processo de reconstituição do passado, no qual buscamos lembrar o que se viveu e aprendeu, e como relacionamos isso com uma situação do presente.

“Reza o dito popular que ‘recordar é viver’, e podemos afirmar o inverso: que viver é, em grande parte, um processo de recordar. Memória e experiência estão intimamente relacionadas, uma alimentando e constituindo a outra” (CARDOSO, 2012, p.74).

Pode-se abordar esse tema por inúmeros vieses: no campo da psicologia, da psicofisiologia, da neurofisiologia, da biologia, da pedagogia, da antropologia, da sociologia etc. Chaui (2000) separa essas abordagens em duas análises distintas: a análise dos componentes objetivos da memória, preocupada em desvendar o funcionamento das atividades físico-fisiológicas e químicas de gravação e registro cerebral das lembranças (como a teoria da *Gestalt*, na psicologia); e a análise dos componentes subjetivos, voltada para o entendimento da relevância do fato gravado, seu significado emocional, o modo como nos marcou e sua necessidade em nossa vida prática.

Além disso, Chaui (2000) propõe a classificação da memória de acordo com suas funções (Quadro 2):

Quadro 2: Tipos de memória

MEMÓRIA PERCEPTIVA OU DE RECONHECIMENTO	Nos permite reconhecer coisas, pessoas, lugares etc. É indispensável para nossa vida cotidiana.	Consciência individual e coletiva
MEMÓRIA-HÁBITO	Adquirida por atenção deliberada ou voluntária, ou através da repetição de gestos ou palavras até sua interiorização, de forma que possamos repeti-los inconscientemente.	Consciência individual e coletiva
MEMÓRIA FLUXO-DE-DURAÇÃO- PESSOAL	Nos permite guardar a lembrança de coisas, fatos, pessoas e lugares cujos significados sejam importantes para nós, tanto do ponto de vista afetivo quanto do ponto de vista de nossos conhecimentos.	Consciência individual e coletiva
MEMÓRIA SOCIAL OU HISTÓRICA	É fixada por uma sociedade através de seus mitos fundadores e de relatos, registros, documentos, monumentos, datas, nomes de pessoas, fatos e lugares que possuem significado para a vida coletiva.	Consciência individual e coletiva
MEMÓRIA BIOLÓGICA DA ESPÉCIE	É gravada no código genético das diferentes espécies de vida e possibilita a repetição da espécie.	Inconsciente e puramente física
MEMÓRIA ARTIFICIAL DAS MÁQUINAS	Baseada na estrutura simplificada do cérebro humano.	Técnica

Fonte: CHAUI (2000). Adaptado pela autora.

Neste trabalho, a análise escolhida é a dos componentes subjetivos e os tipos de memória relevantes são os de consciência individual e coletiva, principalmente as memórias de reconhecimento e as memórias fluxo-de-duração-pessoal, por compreenderem o aspecto seletivo e afetivo da memória. A par disso, o enfoque dado é o filosófico: o objetivo é elucidar a importância da memória na identificação dos indivíduos, o chamado “aspecto individual da memória”, que traduz um sentimento próprio e particular do tipo “eu sou quem eu sou porque fui o que fui” (BARROS, 1989; CARDOSO, 2012); mas também coletivo, no caso das memórias familiares, onde os laços, caracterizados pela ancestralidade, fazem com que as lembranças do outro sejam parte da nossa história também (SILVA & SILVA, 2009).

Segundo Barros (1989), a importância do grupo familiar no processo de reconstrução do passado advém do fato de a família ser, simultaneamente, o objeto das recordações e o espaço em que essas tendem a ser avivadas. Compostas pelas lembranças dos indivíduos ou que lhes foram repassadas, as memórias familiares não pertencem somente aos que as vivenciaram, mas são entendidas como propriedades da família e parte de uma trajetória comum (SILVA & SILVA, 2009).

Para auxiliar nesse processo, estão as fotografias. Como peças arqueológicas, as fotografias acabam preservando um episódio ou detalhe da vida. A imagem ali registrada é a documentação necessária para trazer veracidade às reminiscências da memória (BARROS, 1989).

Porém, não apenas os retratos têm esse dom. Móveis e objetos também podem tornar-se símbolos e ser transcritos como bens que contêm e contam uma história. Chamados de “mementos” ou “memorabilia”, esses artefatos pertencem ao vasto universo dos objetos que nos remetem a vivências, a hábitos e até a pessoas, funcionando como suportes para preservar e atestar memórias (BARROS, 1989; CARDOSO, 2012).

“Alguns objetos, por serem os figurantes permanentes ou os acessórios de cenário de nossa existência, e outros, por guardarem em si o testemunho de nossas grandes e pequenas façanhas, adquirem um significado

especial, chegando a ter uma relação tão íntima conosco que passam a fazer parte de nossa identidade. São objetos rituais dessa religião única que é a nossa existência e da constituição de uma identidade e de uma individualização” (COSTA, 1995, p.38).

Assim, Costa (1995) revela os tesouros domésticos individuais e familiares. Elementos com valor predominantemente pessoal e simbólico, esses objetos compõem verdadeiros acervos particulares, plenos de significado e identidade. Muitas vezes retirados de seu ciclo de vida útil, esses objetos são conservados e legados à posteridade, perdendo sua função prática e funcional, porém atingindo uma outra e mais profunda dimensão: a histórica, como testemunhas da existência de uma pessoa ou família.

“A transmissão de bens simbólicos às gerações seguintes situa a família como o lugar dessa passagem, fazendo de cada descendente o alvo e ao mesmo tempo o veículo da preservação dos valores familiares” (BARROS, 1989, p.7).

Além de capazes de contar histórias da vida cotidiana e de suas personagens, esses bens “nostálgicos”, mantidos de geração a geração, são também registros concretos de uma época, e, portanto, informam sobre os valores estéticos, as visões de mundo, o grau de desenvolvimento tecnológico, além dos usos e costumes de determinadas civilizações e períodos históricos, possibilitando o reconhecimento da cultura em que os mesmos foram originados (DUPRAT, 2002; FAGGIANI, 2006).

Para Faggiani (2006), os aspectos materiais não podem ser separados dos sociais, pois ambos são regidos por uma característica comum, o significado. Já para Cardoso (2012), o significado nada mais é do que a percepção dos usuários: sem um sujeito capaz de atribuir valor a um artefato, ele poderá ser considerado “lixo”, ou seja, matéria desprovida de sentido ou propósito. Para exemplificar, imagine-se organizando a mesa de outra pessoa. Desconhecendo a importância de cada papel que ali está, arriscamos jogar fora documentos importantes pela simples razão de não percebermos seu significado.

Quando associamos a um artefato uma série de valores e juízos relacionados à nossa história individual ou coletiva, estamos comprovando a teoria de Cardoso (2012) de que os artefatos materiais são também comunicação, informação, signo, ou seja, possuem uma dimensão imaterial.

Esta dimensão imaterial pode ser analisada no campo da semiótica. Lucy Niemeyer adota a definição de signo como “algo que significa alguma coisa para alguém em determinada circunstância” (NIEMEYER, 2009, p.35), não sendo a “coisa” em si, mas sim a sua representação. O signo, portanto, tem o papel de mediador entre algo ausente (a situação ocorrida) e um intérprete presente (a memória) e pode ser uma ocorrência de qualquer natureza, desde que se conecte de algum modo a uma experiência anterior.

É com o intuito de preservar essas representações do tempo que passou, mantendo as recordações longe do buraco negro do esquecimento, que muitas pessoas acabam por “arquivar a própria vida”. O termo apresentado por Artières em 1998, refere-se a prática íntima de guardar essas lembranças (seja através dos artefatos que funcionam como gatilhos de memória, ou por meio de registros escritos ou orais), que serão a base para, quem sabe um dia, escrever o livro da própria vida, sendo agraciado com a tal imortalidade prometida pela deusa *Mnemosyne*: a de sobreviver através desses registros.

“Devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas sobretudo para existir no cotidiano” (ARTIÈRES, 1998, p.6).

É inegável o quanto é comum a prática de colecionar, cartas, fotos e objetos, que ultrapassam seus significados pela aderência da experiência emocional. Todos temos nossos “arquivos” pessoais, aparentemente caóticos. Alguns resolvem compartilhar suas vivências e nesse momento revela-se a importância das “coisas” guardadas.

5.1.3 Livros de memórias

A prática de produzir registros, como visto na trajetória dos livros, não é recente, aliás, muito pelo contrário, pode ser considerada pré-histórica. Das pinturas rupestres, passando pelas tabuletas de argila na Mesopotâmia, papiros no Egito e pergaminhos na Ásia Menor, até o surgimento do *codex* na era cristã, fica evidente que o homem sempre teve a necessidade de deixar vestígios de sua existência e que encontrou, ao longo da história, os mais diversos modos de fazê-lo.

“O medo do esquecimento obcecou as sociedades europeias da primeira fase da modernidade. Para dominar sua inquietação, elas fixaram, por meio da escrita, os traços do passado, a lembrança dos mortos ou a glória dos vivos e todos os textos que não deveriam desaparecer. A pedra, a madeira, o tecido, o pergaminho e o papel forneceram os suportes nos quais podia ser inscrita a memória dos tempos e dos homens” (CHARTIER, 2007, p.9).

Foi apenas no final do século XVII que esses registros começaram a se proliferar de maneira mais notável. Com a consolidação da linguagem escrita, surgiram os *livres de raison* (Figura 8), livros de contabilidade que misturavam informações referentes à produção com informações da vida privada de seu autor: casamentos, nascimentos e óbitos apareciam entre dados e datas de colheita e plantio. A respeito desses livros, Foisil (2009) explica:

“Em seu aspecto primeiro e mais elementar são, em geral, um livro de contas; e mesmo quando são mais elaborados e mais ricos de informações, ainda assim articulam-se e elaboram-se em torno da contabilidade. Escritos no dia-a-dia, na imediata transcrição cotidiana, baseiam-se num esquema simples: o da vida de cada dia em seu ritmo, seus mais prosaicos aspectos materiais, suas atividades mais comuns, registradas numa escritura elementar, em fórmulas que se repetem” (FOISIL, 2009, pp.324-325).

Figura 8: *Livre de Raison*, Memorial da Família Guérin Fournet, 1826



Fonte: Archives du Carmel de Lisieux.

Com a disseminação da escrita – e tendo sua origem nos *livres de raison* – os diários íntimos e livros de memórias ganharam força no século XVIII, constituindo-se ao longo desse período como expressões essenciais da escritura privada (FOISIL, 2009; ARFUCH, 2010). Nessa época, “indivíduos ‘comuns’ passaram a produzir, deliberadamente, uma memória de si” (GOMES, 2004, p.10). Essa prática, assinalada pelo surgimento das palavras “biografia” e “autobiografia” na língua inglesa, atingiu seu apogeu no século seguinte, não por acaso, coincidindo com a institucionalização dos museus e abrindo caminho para o que se denomina, em literatura, romance moderno (GOMES, 2004).

“Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência” (ARFUCH, 2010, p.15).

Sendo assim, diferentemente da mera produção de registros, a “produção de si” é histórica e culturalmente datada, pois resulta de uma sociedade moderna individualista, que tem por base um contrato político-social que reconhece todos indivíduos como livres e iguais. Essa importância da vida individual permite ao indivíduo conceber sua vida como uma aventura digna de ser compartilhada, tornando-a matéria passível de sobreviver na memória de si e dos outros (CALLIGARIS, 1998; GOMES, 2004).

“Para que a biografia se institua como mais do que um acidente formal da memória, ou seja, como um gênero, parece em suma ser necessário que as vidas vividas – antes mesmo e independentemente de serem narradas ou não – sejam histórias. E não só para os outros, mas principalmente para os próprios indivíduos que as vivem. Só então a biografia se torna um gênero: quando a experiência de cada vida se organiza como uma narração, mesmo que não seja nunca escrita ou contada para outros” (CALLIGARIS, 1998, p.48).

Marcado pela temporalidade e pelo caráter narrativo da experiência (ARFUCH, 2010), o ato biográfico engloba um diversificado conjunto de ações, que vai desde a escrita de si propriamente dita até a constituição da memória de si, realizada por meio do recolhimento de evidências materiais das vivências narradas (GOMES, 2004).

“Os registros de memória dos indivíduos modernos são, de forma geral e por definição, subjetivos, fragmentados e ordinários como suas vidas. Seu valor, especialmente como documento histórico, é identificado justamente nessas características, e também em uma qualidade decorrente de uma nova concepção de verdade, própria às sociedades individualistas” (GOMES, 2004, p.13).

Calligaris (1998) sugere a distinção entre essas variadas “escrituras de si” nas seguintes categorias (Quadro 3):

Quadro 3: Tipos de "escrita de si"

AUTOBIOGRAFIA	Escrito recapitulativo, quase retrospectivo, que visa construir ou inventar a imagem no tapete de uma vida.
DIÁRIO ÍNTIMO (<i>JOURNAL</i>)	Geralmente afastado dos eventos externos, meditativo, desenvolve uma imagem de vida interior.
DIÁRIO (<i>DIARY</i>)	Anotações do dia-a-dia; sem a ambição de estabelecer ou propor um padrão.
MEMÓRIAS (<i>MEMOIRS</i>)	Anotações dos fatos, sobretudo os acontecimentos externos, como para se lembrar do que aconteceu.
MEMÓRIAS MATERIAIS	Desde fotos até a simples acumulação de objetos e documentos. Esses conjuntos às vezes confusos, outras vezes ordenados e organizados, reunidos ou não com o intento de constituir um arquivo, se transformam inevitavelmente em arquivos pessoais (autobiografias materiais, por assim dizer).

Fonte: CALLIGARIS (1998). Adaptado pela autora.

Como se pode perceber, mesmo em suas diferenciadas formas, o gênero biográfico consiste em relatos de uma história ou experiência de vida e, embora sejam inicialmente uma “cartografia da trajetória individual”, essas narrativas de identidade acabam por revelar acentos coletivos na medida em que fornecem depoimentos insubstituíveis a respeito da vida privada em determinada sociedade e época, tendo uma conexão indissociável do contexto em que ocorreram (FOISIL, 2009; ARFUCH, 2010; STEPHANOU, 2010).

“Vida de dentro, mas também vida de fora; gestos do interior, mas também gestos do exterior que pertencem igualmente à vida privada. Livro do espaço privado, mas também livro do tempo privado” (FOISIL, 2009, p.326).

Para Levillain (2003), a biografia configura-se como “o melhor meio de mostrar as ligações entre passado e presente, memória e projeto, indivíduo e sociedade, e de experimentar o tempo como prova da vida” (LEVILLAIN, 2003, p.176). Embora possuam ênfase na vida individual, as autobiografias – diferentemente das biografias

– apresentam o relato da própria existência e, portanto, supõem a cultura da expressão do “Eu”, transmitindo não apenas a história, mas também a personalidade de seu autor: sua identidade como narrador e personagem (LEVILLAIN, 2003; FOISIL, 2009). A respeito das autobiografias, Arfuch (2010) salienta ainda que, embora esse tipo de escrita possa adotar tons narcísicos, ela nunca será “unipessoal”, pois “envolverá necessariamente a relação do sujeito com seu contexto imediato, aquele que permite se situar no (auto)reconhecimento: a família, a linhagem, a cultura, a nacionalidade” (ARFUCH, 2010, p.141).

Zinsser (2006), por outro lado, propõe a diferenciação entre autobiografia e memórias. Dada a abrangência de cada uma, analisa: enquanto a autobiografia busca resumir toda uma vida, as memórias ignoram a maior parte dela, na medida em que funcionam como “recortes” que, graças a sua composição seletiva aparentemente casual e aleatória, possibilitam uma reconstrução consciente e deliberada dos eventos passados. Ou seja, as memórias, de acordo com sua criação narrativa, caracterizam-se pelo “passar a limpo” a própria história, como peças de um quebra-cabeça que, ao se completar, conta a vida de seu dono (BARROS, 1989; ARFUCH, 2010).

Nos livros de memórias familiares, portanto, esse “quebra-cabeça”, bem como os limites da vida, expandem-se pela recordação dos relatos, conectando diversas gerações em torno de histórias comuns. Segundo Stephanou (2010), essas “narrativas sobre os aspectos cotidianos da vida familiar, costumes de um determinado grupo social, religioso, de gênero, remontam o ardiloso e escorregadio trabalho da memória” (STEPHANOU, 2010, p.5) e constituem as relíquias da vida singular do pequeno tesouro que é a família.

Com o intuito de preservar esse patrimônio do amanhã – por meio do relato de pessoas de hoje –, surgiu em 1992, na cidade de Ambérieu-en-Bugey, na França, a *Association pour l'autobiographie et le Patrimoine Autobiographique*. Responsável pela preservação de mais de mil relatos autobiográficos, o *Garde-mémoire* – ou guarda-memória –, como ficou conhecido o catálogo descritivo do acervo de textos autobiográficos lá reunidos –, oferece um panorama a respeito desses relatos. Geralmente

datilografados, os textos apresentam uma enorme variedade de tamanho (de 2 a 900 páginas), de tom e de conteúdo: de comportadas crônicas familiares a ardentes acertos de contas (LEJEUNE, 1997).

Não importando sua forma, atualmente dá-se crescente destaque à guarda de registros que materializem a história do indivíduo e dos grupos a que pertence. Segundo Gomes (2004), o Brasil experimenta nos últimos anos um *boom* das publicações de caráter biográfico e autobiográfico, revelando um interesse cada vez maior dos leitores por esse gênero de escritos – focado na “escrita de si” – que variam de diários íntimos a biografias históricas, e que abrangem tanto o âmbito privado quanto o social, numa mistura homogênea de ambos, como a vida.

“Em todos esses exemplos do que se pode considerar atos biográficos, os indivíduos e os grupos evidenciam a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias vidas, que de forma alguma precisam ter qualquer característica excepcional para serem dignas de ser lembradas” (GOMES, 2004, p.11).

Sem resposta para as grandes questões filosóficas, de onde viemos e para onde vamos, parcialmente nos socorremos dos livros de memória, quer sejam biográficos, autobiográficos ou de memórias de família, para acalmar nossa sede de saber sobre a finalidade de nossa existência: vamos nos conformando com a experiência conhecida da vida concreta, diária, de pessoas como nós.

5.2 EDIÇÃO E DESIGN

“Entre o texto digitado no computador e o livro pronto que sai da gráfica, entre os *bits* e o objeto material, há um longo percurso, invisível para os leitores e, muitas vezes até para o autor” (ARAÚJO, 2008, p.273).

Após o entendimento da trajetória do livro, do tema que será explorado e do gênero de escrita escolhido, esse bloco apresenta a arte e a técnica da transformação de um simples texto em um produto editorial, no caso, um livro impresso.

“Os processos que dão existência à escrita em suas diversas formas, públicas ou privadas, efêmeras ou duradouras, tornam-se assim o próprio material para a invenção literária” (CHARTIER, 2007, p.16).

Segundo Castedo, Gruszynski & Moraes (2013), “a veiculação de um texto corresponde a um universo que envolve um sistema econômico e um processo de comunicação” (2013, p.54), no qual diversos atores e tecnologias participam na adição de materialidade e significação ao objeto livro. Para entender como se dá o processo de conformação de um texto em um livro – suas limitações e possibilidades – é preciso conhecer os agentes participantes e as tecnologias envolvidos, bem como suas respectivas funções na cadeia tradicional do livro impresso.

“A questão essencial que, na minha opinião, deve ser colocada por qualquer história do livro, da edição e da leitura é a do processo pelo qual os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e lêem” (CHARTIER, 2002, p.61).

Para Hendel (2006), o desafio de produzir um livro é que não há uma única maneira de proceder. “Cada livro, como todos os livros, é único” (HENDEL, 2006, p.xi), pois seu estilo relaciona-se diretamente com o conteúdo que se quer apresentar, o leitor que se pretende atingir e o tipo de leitura que se deseja propor, ficando por conta da sensibilidade, imaginação e técnica de seus mediadores editoriais (ARAÚJO, 2008; CASTEDO, 2012).

5.2.1 Processo editorial

Independente do período da história do livro impresso, o processo editorial – responsável pela transformação de um texto em um livro – sempre foi um processo coletivo, requerendo numerosos atores para a construção de seu significado e de sua materialidade. Conhecido como “cadeia produtiva do livro”, engloba tanto os agentes quanto as práticas editoriais necessárias para que essa transformação aconteça.

“A produção, não apenas de livros, mas dos próprios textos, implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como as dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores, dos revisores, e atualmente, a dos designers do impresso” (CASTEDO, GRUSZYNSKI & MORAES, 2013, p.54-55).

Segundo Darnton (2010), dos tipos móveis até as modernas impressoras *offset*, o mesmo modelo – mediante pequenos ajustes – poderia ser aplicado a todos os períodos da história do livro impresso. Na Figura 9, o autor apresenta a cadeia de acordo com os agentes envolvidos e com o contexto econômico e social vigente no século XVIII.



Comparando o modelo de Darnton (2010) baseado no século XVIII com o apresentado por Martins (1999) relativo ao século XXI (Figura 10), confirma-se a semelhança entre as propostas. Com adaptações para o contexto atual da produção editorial, Martins (1999) atualiza o âmbito econômico e social – agora baseado em um sistema de oferta e procura – bem como inclui as novas profissões reconhecidas na modernidade, separando os agentes em dois grandes campos, o da produção e o da difusão.

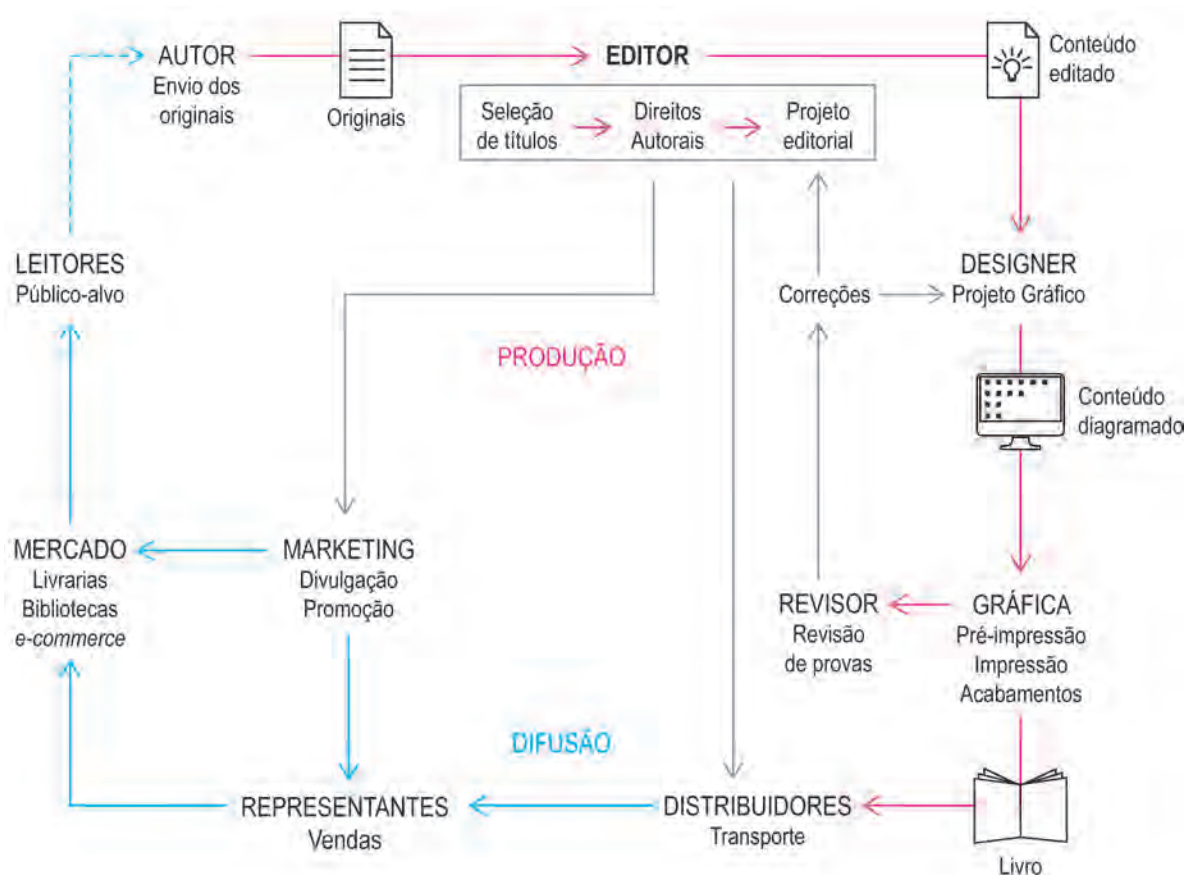


Fonte: Elaborado pela autora, a partir de MARTINS (1999).

Abrangendo também redatores, artistas, ilustradores e fotógrafos, a designação “autores” deixou de ter seu entendimento restrito a escritores e criadores de informação, passando a englobar as categorias de produção artística e de conteúdo. A substituição dos tipógrafos (encarregados pela composição e configuração dos textos nas antigas tipografias) pelos *designers* gráficos, os agora responsáveis pela mediação visual de um livro, foi outra importante modificação. No agente “livreiro”, fez-se essencial a inclusão do comércio de livros através de canais eletrônicos. Ademais, percebe-se a influência das mídias sociais no contato com os leitores: sob forma de propaganda ou crítica literária, esses profissionais tem a função de alavancar as vendas de um título (MARTINS, 1999).

Completando e detalhando a cadeia apresentada anteriormente, Martins Filho e Rollemberg (2001), após analisarem os procedimentos bem sucedidos na Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), sugerem uma série de práticas para o bom funcionamento do sistema editorial como um todo, desde a seleção dos títulos até sua distribuição e divulgação (Figura 11).

Figura 11: Práticas editoriais na cadeia do livro impresso



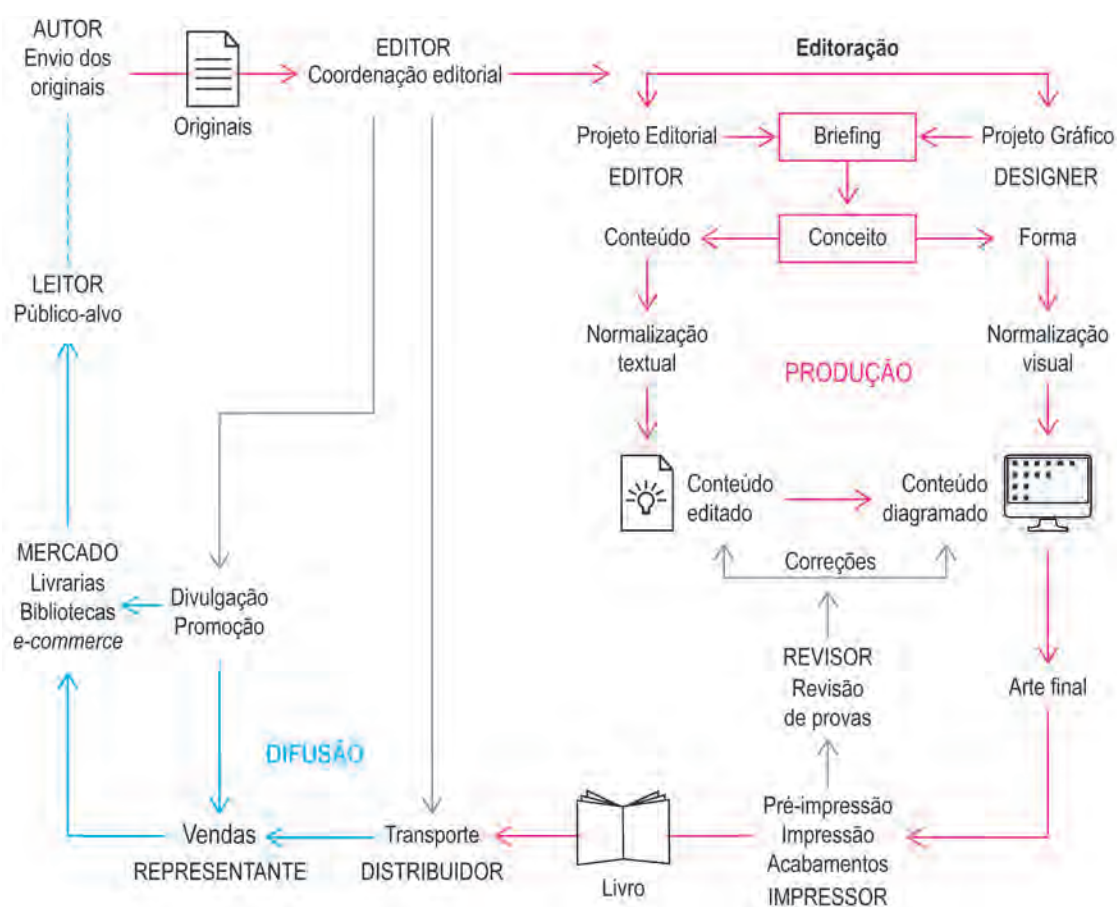
Fonte: Elaborado pela autora, a partir de MARTINS FILHO & ROLLEMBERG (2001).

Identificando os agentes e suas devidas funções, os autores propõem novas relações no fluxo da cadeia e destacam o importante papel do editor como coordenador do ciclo editorial. Nessa representação, o tráfego do conteúdo até sua configuração em um livro aparece mais detalhado, e novos personagens – como o revisor e os representantes de vendas – são adicionados.

No modelo proposto por Martins Filho e Rollemberg (2001) já é possível perceber um distanciamento importante do designer (responsável pelo planejamento visual do livro impresso) para a gráfica (responsável pela impressão do mesmo). No modelo do século XVIII proposto por Darnton (2010), o projeto gráfico estava diretamente ligado ao processo de produção, visto que os compositores trabalhavam dentro das tipografias que reproduziam o texto. Com a evolução (e revolução) das impressoras modernas, esses processos foram se diferenciando e especializando de maneiras distintas.

Dessa forma, Araújo (2008) altera de maneira significativa a dinâmica dessa cadeia, não apenas aproximando, mas também unido o processo de edição ao de design (Figura 12).

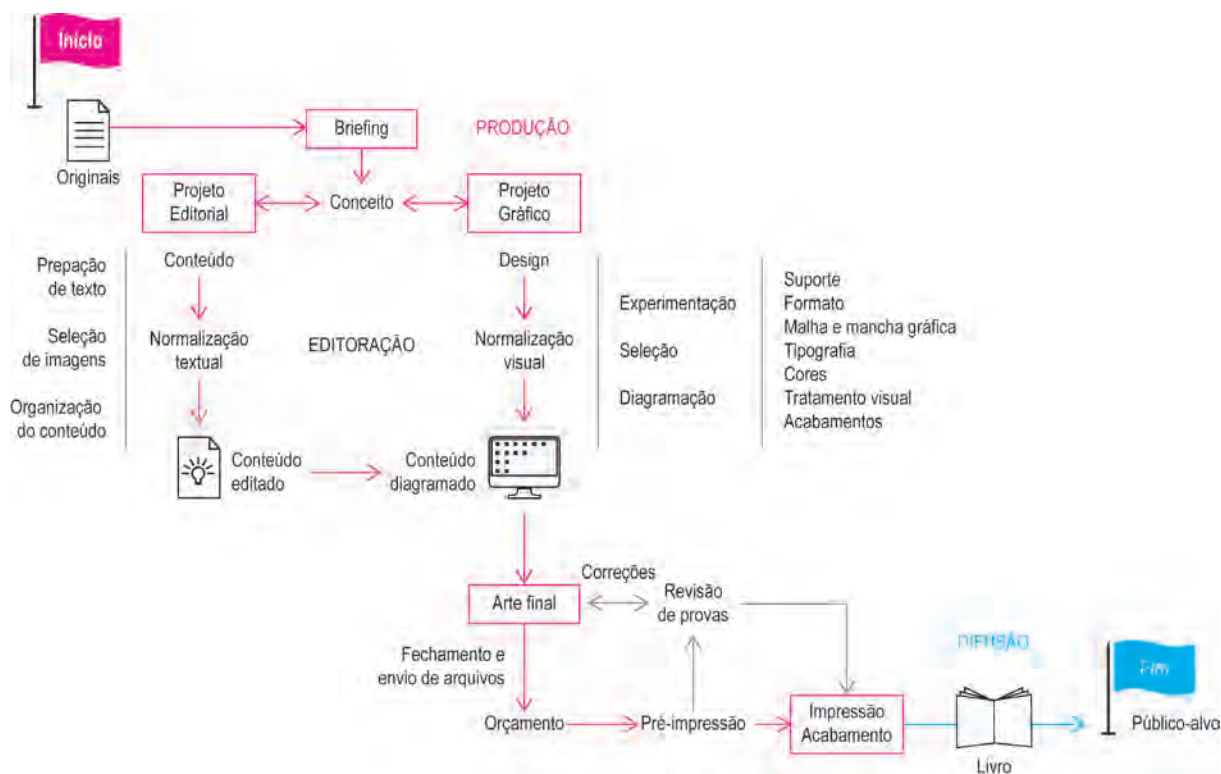
Figura 12: Visão holística dos processos editoriais



Sugerindo correlações nas atividades de ambos, Araújo (2008) agrupa esses procedimentos em uma etapa única, denominada “editoração”, que consiste em um conjunto de teorias, técnicas e aptidões artísticas e industriais voltadas ao planejamento de um produto editorial, estabelecendo-se o editor como responsável pela “normalização textual” do projeto editorial, e o designer como responsável pela “normalização visual” do projeto gráfico. Essa aproximação resulta em uma “coerência entre a padronização interna do texto e a sua apresentação visual” (ARAÚJO, 2008, p.274), na medida em que seus agentes interagem de maneira mais efetiva e direta na construção dos significados a serem transmitidos.

Neste trabalho, o desafio será experimentar e coordenar cada uma dessas etapas ao longo do desenvolvimento de um livro de memórias familiares (Figura 13). Ressalta-se que o enfoque será dado apenas no campo produtivo, e não na difusão do material, visto que esse não tem o intuito inicial de ser comercializado.

Figura 13: Adaptação do percurso editorial ao projeto



Para fins de clareza, os Quadros 4 e 5 sintetizam e explicam as atividades envolvidas e os papéis exercidos ao longo da cadeia do livro impresso:

Quadro 4: Definições de agentes e práticas editoriais do livro impresso – Parte I

AUTOR Criadores de informação e de conteúdos: escritores, redatores, tradutores, artistas, ilustradores e fotógrafos.	Envio de originais	Envia os originais de uma obra para a avaliação de um editor ou editora. Acompanha e aprova os projetos editorial e gráfico.
EDITOR / EDITORA Responsáveis pela coordenação editorial de todo o processo produtivo.	Seleção de títulos	Seleciona os títulos que serão publicados de acordo com seus interesses.
	Contrato de Direitos autorais	Formaliza legalmente o contrato de direito autoral, assegurando ao autor o direito da propriedade intelectual, garantindo-lhe uma participação em todos os ganhos decorrentes de seu uso.
	Projeto editorial	Prepara o texto que será diagramado, dando unidade e coerência a obra. Sua principal tarefa é facilitar a atividade de leitura, dando consistência e clareza não só às ideias, mas ao livro como um todo.
	Divulgação	Através de esforços de <i>marketing</i> , promove e organiza ações para a divulgação de um livro, como lançamentos e promoções.
	Distribuição	Escolhe o tipo de distribuição mais adequada ao público que se pretende atingir.
DESIGNER Também chamados “mediadores visuais” ou “mediadores gráficos”, são os responsáveis pela identidade de um livro.	Projeto gráfico	Transforma ideias e conceitos em uma forma de ordem estrutural e visual, na qual o texto será conformado. Deve fazer com que uma dada informação seja comunicada da maneira mais clara possível.
ARTE-FINALISTA Profissional que finaliza tecnicamente uma peça de design ou publicidade para o fim a que se destina.	Fechamento e envio de arquivos	Prepara os arquivos para impressão e o descritivo técnico que será enviado junto com estes para a gráfica orçar os materiais.

Fonte: Elaborado pela autora, a partir de MARTINS (1999); MARTINS FILHO & ROLLEMBERG (2001); BANN (2010).

Quadro 5: Definições dos agentes e das práticas editoriais tradicionais – Parte II

<p>REVISOR Deve ter bom grau de instrução, boa cultura geral, boa base de conhecimentos de composição gráfica e principalmente um ótimo conhecimento de ortografia e gramática.</p>	<p>Revisão de provas</p>	<p>Revisa as provas assinalando os possíveis erros de digitação, saltos, omissões, repetições, interpretações erradas, trocas e transposições de letras, hifenização etc.</p>
<p>GRÁFICA Entidade prestadora de serviços, cuja função é transferir tinta para um substrato (papel, plásticos, etc.) através de um sistema de impressão.</p>	<p>Pré-impressão</p>	<p>Prepara os arquivos enviados pelo arte-finalista para impressão: gera meio-tons e/ou qualquer separação de cores, prepara provas e faz simulação/fechamento de arquivos (<i>pre-flighting</i>), transmitindo-os para as máquinas impressoras.</p>
	<p>Impressão</p>	<p>Imprime textos e imagens sobre o papel, independente do método empregado.</p>
	<p>Pós-impressão ou acabamento</p>	<p>Realiza todas as operações após a impressão: corte e vinco, alceamento, costura, encadernação, embalagem etc.</p>
<p>REPRESENTANTES Profissionais responsáveis por atuar diretamente na área de vendas.</p>	<p>Vendas</p>	<p>Realizam visitas a comerciantes relacionados para vender o catálogo editorial da empresa que representam.</p>
<p>DISTRIBUIDORES Geralmente, empresas especializadas que se dedicam exclusivamente a colocação de livros no mercado.</p>	<p>Transporte</p>	<p>Responsabilizam-se pelo armazenamento e entrega dos livros nos pontos-de-venda acertados.</p>
<p>LEITORES Podem ser compradores contumazes (possuem o hábito da leitura) ou ocasionais (adquirem por alguma necessidade específica).</p>	<p>Público-alvo</p>	<p>Consomem o produto editorial. Geralmente, representam o público-alvo imaginado no início da cadeia produtiva.</p>

Fonte: Elaborado pela autora, a partir de MARTINS (1999); MARTINS FILHO & ROLLEMBERG (2001); BANN (2010).

Devido a suas peculiaridades, os projetos editorial e gráfico, correspondentes à etapa de editoração, serão analisados detalhada e separadamente, nos itens 5.2.2 e 5.2.3 deste trabalho.

5.2.2 Projeto editorial

“O editor de um livro é como um produtor de um filme, responsável por decidir se determinado trabalho merece ser editado, impresso, encadernado, divulgado e distribuído” (LUPTON, 2008, p.12).

Entre as tantas atribuições de um editor, a seleção de títulos é a primeira delas. O desafio de avaliar se o conteúdo apresentado possuirá um público leitor e se o investimento terá retorno é sempre delicado. Antecedendo a etapa do projeto editorial propriamente dita, a vontade de compartilhar e materializar um determinado conteúdo é o que dá início ao processo. Sem esse ato de coragem – tanto por parte do autor, quanto do editor – não há livro. Sem os livros, não há histórias para serem contadas.

Os conteúdos entregues aos editores são chamados “originais” e servem como texto-base para a primeira etapa do projeto editorial: a preparação do texto (ARAÚJO, 2008). Podendo ser executada pelo próprio editor ou por preparadores de texto contratados, engloba o conjunto de trabalhos editoriais composto por revisão ortográfica e revisão de estilo, ambos processos necessários para colocar os originais nas condições adequadas para sua transformação em livro.

“Editar sempre envolve, em alguma medida, ‘mexer’ no texto alheio. Ao receber um original – em papel ou arquivo eletrônico – o editor deve, antes de mais nada, submeter todo o seu texto ao trabalho prévio de normalização literária, *i.e.*, submetê-lo a uma revisão de tal ordem que empreste ao conjunto uma espécie de coerência integral” (ARAÚJO, 2008, p.58).

A revisão ortográfica visa padronizar o uso sistemático de pontuação, acentuação, maiúsculas, minúsculas e outros realces gráficos (glifos, negritos etc.), além de prevenir erros de digitação, cacofonias, uso incorreto de tempos verbais e redundâncias, por exemplo. É para uniformizar esses aspectos técnicos, entre outros tópicos, que essa etapa é indispensável.

Feito esse “pente-fino” no ortografia do texto, inicia-se a revisão de estilo. Embora sugira certa incoerência, já que estilo é algo tão pessoal que é quase im-

possível corrigí-lo ou revisá-lo, essa tarefa atua sobre dois importantes fatores do texto: o fundo (argumentos e tudo mais que compõe a textualidade) e a forma (modo que o autor encontrou para se expressar, suas escolhas gramaticais e ortográficas). No quesito “fundo”, o revisor de estilo deve seguir fielmente o desenvolvimento do texto, seja ele literário, artístico ou científico, para que não haja erros ou contradições. Já com relação à forma, que está intimamente ligada ao fundo, o revisor tem a liberdade de propor sugestões que ele acredite proporcionar mais clareza às ideias apresentadas, afinal, sua tarefa principal é facilitar a prática da leitura – a “leitabilidade” do texto – dando unidade e consistência ao livro como um todo (MARTINS FILHO & ROLLEMBERG, 2001).

Para auxiliar o processo de leitura, Lindwell, Holden e Butler (2010) sugerem:

“[...] omita palavras e pontuações desnecessárias, mas tome cuidado para não sacrificar a clareza ou o significado do texto no processo. Evite siglas, jargões e citações em língua estrangeira. Utilize orações de tamanho adequado para o público-alvo. Em geral, use a voz ativa, mas pense em usar a voz passiva quando a ênfase estiver na mensagem e não no mensageiro” (LINDWELL, HOLDEN & BUTLER, 2010, p.198).

É importante ressaltar que o editor ou preparador deve manter uma atitude de respeito pelo texto alheio, evitando reescrever o original, ainda que não goste do estilo do autor. Também não deve nunca alterar um texto sem a absoluta segurança e certeza do que se está fazendo. Os responsáveis por esse trabalho devem ter em mente que são leitores privilegiados na medida em que podem interferir, modificando e sugerindo melhorias no texto (MARTINS FILHO & ROLLEMBERG, 2001).

“Entre tantas regras que regem a função do revisor de estilo, algumas devem ser consideradas quase que sagradas e repetidas, como um mantra antes do início de cada trabalho: ter atenção cirúrgica, paciência bíblica, humildade franciscana e nunca, em tempo algum, corrigir por capricho – apenas por necessidade” (MARTINS FILHO & ROLLEMBERG, 2001, s/p.).

Resolvida a parte textual, o editor ainda tem o desafio de selecionar os recursos imagéticos fornecidos pelo autor, ou mesmo providenciar a produção do material icono-

gráfico que será utilizado. Podendo valer-se da compra de imagens de bancos *online*, de produções fotográficas ou da contratação de ilustradores e artistas, o editor tem a possibilidade de enriquecer o texto por meio do uso de uma linguagem visual compatível ao conceito que circunda o livro editado. Por interferir diretamente no projeto gráfico do livro, o designer pode e deve estar envolvido nesse processo. A relação criada entre os elementos textuais e visuais propõe uma nova camada de significado ao conteúdo, ficando a critério do editor quanto ao seu propósito (Quadro 6).

Quadro 6: Funções narrativas entre texto e imagem

FUNÇÃO DE REPETIÇÃO	A mensagem veiculada pela instância secundária pode apenas repetir, em outra linguagem, a mensagem veiculada pela instância prioritária. A leitura da segunda mensagem não traz então nenhuma informação suplementar, e o leitor tem a sensação de ler a mesma mensagem de outra maneira. Longe de ser desinteressante, a redundância permite instaurar um ritmo, um hábito de leitura que poderá, por exemplo, dar mais peso a um efeito de contradição.
FUNÇÃO DE SELEÇÃO	O texto pode selecionar uma parte da mensagem da imagem, ou seja, mencionar apenas alguns elementos específicos de uma imagem. Da mesma forma, uma imagem pode se concentrar em um aspecto, um ponto de vista preciso da narrativa.
FUNÇÃO DE REVELAÇÃO	Uma das duas instâncias pode realmente dar sentido à outra. O aporte do texto ou da imagem pode assim revelar-se indispensável para a compreensão um do outro que, sem sua contraparte, permaneceria obscuro.
FUNÇÃO COMPLETIVA	Quando a segunda expressão intervém sobre a prioritária para dar o entendimento do sentido global; uma completa a outra, fornece informações que lhe faltam, preenche suas lacunas ou "brancos". Por exemplo, utilizar uma imagem para explicar algo subentendido no texto, ou vice-versa.
FUNÇÃO DE CONTRAPONTO	Uma das expressões pode se caracterizar como contraponto da outra, particularmente por uma quebra das expectativas geradas pela instância da primeira, não mencionando, por exemplo, um elemento que é central. A segunda instância também pode simplesmente dizer o contrário. Nesse caso, é sempre a imagem que parece falar "a verdade".
FUNÇÃO DE AMPLIFICAÇÃO	Um pode dizer mais que o outro sem contradizê-lo ou repeti-lo. Estende o alcance da fala trazendo um discurso suplementar ou sugerindo uma interpretação.

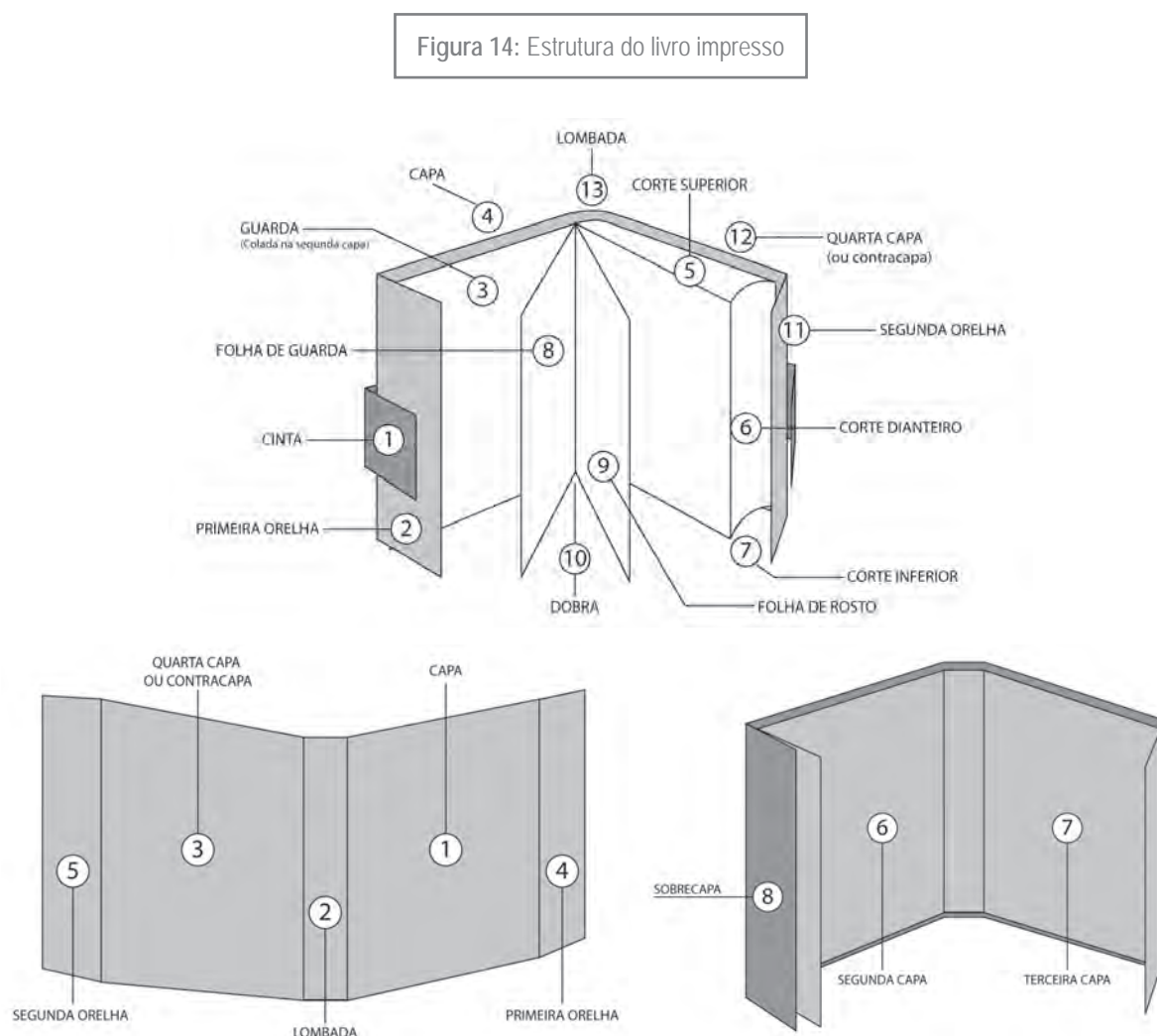
“Cada obra propõe um início de leitura quer por meio do texto, quer da imagem, e tanto um como o outro pode sustentar majoritariamente a narrativa. Se o texto é lido antes da imagem e é o principal veiculador da história, ele é percebido como prioritário. A imagem, aprendida num segundo momento, pode confirmar ou modificar a mensagem oferecida pelo texto” (VAN DER LINDEN, 2011, p.122).

Nikolajeva e Scott (2011), analisando essas relações entre texto e imagem, propõem a categorização dos livros ilustrados a partir de um espectro das dinâmicas entre palavra e imagem, que vai da total ausência de imagens à total ausência de palavras, passando pelas diferentes articulações possíveis (Quadro 7):

Quadro 7: Articulações entre palavra e imagem

PALAVRA	
Texto narrativo	Texto não narrativo
Texto narrativo com poucas ilustrações	Livro de lâminas (abecedário, poesia ilustrada, livro com ilustração não ficcional)
Texto narrativo com pelo menos uma imagem por página dupla (não é dependente da imagem)	
Livro ilustrado simétrico (duas narrativas mutuamente redundantes)	
Livro ilustrado complementar (palavra e imagem preenchem uma a lacuna da outra)	
Livro ilustrado “expansivo” ou “reforçador” (a narrativa visual apoia a verbal, a narrativa verbal depende da visual)	
Livro ilustrado de “contraponto” (duas narrativas mutuamente dependentes)	
Livro ilustrado “siléptico” (duas narrativas mutuamente dependentes)	
Narrativa de imagens com palavras (sequencial)	Livro demonstrativo com palavras (não narrativo, não sequencial)
Narrativa de imagens sem palavras (sequencial)	
Livro-imagem ou livro de imagem	Livro demonstrativo (não narrativo, não sequencial)
IMAGEM	

Com os trabalhos textuais e iconográficos concluídos, é chegado o momento de organizar os materiais levantados, selecionando os *paratextos editoriais*¹ que o livro apresentará. Os paratextos nada mais são que os elementos mediadores entre o leitor e o livro, e permitem a identificação dos conteúdos de maneira que o leitor perceba o livro como tal (Figura 14). Os quadros na sequência descrevem os diversos elementos paratextuais que um livro pode apresentar e suas respectivas funções, podendo ser separados em elementos pré-textuais (Quadro 8), textuais (Quadro 9) e pós-textuais (Quadro 10), dependendo de sua relação com o corpo principal do texto.



Fonte: Choco la Design, 2010-2014.

1. Termo cunhado por Gérard Genette em 1987, que se refere “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar* [...] que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder” (GENETTE, 2009, p.9-10).

Quadro 8: Paratextos editoriais – Elementos pré-textuais
--

ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS	
FALSA FOLHA DE ROSTO Anterosto, frontispício ou falso rosto	Apresenta o título da obra sozinho, excluindo-se o subtítulo ou quaisquer outros esclarecimentos. A página que se lhe opõe à esquerda, com o livro aberto (página par), não deve ser aproveitada para nenhuma impressão, ficando em branco.
FOLHA DE ROSTO Rosto, página de rosto, frontispício ou portada	É onde verdadeiramente se faz a apresentação essencial do livro. <ol style="list-style-type: none"> 1. Nome do autor ou dos autores; 2. Título da obra; 3. Nome do tradutor, compilador, prefaciador, editor, diretor, anotador, organizador; 4. Número do volume; 5. Número da edição (apenas quando não for a primeira); 6. Imprenta: publicador ou impressor, cidade e ano da edição; 7. Indicação de propriedade de direitos autorais ou editoriais; 8. Ficha catalográfica ou catalogação da publicação.
DEDICATÓRIA	É uma homenagem do autor. Normalmente consignada na página ímpar fronteira ao verso da folha de rosto. Nada se imprime no verso dessa folha.
EPIGRAFE	Define-se como uma citação, uma sentença ou pensamento relacionado à matéria tratada no corpo do texto.
SUMÁRIO	Constitui uma ordenação sistemática e não alfabética da estrutura do livro. Segundo a Associação Brasileira de Normas Técnicas (NBR 6027:2002), deve ser o último elemento pré-textual.
LISTA DE FIGURAS	Seguem o padrão do sumário. É desejável que se façam relações separadas para cada tipo de ilustração (tabelas, gráficos, mapas, pranchas etc).
PREFÁCIO Nota prévia, prólogo, proêmio, advertência, preliminares, apresentação, preâmbulo	Espécie de esclarecimento, justificação, comentário ou apresentação escrita pelo próprio autor ou por outra pessoa. Deve comparecer ou começar em página ímpar.
AGRADECIMENTOS	Lista de pessoas e/ou instituições às quais o autor deva reconhecimento público para a realização do livro.
INTRODUÇÃO	Representa o discurso inicial onde o autor expõe a matéria correlata ou de preparação ao texto e é iniciada em página ímpar.

Quadro 9: Paratextos editoriais – Elementos textuais
--

ELEMENTOS TEXTUAIS	
PÁGINA CAPITULAR	<p>Onde se inicia o capítulo. Deve-se considerar:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sua posição no layout: abertas sempre em páginas ímpares ou seguindo o correr natural do texto? iniciadas no interior do corpo do texto ou cercadas de espaços brancos suficientes para permitir seu pronto reconhecimento? 2. Títulos dos capítulos: geralmente precedidos por um número com ou sem o uso da palavra 'capítulo'. 3. A primeira letra, ou a primeira palavra, ou as primeiras letras ou palavras terão destaque no início do primeiro parágrafo da página capitular?
PÁGINAS SUBCAPITULARES	Merecem tratamento especial quanto ao uso de brancos que devem cercar esses elementos. Em geral, têm, no mínimo, um branco superior equivalente a duas linhas de texto, e um branco inferior equivalente a uma linha.
FÓLIO Número de página	Não se colocam na parte pré-textual, com exceção das páginas do prefácio, do agradecimento e da introdução, que por hábito são numeradas com algarismos romanos, contados na sequência que se inicia o anteprojeto. As partes textuais e pós-textuais são normalmente numeradas com algarismos arábicos e de modo contínuo.
CABEÇAS Cabeçalhos ou cabeços	<p>Sua função é de assinalar certas constâncias gerais (autor, título do livro) ou parciais (grandes ou pequenos seccionamentos). A tradição tipográfica consagrou as seguintes parcerias, considerando-se aqui a unidade formada por duas páginas com o livro aberto:</p> <ul style="list-style-type: none"> – na página par o nome do autor, na ímpar o título do livro; – na página par o título do livro, na ímpar o do capítulo; – na página par o título do capítulo, na ímpar os subtítulos dos capítulos.
NOTAS	Podem figurar na parte textual ou na pós-textual.
ELEMENTOS DE APOIO	Constituem-se por quadros, tabelas ou fórmulas, todos elementos demonstrativos de síntese, compostos em diferentes medidas, e com tratamentos gráficos distintos.
ICONOGRAFIA	Constitui-se de imagens de natureza variável que acompanham o texto (ilustrações, fotografias, pinturas etc.)

Fonte: Elaborado pela autora, a partir de ARAÚJO (2008).

Quadro 10: Paratextos editoriais – Elementos pós-textuais

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS	
POSFÁCIO	Elemento ocasional, ocorre ante a necessidade de acrescentar à última hora uma informação.
APÊNDICES	Matérias acrescentadas ao texto.
GLOSSÁRIO	Citação das fontes bibliográficas utilizadas pelo autor.
BIBLIOGRAFIA Referências	Citação das fontes bibliográficas e outras (filmes, discos etc.) utilizadas pelo autor.
ÍNDICE	Quadro que, metodicamente, indica os assuntos tratados num livro e as respectivas páginas.
COLOFÃO	Do grego kolophon, significa 'término, fim, conclusão', é o último elemento impresso do miolo do livro. Apresenta referências objetivas sobre os responsáveis pela execução da obra (créditos) e sobre os dados técnicos do projeto gráfico, figurando de preferência na última página do livro, mas sem o registro do fólio.
ERRATA	É uma lista de erros tipográficos encontrados no livro após sua impressão, onde se assinalam as respectivas correções. De regra, vem estampada numa tira ou folha de papel solta menor que o tamanho do livro, inserida (colada ou não) no início, em seguida à página de rosto, ou no fim do volume, na página do colofão.

Fonte: Elaborado pela autora, a partir de ARAÚJO (2008).

Na etapa do projeto editorial, os processos aqui citados serão aplicados aos originais datilografados por Zita Francisca Loss, autora do texto que dará origem ao livro de memórias familiares almejado neste trabalho. Ainda, serão adotadas as técnicas de seleção das imagens apresentadas, como forma de complementar o texto, ressaltando o aspecto emocional e nostálgico do livro.

5.2.3 Projeto gráfico

Nas palavras de Munari (2008), constitui o âmbito do projeto gráfico:

“Não apenas o projeto gráfico da capa de um livro ou de uma série de livros, mas também o projeto do próprio livro como objeto e portanto: o formato, o tipo de papel, a cor das tintas em relação à cor do papel, a encadernação, a escolha dos caracteres tipográficos de acordo com o assunto do livro, a definição da mancha do texto em relação à página, o local da numeração das páginas, as páginas de rosto, o caráter visual das ilustrações ou fotografias que acompanham o texto, e assim por diante” (MUNARI, 2008, p.25).

Segundo Castedo (2012), o designer é, junto com o editor, o responsável pelas decisões referentes à conformação do texto e à materialização do livro como objeto. Seu papel na cadeia produtiva do livro impresso consiste em “dar forma material ao texto de um autor, utilizando elementos como tipografia, *grid* (composto de marcações como margens, colunas, marcadores de paginação), cores e ilustrações” (CASTEDO, 2012, p.8-9). Tudo isso pensando de acordo com o processo de impressão, o tipo de papel e os acabamentos escolhidos dentre aqueles disponíveis no mercado.

“Quando você pega um livro para ler, você dificilmente pára para pensar quem o projetou. No entanto, cada livro foi elaborado coletivamente por pessoas criativas que prestaram atenção a todos os aspectos de sua confecção, do tamanho de suas páginas, passando pelo design de sua capa até a escolha de sua encadernação e papel” (LUPTON, 2008, p.31).

Para Hendel (2006), o desafio do designer é descobrir o tempo correto para as palavras do autor e propor um design que se encaixe perfeitamente. Cada escolha feita por um designer causa algum efeito sobre o leitor, podendo ser radical ou sutil, mas normalmente fora da capacidade do leitor descrevê-lo.

“O design de livro é arte. Qualquer um que tente projetar até mesmo um livro simples vai descobrir rapidamente o quão difícil esta arte pode ser. [...] Há uma longa tradição na produção de livros, e modelando o seu livro conforme os preceitos já estabelecidos, é mais provável que você consi-

ga criar um volume que pareça clássico, profissional, e atraente para os leitores” (LUPTON, 2008, p.31).

Esta arte chamada “design de livro” tem suas próprias suas próprias tradições e um corpo relativamente pequeno de regras aceitas (HENDEL, 2006). A seguir, seguem algumas dessas regras e aspectos que fazem parte das decisões do projeto gráfico e que serão levados em consideração no desenvolvimento deste trabalho:

A. SUPORTE

O suporte, como visto, variou consideravelmente ao longo da trajetória do livro impresso. De trapos ou fibras de linho, matérias-primas dispendiosas comuns até o século XVIII, até o uso de materiais resinosos introduzidos no século XIX, o que consideramos “papel” evoluiu bastante e sua produção pertence hoje à importante indústria da celulose.

Resultado de uma mistura de materiais resinosos (epícia, pinho), fibrosos (bambu), resíduos agrícolas (palha, bagaço de cana), têxteis (trapos, estopas) e mesmo industriais (o próprio reaproveitamento do papel usado), o papel tem sua qualidade condicionada pela maior ou menor percentagem de cada um desses elementos em sua composição (ARAÚJO, 2008).

“A escolha do suporte é uma decisão crucial no começo do processo de design. Hoje, a variedade de suportes para impressão é maior do que nunca, oferecendo amplas possibilidades criativas para os designers; cor, gramatura e textura têm importante papel na eficiência de uma peça (AMBROSE & HARRIS, 2009, p.11).

O Quadro 11 mostra as importantes características do suporte que devem ser consideradas para sua escolha:

Quadro 11: Características do papel

SENTIDO DA FIBRA	Direção na qual as fibras se alinham, ou, ainda, a direção em que o papel dobra e rasga com maior facilidade. A escolha correta para o livros é o papel cuja fibra corre em sentido longitudinal à folha (fibras longas), paralelo à lombada, o que permite as páginas serem viradas cômoda e facilmente, sem qualquer enrugamento.
COR DO PAPEL	Brancura, determinada pela adição de alvejantes, pigmentos etc. Recomenda-se o uso de papéis com bom grau de alvura para reprodução em policromias, enquanto papéis levemente amarelados e com alto grau de opacidade são indicados para livros de leitura, evitando o cansaço visual e a transparência de textos e figuras de uma página para o seu verso.
OPACIDADE	É a capacidade do papel de receber tinta sem que esta seja vista do outro lado da impressão; se o papel for demasiadamente transparente, o leitor terá sua atenção constantemente desviada pelo texto impresso do lado oposto. Essa transparência, na prática, é determinada pelo peso e pelo corpo do papel.
PESO	O peso depende do tamanho da folha; assim, papéis da mesma qualidade e da mesma gramatura mostrarão diferentes pesos por resma. Por outro lado, nem sempre o peso tem relação com a espessura do papel, de vez que este depende das matérias que o conformam e determinam suas diversas qualidades.
ESPESSURA OU CORPO DO PAPEL	É o que determina o peso e volume do livro. Quanto mais áspera a folha, portanto, maior é a espessura. Normalmente prefere-se, para livros de poucas páginas, um papel mais encorpado, e para obras volumosas um papel mais delgado e de boa absorção de tinta, o que determina sua opacidade.
TEXTURA	Diz respeito ao aspecto da superfície do papel (lisos, texturizados, telados etc.) e ao seu grau de rigidez. Cada tipo de livro solicita uma textura diferente. A criatividade pode ser um fator determinante na hora de se escolher o melhor tipo de papel.
ACIDEZ	Papéis com elevada acidez residual, decorrente dos materiais e das técnicas empregadas em sua fabricação, têm permanência limitada. Com o passar do tempo, amarelecem e se tornam quebradiços. Na produção de livros e outros materiais impressos, que precisem ser preservados durante maior tempo possível, deve ser dada preferência a papéis alcalinos.

Fonte: ARAÚJO (2008, p. 345-349). Adaptado pela autora.

Segundo Rosâne Vieira (2011), para uma boa legibilidade é indicado o uso de papéis off-white, pois, por refletirem menos a luz, tornam a leitura um processo confortável. Vieira (2011) alerta, ainda, quanto ao uso de papéis de baixas gramaturas, já que esses podem apresentar transparência na impressão do texto, prejudicando a mancha textual.

B. FORMATO

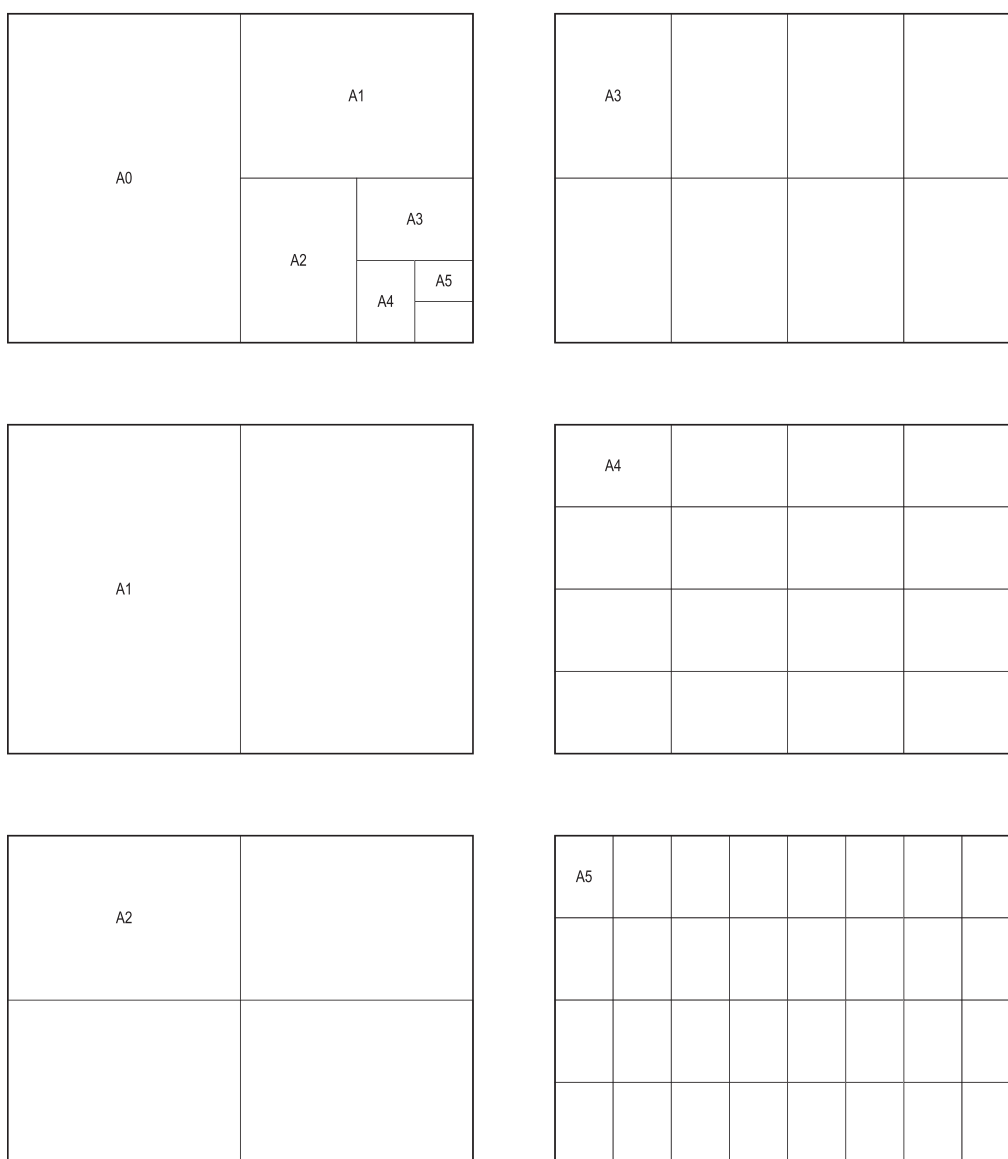
Para Hendel (2006), o design começa com a forma física do livro – o “formato”. Podendo apresentar qualquer forma física, o retângulo vertical que consideramos “normal” tornou-se padrão devido tanto ao costume quanto à praticidade. Segundo Araújo (2008), isso se deve ao fato de se ter maior facilidade de obtenção do retângulo sobre as outras formas, por meio de cortes e dobras.

Em 1922, com o surgimento do formato DIN 476 (Deutsches Institut für Normung), estabeleceu-se um formato básico do papel (um retângulo cujos lados medem 841mm e 1189mm, formando uma área de 1 m²), designado A0, do qual derivam todos os submúltiplos da série A (Figura 15). Desta forma, os tamanhos personalizados tornaram-se pouco práticos e especialmente caros para impressos de baixa tiragem (HENDEL, 2006; ARAÚJO, 2008).

“(…) No momento de definir um projeto gráfico para uma coleção ou uma obra, é preciso pensar não só no aspecto estético do projeto, mas também em seus aspectos práticos, tais como aproveitamento do papel e de máquina. Alguns milímetros a mais ou a menos em um formato pode implicar sensível aumento de custos no preço final do livro. O projeto gráfico está para um livro assim como um projeto arquitetônico está para um prédio – é necessário que todas as diretrizes, padrões e conceitos estejam muito bem definidos antes de o trabalho ser colocado em prática” (MARTINS FILHO & ROLLEMBERG, 2001, p.93).

Além da vantagem de evitar o desperdício no uso das folhas de papel, os retângulos resultantes da divisão antes citada aproximam-se das propriedades estéticas da seção áurea, beneficiando a maioria dos *layouts* (ELAM, 2010).

Figura 15: Subdivisões da série A



A0	841 × 1189 mm	1 folha 2 páginas
A1	594 × 841 mm	2 folhas 4 páginas
A2	420 × 594 mm	4 folhas 8 páginas
A3	297 × 420 mm	8 folhas 16 páginas
A4	210 × 297 mm	16 folhas 32 páginas
A5	148 × 210 mm	32 folhas 64 páginas

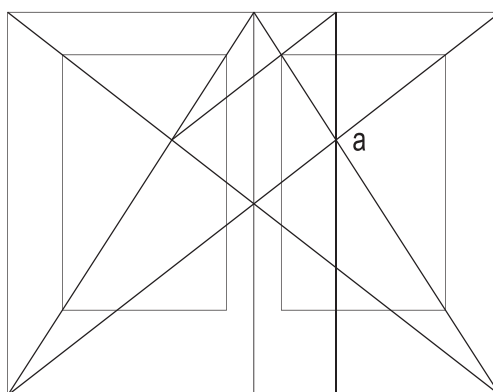
C. GRID E MANCHA GRÁFICA

“Os meios impressos utilizam como base formal o *grid* ou diagrama, que serve de guia, agilizando o processo de produção. No diagrama devem ser definidos o número de colunas por página, o espaço entre as colunas e as margens da página. (...) É a partir dele que o designer organiza um conteúdo específico em relação ao espaço que irá ocupar na página. Quando funciona, o diagrama permite ao profissional criar diferentes *layouts* contendo diversos elementos, sem fugir da estrutura pré-fixada” (CASTEDO, 2005, p.326).

Sendo assim, o *grid* nada mais é que a divisão padronizada do suporte utilizado a fim de constituir-se uma estrutura para a distribuição dos elementos gráficos do livro. Nesses esquemas de organização da página determinam-se não só a proporção da mancha como a própria normalização visual do conjunto de páginas que compõem o livro, imprimindo um tratamento coerente e uma unidade confortável para a leitura, mesmo que em cada página se disponham grafismos e contragrafismos de forma sempre renovada e dinâmica (ARAÚJO, 2008).

O esquema empregado desde os primeiros impressores pressupõe que a margem interna deve medir a metade da margem externa, que a margem superior deve medir o dobro da margem interna e que a margem inferior deve medir mais ou menos o dobro da margem superior (Figura 16).

Figura 16: Divisão áurea da página de Tschichold

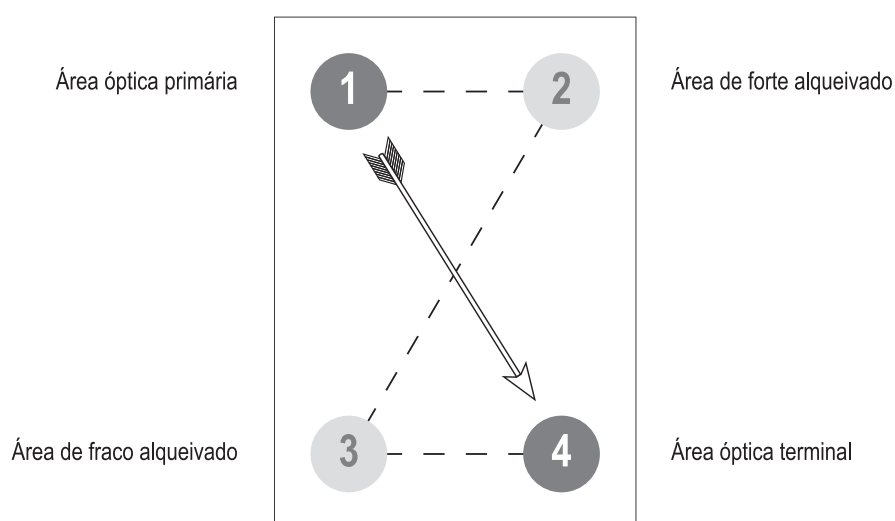


“(…) A construção da página não passaria de um problema de distribuição de espaços brancos. Assim, tanto o próprio Gutenberg quanto Schoeffer e Fust, os pais do livro impresso, adotaram em suas publicações o ‘cânone secreto’ de construção das páginas manuscritas de finais da Idade Média, *i.e.*, a proporção dita ‘de ouro’ ou ‘áurea’” (ARAÚJO, 2008, p.389).

Segundo Bringhurst (2011), essa divisão medieval básica, imponente e elegante, funciona para qualquer página ou bloco de texto desde que ambos fiquem em uníssono. O ponto **a**, onde as diagonais meias e inteiras se cruzam, situa-se a um terço de distância para baixo e para o lado do bloco de texto e da página.

Ao planejar a mancha gráfica de materiais com grandes quantidades de texto, é importante levar em consideração o Diagrama de Gutenberg (Figura 17), também conhecido como “padrão Z de processamento”. Dividindo o espaço em quatro quadrantes principais (área óptica primária, área terminal, área de forte alqueivado e área de fraco alqueivado), o diagrama descreve o trajeto seguido pelos olhos quando observam uma mídia: do canto superior esquerdo para o inferior direito. Em mídias homogêneas, o diagrama de Gutenberg torna as composições interessantes e fáceis de ler. Em materiais heterogêneos, no entanto, o diagrama de Gutenberg não se aplica e pode acabar limitando a composição desnecessariamente (LIDWELL, HOLDEN & BUTLER, 2010).

Figura 17: Diagrama de Gutenberg



D. TIPOGRAFIA

“A escolha da fonte tem um impacto enorme na aparência do texto impresso. A decisão sobre que tipo de letra usar deve se basear na clareza, legibilidade, na estética e na funcionalidade” (ARAÚJO, 2008, p.378).

Segundo Hendel (2006), entre as muitas maneiras de fazer o design de um livro, existem três abordagens principais quanto a sua tipografia:

- uma tipografia tão neutra quanto possível, que não sugira época nem lugar;
- uma tipografia alusiva, que dê propositalmente o sabor de um tempo passado;
- uma tipografia nova, que apresente o texto de forma única.

Independente da abordagem escolhida, Araújo (2008) recomenda algumas orientações úteis para a seleção da fonte adequada a um projeto editorial (Quadro 12):

Quadro 12: Critérios para seleção tipográfica

SIMPLICIDADE	Quanto mais simples for o desenho de uma fonte, mais legível ela será. Deve-se por isso dar preferência aos estilos limpos, e não aos decorativos.
DIMENSÃO	Letras pequenas demais tornam a leitura cansativa, enquanto letras grandes demais dificultam a vida do leitor. Existe uma dimensão adequada para cada texto.
FORÇA	Em geral, letras grossas e baixas dificultam a leitura, bem como os caracteres altos e finos demais. As letras ditas normais ou <i>book</i> , ganham em legibilidade sobre as letras claras (<i>light</i>) e negritas (<i>bold</i>).
ORIENTAÇÃO	Quanto mais inclinada for a letra, menor a legibilidade. Convém evitar textos muito extensos em itálico, pois isso dificulta a leitura.
HARMONIA	Um texto deve ser composto por uma família de caracteres com um único estilo, e não uma mistura de tipos e formatos. Convém não utilizar mais do que dois tipos diferentes de fontes num mesmo texto.
RITMO	Massas de letras muito compactadas podem provocar monotonia na leitura.

Fonte: Elaborado pela autora, a partir de ARAÚJO (2008, p. 379-380).

Para Gruszynski (2000), além dos aspectos relacionados ao tipo em si (presença ou não de serifa e características particulares da fonte), é também necessário observar os demais fatores relacionados à legibilidade (Quadro 13), como: a composição da tipografia em letras maiúsculas, minúsculas e maiúsculas/minúsculas; o espaço entre letras (*kerning*); o espaço entre palavras (*tracking*); o entrelinhas; a extensão da linha (largura da coluna); o alinhamento dos parágrafos; e a relação figura e fundo.

Quadro 13: Diretrizes relacionadas à legibilidade

TAMANHO	Para o texto impresso, o tipo padrão entre 9 e 12 pontos é considerado ideal. São aceitáveis tamanhos menores, desde que limitados a legendas e notas. Utilize tipos maiores (14 pontos ou mais) para públicos com idade mais avançada.
TIPOGRAFIA	Não existe diferença de desempenho entre faces de tipo com e sem serifa, por isso selecione o tipo com base na preferência estética. O texto em caixa-alta e baixa (<i>sentence case</i>) deve ser utilizado em blocos de texto, pois as pessoas reconhecem as formas das palavras com mais facilidade do que em textos apenas em caixa-alta.
CONTRASTE	Prefira textos escuros sobre fundos claros. Os textos invertidos de alto-contraste podem reduzir drasticamente a legibilidade. O desempenho ideal ocorre quando os níveis de contraste entre texto e fundo são maiores do que 70%. Fundos com padrões ou texturas podem causar reduções significativas na legibilidade, então é melhor evitá-los.
EXTENSÃO DA LINHA	A velocidade de leitura que um texto pode ser processado visualmente é maior em linhas de texto longas (80 caracteres ou mais). No entanto, os leitores preferem linhas curtas (35-55 caracteres), resultando em um comprimento de linha de 80 a 130 mm para tipos entre 9 e 12 pontos.
ENTREALINHAMENTO	Para tipos entre 9 e 12 pontos, estabeleça o entrealinhamento (espacejamento entre linhas de texto) como igual ao tamanho do tipo mais 1–4 pontos.
ESPACEJAMENTO	Faces de tipo com espacejamento proporcional são melhores do que as monoespacejadas, onde todos caracteres ocupam a mesma quantidade de espaço horizontal.
ALINHAMENTO	Não existe diferença de desempenho entre textos justificados e com outros tipos de alinhamento, por isso realize a seleção com base na preferência estética.
HIFENIZAÇÃO	Deverá ser mantida sempre que o texto for justificado para evitar os espaços em branco irregulares produzidos automaticamente entre as palavras.

E. TRATAMENTO VISUAL

O designer atua em conjunto com o editor na seleção de imagens de um livro. A forma como essas imagens serão trabalhadas – quais efeitos de comunicação elas irão propôr – costuma ficar a cargo do editor. Em contrapartida, o seu estilo – ilustração, fotografia, colagem etc. – e sua linguagem visual – forma, cor e tamanho – são decisões a serem tomadas pelo designer.

Sophie Van der Linden (2011) sugere alguns tipos de diagramação a serem considerados (Quadro 14):

Quadro 14: Tipos de diagramação do conteúdo visual

DISSOCIAÇÃO	Nesse tipo de organização, a imagem costuma ocupar aquilo que os tipógrafos chamam de “página nobre”, a da direita – aquela que o olhar se detém na abertura do livro, ao passo que o texto fica na da esquerda. O texto é geralmente impresso sobre um fundo homogêneo. A imagem, por sua vez, pode “sangrar” para fora da página. É a situação máxima de separação entre texto e imagem, a dobra materializando a demarcação entre dois espaços reservados. Nesse tipo de diagramação, o leitor passa sucessivamente da observação da imagem para a leitura do texto, cada um se desvelando em alternância.
ASSOCIAÇÃO	Diagramação mais comum em livros ilustrados, rompe essa dissociação entre página de texto e página de imagem, e reúne pelo menos um enunciado verbal e um enunciado visual no espaço da página. É comum a imagem ocupar o espaço principal da página e o texto se situar acima ou abaixo dela. A leitura se torna mais dinâmica por meio da rápida sucessão de imagens e textos curtos.
COMPARTIMENTAÇÃO	Diagramação próxima a das histórias em quadrinhos – dividem o espaço da página ou da página dupla em várias imagens emolduradas. O texto se inscreve próximo a esses quadros ou dentro de balões.
CONJUNÇÃO	Ao contrário da diagramação “dissociativa”, ocorre uma organização que mescla diferentes enunciados sobre o suporte. Textos e imagens já não se encontram dispostos em espaços reservados, e sim, articulados numa composição geral, na maioria das vezes realizada em página dupla. A diagramação fica mais próxima de uma composição num suporte. A grande diferença em relação à diagramação “associativa” está na apresentação de vários enunciados, muitas vezes indistintos, que denota antes uma contiguidade do que uma continuidade.

F. IMPRESSÃO

“Depois de cuidadosamente corrigido e normalizado o original, depois de executado seu projeto gráfico – na última etapa com esse original composto e revisto –, depois de diagramado e transposto em arte-final, a obra estará a um passo de transformar-se num verdadeiro livro. (...) Impressão é a fase na qual o arquivo final é transferido para o papel, empregando-se diversas tecnologias” (ARAÚJO, 2008, p. 493).

Segundo Ambrose e Harris (2009, p.47), “impressão é um termo que se refere a diferentes técnicas utilizadas para aplicar tinta em um suporte”. É importante observar que cada método apresenta variáveis próprias, tais como: velocidade de impressão, variedade disponível de cores, capacidade de impressão e custo. Logo, diferentes métodos de impressão produzem acabamentos distintos no suporte. De acordo com a tiragem pretendida, a verba disponível e as especificações do projeto, cabe ao designer projetar e preparar os arquivos conforme o tipo de impressão que será empregado.

“A impressão está diretamente relacionada à tiragem, aos custos e à qualidade. O offsete é um processo rápido e de altas tiragens que produz resultados consistentemente regulares. [...] Para baixas tiragens é aconselhável o uso de impressão sob demanda em impressoras digitais. Com o recurso da impressão em pequenas quantidades, a impressão digital foi ganhando espaço no mercado gráfico, conseguindo a mesma qualidade e durabilidade das impressões offsete, permitindo praticamente todos os acabamentos e encadernações” (VIEIRA, 2011, p.170).

No caso particular das pequenas tiragens, além da impressão digital recomendada por Vieira (2011), Cury (2013) apresenta duas outras alternativas: a risografia e a serigrafia. Enquanto a vantagem da risografia é “a facilidade de imprimir projetos pessoais de forma rápida e econômica e com grande apelo estético (CURY, 2013, p.96), a serigrafia “requer muito pouco em termos de equipamentos especializados e dá grande liberdade para experimentação e invenção, o que faz dela uma técnica muito interessante [...] para produções independentes” (CURY, 2013, P.73). O Quadro 15 apresenta um comparativo entre esses diferentes processos de impressão.

Quadro 15: Comparativo entre tipos de impressão para baixa tiragem

	IMPRESSÃO DIGITAL	RISOGRAFIA	SERIGRAFIA
SUORTE	papel	papel não revestido de 70g/m ² a 250g/m ²	grande diversidade
FORMATO	A3	A3	até A0
TIPO DE TINTA	toner (seco ou líquido) ou jato de tinta (à base de água ou solvente)	à base de soja	diversas, de acordo com o suporte
RETÍCULA	sim	sim	sim
CORES	cmyk	15 cilindros de cores variadas (1 por vez)	tabela PANTONE®
QUALIDADE DE IMPRESSÃO FOTO	muito bom	imprime, mas é limitado	retícula visível
QUALIDADE DE IMPRESSÃO SÓLIDOS	muito bom	não faz chapados homogêneos	muito bom
TIRAGEM	baixa a média (até 500 exemplares)	baixa a média (até 200 exemplares)	baixa a média (até 100 exemplares)
TEMPO DE PRODUÇÃO	curto	curto	médio
TEMPO DE SECAGEM	curto	curto	base água: alto base solvente: curto
LIMITES	maioria não reproduz cores especiais	não reproduz cmyk; dificuldade de registro	dificuldade para gradação de tons
DIFERENCIAL	boa reprodução de detalhes e fotografias; permite a personalização de dados	impressão e soluções únicas que não são possíveis com qualquer outra tecnologia	impressão em praticamente qualquer material

G. ACABAMENTO

Para Ambrose e Harris (2009b), acabamento são os processos que dão o toque final a um projeto depois que o suporte já foi impresso. Essas técnicas são capazes de transformar uma peça comum em algo bem mais atraente. Os autores ressaltam que embora a aplicação dessas técnicas indique o fim de um processo de produção, não é somente nesse momento que elas devem ser lembradas, mas sim como parte integrante do projeto durante as etapas de planejamento.

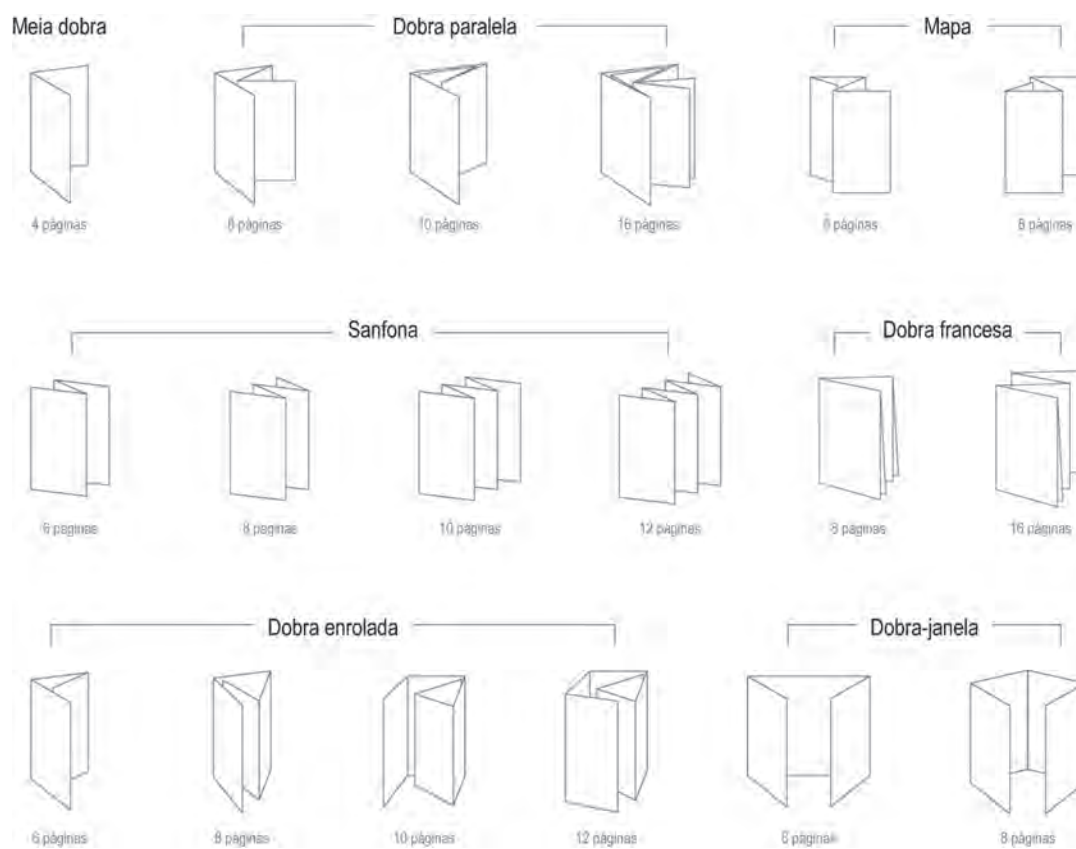
“O acabamento inicia-se, como é óbvio, depois de impressa toda a obra. O papel sai das máquinas planas em folha aberta, daí seguindo-se algumas operações que, ao final, darão a forma última do livro como produto industrial” (ARAÚJO, 2008, p.552).

O Quadro 16 identifica e caracteriza as operações realizadas após a impressão, na sua ordem de ocorrência:

Quadro 16: Acabamentos

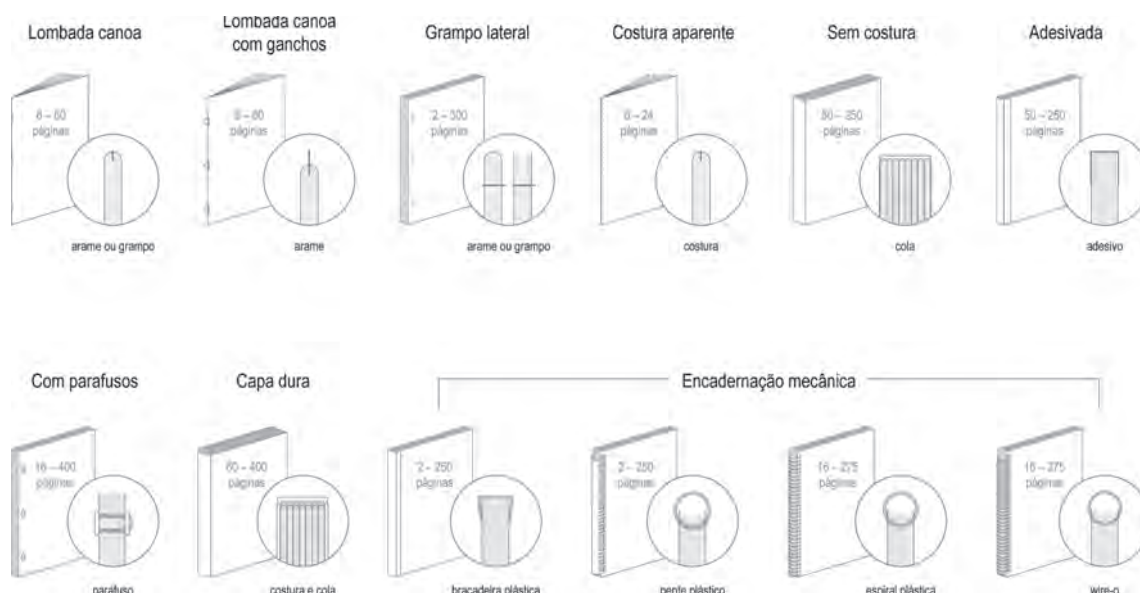
DOBRAS (Figura 17)	Operação de dobrar a folha impressa de modo tanto a reduzi-la ao formato previsto para a publicação quanto a sobrepor as páginas em sequência normal de numeração. Esse trabalho é comumente realizado pela 'máquina dobradeira', capaz de fazer múltiplas dobras segundo convenha ao impressor.
ALCEAMENTO	Operação de ordenar os cadernos dobrados conforme a sequência de páginas de que se constituirá o livro. Para o alçador, no entanto, a sucessão dos cadernos é indicada não pelos números de página de cada folha, mas pela <i>assinatura</i> , pequeno número na base da primeira página de cada folha dos cadernos, muitas vezes acompanhado do título da obra e, se for o caso, do volume.
ENCADERNAÇÃO (Figura 18)	Refere-se à variedade de processos utilizados para unir as páginas ou cadernos de uma publicação a fim de compor livros, revistas, brochuras ou outros formatos. Os diferentes métodos de encadernação disponíveis possibilitam que um designer escolha as funcionalidades de uma publicação além de suas qualidades visuais, durabilidade e custo. Utilizada de forma produtiva, pode fornecer um meio simples de diferenciar uma publicação e adicionar um toque especial.

Figura 18: Tipos de dobras



Fonte: Designers Insights Inc., 2012. Adaptado pela autora.

Figura 19: Tipos de encadernação



Fonte: Designers Insights Inc., 2012. Adaptado pela autora.

Apresentados os aspectos que um designer tem de considerar ao longo da etapa de projeto gráfico, vale ainda ressaltar que:

“O design de livro é diferente de todos os outros tipos de design gráfico. O trabalho real de um designer de livro (...) é descobrir como colocar uma letra ao lado da outra de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página. O design de livro não se deleita com sua própria engenhosidade; é posto a serviço das palavras” (HENDEL, 2006, p.3).

Apesar da complexidade das suas atribuições, o design do livro é considerado uma arte “invisível” (HENDEL, 2006), e – nas palavras de Beatrice Warde² (1995) – “demanda humildade de espírito”, pois, na maioria das vezes, não deve chamar atenção para si próprio. Afinal, não se trata de enfeitar ou embelezar um texto, mas sim de torná-lo mais aprazível, acessível e interessante. No caso dos livros de família, os esforços de design devem estar voltados tanto para as questões ergonômicas do livro e da leitura quanto para as questões afetivas do tema abordado.

2. Beatrice Warde (1900-1969) foi uma importante tipógrafa americana, bastante conhecida por seu artigo “O Cálice de Cristal” (1955), onde explora a analogia entre um cálice de cristal que deixa transparecer seu conteúdo, o vinho, e uma tipografia tão neutra que revele, ao invés de esconder, o texto.

6 ANÁLISE DE SIMILARES

Após o entendimento da temática que será abordada e dos fatores que influenciam o projeto, a etapa de análise de similares visa promover o conhecimento acerca dos materiais com propostas semelhantes já existentes no mercado.

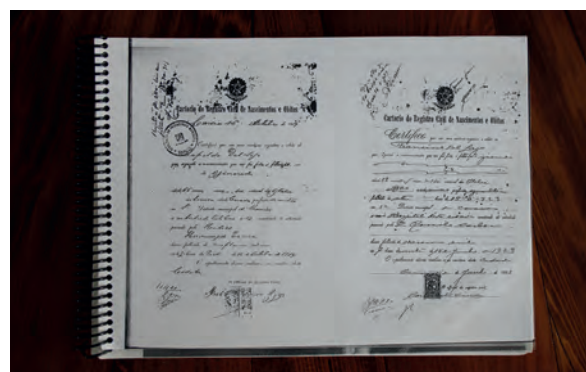
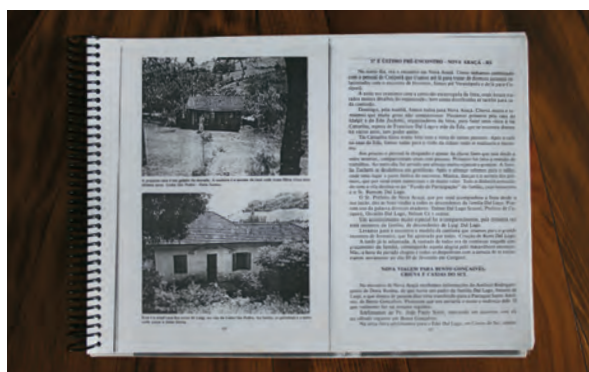
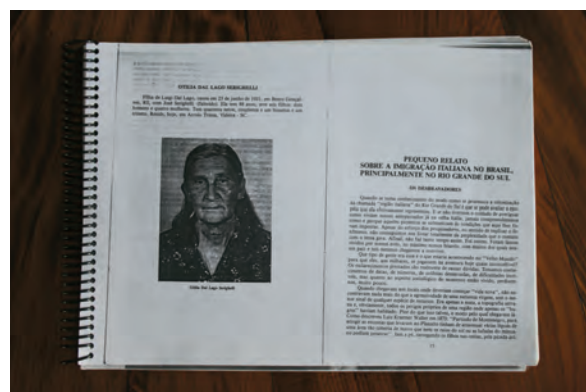
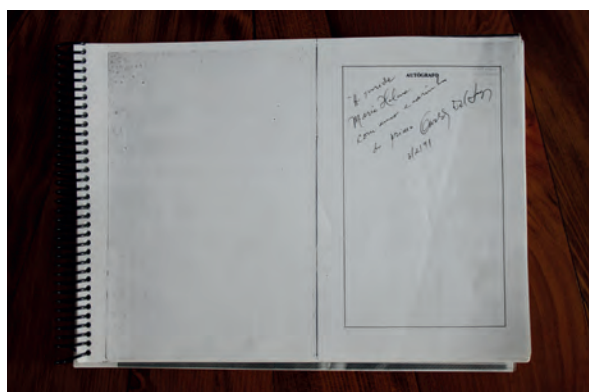
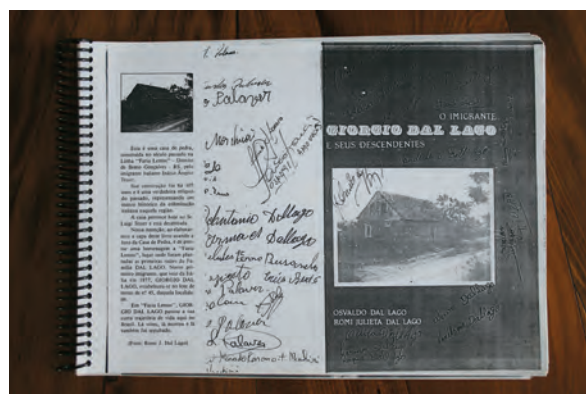
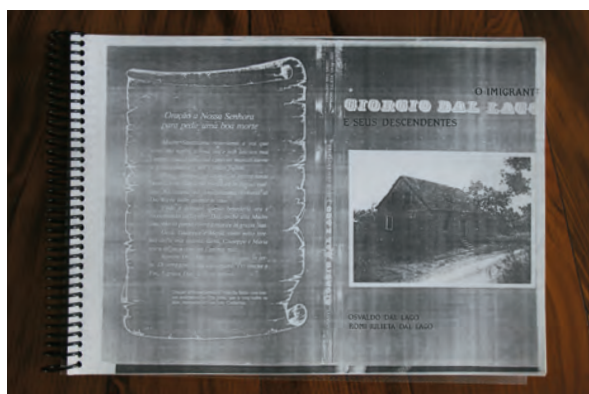
Sendo assim, foram selecionados livros de caráter autobiográfico para uma análise enfocada no tratamento editorial adotado (paratextos editoriais, tratamento textual, iconografia, relação entre texto e imagem), além de álbuns e livros de família “customizáveis”, que apresentam recursos interativos e/ou composições visuais interessantes, para uma análise gráfica de suporte, formato, grid e mancha gráfica, tipografia, tratamento visual, impressão e acabamento.

6.1 ANÁLISE EDITORIAL

Para melhor conhecer os materiais do gênero biográfico, realizou-se pesquisa de campo em uma das unidades da Livraria Saraiva (Figura 20), em Porto Alegre. Foi surpreendente descobrir um setor específico e com tanta variedade de títulos para a categoria “Biografias e Memórias”. Dentre os livros encontrados, foram selecionados aqueles cujo conteúdo era mais semelhante ao do texto que será trabalhado neste projeto: autobiografias e memórias familiares. Foi localizada também a cópia de um livro de memórias familiares “não-comercial”, escrito e editado por alguns membros de uma determinada família para os demais.

Por apresentar diferentes tratamentos editoriais – paratextos editoriais utilizados, abordagem iconográfica e relações entre texto e imagem – os materiais escolhidos para análise foram (Figura 21): *O imigrante Giorgio Dal Lago e seus descendentes*, Editora Palloti, 1991 (Figura 22); *Apenas uma sombra da felicidade*, Palindromo, 2005 (Figura 23); *Casa 12*, Companhia das Letras, 2007 (Figura 24); e *Hamlet e o filho do padeiro: Memórias imaginadas*, Cosac Naify, 2014 (Figura 25). Primeiramente, esses materiais serão apresentados para, em seguida, serem analisados no Quadro 17.

Figura 22: O imigrante Giorgio Dal Lago e seus descendentes, Editora Pallotti, 1991

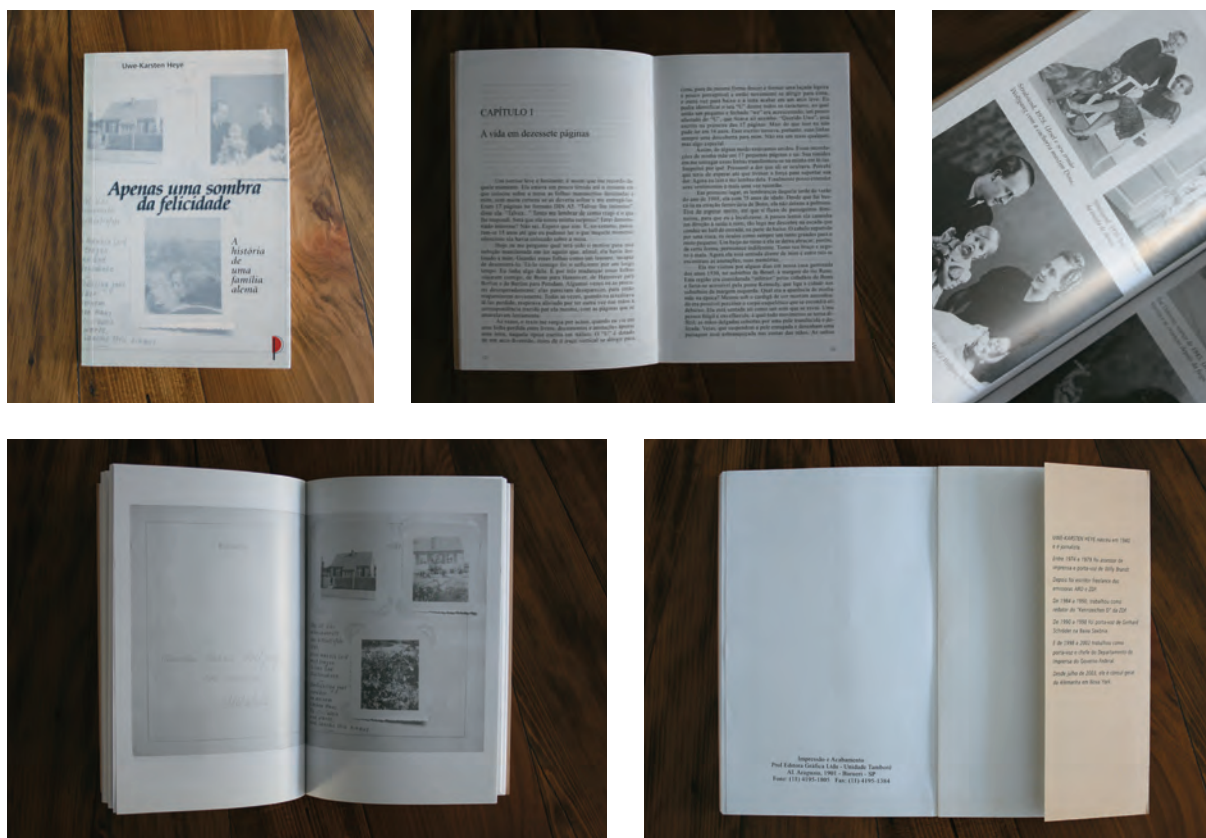


Fonte: Autora.

CATEGORIA Autobiografia familiar

SINOPSE Este livro é uma homenagem aos antepassados da família Dal Lago, em especial, aos descendentes de Giorgio Dal Lago. Nele, é feito um relato histórico da vinda desses imigrantes para o Brasil, bem como o resgate de suas raízes, genealogia, crenças e virtudes. Resultado de muitas pesquisas e viagens pelo Rio Grande do Sul e outros estados do Brasil, este livro reúne biografias e documentos importantes das diversas vertentes dessa família.

Figura 23: *Apenas uma sombra da felicidade*, Palindromo, 2005



Fonte: Autora.

CATEGORIA Autobiografia familiar / Memórias familiares

SINOPSE *Apenas uma Sombra da Felicidade* é um livro de memórias; memórias pessoais e outras emprestadas alhures. Nele, o autor Uwe-Karsten Heye tenta estabelecer um diálogo tardio com sua mãe a partir de lembranças acordadas por 17 breves páginas em que ela conta sua própria história. Vinda da geração que nasceu e se criou no entre guerras e durante a Segunda Guerra Mundial, Ursula, a mãe do autor, é uma ponte para que este tente compreender a Alemanha, os alemães e a ruptura na civilização provocada pela Era de Hitler e, depois, a subsequente reconstrução do país.

Figura 24: Casa 12, Companhia das Letras, 2007



Fonte: Autora.

CATEGORIA Autobiografia / Memórias

SINOPSE Em 'Casa 12', Leticia Constant relata as lembranças de sua infância do ponto de vista da menina que ela era na São Paulo do final dos anos 50. Apresenta a casa, numa vila na rua Pamplona, centro do seu mundo. Lá, conhecemos a família e uma galeria de amigos, brincadeiras, vizinhos, momentos difíceis, dias muito, muito felizes, férias na praia, choro no telhado. Ao lado da autora-menina, acompanhamos os primeiros contatos com a perda e a morte. A percepção aguda e delicada dos movimentos humanos é traduzida por Leticia num texto irreverente que leva o leitor ora ao riso mais genuíno, ora ao recolhimento mais sentido, além de conduzir a uma deliciosa viagem pela São Paulo da época. Com uma concepção gráfica que acolhe primorosamente o universo da narrativa, 'Casa 12' encanta os leitores de todas as idades com seu despojamento e espontaneidade, revelando uma escritora de notável sensibilidade e expressão já em sua estréia na seara da prosa.

Figura 25: *Hamlet e o filho do padeiro: Memórias imaginadas*, Cosac Naify, 2014



Fonte: Autora.

CATEGORIA Autobiografia / Memórias

SINOPSE Livro de memórias de um dos maiores teatrólogos contemporâneos, repassa toda a sua trajetória. Da infância no subúrbio da Penha à experiência política na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Boal revolucionou o modo de escrever e encenar teatro. Em meados de 1950, estudou em Columbia e trouxe dos Estados Unidos uma série de conhecimentos que, a seguir, adaptaria à realidade brasileira em engenhosas montagens no Teatro de Arena. O livro conta também os reveses que sofreu após o golpe de 1964, com prisão, tortura e exílio, de onde difundiu suas técnicas para diretores e atores de todo o mundo.

Quadro 17: Comparativo dos materiais analisados editorialmente

PARATEXTOS EDITORIAIS	ORELHAS	FALSA FOLHA DE ROSTO	FOLHA DE ROSTO	DEDICATÓRIA	EPIGRAFE	SUMÁRIO	LISTA DE FIGURAS	PREFÁCIO / NOTA DO EDITOR	AGRADECIMENTOS	INTRODUÇÃO	PÁGINA CAPITULAR	PÁGINAS SUBCAPITULARES	FÓLIO	CABEÇAS	NOTAS	ELEMENTOS DE APOIO	ICONOGRAFIA	POSFÁCIO	APÊNDICES / ANEXOS	GLOSSÁRIO	BIBLIOGRAFIA	ÍNDICE	CRÉDITOS	COLOFÃO	ERRATA	ANOTAÇÕES
O IMIGRANTE GIORGIO DAL LAGO E SEUS DESCENDENTES, EDITORA PALLOTI, 1991	•		•	•	•			•		•	•	•	•			•	•				•					•
APENAS UMA SOMBRA DA FELICIDADE, PALINDROMO, 2005	•	•	•	•		•		•			•		•		•	•	•	•							•	
CASA 12, COMPANHIA DAS LETRAS, 2007		•	•		•						•		•			•	•			•					•	
HAMLET E O FILHO DO PADEIRO, COSAC NAIFY, 2014		•	•	•	•	•				•	•	•	•		•	•	•	•				•	•	•		
	O IMIGRANTE GIORGIO DAL LAGO E SEUS DESCENDENTES, EDITORA PALLOTI, 1991						APENAS UMA SOMBRA DA FELICIDADE, PALINDROMO, 2005						CASA 12, COMPANHIA DAS LETRAS, 2007						HAMLET E O FILHO DO PADEIRO, COSAC NAIFY, 2014							
FORMATO	127×205mm						137×230mm						150×200mm						140×230mm							
PREÇO	-						R\$32,00						R\$37,00						R\$49,90							
TRATAMENTO TEXTUAL	Texto diagramado em bloco único de texto com recuo nos inícios de parágrafo, fôlio centralizado, capítulos não numerados, títulos e entretítulos em negrito e caixa alta , fonte serifada. <i>Iconografia com legendas</i> , inseridas ao longo do texto.						Texto diagramado em bloco único de texto com recuo nos inícios de parágrafo; fôlio alinhado com a margem externa, no rodapé da página; capítulos numerados e em caixa alta, com títulos em caixa alternada; fonte serifada para títulos, textos e legendas, e sem serifa para notas de rodapé. <i>Iconografia com legendas em itálico</i> .						Texto diagramado em blocos texto com recuo nos inícios de parágrafo; fôlio alinhado com a margem externa, no rodapé da página; capítulos não numerados com títulos em fontes diversas, estilo <i>handwritten</i> ; texto em fonte semi-serifada (Joanna); simulação de linhas de caderno como elemento de apoio.						Texto diagramado em bloco único de texto com recuo nos inícios de parágrafo; fôlio na margem externa e superior da página; capítulos numerados e em caixa alta, com títulos em caixa alta em fonte maior; fonte sem serifa para títulos e entretítulos, e serifada para texto; linhas horizontais utilizadas como elementos de apoio para marcar a separação dos títulos e entretítulos.							
ICONOGRAFIA	Reprodução de fotografias antigas (retratos, paisagens), fotografias (locais, objetos, lápides), documentos (certidões, cartas, jornais) e mapas distribuídos ao longo do texto.						Caderno preto e branco em papel couché fosco, com reprodução de fotografias (retratos) e de páginas do álbum de família.						Mistura de ilustrações, fotografias recortadas e retratos em escala de cinza e laranja.						Fotografias em preto e branco sangradas na página esquerda nas aberturas das partes.							
TEXTO × IMAGEM	Livre ilustrado simétrico						Texto narrativo com poucas ilustrações						Livre ilustrado complementar						Texto narrativo com poucas ilustrações							
	CLASSIFICAÇÃO																									
	FUNÇÃO ICONOGRÁFICA						De repetição, completiva e de amplificação						De repetição e de revelação						Completiva							

A partir da análise editorial dos materiais escolhidos (Quadro 17), foi possível identificar que:

- todos os materiais apresentam folha de rosto, página capitular, fólio, elementos de apoio e iconografia;
- a maioria dos materiais possui falsa folha de rosto, dedicatória, epígrafe e colofão;
- os textos são diagramados em coluna única e valem-se de elementos de apoio para destacar e hierarquizar os conteúdos (título, entretítulo, texto e notas);
- na maioria dos casos, a iconografia é trabalhada em cadernos de impressão preto e branco (escala de cinza), pois consiste principalmente da reprodução de fotografias e documentos antigos, originalmente já monocromáticos;
- a função das imagens é, principalmente, a de comprovar e reforçar o que está sendo dito no texto (função de repetição).

Embora esses livros representem apenas uma pequena amostra do que é produzido no nicho das autobiografias, é interessante perceber como as características supracitadas se repetem nesses materiais. Sendo assim, a análise permite prever alguns dos desafios que serão encontrados ao editar o texto, a fim de deixá-lo com aspecto de livro de memórias familiares.

6.2 ANÁLISE GRÁFICA

Com o intuito de explorar soluções que permitam a participação/intervenção do público-alvo com o objeto impresso, foram escolhidos cinco álbuns de memórias familiares para analisar graficamente levando em consideração os aspectos de projeto gráfico apresentados na fundamentação teórica (suporte, formato, grid e mancha gráfica, tipografia, tratamento visual, impressão e acabamento).

Possuindo linguagens distintas, uns voltados para o público infantil – época onde surge o interesse por saber “de onde viemos” – outros direcionados ao público adulto que se interessa em manter esses registros familiares, os materiais analisados (Figura 26, Quadro 18) foram: *L’histoire de ma famille*, Aedis, 2000 (Figura 27); *Álbum Memórias de uma Avó*, Ateliê Editorial, 2001 (Figura 28); *Mon album de généalogie*, Chêne, 2008 (Figura 29); *L’histoire de ma famille*, Chêne, 2009 (Figura 30); e *L’album de ma famille*, Gründ, 2011 (Figura 31).

Figura 26: Materiais selecionados para análise gráfica



Figura 27: *L'histoire de ma famille*, Aedis, 2000



Fonte: Autora.

CATEGORIA Álbum de genealogia para crianças

DESCRIÇÃO Livro infantil projetado com princípio de jogo, que estimula a criança a tornar-se um detetive e liderar uma investigação para encontrar seus antepassados. O resultado dessa busca por informações – que vai preenchendo as páginas do livro – é a revelação de sua história familiar, através da construção de uma árvore genealógica.

Figura 28: Álbum *Memórias de uma Avó*, Ateliê Editorial, 2001



Fonte: Autora.

CATEGORIA Álbum de genealogia e memórias familiares

DESCRIÇÃO Este álbum é ideal para a mulher que, como mãe e avó, gostaria de deixar a seus descendentes fragmentos da própria história. Contém uma árvore genealógica para ser preenchida, além de espaços para colar fotos e outras recordações. As páginas podem ser preenchidas com relatos, lembranças e sensações de momentos importantes.

Figura 29: *Mon album de généalogie*, Chêne, 2008

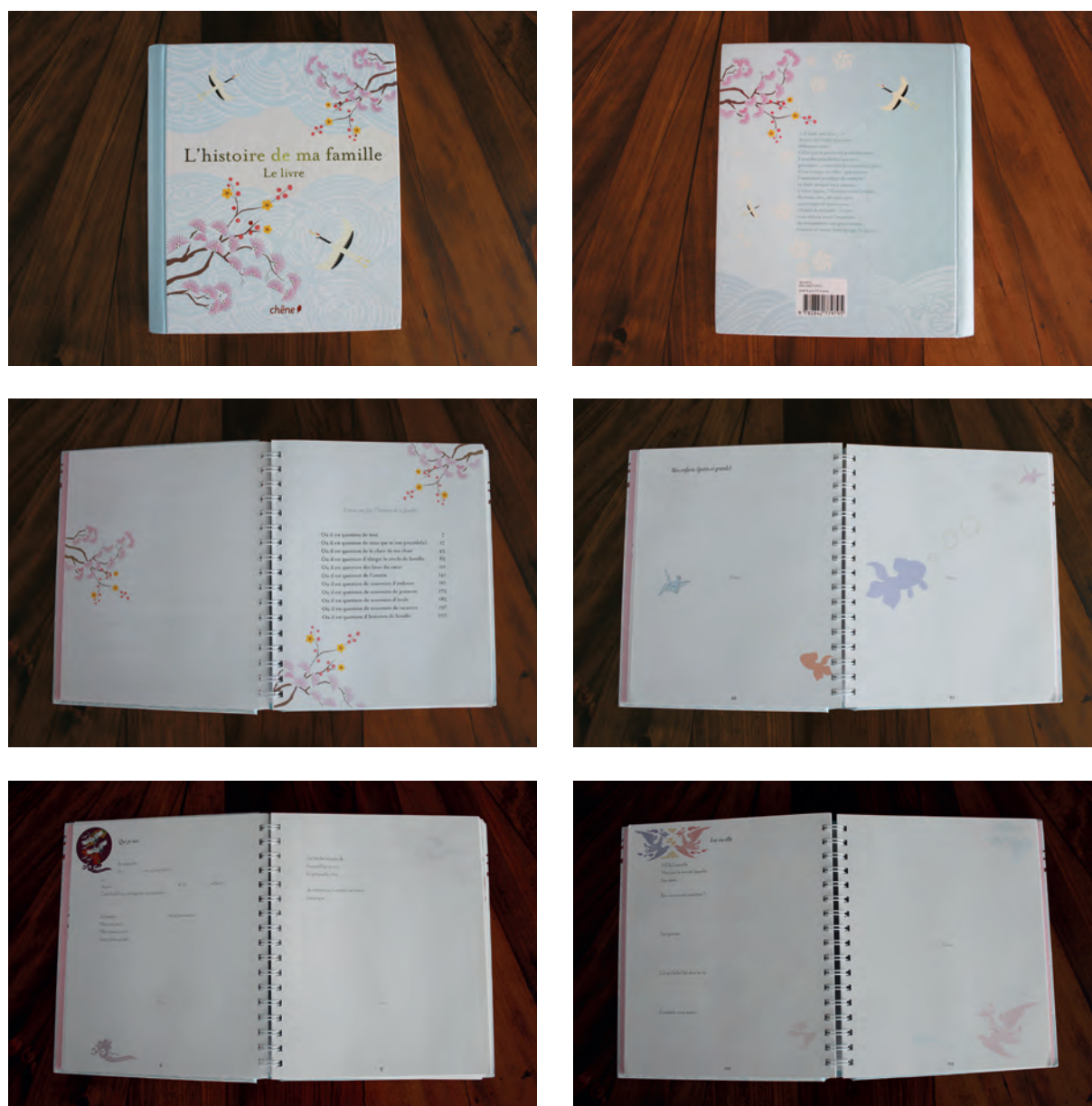


Fonte: Autora.

CATEGORIA Álbum de genealogia

DESCRIÇÃO Este álbum permite traçar um gráfico genealógico completo: do último bebê nascido na família até os primos mais distantes. Com páginas para serem preenchidas que incluem os detalhes de cada membro da família, o livro tem uma parte inicial que ensina através de conselhos práticos a como preencher as tabelas e montar sua árvore genealógica. Ainda, possui quadros para inserção de fotografias e um bolso interno que abriga um poster com a árvore genealógica.

Figura 30: *L'histoire de ma famille*, Chêne, 2009



Fonte: Autora.

CATEGORIA Álbum de genealogia e memórias familiares

DESCRIÇÃO Este álbum ajuda aos que querem começar a escrever seu próprio livro de memórias familiares. Após o preenchimento das páginas – com espaços para inserção de fotografias – o resultado é livro único, que conta a sua história familiar e daqueles que são importantes para você. O livro, portanto, oportuniza transmitir às gerações futuras um testemunho vivo do passado.

Figura 31: *L'album de ma famille*, Gründ, 2011



Fonte: Autora.

CATEGORIA Álbum de genealogia para crianças

DESCRIÇÃO Este álbum permite a reunião de histórias, receitas e fotografias de forma divertida, para lembrar de todos os momentos preciosos passados com a família, bem como das características e qualidades de cada uma dos tias, tios, primos e avós. Os bolsos foram previstos para acomodar convites, cartões e outras fotografias. Um álbum em que crianças e adultos podem registrar suas raízes e preservar instantes de suas vidas.

Quadro 18: Comparativo dos materiais analisados graficamente

	L'HISTOIRE DE MA FAMILLE, AEDIS, 2000	ÁLBUM MEMÓRIAS DE UMA AVÓ, ATELIÊ EDITORIAL, 2001	MON ALBUM DE GÉNÉALOGIE, CHÊNE, 2008	L'HISTOIRE DE MA FAMILLE, CHÊNE, 2009	L'ALBUM DE MA FAMILLE, GRÜND, 2011	
SUPORTE	Papel Offset Off-white 120g/m ²	Papel Offset Branco 120g/m ²	Papel Offset Branco 150g/m ²	Papel Offset Branco 90-120g/m ²	Papel Offset Branco 120-150g/m ²	
FORMATO	248 × 320 mm	200 × 260 mm	Capa: 245 × 285 mm Miolo: 210 × 280 mm	Capa: 210 × 235 mm Miolo: 190 × 230 mm	Capa: 213 × 253 mm Cinta: 90 × 505 mm Miolo: 190 × 238 mm	
GRID E MANCHA GRÁFICA	210 × 275 mm	150 × 200 mm	170 × 250 mm Textos em 3 colunas.	120 × 205 mm	125 × 195 mm Margens externas coloridas.	
TIPOGRAFIA	TÍTULOS	Serifada	Serifada: Garamond	Serifada	Serifada: Bernhard	
	TEXTO	Serifada	Serifada: Garamond	Serifada	Sem serifa: Kabel	
	DESTAQUES	Brush/caligráfica	Serifada: Garamond	Serifada	Sem serifa	Cursiva: Chanson d'amour
TRATAMENTO VISUAL	ABERTURAS	Títulos centralizados e uso de capitulares nos inícios de parágrafos	Aberturas coloridas com textos centralizados e citações	Aberturas com textos em caixa alta justificados e chamadas centralizadas	Aberturas com textos centralizados e chamadas em caixa alta	Aberturas coloridas com textos centralizados e padronagem
	ILUSTRAÇÕES	Ilustrações coloridas (estilo lápis de cor), abordagem infantil	Ilustrações coloridas, uso de texturas, estilo aquarela (cenários, objetos, molduras)	Fotografias e documentos monocromáticos;	Ilustrações coloridas sangradas, motivos japoneses (flores, origamis, peixes);	Ilustrações coloridas, uso de texturas, traço infantil (animais, casas, pessoas)
	FÓLIO	Não possui	Centralizado na margem inferior	Margem inferior e externa	Centralizado na margem inferior	Margem inferior e externa
	DIFERENCIAL	Árvore genealógica numerada, marcações para a inserção de fotos e espaços para preenchimento de informações e anotações	Páginas sem texto para a inserção de fotos e/ou outras anotações	Marcações discretas prevendo a inserção de fotografias	Marcações discretas prevendo a inserção de fotografias	Molduras chamativas fazendo a marcação para a inserção de fotos e notas.
IMPRESSÃO	Offset, 4 × 4 (CMYK), Prolan brilho (capa)	Offset, 4x4 (CMYK), Prolan fosco com verniz localizado (capa)	Miolo: Offset, 4x4 (CMYK) Capa: 2x0 (Pantone), Prolan fosco Revestimento interno: 1x0 (Pantone)	Offset, 4x4 (CMYK), Prolan fosco com verniz localizado (capa)	Offset, 4x4 (CMYK), Prolan fosco.	
ACABAMENTO	ENCADERNAÇÃO	Capa dura costurada	Sem costura	Capa dura com wire-o semi-oculto pela sobrecapa	Capa dura com wire-o oculto pela capa	Capa dura com wire-o oculto pela sobrecapa
	LOMBADA	Quadrada	Quadrada	Quadrada	Curva	Curva
	DIFERENCIAL		Dobra-janela	Capa com bolso interno	–	Aberturas com bolso Cinta vertical na 4ª capa

A partir dos materiais analisados (Quadro 18), foi possível identificar que:

- em todos os materiais, o papel Offset Branco é utilizado como suporte para o miolo, variando apenas em sua gramatura (de 90 a 150g/m²);
- o formato médio encontrado é de 225×270 mm (com larguras que variam de 200 a 248 mm, alturas de 235 a 320 mm), e a mancha gráfica média equivale a 155×225 mm;
- a tipografia serifada é a mais utilizada em títulos e textos, enquanto os tipos sem serifa e caligráficos são geralmente utilizados para destaques pontuais;
- no quesito tratamento visual, as chamadas (títulos e aberturas) são centralizadas na página, o fólio é localizado na margem inferior e é frequente a utilização de ilustrações como elementos de apoio (grafismos);
- é comum a demarcação de espaços para a inserção de fotos e notas, geralmente através do uso de molduras;
- devido ao fato de serem materiais de alta tiragem, todos apresentam impressão Offset em policromia (CMYK);
- uso frequente da encadernação de capa dura com lombada em wire-o, conferindo maior durabilidade ao livro e uma abertura mais ampla de suas páginas;
- uso de bolsos contendo posteres e páginas desdobráveis como acabamentos diferenciais para comportar a árvore genealógica.

Dessa maneira, pode-se começar a pensar na aparência do livro que será projetado em questão de formato, tipografia, posicionamento de títulos, notas e do fólio, bem como questões referentes à encadernação e ao uso de acabamentos diferenciados para a árvore genealógica, devido a necessidade de uma diagramação particular para esse conteúdo.

7 BRIEFING

Após analisar os materiais de temática semelhante aos originais que serão editados neste trabalho e com os conhecimentos adquiridos na etapa de fundamentação teórica, é chegado o momento do *briefing*, primeiro passo do processo editorial. Nessa etapa, busca-se compreender o escopo do que será trabalhado, o público-alvo ao qual o material será destinado, bem como identificar as palavras-chave que formam a estratégia projetual – o conceito. Além disso, é também importante identificar os requisitos e restrições do projeto, a fim de direcionar e encaminhar as demais etapas do processo editorial.

7.1 PROBLEMA

Compor um livro de memórias familiares que conte a trajetória de vida de Giuseppe e Orsola Loss, imigrantes vindos da cidade de Caoria, Itália, para o Brasil em 1925, a partir do relato datilografado de uma das filhas do casal, Zita Francisca Loss, e de depoimentos orais das outras três: Rosa, Bruna e Ida Loss. Há também uma grande quantidade de objetos e documentos guardados – configurando uma espécie de acervo familiar – sobre os quais o tempo atua de maneira cruel e que, portanto, devem ser reproduzidos no livro, como forma de complementar e enriquecer o material.

Giuseppe e Orsola já faleceram, e suas filhas contam hoje com mais de oitenta anos, o que explica a importância da realização do livro de memórias neste momento, garantindo a correta compreensão dos fatos e contextualizando os documentos e objetos, que só tem seu valor reconhecido na medida em que entende-se o seu significado.

Nesse sentido, o livro serve como uma “herança impressa”, pois além de perpetuar essa história, passando-a de geração em geração, é também uma forma de informar sobre as relíquias da família a todos os seus membros, evitando que esses objetos se dispersem ou pereçam.

7.2 PÚBLICO-ALVO

O público-alvo prioritário desse projeto é formado pelos descendentes de Giuseppe e Orsola Loss, família materna da autora (Figura 32). Com faixa etária variando entre 10 e 88 anos, e constituído majoritariamente por mulheres (68%), o grupo é heterogêneo em suas atividades profissionais e formação acadêmica, sendo conectados pelas lembranças simbólicas relacionadas ao conteúdo trabalhado.

Figura 32: Público-alvo



Fonte: Autora.

É importante ressaltar que por perpassar períodos importantes da história mundial e do Brasil – informando sobre costumes e acontecimentos de uma determinada época – o livro extrapola o universo da família em questão, podendo tornar-se interessante a qualquer um. Sendo assim, ao seu gosto ou interesse, os leitores poderão priorizar seus aspectos político, sociológico, psicológico ou filosófico.

7.3 PALAVRAS-CHAVE

Baseado no modelo desenvolvido por Norberto Bozzetti e adaptado por Raquel Castedo para ser aplicado nas reuniões de *briefing* do Roka Estúdio (estúdio especializado em design editorial e de identidade visual), utilizou-se o método da “lista de palavras-chave” para selecionar os conceitos que guiarão as etapas de criação. Esse instrumento serve para alinhar a expectativa do cliente com relação ao resultado final, através da seleção dos conceitos que devem estar associados e dos que devem ser evitados no projeto.

Sendo assim, formulou-se um questionário (Apêndice I) contendo uma lista com palavras que poderiam ser atribuídas ao material e solicitou-se que os 19 membros da família em questão destacassem até cinco palavras que eles consideravam ter relação com o conteúdo e três que eles não gostariam que estivessem refletidas no material proposto (Quadro 19, Apêndice II). As palavras que mais vezes foram destacadas pelos participantes na categoria das palavras que deveriam ser atribuídas foram: **família**, **durável**, **sensível**, **tradicional** e **único**. Já na questão dos conceitos que deveriam ser evitados, os mais citados foram: **infantil**, **pesado/escuro** (empatados) e **popular**.

No questionário, também abriu-se espaço para sugestões e comentários a respeito dessa iniciativa e foi muito emocionante perceber a importância deste projeto para todos os envolvidos. Abaixo, alguns desses depoimentos:

“A história desses familiares merece ser registrada pelo exemplo que deixam para seus descendentes: uma vida de muito trabalho, amor familiar, respeito pelo conhecimento e prazer de fazer as coisas, qualquer coisa, da melhor forma possível”.

“Espero que reflita também um pouco da parte emocional. Embora tenha convivido com meus avós, em função da minha idade na época, pareciam distantes e até inatingíveis. Hoje, com 50 anos e tentando me colocar no lugar deles talvez seja possível compreender um pouco mais do que passaram”.

“Penso que será um projeto cujo design chamará atenção pela sua relação com o conteúdo: capa, textura, fotografias, cores, letra e impressão. Imagino uma obra que visualmente aguçe a nossa curiosidade de conhecê-la porque esses elementos por si mesmos já são capazes de nos transportar para uma outra época”.

Quadro 19: Resultado da lista de palavras-chave

		ATRIBUIR	NÃO ATRIBUIR			ATRIBUIR	NÃO ATRIBUIR
	ADULTO	2	0			LEVE	2 1
	ANTIGO	5	3			MODERNO	2 3
	ARTESANAL	4	0			NOVO	0 0
	CLARO	3	1			PERSONALIZÁVEL	3 1
	COMPLEXO	0	3	2º	PESADO	1	7
	CONSISTENTE	2	0	3º	POPULAR	1	5
2º	DURÁVEL	8	0		PÚBLICO	0	1
	ECOLÓGICO	0	3		RESISTENTE	2	0
	ELEGANTE	3	0		ROBUSTO	0	0
2º	ESCURO	1	7		SEGURO	0	0
1º	FAMÍLIA	12	0	4º	SENSÍVEL	8	0
	FLEXÍVEL	1	0		SÉRIO	4	0
	FLUÍDO	0	1		SIMPLES	4	0
	FORTE	2	0		SOFISTICADO	1	3
	FRESCO	0	1		SÓLIDO	0	0
1º	INFANTIL	0	11		TECNOLÓGICO	0	3
	INTENSO	3	0	3º	TRADICIONAL	8	1
	INTERATIVO	2	0	5º	ÚNICO	6	0

Conceitos a serem ATRIBUÍDOS ao projeto

Conceitos a serem EVITADOS no projeto

7.4 PESQUISA DE REFERÊNCIAS

Como visto na metodologia de Munari (2008), passada a fase de análises e com o conceito já estabelecido, inicia-se a etapa de “criatividade”, onde o foco é a busca por soluções adequadas ao problema identificado.

Para tanto, conduziu-se uma pesquisa de referências com diferentes produtos editoriais que, de alguma forma, traduzissem os conceitos família, durável, tradicional, único e sensível, que devem ser explorados neste projeto (Figura 33). Os produtos editoriais selecionados foram: *001-100* (Figura 34), *Bibliotheca* (Figura 35), *My Family Tree* (Figura 36), *Family Recipe Scrapbook* (Figura 37), *Everyday Journals* (Figura 38), *MILK Books* (Figura 39) e *40 Days of Dating* (Figura 40).

A seguir, esses projetos são apresentados individualmente, destacando-se o conceito atribuído, uma breve descrição da publicação e as características gráficas que podem servir de inspiração para as futuras alternativas projetuais.

Figura 33: Seleção de referências



Figura 34: 001-100



Fonte: Olivia Croxson, 2013.

PALAVRAS-CHAVE	Sensível / Único
DESCRIÇÃO	Guia com curadoria de George Cassavetis, Jenna Lee, Olivia Croxson e Tom Declat., que convida o usuário a experienciar uma região de Londres de forma auditiva e olfativa. A publicação é resultado da descrição dessas experiências feitas pelos participantes. Uma espécie de livro de memórias de uma vivência específica, com diversos pontos de vista.
DIFERENCIAL	Materiais utilizados que, apesar de simples, conferem elegância ao trabalho. O formato também é bem interessante: a capa envolve totalmente as páginas e a encadernação com costura aparente dá um ar mais artesanal ao projeto.

Figura 35: *Bibliotheca*

Fonte: Adam Lewis Greene, Kickstarter, Inc., 2014.

PALAVRAS-CHAVE

Tradicional / Durável

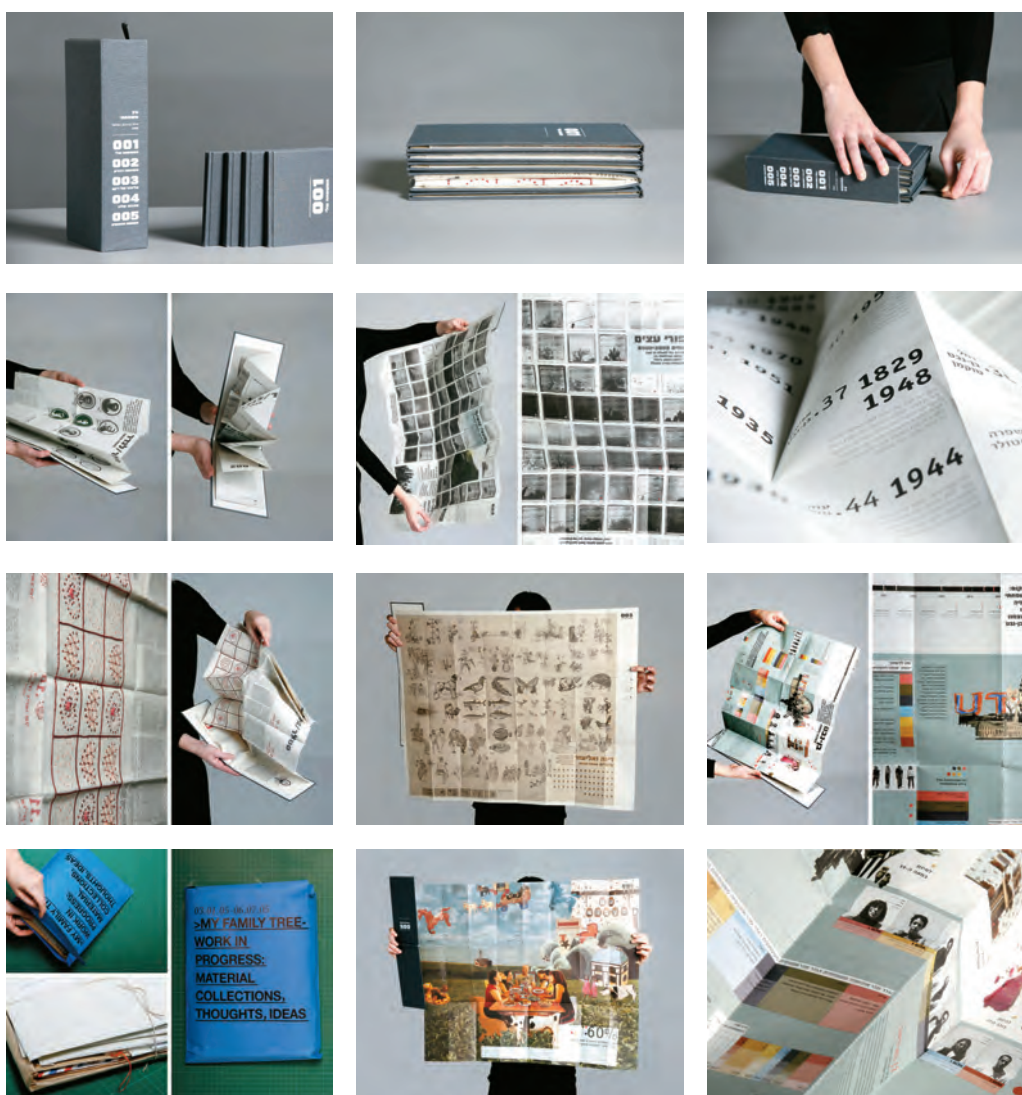
DESCRIÇÃO

Exemplo de design de livro tradicional, Adam Lewis Greene reúne toda biblioteca bíblica e projetada-a em volumes diagramados exclusivamente para a leitura. O texto é tratado com reverência no estilo tipográfico clássico, livre de todas as convenções adicionais, tais como números de capítulos, números verso, cabeçalhos de seção, referências cruzadas e notas.

DIFERENCIAL

Aspecto de livro tradicional. A diagramação, a tipografia e todos acabamentos reforçam o tom elegante, clássico e atemporal desejado.

Figura 36: My Family Tree



Fonte: Hila Ben-navat, Behance, 2009.

PALAVRAS-CHAVE

Família / Sensível / Único

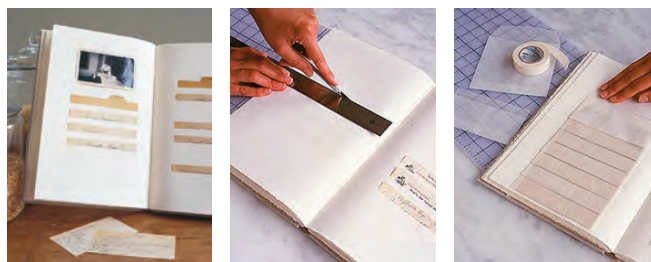
DESCRIÇÃO

Trabalho relacionado a jornada pessoal da autora Hyla Ben-navat, como forma de aprender sobre as pessoas que compõem sua família. É uma tentativa de documentar memórias, fotografias, histórias, pessoas e lugares em diferentes períodos de tempo. O projeto apresenta um lado informativo, dependente de texto, que conta as memórias de parentes diferentes, e outro que compreende a interpretação pessoal da autora, mantendo a dinâmica entre ela, sua família, e o lugar que quer conectar.

DIFERENCIAL

Formato de guia com dobras, diagramação dinâmica e tratamentos visuais diferentes para cada tipo de conteúdo.

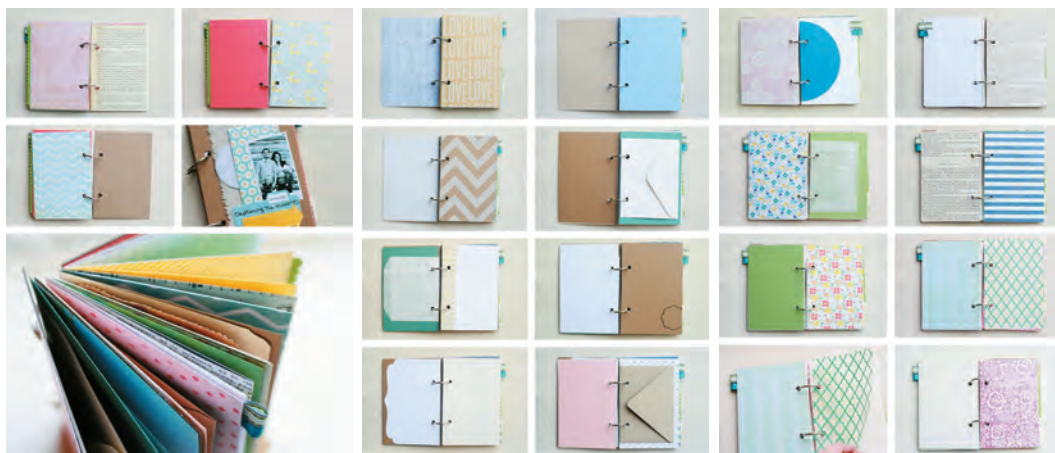
Figura 37: *Family Recipe Scrapbook*



Fonte: Martha Stewart Living Omnimedia, Inc., 2015.

PALAVRAS-CHAVE	Família / Único
DESCRIÇÃO	Misto de scrapbook com livro de receitas. Preserva as notas escritas à mão, misturando-as com fotos de reuniões de família na mesa – e fogão.
DIFERENCIAL	Interação do usuário com o material, com apelo emocional, nostálgico.

Figura 38: *Everyday Journals*



Fonte: The Creative Place, 2012.

PALAVRAS-CHAVE	Sensível / Único
DESCRIÇÃO	Cadernetas, tipo diários, projetadas para gravar memórias, detalhes e pensamentos.
DIFERENCIAL	Mistura de diversos tipos de papéis, formatos e formas de interação.

Figura 39: MILK Books



Fonte: MILK Tailor Made Books Ltd., 2015.

PALAVRAS-CHAVE

Durável / Sensível

DESCRIÇÃO

Criado por uma equipe de editores premiados, os MILK Books são foto-livros com templates lindamente desenhados e produzidos para resistir ao teste do tempo: “um livro tesouro a ser mantido através das gerações”.

DESCRIÇÃO

Diagramação dinâmica, elegante e bem estruturada.

Figura 40: 40 Days of Dating



Fonte: Timothy Goodman & Jessica Walsh, 2013.

PALAVRAS-CHAVE

Família / Sensível / Único

DESCRIÇÃO

Livro em estilo de diário, que acompanha o relacionamento de Jessica Walsh e Timothy Goodman, amigos e designers gráficos nova-iorquinos que decidiram namorar durante 40 dias e relatar o dia-a-dia dessa experiência. O livro é bastante gráfico e dinâmico, recheado de fotos, depoimentos e ilustrações.

DIFERENCIAL

No vídeo do projeto, há uma animação mostrando as fotografias sendo destacadas da página. Esse recurso não existe no material impresso, mas a ideia de interagir com as imagens como em um álbum é interessante.

Dos materiais apresentados, várias ideias podem ser adaptadas ao projeto gráfico do livro em questão, visando transmitir, em algum nível, as palavras-chave elencadas pelo público-alvo como mais relevantes e relacionadas ao conteúdo.

Da publicação *001-100*, percebe-se a importância da seleção dos materiais e o cuidado com os detalhes para dar o toque artesanal, *handmade*, e, portanto, único ao trabalho. Da coleção *Bibliotheca*, a diagramação elegante e clássica dá um tom atemporal que, em conjunto com a encadernação capa dura, reforçam o aspecto tradicional do material. No projeto *My Family Tree*, o diferencial está na utilização de dobras como solução para artes que extrapolam o formato final estabelecido. Nos materiais *Family Recipe Scrapbook* e *Everyday Journals*, destaca-se a inclusão de recursos interativos, que revelam o conteúdo de uma forma sensível, seja através de acabamentos, como bolsos, ou quebrando o ritmo de leitura com páginas em tamanhos e suportes diversos. Os álbuns *MILK Books*, por sua vez, propõem uma diagramação estruturada, com intercalação de textos e imagens, buscando o equilíbrio entre ambos. Já em *40 Days of Dating*, além do tratamento de “álbum de família” dado às imagens, percebe-se o uso de diversos materiais complementares ao texto para criar novas dinâmicas de leitura para a publicação.

Assim, concluídas as associações entre conceitos e soluções gráficas, pode-se partir para a definição dos requisitos e restrições do projeto.

7.5 REQUISITOS E RESTRIÇÕES

Com todo arcabouço teórico e conceitual reunido até então, é o momento de identificar os requisitos de produção do livro, bem como avaliar os materiais e tecnologias recomendados para tal.

De modo geral, espera-se que o livro projetado seja:

- Impresso, pois além de perene, o suporte impresso remete à ideia de “tradição” relacionada ao conteúdo abordado;
- De baixa tiragem, pois destina-se inicialmente apenas aos membros da família cuja história será editada (até 10 exemplares);
- Economicamente viável, dentro do contexto da baixa tiragem, evitando formatos personalizados e acabamentos industriais que inviabilizem a produção;
- Durável, pois a ideia é que o objeto que seja passado entre gerações;
- Atemporal, evitando modismos que deixem o livro ultrapassado e desinteressante;
- Legível, buscando um suporte e uma tipografia que, além de confortáveis para leitura, sejam sensíveis (simbólicos) ao conteúdo;
- Colecionável, prevendo a possibilidade de interagir com outros volumes, compondo uma “coleção”, no caso de ser escrita uma continuação;
- Artesanal, valendo-se de acabamentos que permitam a interação com o conteúdo, fazendo com que os usuários percebam cada exemplar como “único”.

Estabelecidos os requisitos, é necessário convertê-los em especificações de projeto, atentando para as possíveis restrições que podem estar envolvidas. O Quadro 20 associa os requisitos às restrições e especificações dos elementos do projeto gráfico, funcionando como um sumário dos itens abordados na sequência, que embasam cada uma das conversões.

Quadro 20: Requisitos, restrições e especificações de projeto

	REQUISITOS	RESTRICÇÕES	ESPECIFICAÇÕES DE PROJETO
7.5.1 IMPRESSÃO	Impresso De baixa tiragem	Não foram localizadas empresas que imprimam no sistema risográfico em Porto Alegre.	Para a impressão do miolo, sugere-se o sistema de impressão digital. Para a capa, a serigrafia produz ótimos resultados e permite a exploração de diferentes materiais, como os tecidos.
7.5.2 FORMATO	Economicamente viável	Para impressão digital em pequenas tiragens, o limite da folha de impressão é o formato 315 × 460 mm (A3+).	O formato A5 (148 × 210 mm), permite um bom aproveitamento de 8 páginas por folha A3+, barateando os custos de impressão.
7.5.3 SUPORTE	Durável Legível	Evitar papéis ácidos e de baixa gramatura. Misturar papéis de composições distintas é desaconselhável em materiais feitos para resistirem ao tempo.	Para textos, é indicado o uso de papéis off-white ou levemente amarelados, alcalinos, de fibras longitudinais, não revestidos, com gramatura entre 70 e 90g/m ² . Para imagens, é recomendado o uso de papéis de alta alvura, revestidos, como o couché.
7.5.4 GRID E MANCHA GRÁFICA	Atemporal	Levar em consideração o Diagrama de Gutenberg, distribuindo os textos e imagens de acordo com o trajeto seguido pelos olhos quando observam uma página: do canto superior esquerdo para o inferior direito.	Adaptação do cânone de Van Graff ao formato de 148 × 210 mm, resultando em uma mancha de 98 × 140 mm, com margem superior de 25 mm, inferior de 45 mm, interna de 20 mm e externa de 30 mm.
7.5.5 TIPOGRAFIA	Legível	O tipo padrão entre 9 e 12 pontos é considerado ideal para comprimentos de linha de 80 a 130 mm (35-55 caracteres).	Tipografia alusiva à maneira como o texto foi originalmente criado: na máquina de escrever.
7.5.6 TRATAMENTO VISUAL	Colecionável		Diagramação dissociativa entre texto e imagens: funcionam separadamente, em camadas intercaladas, com tratamentos distintos para acentuar a dissociação dos conteúdos.
7.5.7 ACABAMENTO	Durável Artesanal		Encadernação em capa dura costurada, revestida de tecido ou couro. No caso do revestimento em couro, a gravação em relevo com cliche metálico é ideal. Acabamentos diferenciados para inserção de materiais adicionais, como mapas, documentos e árvore genealógica.

7.5.1 Impressão

Para estabelecer os parâmetros da impressão, foram levados em consideração os seguintes aspectos:

- O livro impresso tem uma história de mais de 500 anos, provando ser uma das tecnologias mais tradicionais, úteis, versáteis e duradouras (LYONS, 2011);
- A impressão deve estar diretamente relacionada à tiragem, aos custos e a qualidade pretendida (VIEIRA, 2011);
- A serigrafia oferece a possibilidade de impressão nas mais diversas cores e sobre os mais diferentes suportes, sendo ideal para impressão de capas;
- A impressão digital apresenta uma boa reprodução de detalhes e fotografias, além de permitir a personalização de dados (VIEIRA, 2011);
- A impressão em risografia tem seus melhores resultados alcançados com gráficos vetoriais, ilustrações e tipografia, e cria soluções únicas que não são possíveis com qualquer outra tecnologia. Porém, por imprimir uma cor por vez, quando utilizada em policromia, é comum erros de registro (CURY, 2013).

Como resultado, e objetivando enfatizar a questão da tradição, um dos conceitos selecionados, optou-se pela produção de um livro impresso. Por tratar-se de um material impresso de baixa tiragem, são recomendados os processos de serigrafia, impressão digital e risografia, sendo o primeiro mais adequado para a impressão da capa; o segundo, para a reprodução das imagens; e o terceiro, para a reprodução do texto.

Porém, por ser uma tecnologia pouco explorada no Brasil, não foram localizadas empresas que imprimam no sistema risográfico em Porto Alegre. Sabe-se que a empresa “Meli-Melo Press”, de São Paulo, trabalha com esse tipo de tecnologia, porém sua tiragem mínima para impressão é de 30 exemplares, o triplo do previsto para este material. Sendo assim, optou-se por utilizar também a impressão digital para a impressão dos textos do miolo.

7.5.2 Formato

Quanto ao formato consideraram-se relevantes os seguintes dados:

- O retângulo vertical, que consideramos “tradicional”, tornou-se padrão devido tanto ao costume quanto à praticidade. Os tamanhos personalizados, pouco práticos e especialmente caros, deixam de ser opção para impressos de baixa tiragem (HENDEL, 2006; ARAÚJO, 2008);
- Para definir o projeto gráfico de uma obra, é preciso pensar não apenas no aspecto estético do projeto, mas também em seus aspectos práticos, tais como aproveitamento do papel e de máquina (MARTINS FILHO & ROLLEMBERG, 2001, p.93);
- Na impressão digital de pequena tiragem, o formato máximo da folha de impressão é o A3+ (315 × 460 mm), que permite o aproveitamento total da área de 297 × 420 mm;
- O limite da área de impressão serigráfica depende do tamanho da tela e/ou da mesa de luz disponível para queimá-la, podendo chegar ao formato A0 (CURY, 2013).

Como consequência, conclui-se que para ser economicamente viável, é necessário prever o melhor aproveitamento do papel para o tipo de impressão selecionado. Sendo assim, sabendo da limitação do formato 297 × 420 mm (A3) na impressão digital, propõem-se o formato 148 × 210 mm (A5), o qual permite um bom aproveitamento de oito páginas por folha de impressão.

7.5.3 Suporte

Os elementos considerados para a decisão quanto ao suporte foram:

- “A escolha do suporte é uma decisão crucial no começo do processo de design” (AMBROSE & HARRIS, 2009b, p.11);

- O papel tem sua qualidade condicionada pela maior ou menor percentagem de cada um dos elementos de sua composição (ARAÚJO, 2008);
- Papéis cuja fibra corre em sentido longitudinal à folha (fibras longas), paralelo à lombada, permitem que as páginas sejam viradas cômoda e facilmente, sem qualquer enrugamento (ARAÚJO, 2008);
- Papéis levemente amarelados e com alto grau de opacidade são recomendados para livros de leitura, pois evitam o cansaço visual e a transparência de textos e figuras de uma página para o seu verso (ARAÚJO, 2008);
- Para uma boa legibilidade é indicado o uso de papéis off-white, pois, por refletirem menos a luz, tornam o processo de leitura mais confortável (VIEIRA, 2011);
- Para a impressão de imagens, são recomendados papéis revestidos e de alta alvura, como o papel couché. Podendo ser fosco, acetinado ou de alto brilho, esse tipo de papel oferece suporte encorpado e boa superfície de impressão (AMBROSE & HARRIS, 2009b, p.11);
- Na produção de materiais impressos que precisem ser preservados, deve ser dada preferência a papéis alcalinos (ARAÚJO, 2008). Procurou-se a conservadora e restauradora de livros Sílvia Breitsameter, fundadora da Oficina de Reparo Livro e Arte, sobre o assunto, tendo esta informado que para os livros resistirem melhor ao tempo não é aconselhável misturar papéis de composições distintas, pois esse contato direto cria interferências em seus processos de envelhecimento, resultando no aparecimento precoce de manchas.

Portanto, para que o suporte seja durável e ofereça uma leitura confortável ao público-alvo, deve-se evitar o uso de papéis de alta alvura e de baixas gramaturas para as páginas de texto, pois estes refletem a luz em demasia e podem apresentar transparências na impressão, interferindo no processo de leitura. Para as páginas com imagens, apesar de recomendar-se o uso de papéis revestidos e de alta alvura, como

o couché, optou-se por utilizar o mesmo papel das páginas de texto, para evitar o aparecimento de possíveis manchas, resultantes da interação dos diferentes suportes.

Assim, propõem-se a utilização de um papel off-white ou levemente amarelado, alcalino, de fibras longitudinais, não revestido e com gramatura entre 70g/m² e 90g/m². No mercado brasileiro, o papel Pólen[®], da marca Suzano, é o suporte mais comumente encontrado que atende a essas especificações.

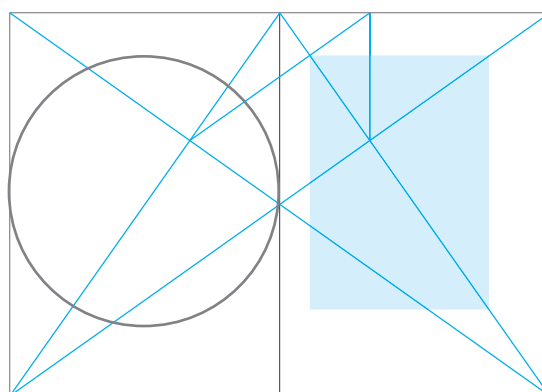
7.5.4 Grid e mancha gráfica

Para este item, considerou-se que:

- A construção da página é um problema de distribuição de espaços brancos, e tanto Gutenberg quanto Schoeffer e Fust, pais do livro impresso, adotaram em suas publicações o ‘cânone secreto’ de construção das páginas manuscritas de finais da Idade Média, a proporção dita ‘de ouro’ ou ‘áurea’” (ARAÚJO, 2008, p.389).
- O esquema empregado desde os primeiros impressores pressupõe que a margem interna deve medir a metade da margem externa, e que a margem inferior deve medir mais ou menos o dobro da margem superior;
- O cânone de Van Graff divide as páginas em proporções agradáveis, e ainda é muito utilizado no design de livros (VIEIRA, 2011);
- Segundo Bringhurst (2011), essa divisão medieval básica, imponente e elegante, funciona para qualquer página ou bloco de texto para que ambos fiquem em uníssono;
- Em mídias homogêneas e com grandes quantidades de texto, é importante levar em consideração o Diagrama de Gutenberg. Esse diagrama descreve o trajeto seguido pelos olhos quando observam uma página: do canto superior esquerdo para o inferior direito, e sua aplicação torna as composições interessantes e fáceis de ler (LIDWELL, HOLDEN & BUTLER, 2010).

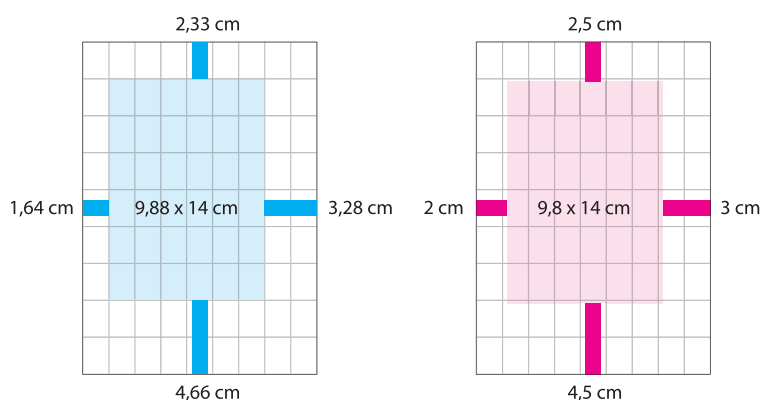
Para obter-se um *grid* atemporal e tradicional, optou-se pela aplicação do cânone de Van Graff ao formato selecionado (Figura 41), fazendo pequenos ajustes, como aumentar a margem interna para proporcionar facilidade de leitura junto da margem, e transformar as medidas em números exatos para facilitar o planejamento gráfico (Figura 42). Sendo assim, a mancha gráfica estipulada é de 98 × 140 mm, com margem inferior de 45 mm, superior de 25 mm, externa de 30 mm e interna de 20 mm.

Figura 41: Cânone de Van Graff aplicado ao formato A5



Fonte: Autora.

Figura 42: Margens antes e depois dos ajustes



■ Margens resultantes da aplicação do cânone de Van Graff

■ Margens ajustadas para maior facilidade de leitura junto à lombada

Fonte: Autora.

7.5.5 Tipografia

No quesito tipografia, julgou-se relevante a análise das seguintes informações:

- “A escolha da fonte tem um impacto enorme na aparência do texto impresso. A decisão sobre que tipo de letra usar deve se basear na clareza, legibilidade, na estética e na funcionalidade” (ARAÚJO, 2008, p.378);
- Entre as muitas maneiras de fazer o design de um livro, existem três abordagens principais quanto a sua tipografia: uma tipografia tão neutra quanto possível, que não sugira época nem lugar; uma tipografia alusiva, que dê propositalmente o sabor de um tempo passado; e uma tipografia nova, que apresente o texto de forma única (HENDEL, 2006);
- Quanto mais simples for o desenho de uma fonte, mais legível ela será. Deve-se por isso dar preferência aos estilos limpos, e não aos decorativos;
- Para o texto impresso, o tipo padrão entre 9 e 12 pontos é considerado ideal. São aceitáveis tamanhos menores, desde que limitados a legendas e notas. Utilize tipos maiores (14 pontos ou mais) para públicos com idade mais avançada;
- A velocidade de leitura com o qual o texto pode ser processado visualmente é maior em linhas de texto longas (80 caracteres ou mais). No entanto, os leitores preferem linhas mais curtas (35-55 caracteres), resultando em um comprimento de linha de 80 a 130 mm para tipos entre 9 e 12 pontos.

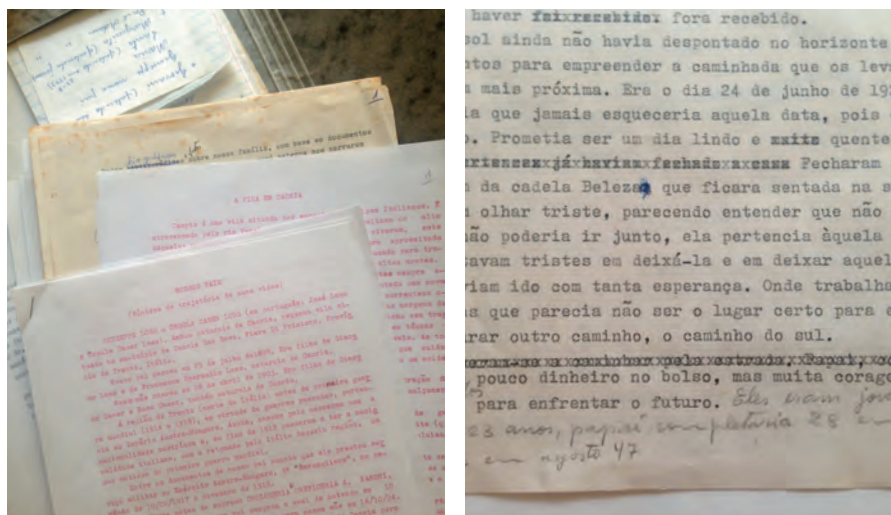
Como resultado, e para traduzir os aspectos “sensível” e “família” relacionados ao conteúdo, optou-se pela utilização de uma tipografia alusiva à forma como o texto foi originalmente criado: na máquina de escrever. Datilografado em uma Olivetti Lexikon 80 (Figuras 43 e 44), máquina desenvolvida em 1948 pelo designer italiano Marcello Nizolli, e adquirida pela autora do relato em 1963, esse objeto adquiriu um valor emocional ao longo dos anos, encontrando-se em perfeito estado e funcionamento ainda hoje.

Figura 43: Olivetti Lexikon 80



Fonte: Autora.

Figura 44: Originais datilografados



Fonte: Autora.

Na etapa de experimentação, serão realizados testes para a escolha da tipografia que apresente semelhança com a dos originais, promova uma leitura confortável e contenha todos os glifos, pesos e estilos necessários para a diagramação do texto.

7.5.6 Tratamento visual

A decisão quanto ao tratamento visual a ser adotado partiu das considerações que seguem:

- A apresentação (forma, cor e tamanho) e o estilo das imagens (ilustração, fotografia, colagem etc.), bem como sua distribuição ao longo do texto, são decisões a serem tomadas pelo editor na etapa de organização do conteúdo, e pelo designer, no momento de diagramação desse conteúdo;
- Segundo Van der Linden (2011), alguns tipos de diagramações a serem consideradas na definição do tratamento visual pretendido são: de dissociação, quando o leitor passa sucessivamente da observação da imagem para a leitura do texto, cada um se desvelando em alternância; de associação, caracterizada pela sucessão de imagens e textos curtos; de compartimentação, como no caso das histórias em quadrinhos; e de conjunção, onde textos e imagens não se encontram dispostos em espaços reservados, e sim, articulados numa composição geral;
- É importante ter a proposta editorial da publicação definida: se o livro fará parte de uma coleção, se será disponibilizado em volumes, ou se será volume único. Essa informação, terá relevante influência na elaboração do projeto gráfico, devendo levar em consideração o tratamento visual escolhido, como forma de manter a unidade da edição.

Seguindo as recomendações mencionadas, de utilizar diferentes suportes para a impressão de textos e imagens, o tipo de diagramação sugerido é o de dissociação. Promovendo camadas de leitura distintas, a variação nos tratamentos visuais acentua a separação dos conteúdos que, embora complementares, tornam a narrativa mais dinâmica.

Apesar do conteúdo a ser editado referir-se apenas a um determinado período, a autora do relato, Zita Loss, demonstrou interesse em continuar escrevendo suas me-

mórias. Assim, faz-se necessário prever uma coleção, com a ideia de volumes, onde cada livro será a continuação do outro, e todos partes de uma mesma história.

7.5.7 Acabamento

Orientaram as escolhas a respeito do acabamento, os dados que seguem:

- Acabamento são os processos que dão o toque final a um projeto depois que o suporte já foi impresso, como corte especial, dobras, alceamento, relevo seco, serigrafia, *hot stamping*, envernizamento, encadernação, etc. (AMBROSE & HARRIS, 2009b);
- As escolhas de encadernação têm influência direta na durabilidade de uma publicação: a encadernação com costura e em capa dura é a que oferece maior durabilidade (AMBROSE & HARRIS, 2009b);
- “Embora a encadernação com costura seja mais cara do que a encadernação sem costura, ela reduz a possibilidade de as páginas se desprenderem e é preferida para couché brilhante e papéis mais densos ou rígidos. [...] A encadernação costurada é utilizada para produtos que serão muito manuseados” (BANN, 2010, p.147);
- Em edições de luxo ou limitadas (de baixa tiragem), pode-se optar pela encadernação manual de capa dura, utilizando materiais como couro ou tecido para criar um diferencial (BANN, 2010);
- Como visto na análise de similares, o recurso da árvore genealógica requer acabamento diferenciado devido a sua horizontalidade. Podendo ser apresentado como um elemento de apoio do livro, abrigado em um bolso interno, ou então valendo-se do recurso das páginas desdobráveis, como a dobra-janela, com o intuito de expandir a área de diagramação.

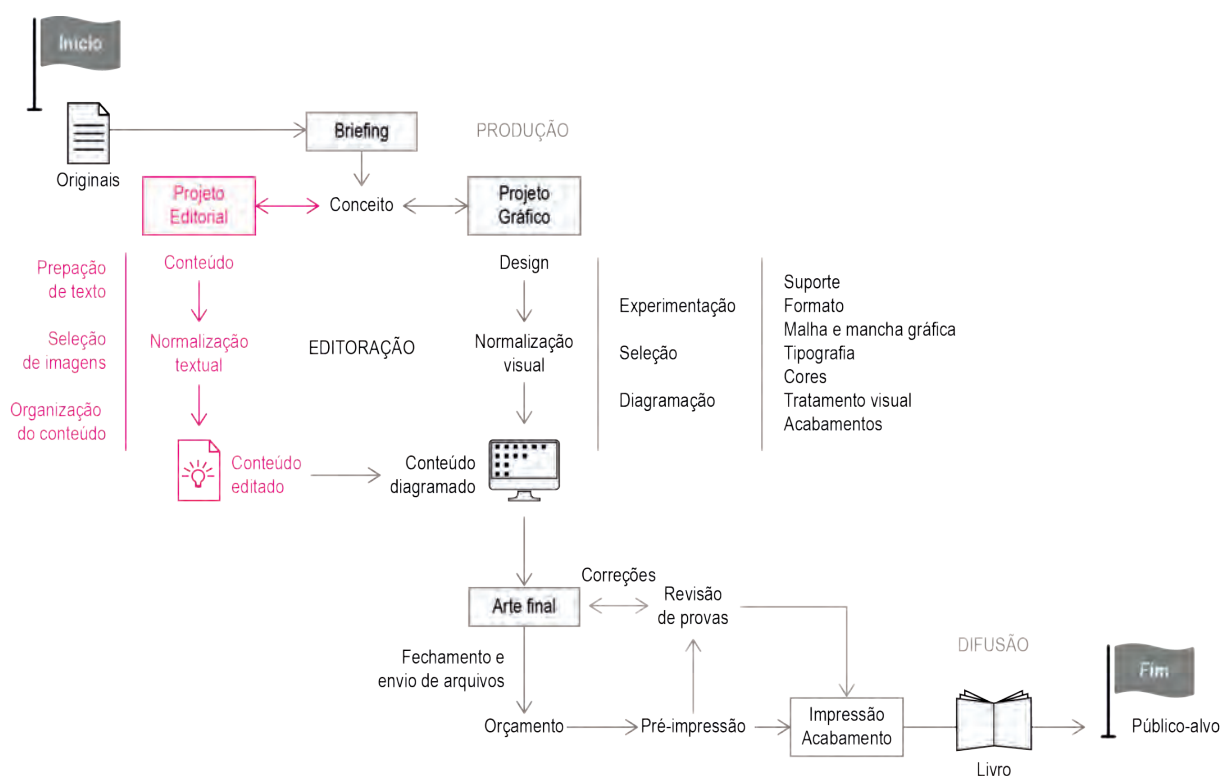
Como resultado, e almejando conferir maior durabilidade ao material, optou-se pela encadernação costurada e com capa dura. Por tratar-se de uma publicação com pequena tiragem, avalia-se também a possibilidade de uma encadernação manual em tecido ou couro, como forma de ressaltar o aspecto artesanal da publicação. A impressão serigráfica, previamente recomendada para impressão da capa, funciona muito bem em diferentes materiais, porém para encadernações em couro, a técnica de impressão com melhores resultados é a gravação com clichê metálico.

Ainda, propõem-se a utilização de diferentes acabamentos como dobras e bolsos para inserção de materiais adicionais (mapas, documentos e árvore genealógica), com o intuito de permitir maior interação com o conteúdo, tornando este livro um material “único”, diferenciado do que já existe no mercado.

8 PROJETO EDITORIAL

Tendo definido o conceito e estabelecidas as especificações projetuais, o projeto editorial é a próxima etapa do percurso para o desenvolvimento do livro de memórias (Figura 45). Contendo os processos de preparação de texto, seleção de imagens e organização do conteúdo, essa fase inicia com a entrega dos originais ao editor, pessoa responsável por realizar ou coordenar os trabalhos editoriais necessários para deixar o material em condições de ser diagramado e publicado.

Figura 45: Percurso editorial estipulado – Projeto editorial



Fonte: Autora.

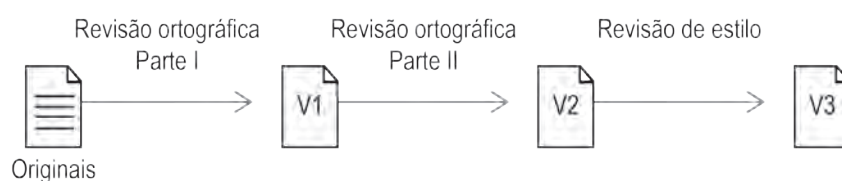
No caso do livro a ser editado, os originais são páginas datilografadas e cheias de anotações feitas pela autora do relato, Zita Francisca Loss. Por conta disso, foi necessário digitar todo material para deixá-lo em condições de ser preparado.

8.1 PREPARAÇÃO DO TEXTO

Como visto na fundamentação teórica, a preparação do texto pode ser realizada pelo próprio editor ou por preparadores de texto contratados. Nesse caso, o texto foi preparado por Inês Margareth Haffner, advogada, com hábito de leitura e conhecedora da história descrita, pois é sobrinha da autora do relato e mãe da organizadora deste projeto.

Foi solicitado que a preparação do texto fosse realizada em três etapas (Figura 46): a primeira, sendo uma revisão ortográfica simples, buscando possíveis erros de digitação ocorridos na transcrição dos originais para o formato digital; a segunda, mais complexa, abrangendo uma revisão ortográfica aprofundada, visando a padronização do uso sistemático de pontuação, acentuação, maiúsculas, minúsculas e outros realces gráficos, bem como prevenção de cacofonias, uso incorreto de tempos verbais e redundâncias; e a terceira, dedicada a revisão de estilo, atentando a unidade do texto como um todo, omitindo palavras e pontuações desnecessárias, em prol da “leitabilidade” do texto.

Figura 46: Etapas de preparação do texto



Fonte: Autora.

É importante ressaltar que as versões resultantes de cada etapa de preparação foram devidamente aprovadas pela autora do texto e todas as padronizações aplicadas foram discutidas e aprovadas pela organizadora do projeto.

O resultado do trabalho de preparação foi um texto de 65 laudas, 33.521 palavras, distribuídas em 349 parágrafos. Para orientar a leitura, o texto foi estruturado em quatro partes: Introdução, A vida em Caoria, A vida no Brasil e Cronologia.

Para a escolha do título do livro, solicitou-se que os membros da família enviassem propostas. Porém, nenhuma delas foi considerada suficientemente representativa. Optou-se, então, por manter a coerência editorial e denominar o livro tal qual o projeto que lhe deu origem, incluindo os locais e datas abrangidos no volume editado. Assim, o título definido foi: “Herança Impressa: De Caoria a Porto Alegre, 1914–1937”.

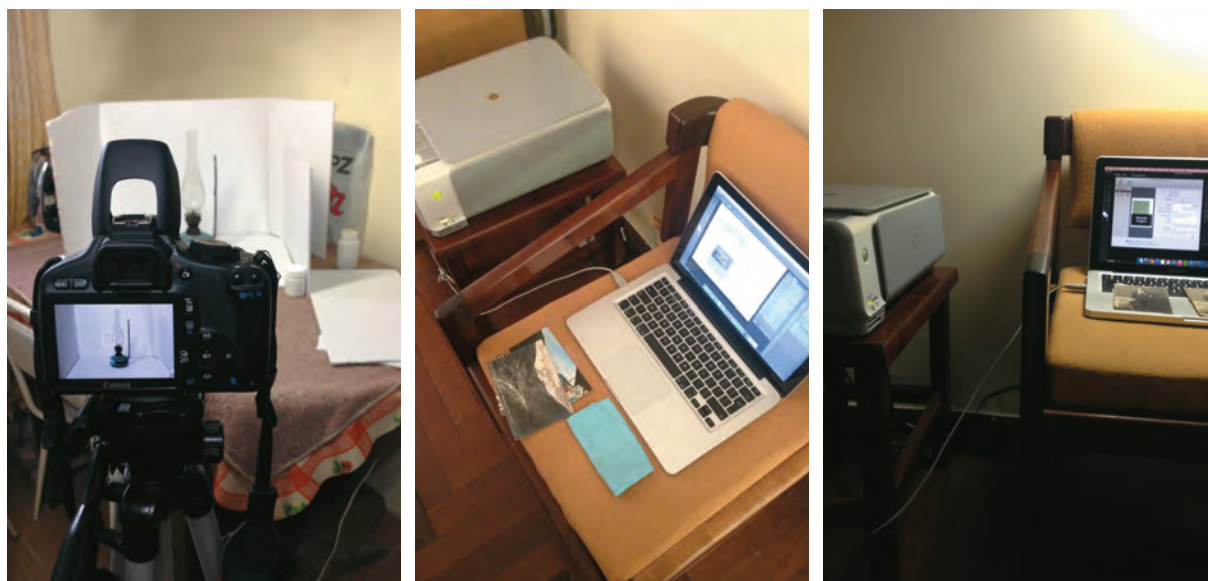
8.2 SELEÇÃO DE IMAGENS

Com o texto já preparado, foi realizado um levantamento dos objetos, documentos e fotografias referentes ao período abordado no texto (1914–1937). Após sua identificação, esse conteúdo foi fotografado/escaneado em um estúdio improvisado montado na casa de Zita Francisca Loss e de suas irmãs, onde todo esse material fica guardado em um cômodo específico, configurando uma espécie de museu familiar (Figuras 47 e 48).

Figura 47: Acervo familiar



Figura 48: Estúdio improvisado para captação de imagens



Fonte: Autora.

Os equipamentos utilizados para a produção das imagens dos objetos foram: uma câmera fotográfica Canon EOS 550D com tripé, *foam* branco para delimitar o quadro e rebater a luz, e uma luminária de chão como fonte luminosa. Para a digitalização dos documentos e fotografias, utilizou-se o escaner HP Photosmart C3100 conectado a um Macbook Pro 13", e configurado para importação de imagens em resolução de 600ppi.

Captadas as imagens, estas passaram por uma triagem onde foram selecionadas 59 das 569 fotografias produzidas, e 91 das 98 imagens digitalizadas. Feito isso, as 150 imagens foram encaminhadas para tratamento. As imagens digitalizadas foram tratadas pela própria autora do projeto, pois necessitavam apenas de um tratamento simples de remoção de fundo (Figura 49). Já as imagens dos objetos, além de demandarem um recorte mais cuidadoso do fundo, também necessitavam ter suas cores equalizadas e, portanto, foram enviadas ao fotógrafo Otavio Castedo para tratamento profissional (Figura 50).

Ainda, todas as imagens foram renomeadas com sua respectiva legenda, para facilitar o processo de localização das imagens no momento da diagramação.

Figura 49: Exemplo de tratamento de imagem aplicado nos documentos e fotografias



Fonte: Autora.

Figura 50: Exemplos de tratamento de imagem aplicado nos objetos



Fonte: Autora.

8.3 ORGANIZAÇÃO DO CONTEÚDO

Com o material iconográfico do livro já preparado, a última etapa do projeto editorial consiste na categorização dos conteúdos em paratextos editoriais, como forma de organizar todo o material que será diagramado. Esses elementos fazem a mediação entre o leitor e o conteúdo e sua escolha é responsabilidade do editor.

Utilizando-se como referência a análise de similares editoriais realizada anteriormente, estipulou-se que o livro editado deveria incluir: falsa folha de rosto, contendo apenas o título do livro e um espaço para *ex libris*³, visando ressaltar o caráter “único” e “familiar” do objeto; folha de rosto, contendo título, autoria, local e ano de publicação; página de créditos, contendo todas informações referentes à edição do material; dedicatória da autora do texto; epígrafe; sumário; página capitular, dando destaque ao título da parte; fôlio; iconografia e colofão. Além disso, constatou-se necessária a inclusão de um prefácio, explicando a proposta do livro, de uma breve biografia da autora do texto, bem como de um posfácio justificando as escolhas do projeto gráfico da edição.

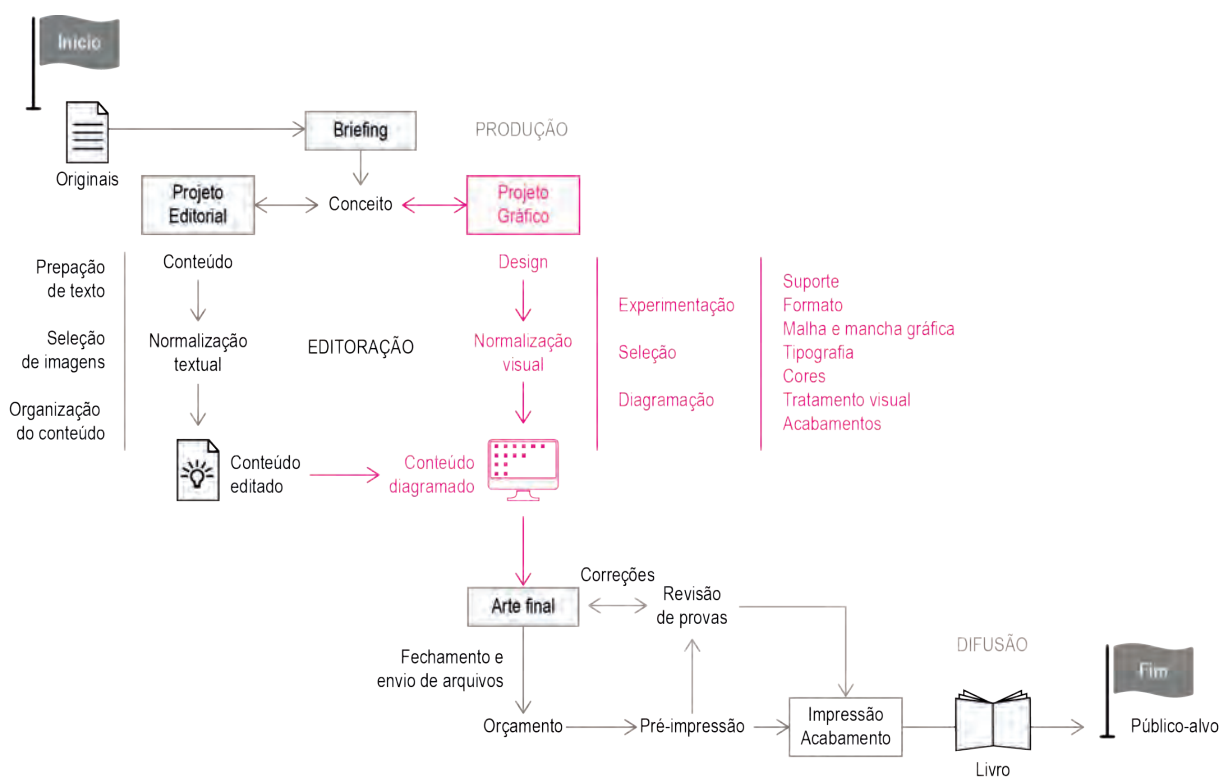
3. *Ex libris* é uma expressão em latim que significa, literalmente, “dos livros de” ou “faz parte de meus livros”, empregada para associar o livro a uma pessoa ou a uma biblioteca.

9 PROJETO GRÁFICO

Após a organização dos conteúdos e definidas as especificações do projeto, inicia a etapa do projeto gráfico. Nessa etapa, compete ao designer tomar as decisões referentes à conformação do texto e à materialização do livro como objeto, sempre orientado pelo briefing do projeto (Figura 51).

Por conta das limitações da impressão para baixas tiragens, o formato, o suporte, a mancha gráfica, o tratamento visual e os acabamentos já foram pré-estabelecidos na etapa de requisitos e restrições, com o intuito de viabilizar a publicação. Sendo assim, ao longo do desenvolvimento do design do livro, os processos de experimentação e seleção ficam voltados para questões tipográficas e de *layout*, aplicadas nos diferentes tipos de conteúdo: texto, iconografia, álbum de família, complementos, capa e sobrecapa.

Figura 51: Percurso editorial estipulado – Projeto gráfico



9.1 PÁGINAS DE TEXTO

A experimentação tipográfica das páginas textuais partiu da proposta de utilizar uma tipografia alusiva à maneira como o texto foi escrito: na máquina de datilografia. Assim, realizou-se uma pesquisa de fontes para encontrar a mais similar àquela da máquina Olivetti Lexikon 80, utilizada para a composição dos originais (Figura 52). Além disso, outros critérios foram observados, como boa legibilidade e oferta de uma família completa de glifos.

Após longa pesquisa em catálogos *online* de fontes, as alternativas encontradas que melhor se encaixavam nas especificações propostas foram comparadas à tipografia original (Figura 53). Em magenta, foram destacados os desenhos de letras mais diferentes do almejado.

Figura 52: Página de texto datilografada na máquina de escrever

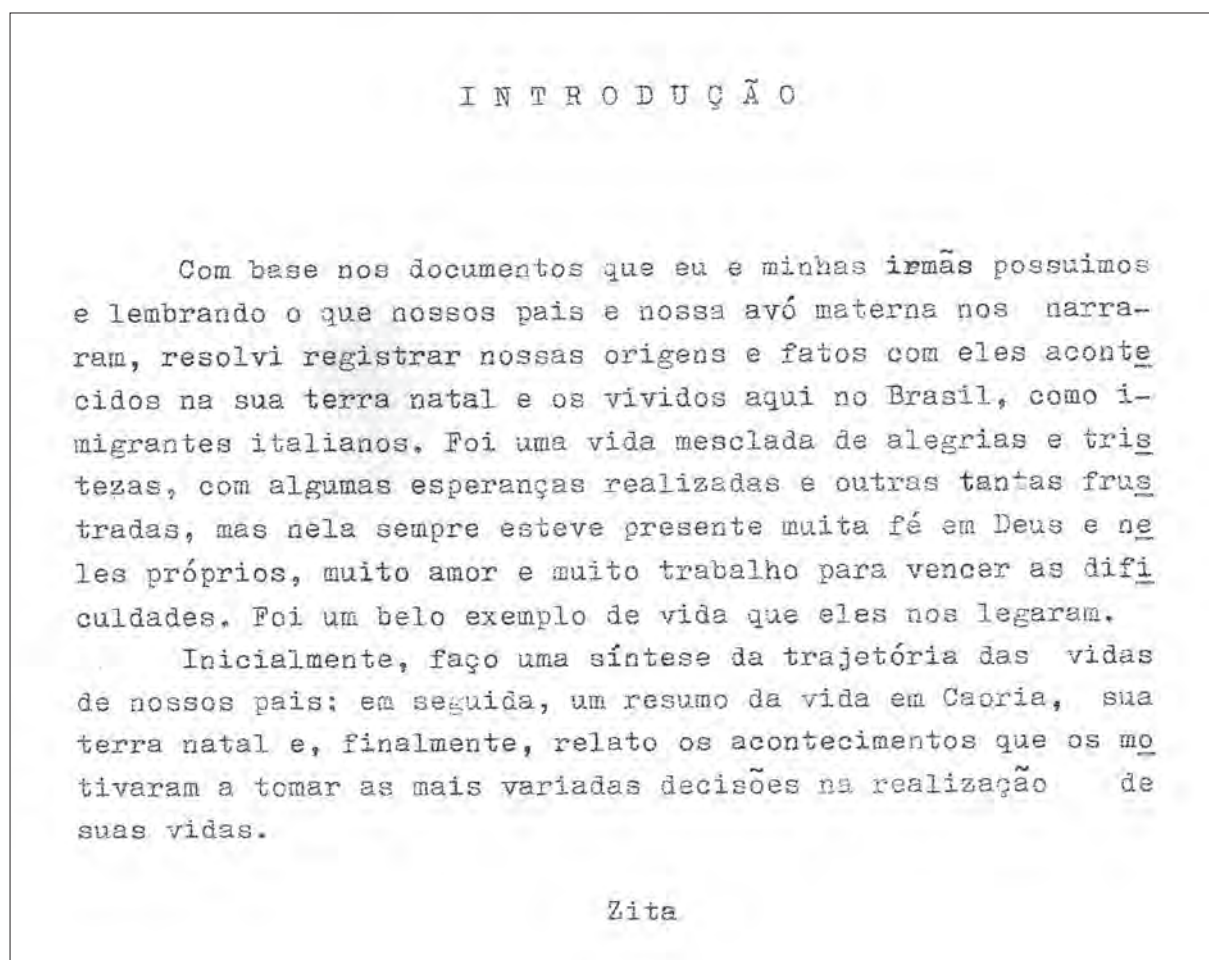


Figura 53: Teste de fontes para a tipografia do texto

I N T R O D U Ç Ã O

Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos

.....
ITC American Typewriter: serifa mais grossa e arredondada

I N T R O D U Ç Ã O

Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos

.....
Courier: serifa quadrada, menor altura "x"

I N T R O D U Ç Ã O

Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos

.....
Old Typewriter: linha de base com alinhamento irregular, prejudicando a leitura

I N T R O D U Ç Ã O

Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos

.....
Pica 10 Pitch

I N T R O D U Ç Ã O

Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos

.....
Tired of Courier: serifas curtas

I N T R O D U Ç Ã O

Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos

.....
Typewriter: linha de base com alinhamento irregular, prejudicando a leitura

I N T R O D U Ç Ã O

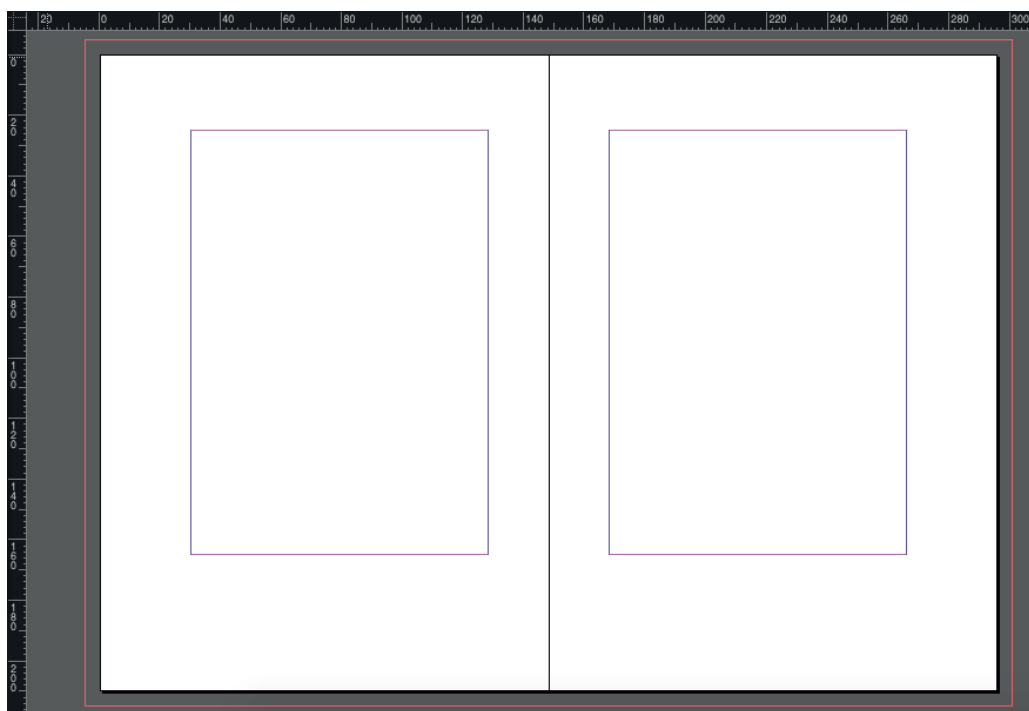
Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos

.....
Typewriter Elite

Como se observa, os testes realizados apontam a fonte *Pica 10 Pitch* como a alternativa com o desenho de letra mais semelhante ao dos originais datilografados. Além disso, a fonte apresenta uma família completa de glifos e de pesos, diminuindo as chances de trancar o processo de diagramação futuramente e, portanto, foi selecionada para os testes iniciais de diagramação.

A seguir, criou-se um documento no *software* Adobe InDesign com os parâmetros estabelecidos previamente: formato de página de 148×210 mm (A5), com margem superior de 25 mm, inferior de 45 mm, interna de 20 mm e externa de 30 mm, resultando em uma mancha gráfica de 98 × 140 mm (Figura 54).

Figura 54: Documento criado no InDesign, seguindo os parâmetros estabelecidos

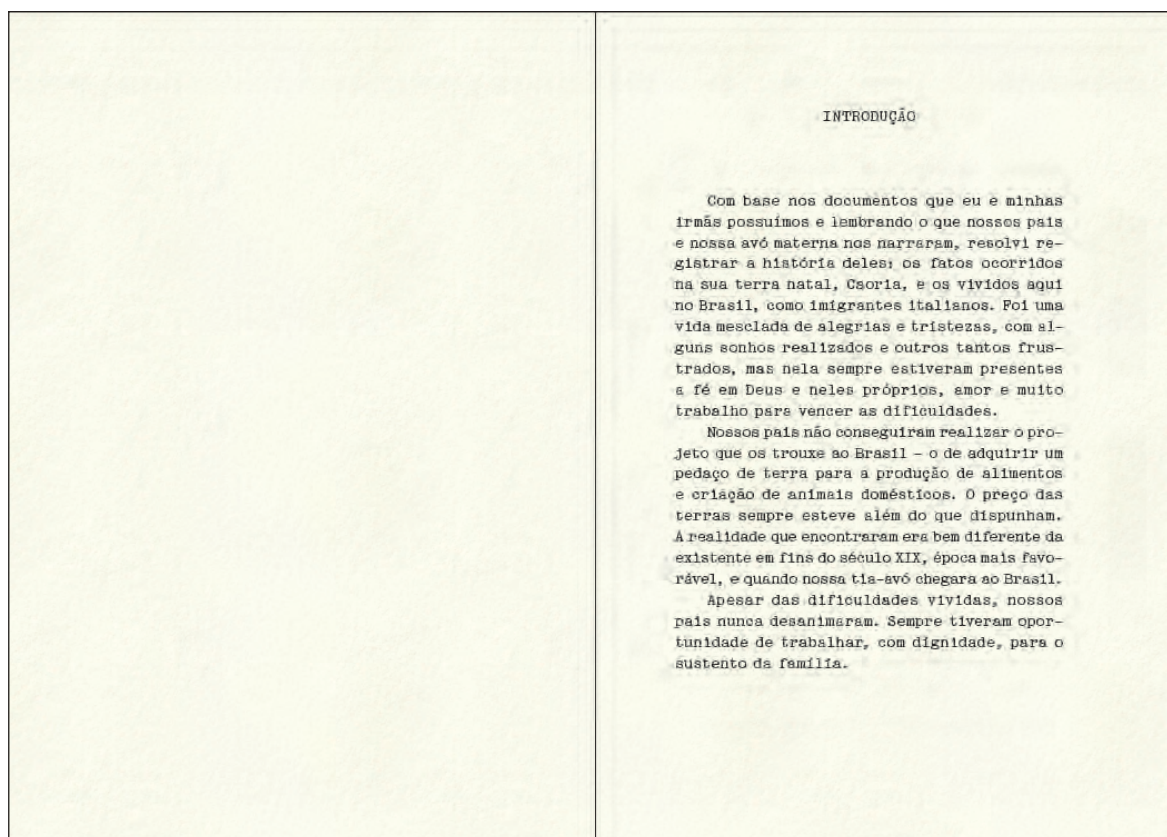


Fonte: Autora.

Preparado o documento, importou-se a versão revisada do texto para testar o corpo e o entrelinha ideal para a tipografia escolhida (Apêndice III). Os primeiros testes foram diagramados tal qual o texto original: com o título em caixa alta (porém sem os espaços adicionais incluídos entre as letras), recuo nos inícios de parágrafos e hifenização.

Seguindo as recomendações para uma leitura rápida e agradável – utilização de corpo entre 9 e 12 pontos em um comprimento de linha de 80 a 130 mm, contendo de 35 a 55 caracteres –, a alternativa que melhor se enquadrou nesses padrões foi a composta em corpo 11,5/15pt, ajustando-se perfeitamente à margem estipulada. Com a tipografia, o tamanho da fonte e o entrelinha definidos, estabeleceu-se um estilo de parágrafo para o corpo do texto, prevendo pequenas correções de *tracking* e *kerning*, bem como configurações de hifenização, recuos e alinhamentos (Figura 55).

Figura 55: Página de texto com estilo de parágrafo aplicado



Fonte: Autora.

Percebeu-se a necessidade de criar um estilo de caractere para a letra “m”, pois esta ocupava a mesma largura que as demais, embora seja anatomicamente mais larga, o que dava a impressão da letra estar achatada e prejudicava a leitura do texto. É importante ressaltar que isso também ocorre também na letra “m” da máqui-

na de datilografia utilizada, entretanto, em prol da legibilidade do texto, optou-se por ajustar o caractere como demonstrado na Figura 56.

Figura 56: Letra “m” antes e depois dos ajustes

m → m

Fonte: Autora.

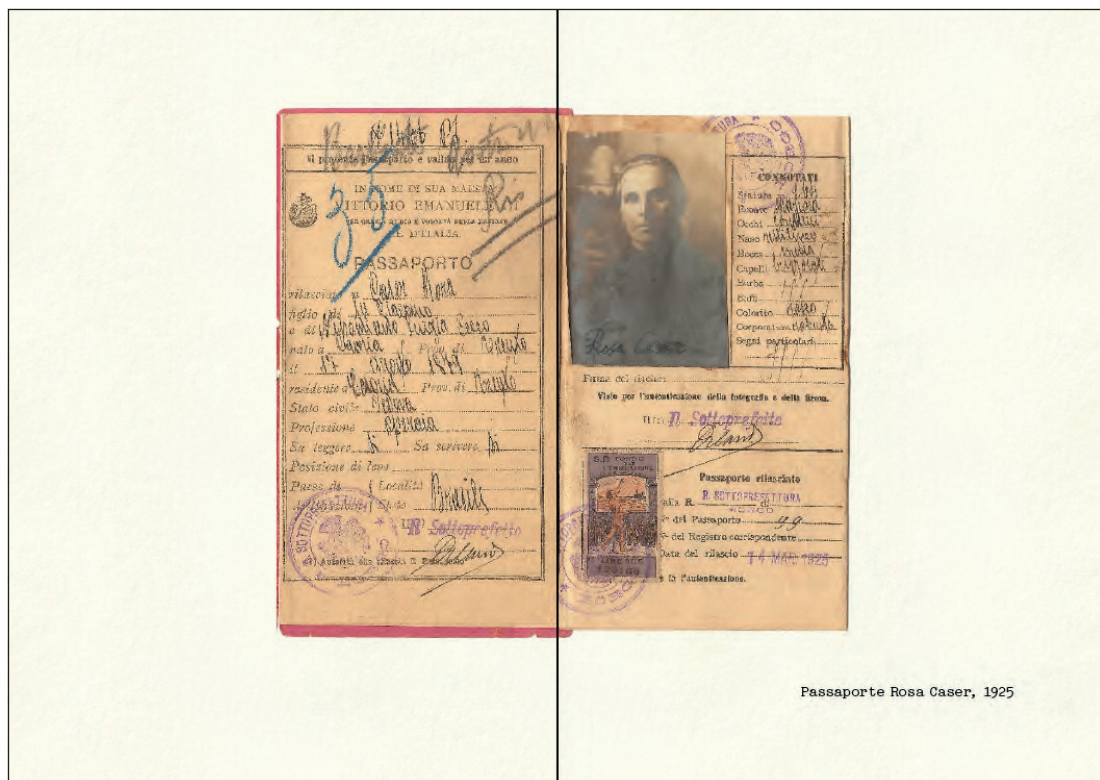
Ainda, foram criados os estilos de parágrafo para o título (centralizado, caixa alta e com espaçamento inferior de 3 linhas) e para o fólio (centralizado com relação a mancha gráfica e a margem externa, com *bullets* para diferenciação do texto). A diagramação das páginas pré e pós-textuais são derivações do estilo do texto, com algumas modificações de *layout*, mas mantendo sempre a mesma tipografia, com mesmo corpo e entrelinha, respeitando o fato de ser uma alusão ao texto datilografado, que não permite variação nesses aspectos (Apêndice IV). Pela mesma razão, optou-se por uma impressão preto e branco, que além de remeter ao aspecto de “batido a máquina”, diminui os custos de produção.

9.2 PÁGINAS DE IMAGEM

Para a diagramação das imagens e suas legendas, levou-se em consideração o Diagrama de Gutenberg, distribuindo o conteúdo de acordo com o trajeto seguido pelos olhos quando observam uma página: do canto superior esquerdo para o inferior direito. Essa lógica foi invertida para as páginas da esquerda, ficando do canto superior direito para o inferior esquerdo, propiciando um conforto visual maior.

Para valorizar as imagens, optou-se pela adoção de margens simétricas de 25mm e pela não inclusão do fólio. Para evitar o sombreamento causado pela impressão colorida das imagens, estipulou-se que no verso de uma página com iconografia apenas poderia vir outra de mesmo tipo (Figura 57).

Figura 57: Exemplos de página dupla com imagens



9.3 ÁLBUM DE FAMÍLIA

A partir da pesquisa de referências e com o intuito de adicionar uma dimensão de interatividade ao material, nasce a ideia de criar uma espécie de álbum de família, disperso entre os cadernos de texto, recheado de fotografias e outros documentos.

Para destacar os diferentes conteúdos, optou-se por utilizar, no álbum encartado, um formato menor do que no restante do livro e um suporte mais resistente, porém com características semelhantes às do papel Pólen utilizado no miolo para evitar o aparecimento de manchas no processo de envelhecimento. Sendo assim, o formato adotado foi de 140×194mm, e o papel escolhido foi o Canson Mi-Teintes 160g/m², muito utilizado em álbuns de fotografia por ser alcalino e possuir tratamento antifungos.

Por se tratar de um material complementar à história, achou-se necessário a utilização de uma fonte distinta da utilizada no texto para as legendas das imagens. Como forma de reforçar a ideia de “álbum de família”, buscou-se uma tipografia gestual, manuscrita, cursiva, dando um toque pessoal e elegante ao encarte. Para tanto, realizou-se uma pesquisa tipográfica com diferentes fontes que se encaixassem nesse perfil e o critério para seleção foi a que apresentasse melhor legibilidade (Figura 58). A alternativa escolhida foi a fonte *SignPainter*, que alia o aspecto gestual à boa legibilidade, por não ser excessivamente caligráfica nem adornada.

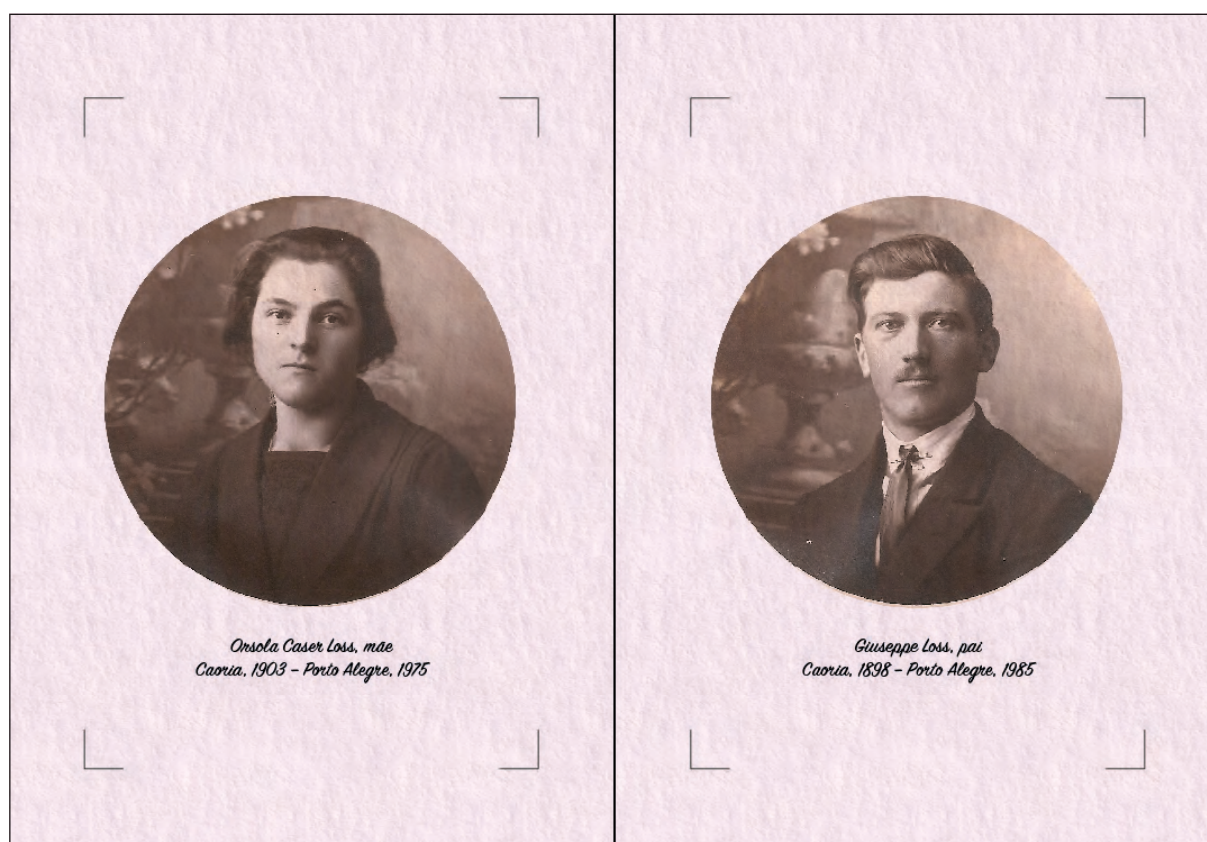
Para a diagramação do álbum, adotou-se o uso de margens superiores/inferiores de 22 mm e interiores/exteriores de 20 mm, formando a mancha ideal para a inclusão de fotografias no tamanho padrão 10 × 15 cm, que serão aderidas ao álbum por meio de cantoneiras. Para orientar a montagem, previu-se uma marcação discreta da posição onde as cantoneiras devem ser coladas na página. Para orientar a ordenação das fotografias, optou-se reproduzir as imagens com suas respectivas legendas no centro do quadro (Figura 59).

Figura 58: Teste de fontes para a tipografia do álbum de família



Fonte: Autora.

Figura 59: Exemplo de página dupla do álbum de família



Fonte: Autora.

9.4 DISTRIBUIÇÃO DOS CONTEÚDOS

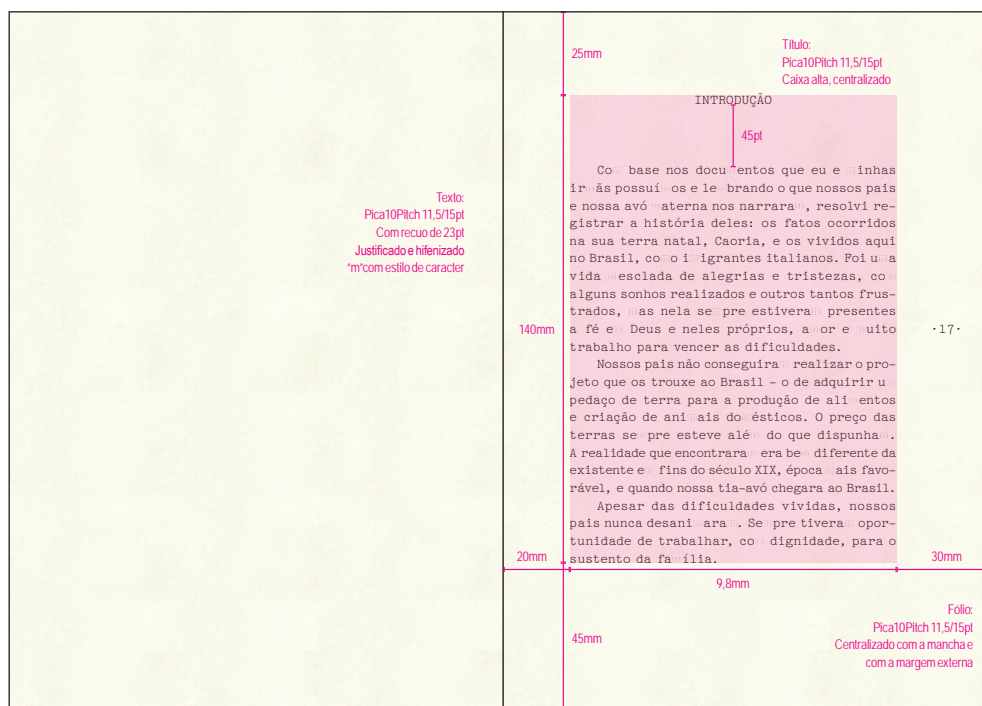
Uma vez definidos e aplicados os estilos para cada tipo de conteúdo (Quadro 21), o desafio é intercalar os cadernos de texto, com os de imagens e de fotografias, de forma que as imagens fiquem próximas a sua referência no texto, sabendo-se que no verso de uma imagem deve entrar sempre outra imagem.

Quadro 21: Tipos de conteúdo e suas especificações

	PÁGINAS DE TEXTO Figura 60	PÁGINAS DE IMAGEM Figura 61	ÁLBUM DE FAMÍLIA Figura 62
IMPRESSÃO	1 × 1 (Preto)	4 × 4 (CMYK)	4 × 4 (CMYK)
SUPORTE	Polén	Polén	Mi-Teintes 160g/m ²
FORMATO	148 × 210 mm	148 × 210 mm	140 × 194 mm
GRID E MANCHA GRÁFICA	Mancha: 98 × 140 mm Margens assimétricas: Superior: 25mm Inferior: 45mm Interna: 20mm Externa: 30mm	Mancha: 98 × 160 mm Margens simétricas: 25mm	Mancha: 100 × 150 mm Margens assimétricas: Superior/Inferior: 22mm Interna/Externa: 20mm
TIPOGRAFIA	Pica 10 Pitch 11,5pt/15pt	Pica 10 Pitch 11,5pt/15pt	SignPainter 14pt/16pt
TRATAMENTO VISUAL	Função de dissociação: leitor passa sucessivamente da observação da imagem para a leitura do texto. A variação nos tratamentos visuais acentua a separação dos conteúdos, tornando a leitura mais dinâmica.		
ACABAMENTO	Corte/vinco	Corte/vinco	Cantoneiras e envelopes

Fonte: Autora.

Figura 60: Desenho de construção das páginas de texto



Fonte: Autora.

Figura 61: Desenho de construção das páginas de imagem



Fonte: Autora.

Figura 62: Desenho de construção do álbum de família



Fonte: Autora.

Para dar maior versatilidade à diagramação, estipulou-se que a impressão seria realizada em cadernos de quatro páginas (*in-folio*), assim, a cada quatro páginas de um conteúdo, poderiam ser inseridas quatro páginas de outro. Para auxiliar nessa distribuição de conteúdos, montou-se inicialmente um protótipo de baixa fidelidade: em tamanho reduzido e utilizando suportes diferentes dos especificados (Figura 63).

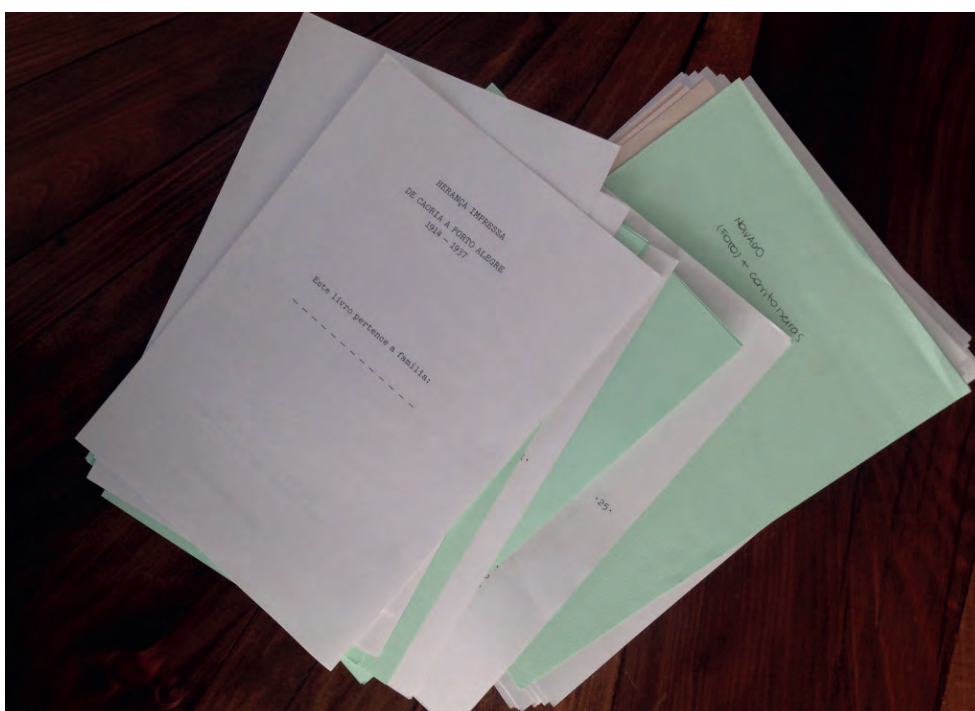
Embora útil para demonstrar como as páginas de texto, de imagem e do álbum funcionam juntas, o protótipo em baixa fidelidade não resolveu a questão da distribuição dos conteúdos. Não havendo impressão do texto, ficou muito difícil saber quanto à correlação texto/imagens. Por esta razão, produziu-se um novo protótipo, de média fidelidade: em formato real, porém com suportes adaptados e impressão caseira dos cadernos (Figura 64).

Figura 63: Protótipo de baixa fidelidade



Fonte: Autora.

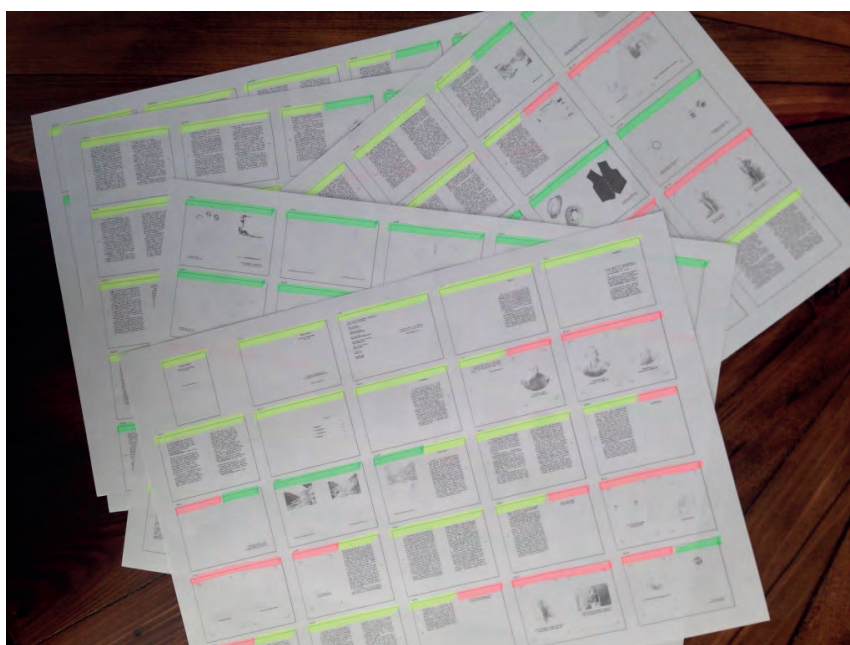
Figura 64: Protótipo de média fidelidade



Fonte: Autora.

Além de facilitar o processo de intercalação dos cadernos (Figura 65) e a ordenação dos conteúdos (Apêndice V), o protótipo de média fidelidade foi útil para identificar problemas de diagramação como hifenizações mal-feitas, palavras orfãs (palavra ou linha curta no começo ou no final de uma coluna que está separada do restante do parágrafo) e viúvas (linha curta ou uma única palavra perdida no final de um parágrafo).

Figura 65: Resultado da distribuição dos conteúdos



Fonte: Autora.

9.5 CAPA E SOBRECAPA

Com o conteúdo já diagramado e ordenado, iniciou-se o planejamento de outro importante elemento do projeto gráfico: a capa. Conhecida a necessidade de prever uma coleção, e com as limitações de impressão existentes, optou-se pela produção de uma ilustração vetorial de algum elemento representativo do período do volume em questão.

No caso deste primeiro volume, referente ao período que se inicia em Caoria e termina com o estabelecimento da família em Porto Alegre, o elemento escolhido foi a flor Edelweiss (Figura 66). Em italiano chamado de Stella Alpina, essa flor aveludada e branca é encontrada no alto dos rochedos dos Alpes. Em Caoria, oferecer esta flor a

uma moça tinha o significado de uma declaração de amor. A par disso, demonstrava a coragem e o empenho de quem a oferecia, porque era muito rara e encontrada a partir de 1700 metros de altitude.

Figura 66: Edelweiss



Fonte: Robin Mcgraw Revelation, 2014.

Para a criação da ilustração, realizou-se uma pesquisa de referências com diferentes desenhos dessa flor (Apêndice VI). A imagem escolhida para ser redesenhada foi a ilustração da moeda de \$1 Schilling (Figura 67), moeda em vigor na Áustria de 1924 a 1938 e de 1945 a 1999, quando foi substituída pelo Euro. A ilustração apresenta três botões da flor, permitindo a associação com os três personagens principais do volume: Rosa Caser, Orsola Caser Loss e Giuseppe Loss.

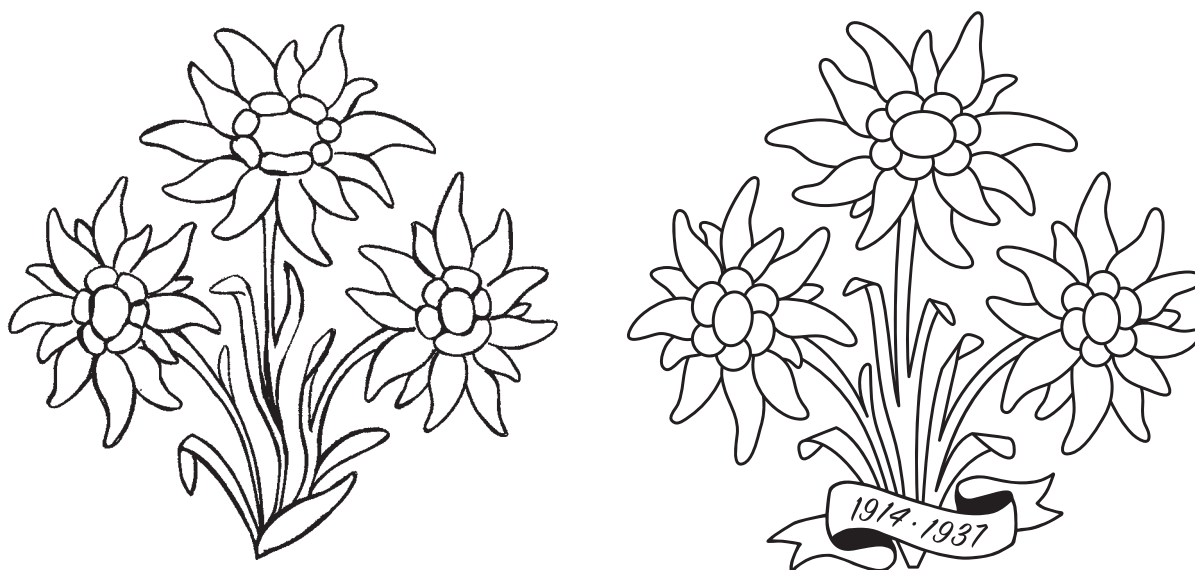
Para adaptação da arte, inicialmente, ela foi reproduzida e simplificada por meio de desenho a mão. Posteriormente, os traços resultantes foram vetorizados no *software* Adobe Illustrator (Figura 68). Para informar sobre o período abordado, incluiu-se uma faixa discreta com as datas referentes ao volume. Ainda, optou-se por não colocar o título na capa, como forma de dar unidade à coleção.

Figura 67: Moeda de \$1 Schilling, 1998



Fonte: Deutsch Österreichische Nationalbank, Wikimedia Commons, 2015.

Figura 68: Redesenho da moeda para ilustração da capa



Desenho a mão sobre papel vegetal



Vetorização no software Adobe Illustrator

Fonte: Autora.

Para proteger a encadernação, optou-se pela inclusão de uma sobrecapa de papel, permitindo o uso de cores e possibilitando uma diferenciação instantânea da coleção. Valendo-se das imagens tratadas, a proposta foi criar uma textura com as “reliquias” do período abordado (Figura 69). Para os próximos volumes, o mesmo seria feito com suas respectivas imagens e título.

Figura 69: Diagramação da sobrecapa



Fonte: Autora.

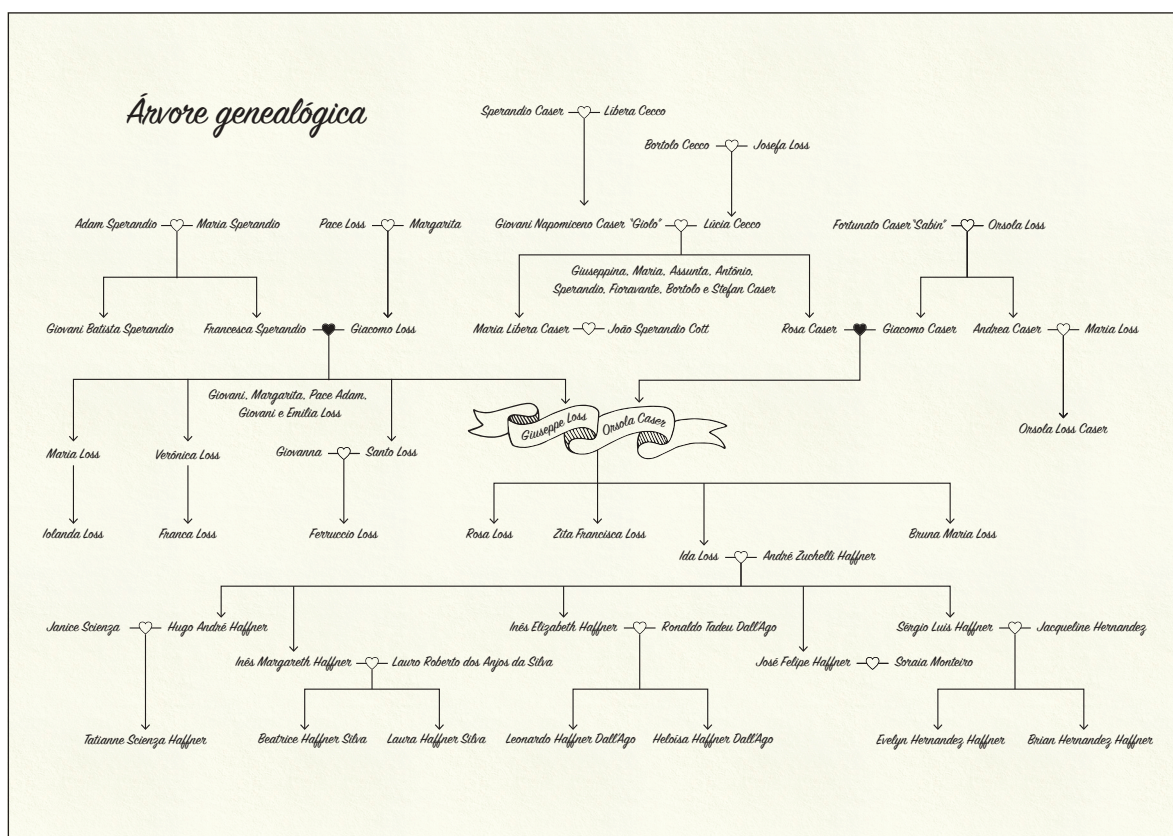
9.6 COMPLEMENTOS

Complementos são materiais de apoio externos ao conteúdo do texto, como mapas, a árvore genealógica da família em questão, correspondências, e outros documentos que visam enriquecer a narrativa. Esses conteúdos foram pensados para serem guardados em um bolso no final do livro – no caso das artes em grandes formatos –, ou em envelopes anexados ao álbum de família, complementando o caráter interativo da obra.

Os mapas utilizados são de domínio público e foram encontrados na internet. Para caberem no bolso projetado, tiveram seus formatos adaptados. A árvore genealógica foi diagramada em estilo de esquema, e utiliza a tipografia do álbum

como forma de manter a unidade do conjunto (Figura 70). As correspondências e demais documentos foram ajustados para caberem em um envelope A6.

Figura 70: Diagramação da sobrecapa

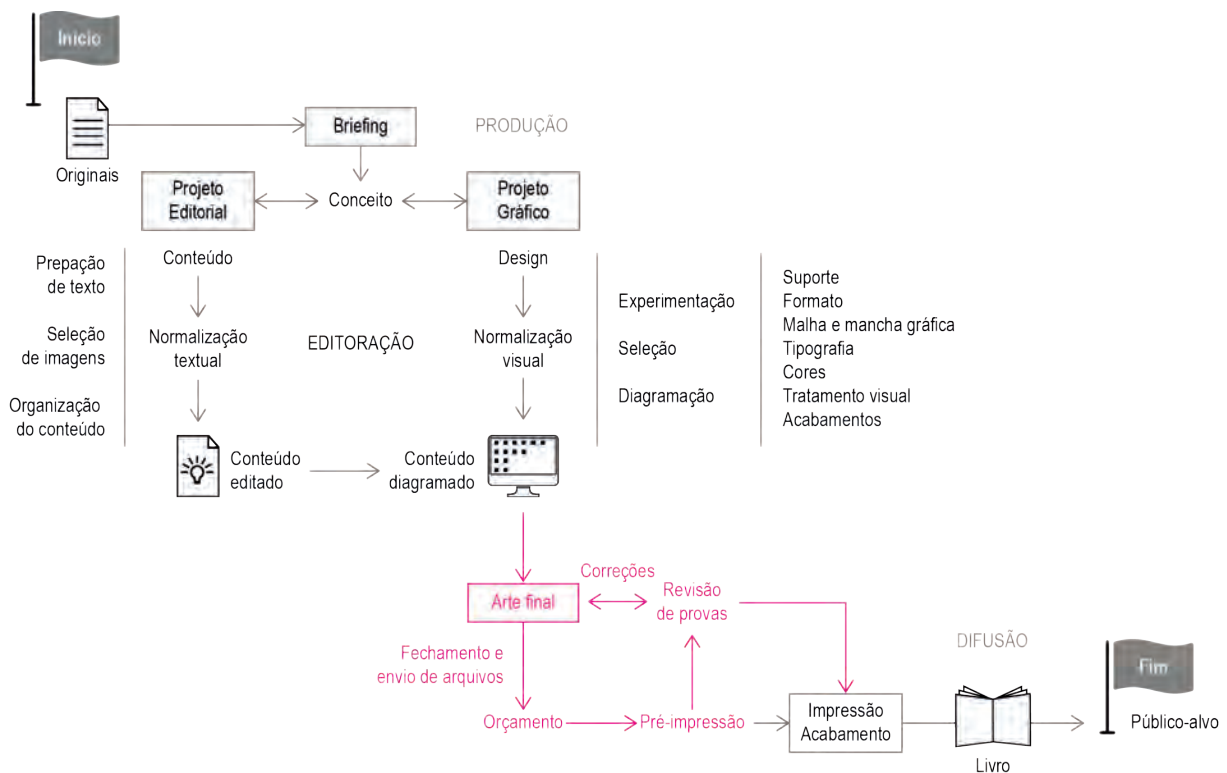


Fonte: Autora.

10 ARTE FINAL

Com todos materiais já diagramados, chega-se na fase de fechamentos de arquivos, revisões e especificações de produção (Figura 71).

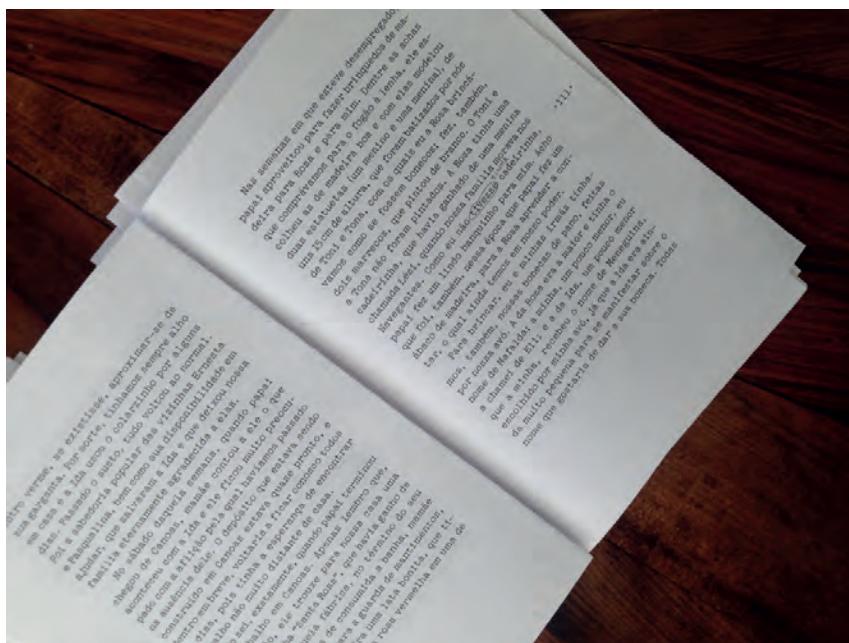
Figura 71: Percurso editorial estipulado – Arte-final



Fonte: Autora.

A arte-final consiste na preparação das peças gráficas de acordo com o suporte a que se destinam. Essa etapa exige bastante atenção, pois de nada adianta diagramar o material com todo cuidado se os arquivos não forem finalizados corretamente. Sendo assim, após o fechamento dos arquivos, optou-se por imprimir uma versão para nova revisão. Para tal, ela foi encaminhada a um revisor sem contato prévio com o texto, com o objetivo de detectar possíveis erros de digitação, hifenizações, e questões de diagramação, como linhas e palavras órfãs e viúvas (Figura 72).

Figura 72: Revisão de provas



Fonte: Autora.

Após a revisão citada, foram feitas as correções necessárias e novos arquivos foram preparados, agora prontos para serem orçados e produzidos. Para estimar os custos da produção, deve-se montar os descritivos técnicos contendo as especificações de cada um dos materiais: formato, suporte, impressão, tiragem e acabamentos (Quadro 22).

Para a impressão do protótipo em alta fidelidade, as impressões foram orçadas na Gráfica ANS e na Gráfica D21, ambas na cidade de Porto Alegre, por já se conhecer e confiar na qualidade de impressão (Apêndice VII).

É notório que a produção de um único exemplar torna-se cara, mas para a validação e teste de todos os elementos propostos neste trabalho, optou-se por fazer esse investimento. Após avaliado pelos usuários, o restante dos livros será produzido e, na ocasião, os orçamentos serão refeitos, de forma a baratear o custo do valor unitário.

Quadro 22: Descritivos técnicos para produção do protótipo em alta

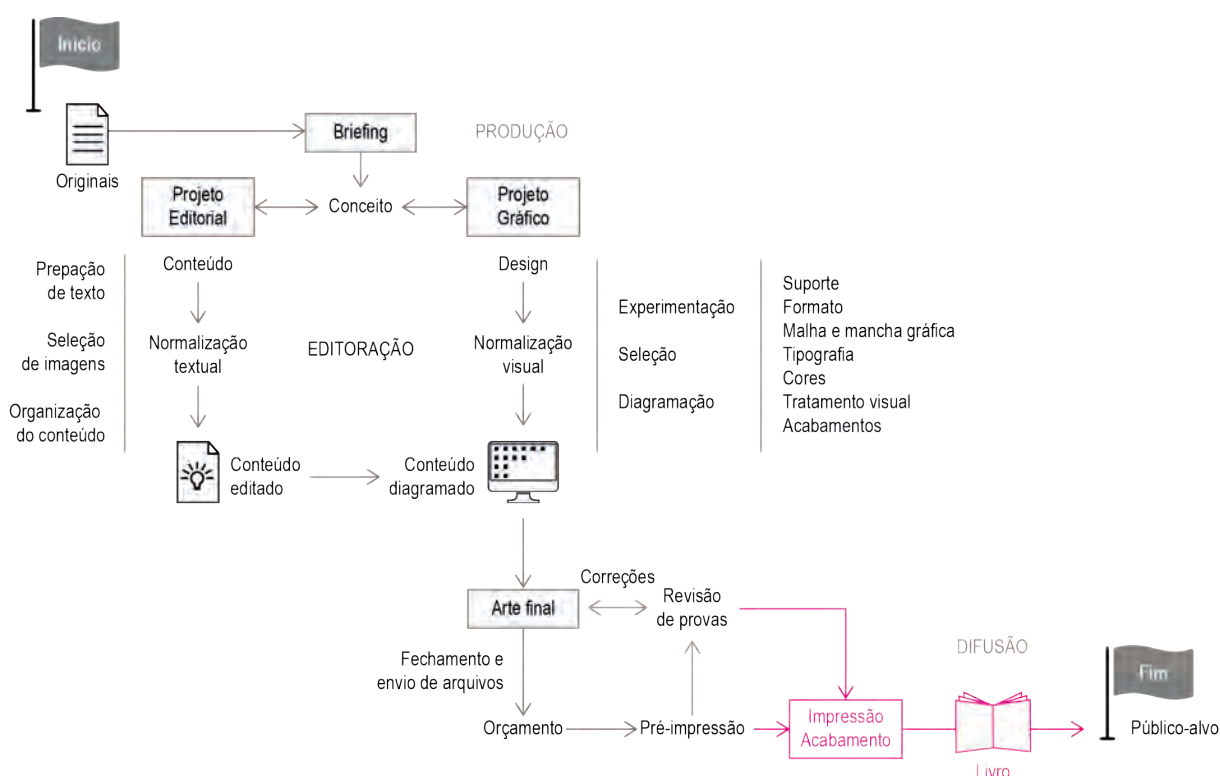
MIOLO 1 Páginas de texto	210 x 297 mm (aberto), 148 x 210 mm (fechado: cadernos in-folio, 4 páginas), Pólen Bold 90g/m ² , 1x1 (Preto), 164p., corte/dobra.
MIOLO 2 Páginas de imagem	210 x 297 mm (aberto), 148 x 210 mm (fechado: cadernos in-folio, 4 páginas), Pólen Bold 90g/m ² , 4x4 (CMYK), 116p, corte/dobra.
ÁLBUM DE FAMÍLIA	194 x 280 mm (aberto), 140 x 194 mm (fechado: cadernos in-folio, 4 páginas), Canson Mi-Teintes 160g/m ² , 4x4 (CMYK), 40p., corte/dobra.
FOTOGRAFIAS	100 x 150 mm, impressão fotográfica, papel Kodak Royal fosco, 25 fotos.
MAPAS	260 x 370 mm (aberto), 130 x 185mm (fechado), Pólen Bold 80g/m ² , 4x0 (CMYK), 3 unid., corte/dobra.
ÁRVORE GENEALÓGICA (POSTER)	260 x 370 mm (aberto), 130 x 185mm (fechado), Pólen Bold 80g/m ² , 1x0 (Preto), 3 unid., corte/dobra.
CARTÃO POSTAL	105 x 148 mm, Couché 300g/m ² , 4x4 (CMYK), 1 unid.
CORRESPONDÊNCIAS	130 x 185 mm, Couché 115g/m ² , 4x0 (CMYK), 2 unid.
ÁRVORE GENEALÓGICA (ENCARTE)	250 x 150 mm, Pólen Bold 80g/m ² , 1x0 (Preto), 1 unid., corte.
SOBRECAPA	500 x 225 mm, Offsete 250g/m ² , 4x0 (CMYK), 1 unid.

Fonte: Autora.

11 IMPRESSÃO E ACABAMENTOS

Concluídos os orçamentos dos materiais seleccionados, conforme descrito nos itens anteriores, os arquivos foram encaminhados para a produção do protótipo em alta fidelidade (Figura 73, Apêndice VIII).

Figura 73: Percurso editorial estipulado – Impressão e acabamentos



Fonte: Autora.

O processo de impressão foi dividido em dois momentos: primeiramente, deu-se a impressão do miolo do livro; após, tratou-se da impressão das fotografias e dos demais complementos. Essa separação atendeu à necessidade de otimizar a utilização do tempo, desse modo enquanto o livro seria encadernado, os complementos poderiam ser finalizados, testados e ajustados.

A impressão do miolo foi realizada na Gráfica ANS, em impressora digital de alta resolução. O papel Pólen Bold 90g/m² foi encomendado pela gráfica, enquanto o

papel Canson Mi-Teintes 160g/m² foi fornecido pela autora do projeto, pois trata-se de um suporte importado da França e comercializado em Porto Alegre pela loja Koralle. A imposição dos cadernos foi realizada pela autora do projeto (Figura 74).

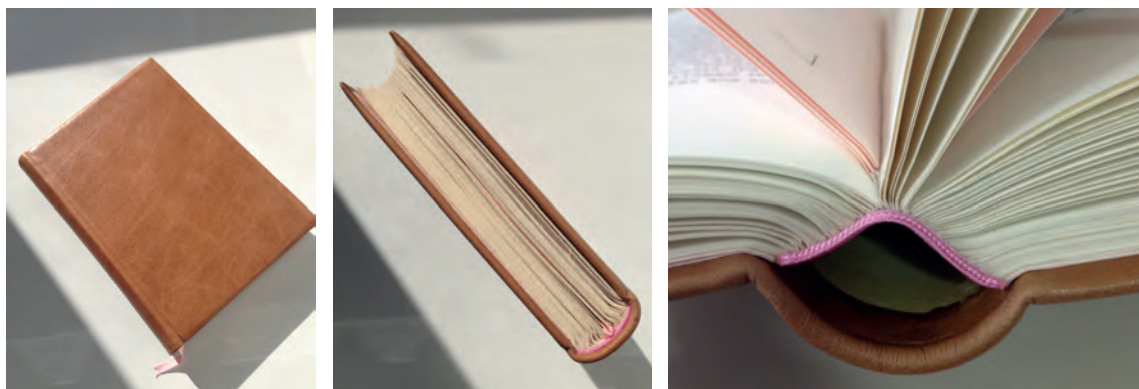
Figura 74: Miolo impresso em processo de imposição



Fonte: Autora.

Ordenados os cadernos, o miolo foi levado à Oficina de Restauro Livro & Arte para ser manualmente encadernado. Entre as opções de encadernação oferecidas, foi escolhida a encadernação em couro de lombada curva, com guardas em Canson Mi-Teintes (mesmo suporte utilizado para o álbum), com charneira e fita de cetim rosa claro para combinar com a tonalidade do papel Mi-Teintes utilizado (Figura 75).

Figura 75: Encadernação



Fonte: Autora.

Para a gravação da ilustração da capa, foi produzido um clichê de zinco pela clicheria “Casa das Etiquetas”, localizada em Porto Alegre. Dada a inexperiência da autora do projeto com esse tipo de arte-finalização, o clichê não foi produzido na dimensão correta para seu encaixe na prensa (Figura 76). Para simulação do efeito desejado, criou-se um *mockup* digital da capa com a ilustração (Figura 77). Na produção final dos livros, esse erro será reparado.

Figura 76: Clichê metálico produzido



Fonte: Autora.

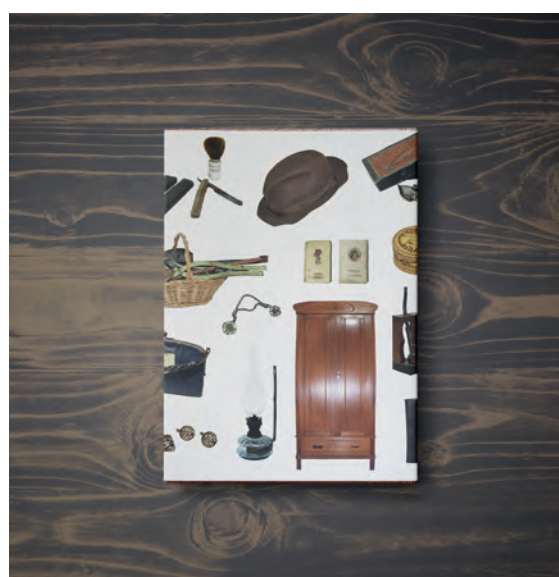
Figura 77: Simulação de gravação da capa



Fonte: Autora.

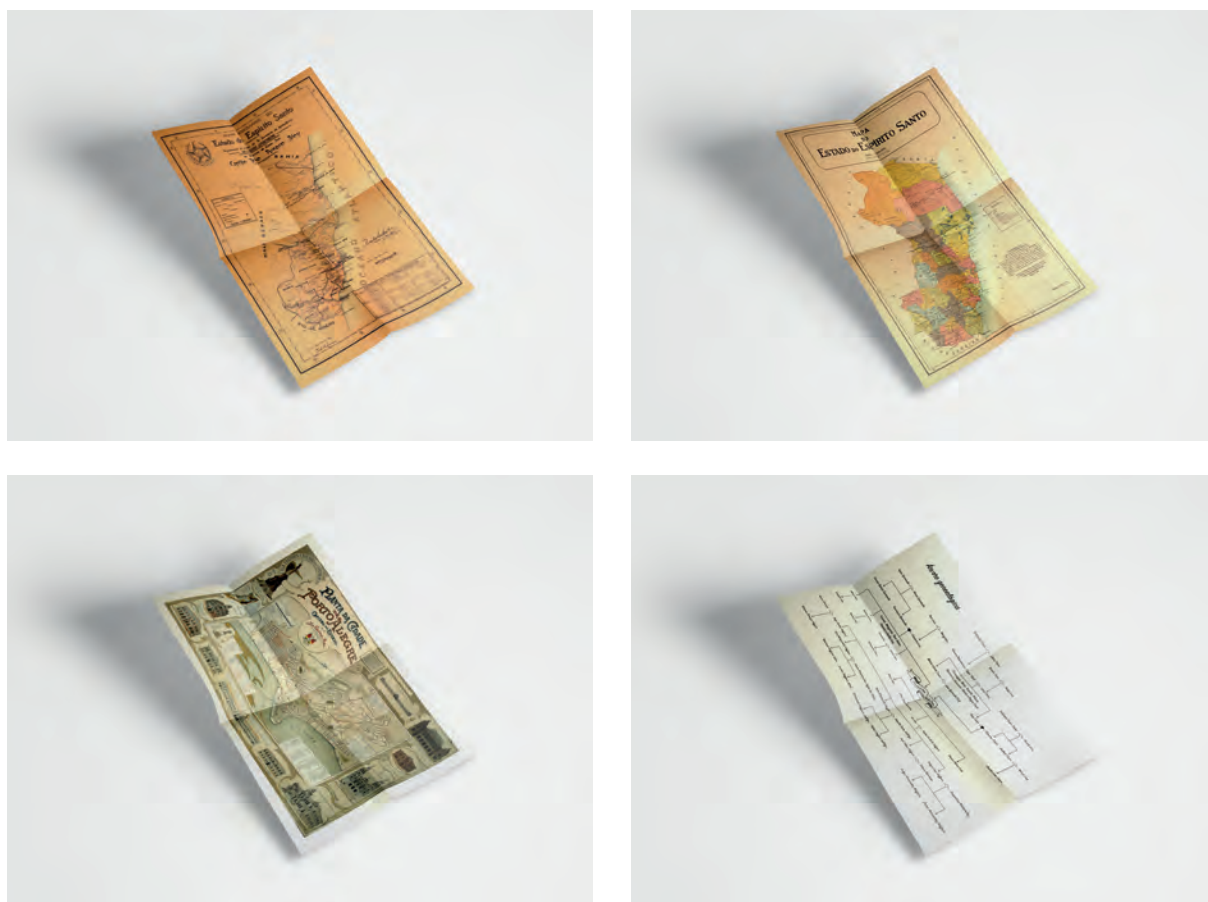
A sobrecapa foi impressa em papel Mate 150g/m² pela Gráfica D21, e tem a função de proteger a encadernação em couro. Nessa sobrecapa, foram incluídas as imagens produzidas para o livro, aproveitando o potencial existente e cumprindo a função de informar de maneira bem visual um pouco do que trata o volume. (Figura 78).

Figura 78: Sobrecapa



Os materiais complementares (mapas, árvore genealógica, correspondências, etc.) também foram impressos pela Gráfica D21. Para os mapas e para árvore genealógica utilizou-se o papel Pólen Soft 80g/m² (Figura 79), enquanto para os demais materiais utilizou-se o papel Couché 115g/m² – inseridos dentro de envelopes para evitar o contato direto com o papel Pólen (Figura 80).

Figura 79: Complementos



Fonte: Autora.

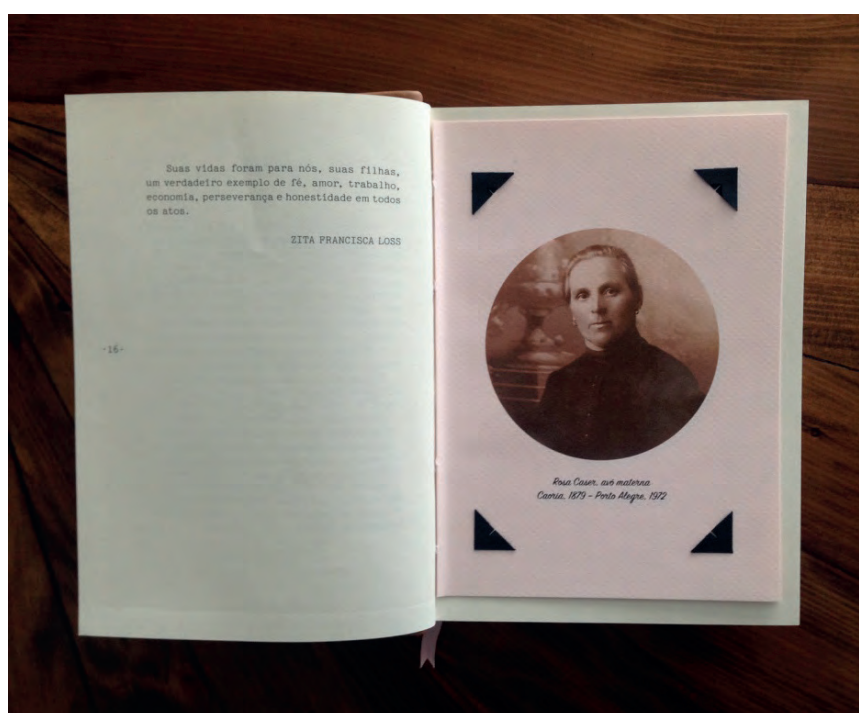
As fotografias foram impressas em papel Kodak Royal fosco na loja “A Cor do Sul”, em Porto Alegre. Para sua inclusão no álbum, foram coladas cantoneiras em papel livre de ácido (Figura 81).

Figura 80: Envelopes



Fonte: Autora.

Figura 81: Cantoneiras



Fonte: Autora.

O bolso para guardar os complementos foi produzido artesanalmente, como mostra a Figura 82.

Figura 82: Bolso



12 VALIDAÇÃO

A validação do protótipo de alta fidelidade ocorreu em um evento familiar que reuniu todo o público-alvo prioritário. O livro foi apresentado juntamente com a proposta do projeto, e foi emocionante observar a reação dos usuários (Figura 83) .

Figura 83: Validação do protótipo



Fonte: Autora.

O material gerou bastante envolvimento e a repercussão foi positiva. A cada página e a cada imagem, uma história era lembrada. Na ocasião, todos expressaram o desejo de possuir um exemplar, demonstrando o quanto valorizam e se reconhecem neste trabalho.

Para verificar se as palavras-chave que guiaram o projeto eram valores percebidos no resultado final, decidiu-se aplicar um novo questionário (Apêndice IX),

solicitando que os membros da família avaliassem com uma nota de 1 a 5, o quão associadas as palavras listadas estavam ao protótipo final. Nesse questionário, foram incluídas tanto as palavras-chaves que haviam sido selecionadas para estarem associadas ao projeto (família, durável, tradicional, único e sensível), quanto as que não deveriam ter relação (infantil, pesado, escuro e popular).

Analisando as respostas (Apêndice X), foi possível perceber que:

- Para os quesitos “família” e “único”, 16 dos 18 entrevistados atribuíram a nota 5, afirmando a associação máxima dessas palavras-chave ao protótipo final apresentado;
- Para “sensível” e “durável”, também a grande maioria dos entrevistados atribuiu nota máxima de associação do conceito ao objeto;
- No quesito “tradicional”, as respostas variam bastante, pois embora o material seja impresso e diagramado de acordo com os cânones tradicionais do design de livros, os usuários surpreenderam-se positivamente com o “álbum de família” disperso entre os cadernos de texto, considerando essa possibilidade de interagir com o conteúdo algo inusitado e diferenciado;
- A palavra “pesado” acabou gerando polêmica no público leigo devido ao seu duplo sentido: o simbólico (maçante, cansativo) e o físico (o peso do objeto). Ainda assim, metade dos entrevistados atribuíram nota mínima, não associando esse conceito com ao protótipo final;
- Para as palavras “infantil”, “escuro” e “popular”, a grande maioria atribuiu nota mínima, não associando esse conceito ao material.

Dessa forma, pode-se concluir que o projeto foi bem-sucedido, na medida que o público-alvo foi capaz de perceber os conceitos refletidos no produto final. Além da validação, nesse questionário abriu-se novamente um espaço para comentários e sugestões de melhoria e os depoimentos reafirmam o sucesso do projeto.

13 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo desenvolver os projetos editorial e gráfico de um livro de família impresso que explorasse os aspectos simbólicos relacionados ao conteúdo, de forma com que o público-alvo se identificasse e interagisse com o objeto.

Para atingir tal objetivo, foi necessário uma imersão no mundo editorial: entender seus processos, competências e atribuições dos profissionais envolvidos. Esse aprofundamento teórico, juntamente com a oportunidade de aplicar os conhecimentos adquiridos para a realização do livro, foi uma experiência extremamente enriquecedora. Apesar de já trabalhar na área do design de livros, desenvolvendo projetos gráficos, vivenciar o percurso editorial na íntegra, envolver-se em cada etapa do processo, promoveu um entendimento amplo a respeito dessa arte.

Com relação ao conteúdo escolhido, foi desafiador trabalhar com um material tão íntimo, cuja história é a da família da autora. Ao realizar o questionário para definir as palavras-chave do projeto, abriu-se espaço para comentários e foi muito emocionante (e até mesmo um pouco assustador) conhecer o quão importante esse material é para todos os envolvidos. Os depoimentos foram tão significativos, que optou-se por incluí-los na abertura do livro editado.

Para garantir que os conceitos “família”, “durável”, “tradicional”, “sensível” e “único” estivessem presentes no projeto gráfico do livro, todas as escolhas projetuais foram devidamente embasadas, direcionando os processos de experimentação e seleção.

Para ressaltar o aspecto “tradicional”, optou-se pela produção de um livro de memórias impresso. Com mais de 500 anos de história, os livros impressos provaram ser uma das tecnologias mais úteis, versáteis e duradouras. Ainda, a mancha gráfica das páginas foi definida a partir da adaptação do Canône de Van Graff ao formato selecionado. Também conhecido por ‘cânone secreto’, essa fórmula medieval básica, imponente e elegante de divisão da página, baseia-se na proporção áurea e funciona para qualquer página ou bloco de texto, fazendo com que ambos fiquem em uníssono.

Para o quesito “durável”, escolheu-se a encadernação manual costurada, com capa dura e revestimento em couro. Além de agregar valor ao material, esse tipo de acabamento reduz a possibilidade das páginas desprenderem-se, sendo recomendado para produtos que serão muito manuseados. Também para aumentar a durabilidade do material, utilizou-se como suporte papéis alcalinos, de fibras longitudinais e não revestidos. O tom levemente amarelado do suporte utilizado para as páginas de texto, por refletir menos a luz, torna o processo de leitura mais confortável.

Para “sensível”, adotou-se uma tipografia alusiva à forma como o texto foi originalmente composto: na máquina de escrever. Datilografado em uma Olivetti Lexikon 80, máquina desenvolvida em 1948 pelo designer italiano Marcello Nizolli, e comprada pela autora do relato em 1963. Esse objeto adquiriu um valor emocional ao longo dos anos, encontrando-se em perfeito estado e funcionamento ainda hoje.

Para “único”, incluíram-se diversos acabamentos que possibilitam a interação dos usuários, promovendo um contato especial e singular com o material. Paralelamente ao texto, o livro abriga um pequeno álbum de família, recheado de fotografias e outros documentos, dispersos ao longo dos cadernos, que complementam e adicionam uma nova dimensão à história.

Por fim, para representar “família”, a capa da edição apresenta uma Edelweiss, ou Stella Alpina, flor símbolo nacional da Áustria. Encontrada apenas no alto dos rochedos dos Alpes, quando oferecida a alguém, esta rara flor significava uma declaração de amor, bem como o que este livro representa para a autora deste projeto: um gesto de amor a todos os familiares.

Na etapa de produção do material, optou-se pela montagem de um protótipo de alta fidelidade para ser validado com os usuários, antes da impressão final. Por conta da necessidade de otimizar o tempo disponível, o miolo foi encadernando antes de receber todos os complementos (fotografias, mapas, etc.), o que prejudicou o acabamento final, uma vez inseridos todos materiais. Outro equívoco, foi o formato do clichê metálico para gravação da capa, que não pôde ser aplicado no protótipo. Para a produção final, revelou-se mais recomendado estampar o baixo relevo no couro antes de sua aplicação na capa.

Com muitos aprendizados, foi gratificante realizar este projeto. Saber que o resultado deste trabalho ficará para sempre na história da família, confirma a relevância do tema. Em uma era marcada por registros voláteis, o ato de resgatar e preservar memórias adquire o significado de um conforto que ameniza os efeitos dessa “modernidade líquida”, onde tudo muda e nada mais tem história.

REFERÊNCIAS

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Formato**. Tradução Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009a.

_____. **Impressão e acabamento**. Tradução Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009b.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008, 2. ed.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>>. Acesso em: 22 out. 2014.

BARROS, Myriam de. Memória e Família. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 29-42, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2277>>. Acesso em: 12 out. 2014.

BANN, David. **Novo manual de produção gráfica**. Tradução Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. Entrevista concedida a Adriana Prado. In: PRADO, Adriana. **IstoÉ Entrevista**: Zygmunt Bauman. São Paulo: IstoÉ Independente / IstoÉ online, 2010. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/102755_VIVEMOS+TEMPOS+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR+>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico** (versão 3.2). Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 2. ed.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-59, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2071>>. Acesso em: 14 out. 2014.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARTER, Rob. **Experimental typography**: working with computer graphics. New York: Watson Guptill Publications, 1997.

CASTEDO, Raquel da Silva; GRUSZYNSKI, Ana. O projeto gráfico de periódicos científicos: uma contribuição aos roteiros de avaliação. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 313-333, jul./dez. 2005.

CASTEDO, Raquel da Silva. **Livros digitais e design**: uma reflexão sobre estratégias de mediação editorial. Trabalho apresentado no 35. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Fortaleza, 2012.

CASTEDO, Raquel da Silva; GRUSZYNSKI, Ana; MORAES, André. Edição e cultura visual: Brás Cubas e suas múltiplas encarnações. ESPM: **Comunicação Mídia e Consumo**, v.10, n.28, p.49-69, maio/ago. 2013.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CICERO, Antonio. **Guardar** – Poemas escolhidos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

CURY, Nathalia. **Experimentos com impressões em pequenas tiragens**: tipos móveis, serigrafia e risografia. USP, 2011. Disponível em: <http://issuu.com/nathaliacury3/docs/nathaliacury_cadernotcc2_digital>. Acesso em: 04 abr. 2015.

COSTA, Maria C. O Objeto, o Colecionador e o Museu. **Revista Imaginário**, São Paulo, n. 2, p. 37-45, jan. 1995.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros**: passado, presente e futuro. Tradução Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DUPRAT, Camila. **Objetos do desejo** [Catálogo]. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

EPSTEIN, Jason. **O negócio do livro**: passado, presente e futuro do mercado editorial. Tradução Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ELAM, Kimberly. **Geometria do design**: estudos sobre proporção e composição. Tradução Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FAGGIANI, Kátia. **O poder do design**: da ostentação à emoção. Brasília: Thesaurus, 2006.

FERREIRA, Jerusa. A Proposta. In: FERREIRA, Jerusa (et. al.). **Livros, Editoras e Projetos**. São Paulo: Ateliê Editorial e Com-Arte; São Bernardo do Campo, SP: Bartira, 1997.

FOISIL, Madeleine. A escritura do foro privado. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada, 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo** – design e sociedade desde 1750. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FURTADO, José Afonso. **O papel e o pixel. Do impresso ao digital**: continuidades e transformações. Florianópolis: Escritório do Livro, 2006.

GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê, 2009,

GRUSZYNSKI, Ana. **Design gráfico**: do invisível ao ilegível. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II** – Como criar e produzir livros. Tradução Juliana Saas e Sérgio Rossi Filho. São Paulo: Editora Rosari, 2007, 2. ed.

HENDEL, Richard. **O design do livro**. Tradução Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, 2. ed. (Artes do Livro; 1).

JAHN, Heloisa. O livro: um apanhado histórico. In: FERLAUTO, Cláudio. **O livro da gráfica**. São Paulo: Edições Rosari, 2001, 3. ed., p. 44-45.

JAHN, Heloisa. Editar. In: FERLAUTO, Cláudio. **O livro da gráfica**. São Paulo: Edições Rosari, 2001, 3. ed., p. 88.

LIDWELL, William; HOLDEN, Kristina; BUTLER, Jill. **Princípios universais do design**. Tradução Francisco Araújo da Costa. Porto Alegre: Bookman, 2010.

LEJEUNE, Philippe. O guarda-memória. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 111-118, 1997. Disponível em: < <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2042>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: RÉMOND, René (Org.). **Por uma história política**. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, 2. ed.

LUPTON, Ellen (Org.). **Indie Publishing: how to design and produce your own book**. New York: Princeton Architectural Press, 2008.

LYONS, Martyn. **Livro: uma história viva**. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

MARTINS, Jorge. O livro e a UNESCO: para uma visão integrada da cadeia do livro no quadro das novas tecnologias. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n.30, jun. 1999. Disponível em: < <http://sociologiapp.iscte.pt/fichaartigo.jsp?pkid=116>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

MARTINS FILHO, Plínio; ROLLEMBERG, Marcello. **Edusp: Um Projeto Editorial**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MOLINA, Antonio M. “O livro é mais avançado que o computador”. Entrevista a Fernando Dacosta. In: **Visão**, n.301, Lisboa, 22 dez. 1998.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. Tradução José Manuel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 2008, 2. ed.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2009.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ROSSI FILHO, Sergio. A arte do livro. In: FERLAUTO, Cláudio. **O livro da gráfica**. São Paulo: Edições Rosari, 2001, 3. ed., p. 89.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009. 2. ed.

STEINER, George. **Presenças reais**: as artes do sentido. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

STEPHANOU, Maria. **Labirinto de existências narradas**: Memórias familiares e escrita de álbuns de bebê. IV CIPA. Congresso internacional sobre pesquisa (auto) biográfica, 2010.

UNESCO. Institute for Statistics. **Book**. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 15 nov. 2014.

VAN DER LINDEN, Sophie. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIEIRA, Rosâne M.S. **Um estudo sobre o design de livros para a Terceira Idade**. UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/38950>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

WARDE, Beatrice. **The Crystal Goblet**. 1955. Disponível em: <<http://t-y-p-o-g-r-a-p-h-y.org/MEDIA/PDF/TheCrystalGoblet.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

ZINSSER, William. **On Writing Well**: The Classic Guide to Writing Nonfiction. New York: HarperCollins Publishers, 2006.

SITES VISITADOS

<http://www.companhiadasletras.com.br/>

<http://www.travessa.com.br/>

<http://editora.cosacnaify.com.br/>

<http://www.atelie.com.br/>

<http://www.saraiva.com.br/>

<https://www.facebook.com/MeliMeloPress>

<http://restaurolivroearte.blogspot.com.br/>

<http://www.ans.com.br/>

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

As imagens não creditadas foram produzidas pela autora ou adaptadas da referência bibliográfica.

Figura 3: Lascaux, Ministère de la Culture et de la Communication. Disponível em: <http://www.lascaux.culture.fr/index.php#/en/02_01_00.xml>. Acesso em: 15 mar. 2015.

Figura 4: The Trustees of the British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN01146/AN01146470_001_l.jpg>. Acesso em: 15 mar. 2015.

Figura 5: The Trustees of the British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00815/AN00815819_001_l.jpg>. Acesso em: 15 mar. 2015.

Figura 6: Victoria and Albert Museum Collections. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O130459/glazier-rylands-bible-manuscript-unknown/>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

Figura 7: World Digital Library. Disponível em: <http://dl.wdl.org/7782_1_7.png>. Acesso em: 15 mar. 2015.

Figura 8: Archives du Carmel de Lisieux. Disponível em: <<http://www.archives-carmel-lisieux.fr/carmel/index.php/couple-gu%C3%A9rin/monsieur-guerin/le-cahier-de-raison>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

Figura 12: Choco la Design, 2010–2014. Disponível em: <<http://chocoladesign.com/o-livro-e-suas-capas>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

Figura 18: Designers Insights Inc., 2012. Disponível em: <<http://www.designersinsights.com/designer-resources/learn-all-about-folds-how-to-use-them-creatively>>. Acesso em: 14 abr. 2015. Adaptado pela autora.

Figura 19: Designers Insights Inc., 2012. Disponível em: <<http://www.designersinsights.com/designer-resources/choosing-the-right-binding-type>>. Acesso em: 14 abr. 2015. Adaptado pela autora.

Figura 37: Olivia Croxson, 2013. Disponível em: <<http://www.oliviacroxson.com/171662/1920519/home/001-100>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

Figura 38: Adam Lewis Greene, Kickstarter, Inc., 2014. Disponível em: <<https://www.kickstarter.com/projects/530877925/bibliotheca>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

Figura 39: Hila Ben-navat, Behance, 2009. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/My-Family-Tree/337520>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

Figura 40: Martha Stewart Living Omnimedia, Inc., 2015. Disponível em: <<http://www.marthastewart.com/908104/family-recipe-scrapbook?czone=crafts/memorykeeping-cnt/family-memories¢er=276976&gallery=274487&slide=180802>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

Figura 41: The Creative Place, 2012. Disponível em: <[http://thecreativeplace.blogspot.com.br/2012/10/new-in-shop-everyday-journals-and.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:+blogspot/exeMP+\(The+Creative+Place\)&utm_content=Google+Reader](http://thecreativeplace.blogspot.com.br/2012/10/new-in-shop-everyday-journals-and.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:+blogspot/exeMP+(The+Creative+Place)&utm_content=Google+Reader)>. Acesso em: 07 jun. 2015.

Figura 42: MILK Tailor Made Books Ltd., 2015. Disponível em: <<http://www.milkbooks.com/about.aspx>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

Figura 43: Timothy Goodman & Jessica Walsh, 2013. Disponível em: <<http://fortydaysofdating.com/>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

Figura 66: Robin Mcgraw Revelation, 2014. Disponível em: <http://robin365.robinmcgrawrevelation.com/wp-content/uploads/2014/10/Edelweiss_Swiss-Alps.jpg>. Acesso em: 27 jun. 2015.

Figura 67: Deutsch Österreichische Nationalbank, Wikimedia Commons, 2015. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3A1_Schilling_1998_\(Bildseite\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3A1_Schilling_1998_(Bildseite).jpg)>. Acesso em: 27 jun. 2015.

APÊNDICES

Apêndice I: Questionário

Giuseppe Loss e Órsola Caser Loss: Livro de Família

Querida família, este questionário faz parte da etapa conceitual do meu Trabalho de Conclusão de Curso em Design Visual, e tem o intuito de identificar as expectativas de vocês quanto ao livro impresso de memórias familiares que estou projetando com base nos originais datilografados pela tia Zita. Como o livro é destinado a todos nós – público-alvo desse projeto – preciso saber o que vocês esperam como resultado final.

* Required

1. **Nome ***

Identifique-se!

.....

2. **Sexo ***

Mark only one oval.

Feminino

Masculino

3. **Idade ***

.....

4. Conceitos a serem atribuídos ao projeto *

Escolha até cinco (5) conceitos que você espera ver refletidos no resultado final
Check all that apply.

- Ecológico
- Artesanal
- Consistente
- Leve
- Fresco
- Flexível
- Antigo
- Fluído
- Interativo
- Moderno
- Escuro
- Robusto
- Popular
- Sério
- Único
- Simples
- Sofisticado
- Elegante
- Família
- Pesado
- Personalizável
- Adulto
- Complexo
- Forte
- Intenso
- Novo
- Infantil
- Seguro
- Resistente
- Público
- Durável
- Claro
- Sólido
- Sensível
- Tradicional
- Tecnológico

5. Conceitos que NÃO DEVEM ser atribuídos ao projeto *

Escolha até três (3) conceitos que você NÃO gostaria de ver refletidos no projeto final
Check all that apply.

- Escuro
- Tecnológico
- Resistente
- Claro
- Personalizável
- Tradicional
- Popular
- Infantil
- Seguro
- Durável
- Novo
- Adulto
- Flexível
- Público
- Pesado
- Robusto
- Forte
- Antigo
- Família
- Sofisticado
- Fluído
- Elegante
- Interativo
- Sério
- Intenso
- Fresco
- Sensível
- Sólido
- Moderno
- Consistente
- Ecológico
- Simples
- Leve
- Artesanal
- Complexo
- Único

6. Sugestões e comentários

Fale mais sobre a sua expectativa! Esse é o momento de agregar, depois não adianta reclamar :)

.....

.....

.....

.....

.....

Powered by
 Google Forms

Apêndice II: Respostas do questionário
--

	SEXO	IDADE	CONCEITOS A SEREM ATRIBUÍDOS AO PROJETO	CONCEITOS QUE NÃO DEVEM SER ATRIBUÍDOS AO PROJETO
1	Feminino	10	Elegante, Moderno, Sensível, Resistente, Família	Infantil, Escuro, Ecológico
2	Masculino	15	Tradicional, Sério, Família	Infantil, Moderno
3	Feminino	21	Elegante, Claro, Forte, Durável	Infantil, Escuro
4	Feminino	25	Moderno, Intenso, Sensível, Único, Família	Popular, Tecnológico, Fresco
5	Feminino	27	Tradicional, Sofisticado, Único, Durável, Interativo	Infantil, Popular, Complexo
6	Masculino	28	Adulto, Tradicional, Sério, Família, Antigo	Infantil, Popular, Moderno
7	Feminino	44	Intenso, Sensível, Único, Durável, Antigo	Infantil, Tradicional, Complexo
8	Feminino	50	Sensível, Forte, Único, Família	Popular, Pesado, Ecológico
9	Masculino	50	Tradicional, Sério, Único, Família	Moderno, Tecnológico, Personalizável
10	Masculino	53	Pesado, Escuro, Simples, Artesanal, Durável	Sofisticado, Leve, Claro
11	Feminino	56	Intenso, Sensível, Consistente, Família, Durável	Infantil, Pesado, Escuro
12	Feminino	58	Simples, Artesanal, Flexível, Família, Durável	Pesado, Escuro, Antigo
13	Feminino	58	Popular, Tradicional, Claro, Personalizável, Durável	Sofisticado, Escuro, Antigo
14	Masculino	59	Sensível, Sério, Único, Consistente, Durável	Infantil, Pesado, Escuro
15	Masculino	60	Elegante, Artesanal, Personalizável, Resistente, Interativo	Infantil, Pesado, Complexo
16	Feminino	80	Tradicional, Simples, Sensível, Família, Antigo	Infantil, Tecnológico, Ecológico
17	Feminino	83	Tradicional, Leve, Claro, Sensível, Família	Popular, Público, Antigo
18	Feminino	85	Leve, Simples, Personalizável, Família, Antigo	Sofisticado, Pesado, Escuro
19	Feminino	88	Adulto, Tradicional, Artesanal, Família, Antigo	Infantil, Pesado, Fluido

SUGESTÕES E COMENTÁRIOS

- 5 Acho legal que o texto seja digitado a maquina de escrever, para ser fiel a maneira como ele nasceu.
-
- 6 Sobre o conteúdo do livro, tenho muita curiosidade de lê-lo! Nesse contexto, acharia legal a "colocação" (não sei o termo técnico específico) de imagens ilustrativas referentes as passagens da narrativa para que, nós que não estávamos lá, pudéssemos acompanhar e, principalmente, visualizar (na medida do possível) os relatos. Para tanto, tinha imaginado em lançar mão (além das fotos, objetos e outras coisas que as nossas tias avós tenham guardado) de mapas e fotografias disponíveis na internet. Por exemplo, tinha pensado ser interessante montarmos um mapa (provavelmente mais de um, já que a distância foi grande) com o trajeto dos Loss (desde a saída de Caoria até a fixação em Porto Alegre) em destaque (fazermos um tracejado nos mapas). Ainda, se a história da "travessia" estiver fragmentada (e deve estar, imagino), da mesma forma se pode dispor de mapas pequenos (ou médios, não sei) no início ou ao final do capítulo com o tracejado específico referente a "rota" narrada no capítulo. Por fim, no que atine à capa, gosto da ideia de colocar uma foto da arvore que o bisavô plantou na frente da casa aqui em Porto Alegre."
-
- 7 Penso que será um projeto cujo design chamará atenção pela sua relação com o conteúdo: capa, textura, fotografias, cores, letra e impressão. Imagino uma obra que visualmente aguça a nossa curiosidade de conhecê-la porque esses elementos por si mesmos já são capazes de nos transportar para uma outra época.
-
- 8 Espero que o livro seja um grande "sucesso" e que possa ser divulgado amplamente (é uma história muito forte e bonita ao mesmo tempo!).
-
- 9 Espero que reflita também um pouco da parte emocional. Embora tenha convivido com meus avós, em função da minha idade na época, pareciam mais distante e até inatingíveis. Hoje, com 50 anos e tentando me colocar no lugar deles talvez seja possível compreender um pouco mais do que passaram.
-
- 10 Bem eu gostaria que junto da história da Zita fosse colocado fotos, cartas, desenhos e material de jornal que conceitualizasse a vida dos meus avos, no tempo que eles passaram aqui na terra e sua trajetória saindo da Itália, passando pelo Espírito Santo e percorrendo o Brasil até chegar em POA. Meu avó sempre morou na sua vila no fundo dos Alpes e tudo que tinha que contar da sua existência estava lá. Quando envelheceu fez de seu galpão seu mundo, consertava painéis como o tinham ensinado antigos artífices. Fazia trenzinhos de madeira, bonecos articulados, triciclos para os netos. E rachava lenha, plantava fumo e milho. Lia jornal todos os dias e devorava livros. Contava histórias da sua juventude sem remorsos e com uma vivacidade que até hoje me emociona. Também gostava de caminhar e juntar parafusos e arruelas que eram devidamente classificadas e guardadas em seu galpão, que para mim era um laboratório onde aprendi a poesia das coisas inúteis. Enfim me ensinou a arte de desentortar um prego e no ultimo ano novo que passamos juntos me falou que o bem e o mal vivem juntos no mesmo tempo. Então esse é um pouco do meu avó que me acompanha toda vez que vou visitá-lo em minha lembrança. E ele estará lá, as vezes sentado em sua prozona fumando o seu cachimbo e pronto para contar uma história, ou o encontro no galpão mexendo em suas inumareis ferramentas e batendo o martelo com uma precisão que não podia parar de olhar e sentir um enorme respeito e gratidão. Assim, meu avó está vivo pois o guardei um pouquinho em mim. Bem pouquinho, na verdade muito menos que gostaria entretanto não é realmente uma quantidade que se possa perder, como uma bala na boca, é uma permanência fora do tempo e do espaço. Que me indica que estou vivo e para onde vou.
-

SUGESTÕES E COMENTÁRIOS

- 11 Relembrar as velhas histórias contadas pelos meus avós, bem como as dificuldades encontradas em suas trajetórias de imigrantes. A partir dessa revisão do passado, poder entender melhor as nossas próprias facilidades e dificuldades atuais.
-
- 12 A história desses familiares merece ser registrada pelo exemplo que deixam para seus descendentes: uma vida de muito trabalho, amor familiar, respeito pelo conhecimento e prazer de fazer as coisas, qualquer coisa, da melhor forma possível.
-
- 14 Conhecer a história dos antepassados recentes da família como uma fonte de tradições atemporais.
-
- 17 Espero que este livro signifique para os meus familiares o mesmo que significa para mim. O que meus pais viveram e passaram e que transmitiram para mim. Um exemplo de vida.
-
- 18 Eu espero que esse livro traduza as dificuldades que minha família passou. Escrevi o que eles me relataram, junto com as memórias do que vivi.
-
- 19 Acho que vai ser espetacular!
-

Apêndice III: Testes de formatação das páginas de texto

INTRODUÇÃO

Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos e lembrando o que nossos pais e nossa avó materna nos narraram, resolvi registrar a história deles, os fatos ocorridos na sua terra natal, Caoria*, e os vividos aqui no Brasil, como imigrantes italianos. Foi uma vida mesclada de alegrias e tristezas, com alguns sonhos realizados e outros tantos frustrados, mas nela sempre estiveram presentes a fé em Deus e neles próprios, amor e muito trabalho para vencer as dificuldades.

Nossos pais não conseguiram realizar o projeto que os trouxe ao Brasil - o de adquirir um pedaço de terra para a produção de alimentos e criação de animais domésticos. O preço das terras sempre esteve além do que dispunham. A realidade que encontraram era bem diferente da existente em fins do século XIX, época mais favorável, e quando nossa tia-avó chegara ao Brasil.

INTRODUÇÃO

Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos e lembrando o que nossos pais e nossa avó materna nos narraram, resolvi registrar a história deles, os fatos ocorridos na sua terra natal, Caoria*, e os vividos aqui no Brasil, como imigrantes italianos. Foi uma vida mesclada de alegrias e tristezas, com alguns sonhos realizados e outros tantos frustrados, mas nela sempre estiveram presentes a fé em Deus e neles próprios, amor e muito trabalho para vencer as dificuldades.

Nossos pais não conseguiram realizar o projeto que os trouxe ao Brasil - o de adquirir um pedaço de terra para a produção de alimentos e criação de animais domésticos. O preço das terras sempre esteve além do que dispunham. A realidade que encontraram era bem diferente da existente em fins do século XIX, época mais favorável, e quando nossa tia-avó chegara ao Brasil.

Apesar das dificuldades vividas, nossos pais nunca desanimaram. Sempre tiveram oportunidade de trabalhar, com dignidade, para o sustento da família.

Suas vidas foram para nós, suas filhas, um verdadeiro exemplo de fé, amor, trabalho,

INTRODUÇÃO

Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos e lembrando o que nossos pais e nossa avó materna nos narraram, resolvi registrar a história deles, os fatos ocorridos na sua terra natal, Caoria*, e os vividos aqui no Brasil, como imigrantes italianos. Foi uma vida mesclada de alegrias e tristezas, com alguns sonhos realizados e outros tantos frustrados, mas nela sempre estiveram presentes a fé em Deus e neles próprios, amor e muito trabalho para vencer as dificuldades.

Nossos pais não conseguiram realizar o projeto que os trouxe ao Brasil - o de adquirir um pedaço de terra para a produção de alimentos e criação de animais domésticos. O preço das terras sempre esteve além do que dispunham. A realidade que encontraram era bem diferente da existente em fins do século XIX, época mais favorável, e quando nossa tia-avó chegara ao Brasil.

Apesar das dificuldades vividas, nossos pais nunca desanimaram. Sempre tiveram oportunidade de trabalhar, com dignidade, para o sustento da família.

Apêndice IV: Exemplos de diagramação das páginas textuais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
A VIDA EM CAORIA	25
A VIDA NO BRASIL	65
CRONOLOGIA	301

INTRODUÇÃO

Com base nos documentos que eu e minhas irmãs possuímos e lembrando o que nossos pais e nossa avó materna nos narraram, resolvi registrar a história deles: os fatos ocorridos na sua terra natal, Caoria, e os vividos aqui no Brasil, como imigrantes italianos. Foi uma vida mesclada de alegrias e tristezas, com alguns sonhos realizados e outros tantos frustrados, mas nela sempre estiveram presentes a fé em Deus e neles próprios, amor e muito trabalho para vencer as dificuldades.

•15•

Nossos pais não conseguiram realizar o projeto que os trouxe ao Brasil – o de adquirir um pedaço de terra para a produção de alimentos e criação de animais domésticos. O preço das terras sempre esteve além do que dispunham. A realidade que encontraram era bem diferente da existente em fins do século XIX, época mais favorável, e quando nossa tia-avó chegara ao Brasil.

Apesar das dificuldades vividas, nossos pais nunca desanimaram. Sempre tiveram oportunidade de trabalhar, com dignidade, para o sustento da família.

CRONOLOGIA

1898 · 25 DE JULHO

Nasce em Caoria, Giuseppe Loss, filho de Giacomo Loss e de Francesca Sperandio Loss, naturais de Caoria, região pertencente ao Império Austro-Húngaro.

1903 · 26 DE ABRIL

Nasce em Caoria, Orsola Caser Loss, filha de Giacomo Caser e Rosa Caser, naturais de Caoria, região pertencente ao Império Austro-Húngaro.

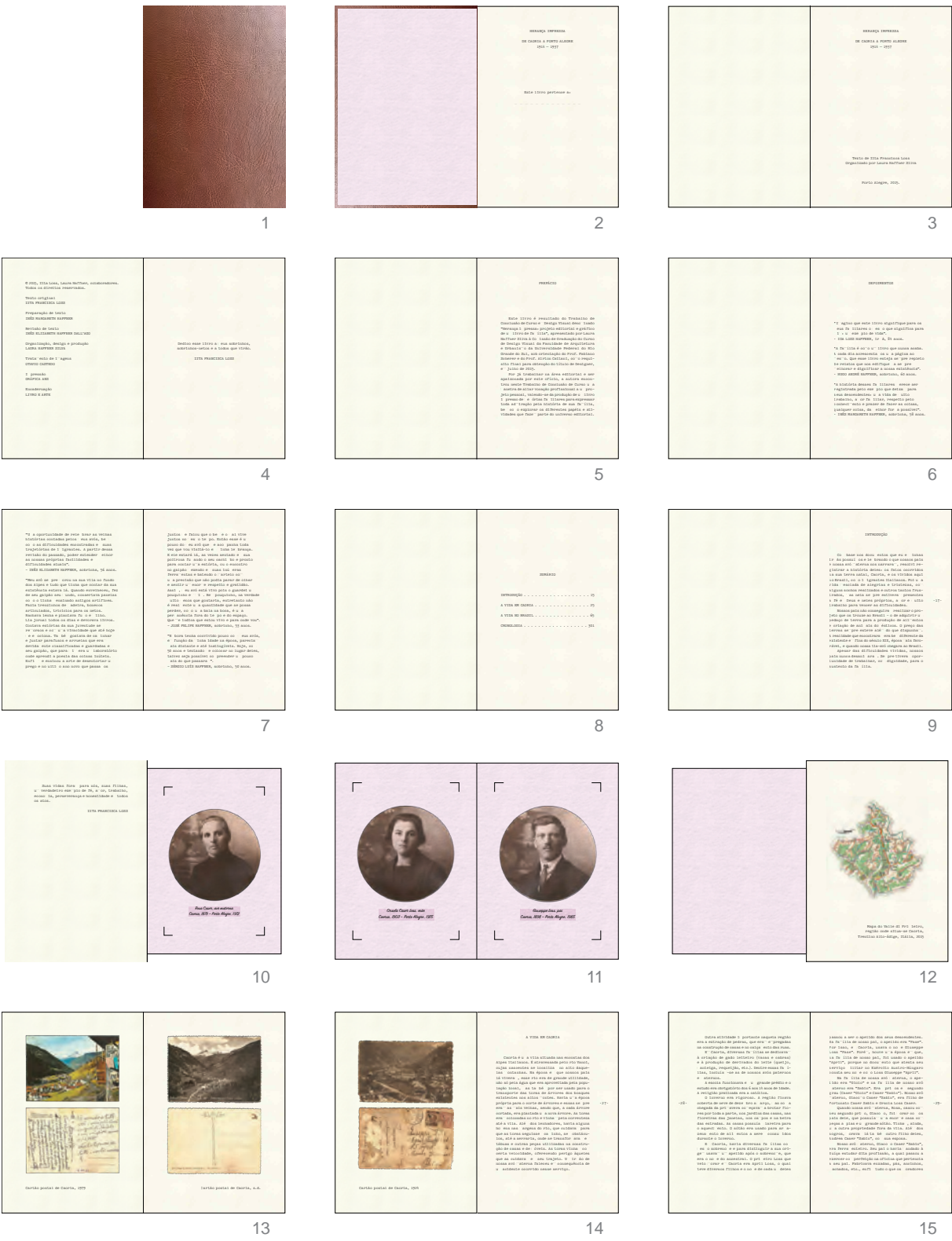
1914 · Início da I Guerra Mundial. A vila de Caoria é evacuada. Orsola Caser e Rosa Caser são enviadas para a cidade de Innsbruck. Giuseppe Loss e sua família são enviados para a cidade de Viena, onde Pace Adam, seu irmão, vem a falecer.

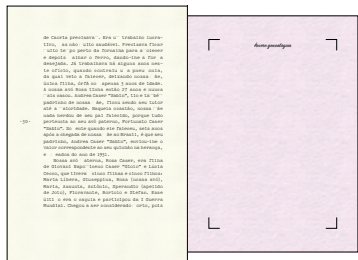
1917 · 10 DE FEVEREIRO | 1918 · NOVEMBRO

Giuseppe Loss presta serviço militar no Exército Austro-Húngaro.

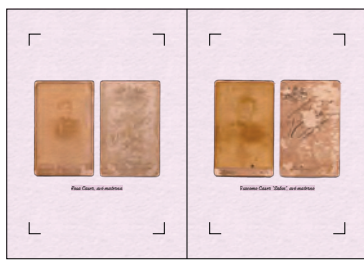
Este livro foi composto com as famílias tipográficas Pica 10 Pitch e SignPainter por Laura Haffner Silva, e impresso nos papéis Pólen Bold 90g/m² e Canson Mi-Teintes 160g/m² pela Gráfica ANS, em junho de 2015, Porto Alegre, RS.

Apêndice V: Miniaturas das páginas diagramadas e ordenadas

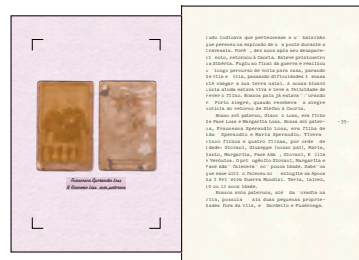




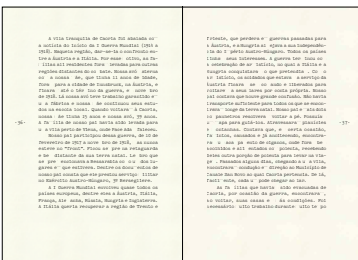
16



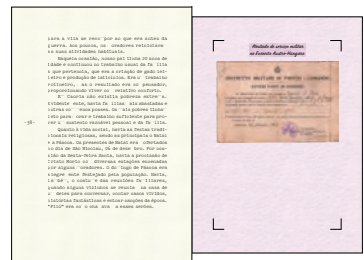
17



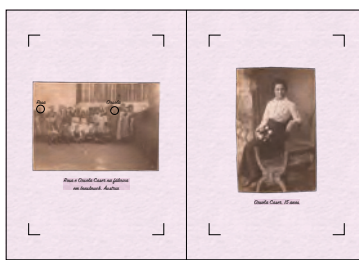
18



19



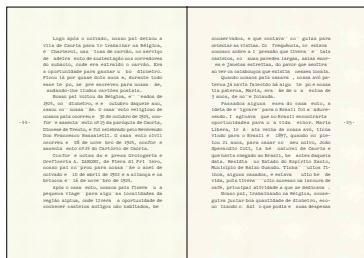
20



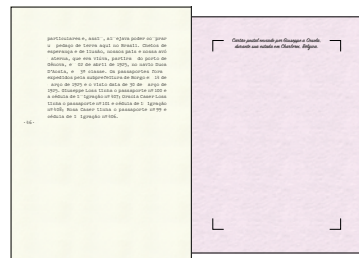
21



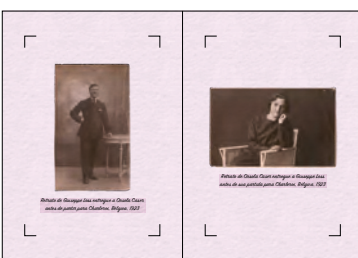
22



23



24



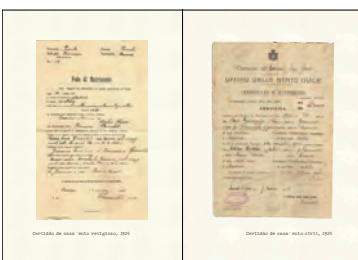
25



26



27



28



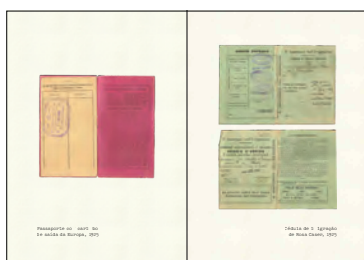
29



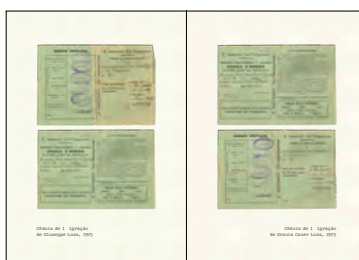
30



31



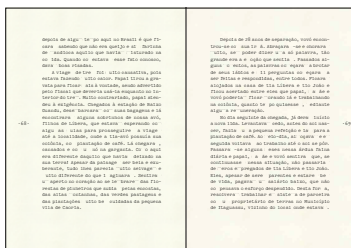
32



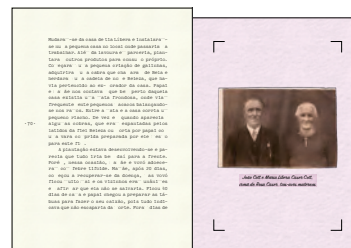
33



34



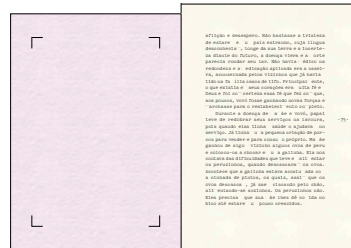
35



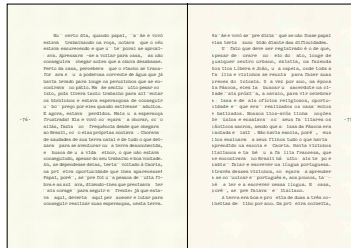
36



37



38



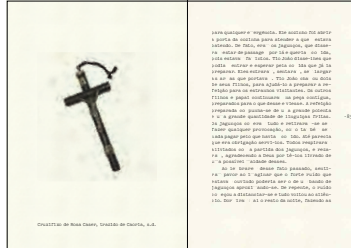
39



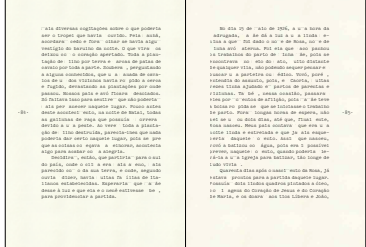
40



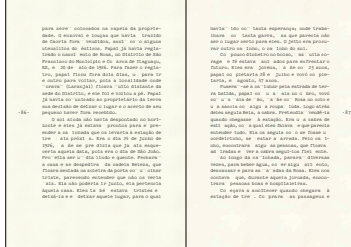
41



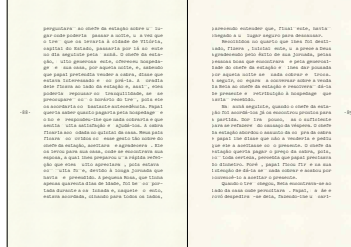
42



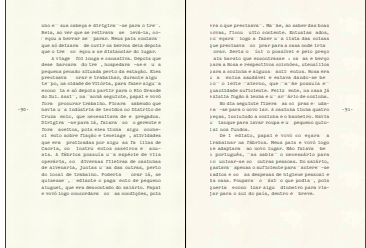
43



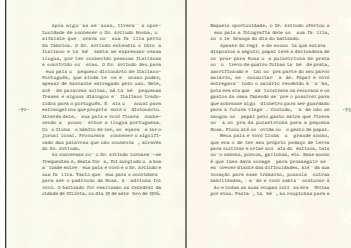
44



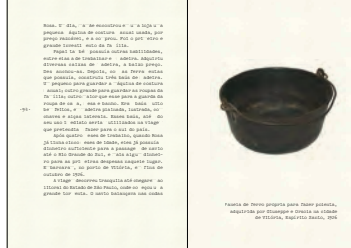
45



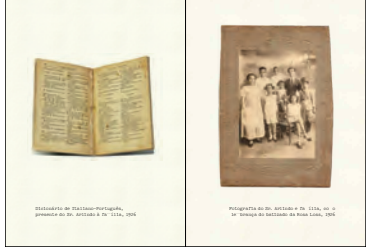
46



47



48



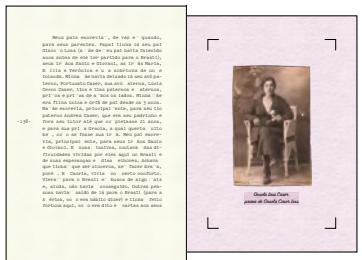
49



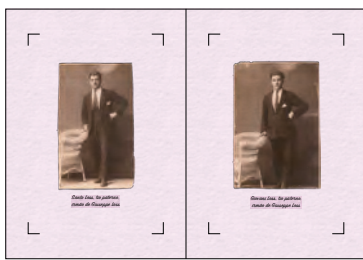
50



51



70



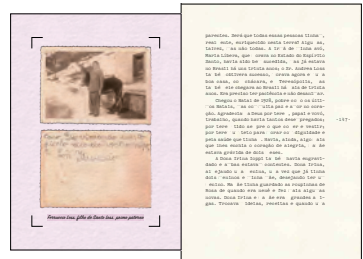
71



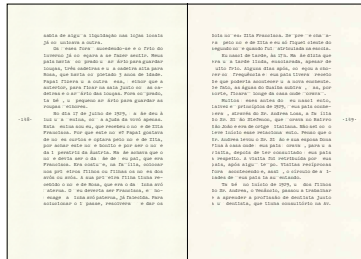
72



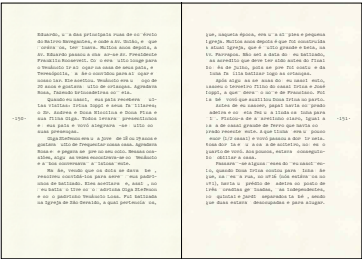
73



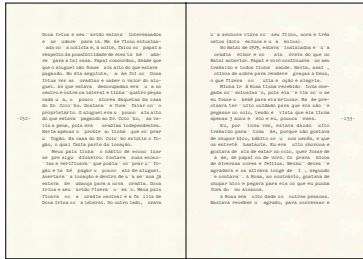
74



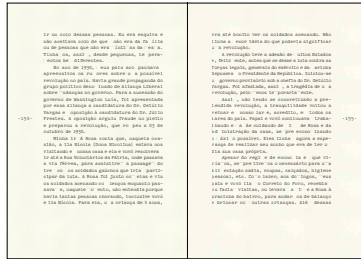
75



76



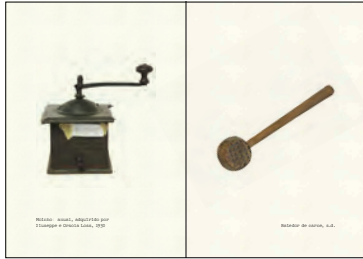
77



78



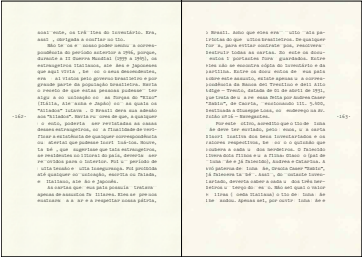
79



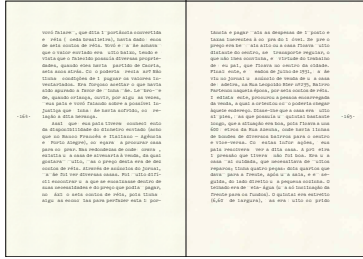
80



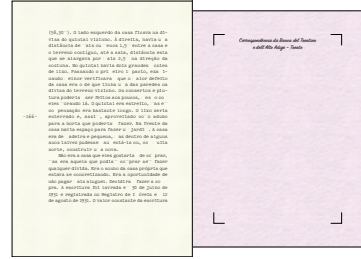
81



82



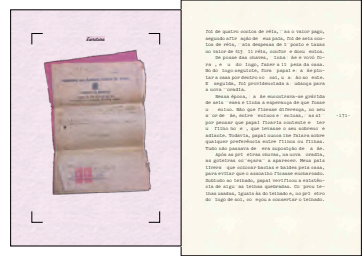
83



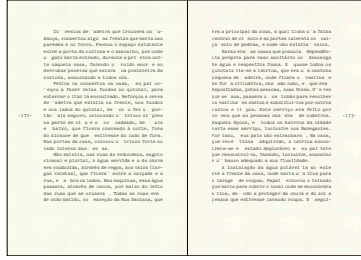
84



85



86



87

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

88

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

89

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

90

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

91

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

92

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

93

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

94

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

95

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

96

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

97

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

98

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

99

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

100

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

101

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

102

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

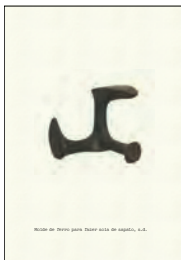
103

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

104

...de las cosas... de las cosas... de las cosas...

105



Modelo de Bion para Dour de asas de lagarta, A.4.



Modelo de Colocação de Bion por George Linn, A.4.

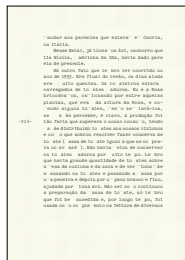
106



Modelo de Colocação, A.4.

...então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

107



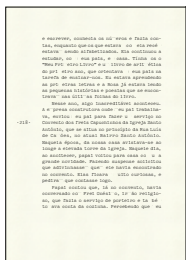
...mas não parecia que estava a "fotografar"...

108



...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

109



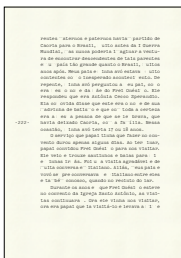
Modelo de Pico de Bion, A.4.

110



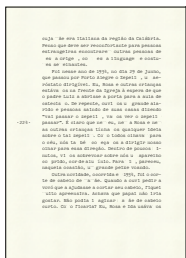
...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

111



...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

112



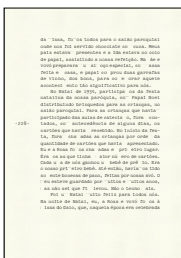
Modelo de Pico de Bion, A.4.

113



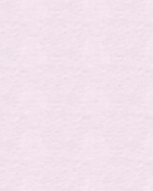
...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

114



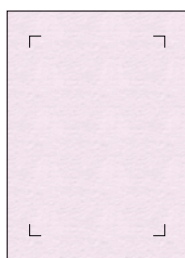
...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

115



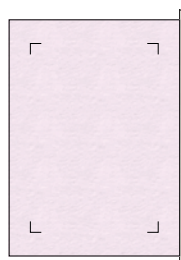
Modelo de Pico de Bion, A.4.

116



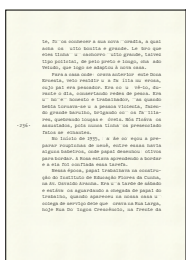
...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

117



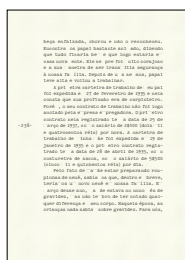
...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

118



...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

119



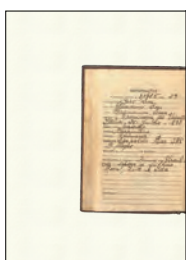
...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

120



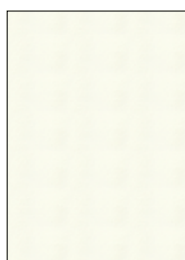
...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

121



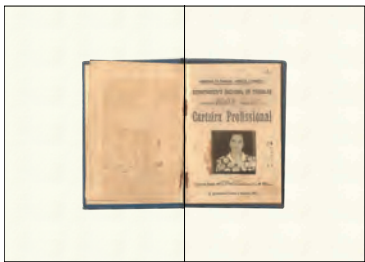
...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

122



...e então, enquanto eu estava, estava sempre de costas a pessoas que eu conhecia no momento em que estava ali que eu conhecia...

123



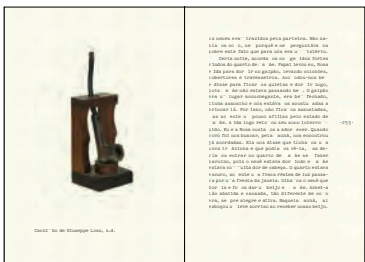
124



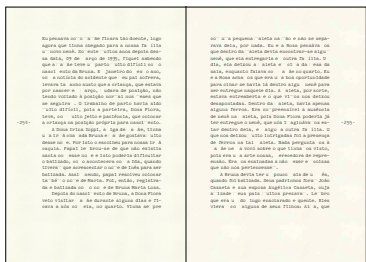
125



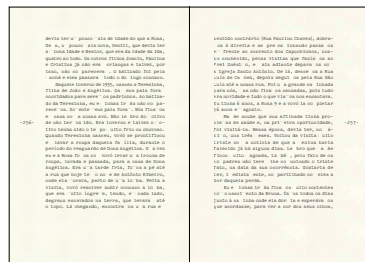
126



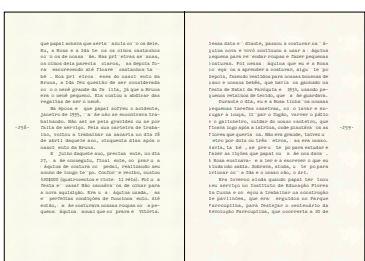
127



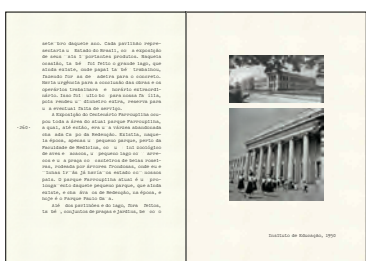
128



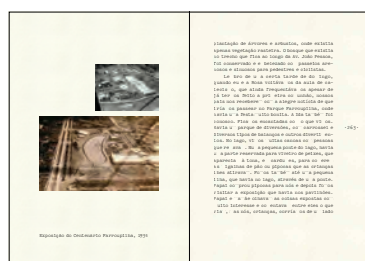
129



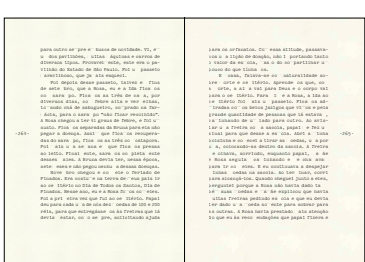
130



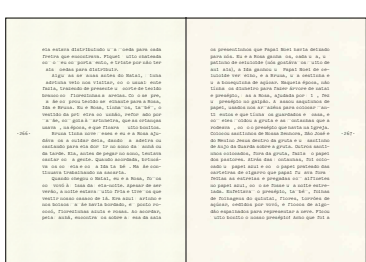
131



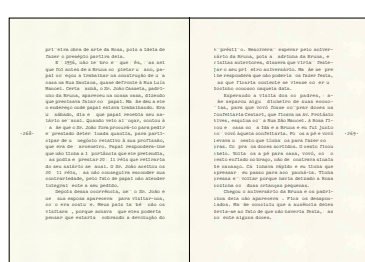
132



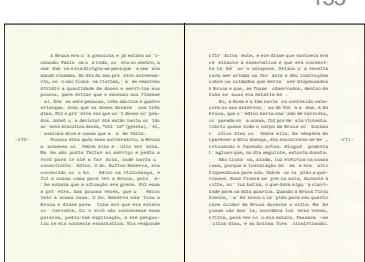
133



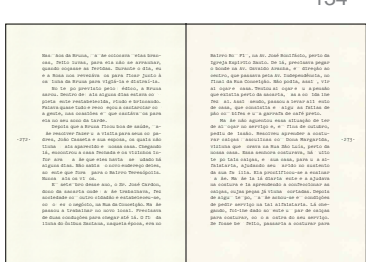
134



135



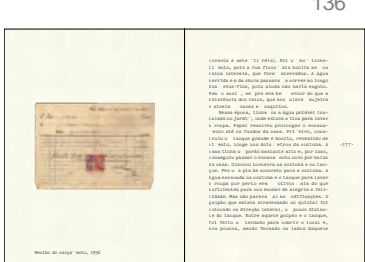
136



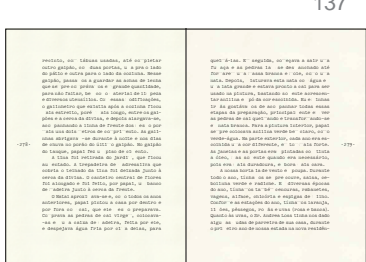
137



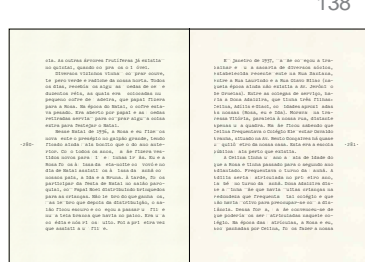
138



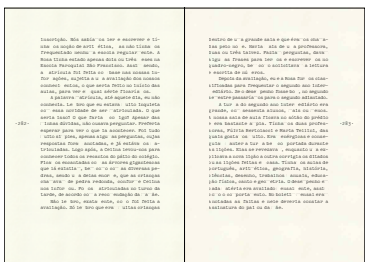
139



140



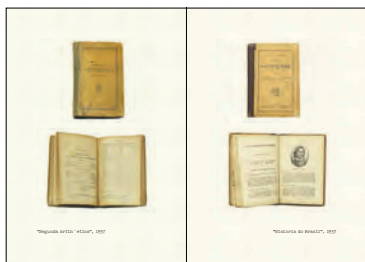
141



142



143



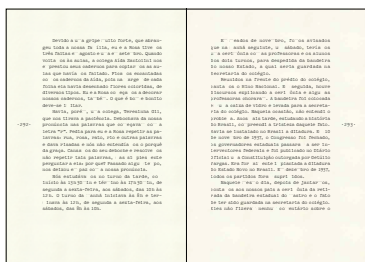
144



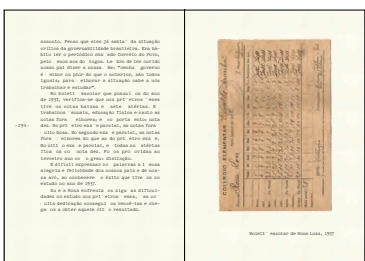
145



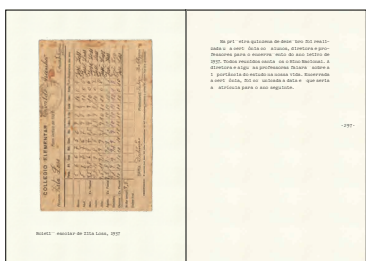
146



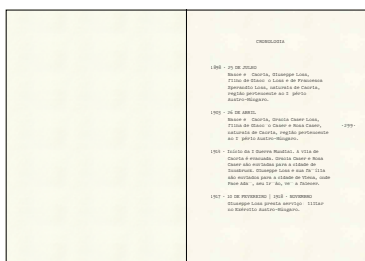
147



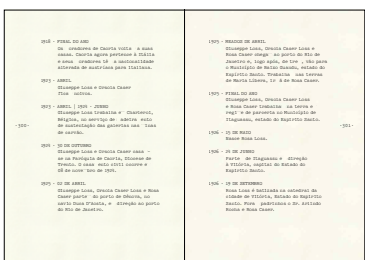
148



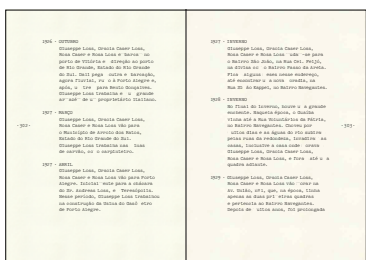
149



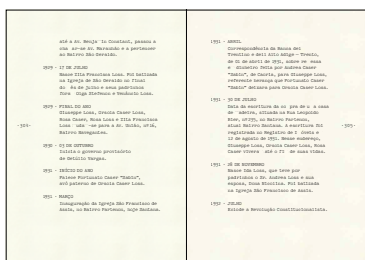
150



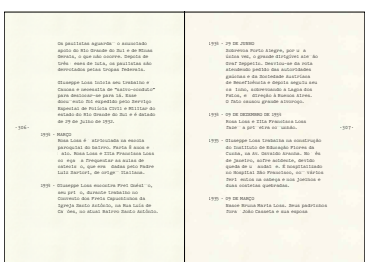
151



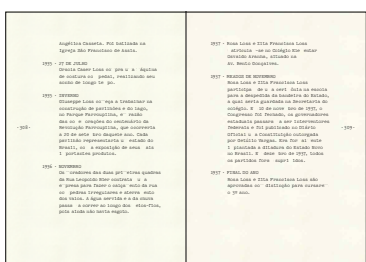
152



153



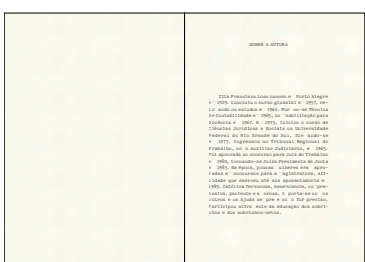
154



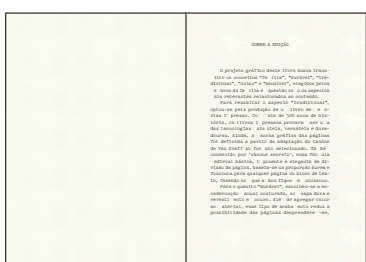
155



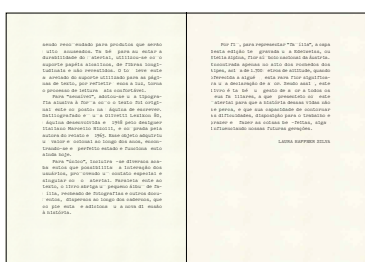
156



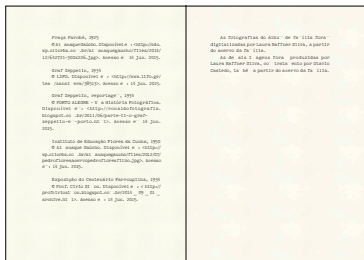
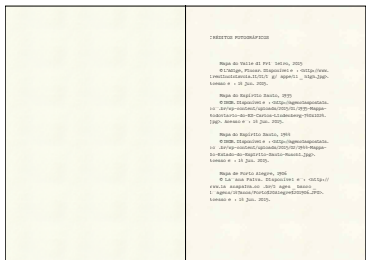
157



158



159



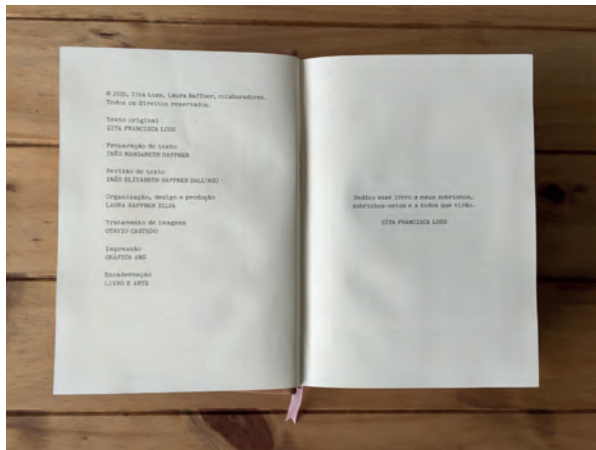
Apêndice VI: Pesquisa de ilustrações para a capa



Apêndice VII: Custos de produção

IMPRESSÃO DO MIOLO	210 x 297 mm (aberto), 148 x 210 mm (fechado: cadernos in-folio, 4 páginas), Pólen Bold 90g/m ² , 1x1 (Preto), 164p., corte/dobra. 210 x 297 mm (aberto), 148 x 210 mm (fechado: cadernos in-folio, 4 páginas), Pólen Bold 90g/m ² , 4x4 (CMYK), 116p, corte/dobra.	Gráfica ANS R\$288,00
PAPEL MI-TEINTES	cor: 103, 15 folhas (3 pacotes)	Koralle R\$26,73
IMPRESSÃO DO ÁLBUM	194 x 280 mm (aberto), 140 x 194 mm (fechado: cadernos in-folio, 4 páginas), Canson Mi-Teintes 160g/m ² , 4x4 (CMYK), 40p., corte/dobra.	Gráfica ANS R\$60,00
IMPRESSÃO DAS FOTOGRAFIAS	100 x 150 mm, impressão fotográfica, papel Kodak Royal fosco, 25 fotos.	A Cor do Sul R\$20,00
IMPRESSÃO DOS MAPAS	260 x 370 mm (aberto), 130 x 185mm (fechado), Pólen Bold 80g/m ² , 4x0 (CMYK), 3 unid., corte/dobra.	Gráfica D21 R\$31,00
IMPRESSÃO DA ÁRVORE GENEALÓGICA (POSTER)	260 x 370 mm (aberto), 130 x 185mm (fechado), Pólen Bold 80g/m ² , 1x0 (Preto), 3 unid., corte/dobra.	
CARTÃO POSTAL	105 x 148 mm, Couché 300g/m ² , 4x4 (CMYK), 1 unid.	
CORRESPONDÊNCIAS	130 x 185 mm, Couché 115g/m ² , 4x0 (CMYK), 2 unid.	
ÁRVORE GENEALÓGICA (ENCARTE)	250 x 150 mm, Pólen Bold 80g/m ² , 1x0 (Preto), 1 unid., corte.	
SOBRECAPA	500 x 225 mm, Mate 150g/m ² , 4x0 (CMYK), 1 unid.	Gráfica D21 R\$24,50
ENCADERNAÇÃO	500 x 225 mm, Offsete 250g/m ² , 4x0 (CMYK), 1 unid.	Oficina de Reparo Livro & Arte R\$400,00
CLICHÊ	500 x 225 mm, Offsete 250g/m ² , 4x0 (CMYK), 1 unid.	Casa das Etiquetas R\$70,00
	TOTAL	R\$920,23

Apêndice VIII: Protótipo de alta fidelidade





Validação

Família querida, este questionário é uma forma de validar o livro de família que foi apresentado para vocês.

Gostaria que vocês fossem sinceros e avaliassem com carinho.

Ainda, peço que cada um deixe um depoimento com suas impressões sobre o resultado e o projeto.

Muito obrigada!! Amo vocês <3

Laura

* Required

Livro com a sobrecapa



1. Nome *

Identifique-se

.....

2. **Quais desses conceitos você associa ao livro de família? ***

1 = sem associação / 5 = totalmente associado

Mark only one oval per row.

	1	2	3	4	5
Família	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Infantil	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sensível	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Único	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Popular	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Tradicional	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Escuro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Durável	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Pesado	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

3. **O que você achou do livro? ***

Deixe aqui seu depoimento!

.....

.....

.....

.....

.....

4. **Você mudaria algo? Se sim, o que?**

Sugestões para melhorar a versão final são super bem-vindas!

.....

.....

.....

.....

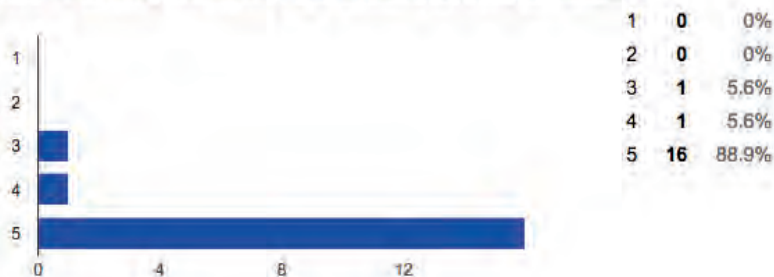
.....

Powered by



Apêndice X: Respostas do questionário de validação

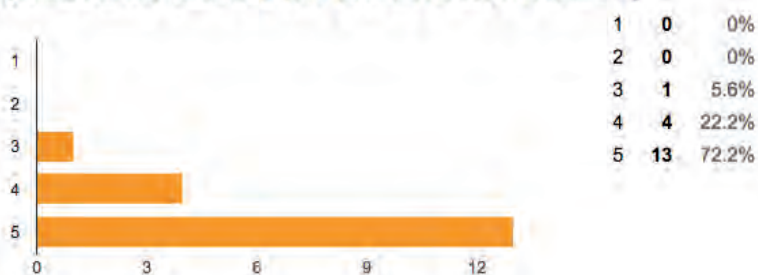
Família [Quais desses conceitos você associa ao livro de família?]



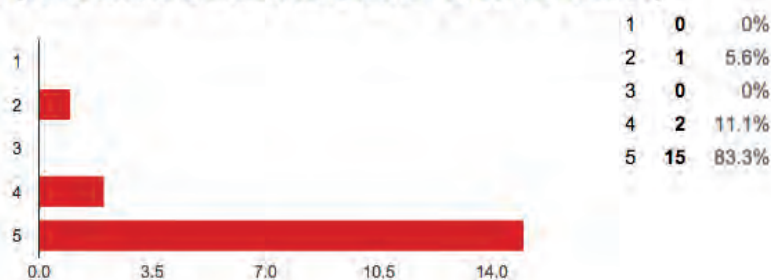
Único [Quais desses conceitos você associa ao livro de família?]



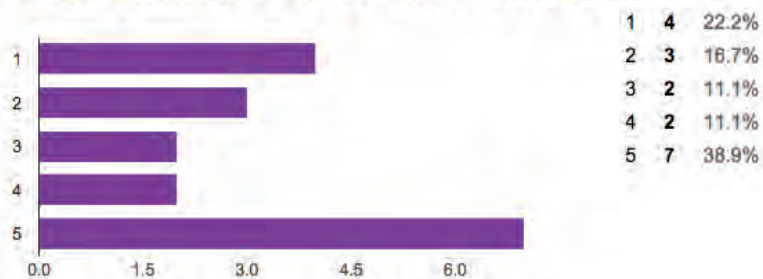
Durável [Quais desses conceitos você associa ao livro de família?]

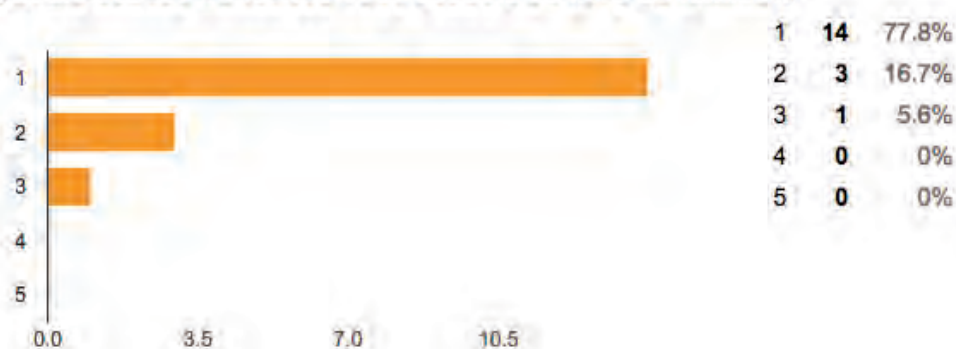
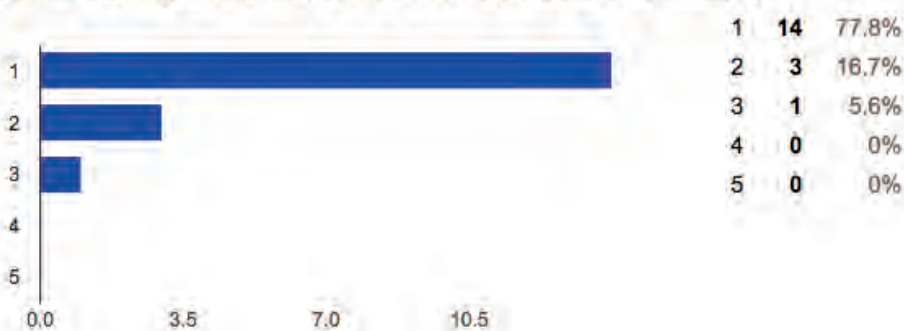
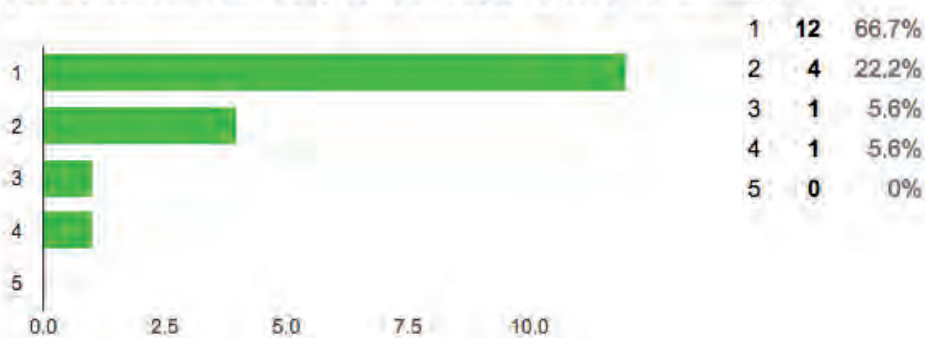


Sensível [Quais desses conceitos você associa ao livro de família?]



Tradicional [Quais desses conceitos você associa ao livro de família?]



Pesado [Quais desses conceitos você associa ao livro de família?]**Infantil [Quais desses conceitos você associa ao livro de família?]****Escuro [Quais desses conceitos você associa ao livro de família?]****Popular [Quais desses conceitos você associa ao livro de família?]**

NOME	O QUE VOCÊ ACHOU DO LIVRO?	VOCÊ MUDARIA ALGO?
Beatrice	O livro surpreendeu-me muito. Superou minhas expectativas que já eram altas, pois sabia da quantidade de material existente para compor o livro. Ainda não o li, mas só de folhar as páginas com as imagens e fotos senti muita emoção. Acho que representou muito bem toda a admiração e respeito que a nossa família tem pela história dos nossos "ancestrais", que agora está registrada em um lindo livro para que continue viva para as próximas gerações. Laura, tenho a sensação de que fazer esse livro foi a melhor forma de agradecimento por tudo que as tias já nos fizeram. Homenageastes o que elas tem de mais importante na vida, a admiração pelos pais. Parabéns!!	Não mudaria nada.
Brian	Sensacional!! Estou louco para lê-lo.	Não mudaria. O projeto foi muito bem elaborado e estudado, parabéns!
Evelyn	Lindo livro, muito sensível. Os detalhes são muito delicados: a escolha da fonte, a maneira como as fotos são expostas e a escolha de cores. Muito bom!	Não! Eu adorei.
Heloísa	Achei lindo e de grande importância para a família. Emocionante ler a história da nossa família.	Não.
Hugo	Ótimo, realmente você se superou.	Não.
Ida	Trouxe a tona lembranças dos meus pais e da minha infância. O livro me sensibilizou e me trouxe muito orgulho da minha avó e de meus pais pelos seus exemplos de trabalho e de amor à família.	Não mudaria nadinha.
Inês Elizabeth	Embora conhecesse a maioria dos relatos, foi muito emocionante e diferente lê-los na forma de narrativa, contextualizada e ilustrada. Confesso que chorei em muitas passagens. A saga de meus avós é exemplo de muita retidão, persistência e amor. O orgulho e amor que tenho em fazer parte desta família aumenta na medida em que mais conheço suas particularidades, e o livro foi muito prospero nesse sentido. A obra tem pequenos grandes detalhes que enobrecem, tais como a forma como foram trabalhadas as figuras, a letra escolhida para os textos, as cantoneiras para as fotos, o papel da impressão, a capa e a sobrecapa. Todo esse conjunto denota muita criatividade e sensibilidade.	Eu não mudaria nada, apenas, solicitaria que a família desenvolvesse a escrita da continuidade dos relatos até os tempos atuais.

NOME	O QUE VOCÊ ACHOU DO LIVRO?	VOCÊ MUDARIA ALGO?
Inês Margareth	Recebi o livro como um presente muito especial: a eternidade das vivências das pessoas que tanto amamos e admiramos. Além disso, e sobe o volume em si, é delicioso manuseá-lo, pois é lindo e cheio de imagens. A cada página uma agradável surpresa, pois percebemos as diferentes técnicas que foram utilizadas para cada situação. Muito interessante e interativo.	Não me ocorre o que poderia melhorá-lo, inclusive porque superou em muito as expectativas (já altas) que possuía com relação à obra.
Jacqueline	Achei uma proposta ambiciosa e ousada, de grande valor emocional e histórico.	Não mudaria
Leonardo	Excelente trabalho! Foi muito bom ler e VER a história da minha família, principalmente por se tratar de período anterior ao meu nascimento e ao da minha mãe. Aliás, sempre tive muita curiosidade de saber mais sobre o passado em Caoria (lugares, pessoas, fatos), justamente para um dia ir até lá e saber exatamente "o que procurar". Outrossim, foi muito interessante ter lido sobre a participação do meu bisavô na 1ª Guerra Mundial (já que nunca tinha entendido direito como ele realmente teria participado) e, principalmente, descobrir a sua epopéia para voltar pra casa (da Bessarábia, atual Moldávia/Ucrânia, até Caoria na Itália) a pé!	Não mudaria
Ronaldo	Ótima obra. Consistente, texto envolvente, acabamento e ilustrações coerentes com a proposta da obra. Parabéns pela iniciativa e pela obra final.	Não mudaria em nada a obra.
Sérgio	Uma obra única, mas que deve refletir em parte as dificuldades encontradas por muitas famílias que vieram para o Brasil em busca de um local para se estabelecer.	Não.
Soraia	Uma verdadeira obra artesanal, de muita sensibilidade e criatividade. Um resgate às origens de uma família cujos relatos históricos foram contados com originalidade e riqueza de detalhes. O estilo de letra, a arte, papel, fotografias, formato e textura das folhas escolhidas revelam períodos de uma época, lembranças antigas da família e acontecimentos importantes desse período. É um livro para ler com os olhos, com a imaginação e o coração.	Acho que a sobreposição ela está bonita mas briga um pouco com toda concepção do livro