

12catorze Edição Comemorativa

Da organização e edição de conteúdos
ao design e produção gráfica

Margarida Sofia Ferreira Silva

Relatório de projeto desenvolvido para obtenção do grau
de Mestre em Design Gráfico e Projeto Editoriais apresentado
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto,
sob a orientação do professor António Modesto Nunes.





12catorze Edição Comemorativa

Da organização e edição de conteúdos
ao design e produção gráfica



12catorze Edição Comemorativa

Da organização e edição de conteúdos ao design e produção gráfica

Relatório de projeto desenvolvido para obtenção do grau de Mestre em Design Gráfico e Projeto Editoriais apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, sob a orientação do professor António Modesto Nunes.

Autor Author

Margarida Sofia Ferreira Silva
up201703737

Professor Orientador Master's advisor

Professor Doutor António Modesto Nunes

Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais
Masters in Graphic Design and Editorial Projects

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Faculty of Fine Arts of the University of Porto

Porto, julho 2023
Oporto, July 2023

DEDICATÓRIA





Aos meus pais e avós que tornaram possível o prosseguir dos estudos e pelo amor, que é a base de tudo.

AGRADECIMENTOS



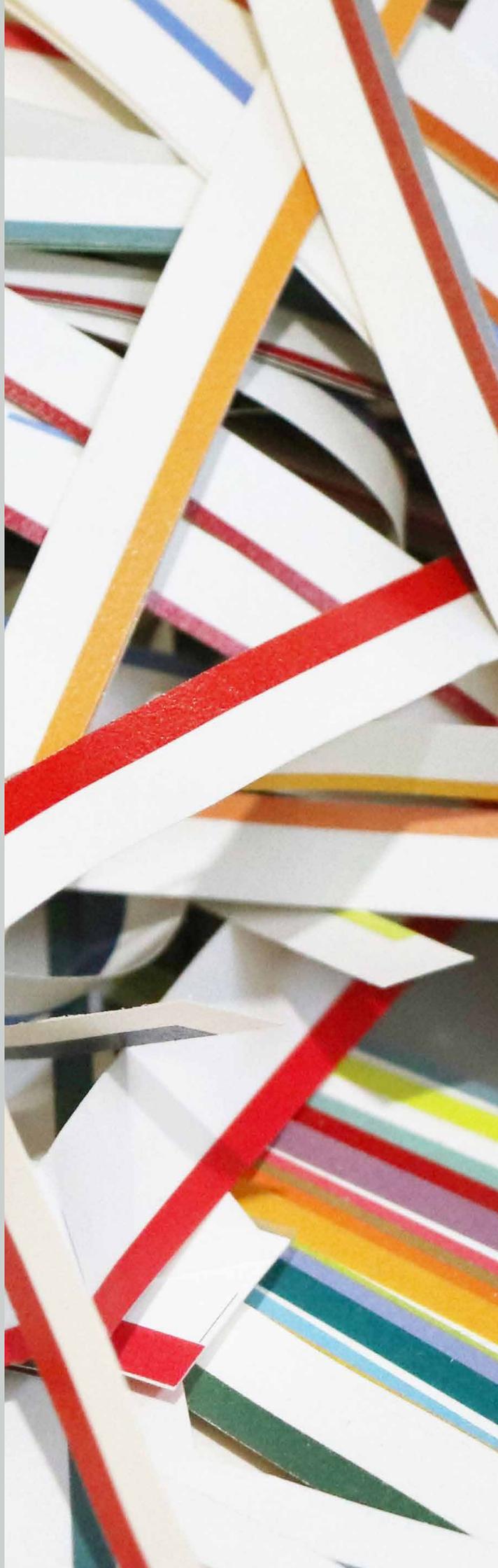


Aos meus pais, irmãs e avós pelo apoio incondicional.
Ao LP pelo incentivo e suporte a cada instante.
Aos meus amigos por serem a brisa semanal.

À Maria Ferrand por abrir as portas do SAL Studio
e colocá-lo à disposição.
Ao Rui Magalhães e Francisco Guedes pela confiança
que depositaram em mim e tornarem este projeto possível.
Ao Abel Neves e à Margarida Figueiredo pela colaboração.
Aos 88 autores publicados na coleção 12catorze que
contribuíram para esta edição comemorativa.
Ao Luís Magalhães e técnicos da Papelmunde por me
acompanharem no processo de produção.

E por fim, ao professor António Modesto pela orientação,
disponibilidade e partilha do seu conhecimento e espólio.

NOTA AO LEITOR





As citações deste relatório foram traduzidas livremente do idioma original para português, mantendo-se, em nota, os excertos dos textos na língua original.

O documento está escrito segundo as normas do Novo Acordo Ortográfico e com citações conforme a 7.ª edição das normas APA.

A 12catorze é uma coleção de livros de literatura, de pequeno formato e de baixo custo, publicada pelas Edições Húmus, desde 2020. Com mais de cem títulos já editados, o seu propósito tem sido o de tornar acessível ao público textos de autores consagrados mas também de autores ainda desconhecidos, abrangendo desde a “poesia ao ensaio, passando pelo teatro e pela ficção”. Os três anos desta coleção são agora celebrados num volume comemorativo, com a participação dos 88 autores que aceitaram o convite. Para além deste contributo — textos inéditos ou já publicados, escolhidos pelos seus autores —, o livro, enquanto objeto simbólico, pretende contribuir para o reconhecimento e promoção da coleção e da editora.

O nosso projeto consistiu na materialização desse conceito celebrativo através de um volume designado “12catorze | Edição comemorativa”. O resultado foi um livro/coletânea, de textos literários de estilos e formatos distintos, aos quais se deu unidade visual, através de uma sequência de composições cromáticas, que podemos designar de “narrativa visual abstrata”, que percorrem todo o livro. A abundância da cor — em homenagem à característica mais expressiva na coleção — contrasta com todo o texto, que ao longo das páginas, se apresenta “não impresso”, isto é, a branco.

O presente relatório testemunha todas as fases do processo: a organização dos conteúdos, a definição do projeto editorial, o design gráfico e o desenvolvimento da sua expressão estética, a edição técnica e, por fim, o acompanhamento da produção.

O projeto também se caracteriza por ter sido uma imersão no mundo real, com interlocutores e constrangimentos reais, onde a aprendizagem em design gráfico e editorial se fez essencialmente através da prática do design.

Palavras-chave

Organização e edição editorial, design gráfico editorial, livro comemorativo, “narrativa visual abstrata”, coleção 12catorze

12catorze is a collection of small-format, low-cost literature books published by Edições Húmus since 2020. With more than one hundred titles already edited, its purpose has been to make texts by established authors, but also less known authors, accessible to the public, ranging from “poetry to essays, through theatre and fiction”. The three years of this collection are now celebrated in a commemorative volume, with the participation of the 88 authors who accepted the invitation. In addition to this contribution — unpublished or already published texts, chosen by their authors — the book, as a symbolic object, aims to contribute to the recognition and promotion of the collection and the publisher.

Our project consisted in the materialisation of this celebratory concept through a volume called “12catorze | Edição comemorativa”. The result was a book/collection of literary texts of different styles and formats, to which visual unity was given through a sequence of colour compositions, which we can call “abstract visual narrative”, that runs throughout the book. The abundance of colour — in homage to the most expressive feature in the collection — contrasts with all the text, which throughout the pages, is presented “unprinted”, that is, in white.

This report shows all the phases of the process: the organisation and collection of content; the definition of the editorial project; the graphic design and the development of its aesthetic expression; and, finally, the monitoring of production.

The project is also characterised by having been an immersion in the real world, with real interlocutors and constraints, where learning in graphic and editorial design was essentially done through the practice of design.

Keywords

Organisation and editorial editing, editorial graphic design, commemorative book, “abstract visual narrative”, 12catorze collection

16 **Introdução**

22 **I — Enquadramento temático e fundamentação teórica**

24 **1. Enquadramento temático**

25 1.1 A coleção 12catorze — características e objetivos

30 **2. Fundamentação teórica**

30 2.1 O livro enquanto objeto simbólico e comemorativo

38 2.2 Estudo de casos

40 2.2.1 Caso 1 — Antologia da Poesia Erótica Brasileira

44 2.2.2 Caso 2 — O Elogio do Espectador: 100 espetáculos, 100 testemunhos, 100 fotografias

48 2.2.3 Caso 3 — Gemma Smith: Found Ground

52 2.2.4 Caso 4 — Kleur / Farbe / Renk / Chromo

56 **II — Projeto**

58 **1. Projeto editorial**

59 1.1 Natureza e objetivo do projeto

60 1.2 Metodologia do processo editorial

61 1.3 Critério de seleção e ordenação

62 1.4 Cronograma de contactos com autores e recolha e tratamento dos textos

63 1.5 Revisão e definição do conteúdo final

64 **2. Projeto de design gráfico**

65 2.1 Conceito gráfico

65 2.2 Formato

66 2.3 Grelha e layout

71 2.4 Tipografia

89 2.5 Imagem e cor

102 2.6 Capa

106 2.7 Impressão e acabamento

120 2.8 O artefacto

124 **Considerações finais e perspetivas futuras**

128 Referências bibliográficas

132 Índice de figuras

140 Anexos

INTRODUÇÃO

Contexto

A 12catorze é uma coleção de livros de literatura, de pequeno formato e de baixo custo, publicada pelas Edições Húmus. Os primeiros três volumes da coleção foram lançados em fevereiro de 2020, contando atualmente com mais de cem títulos editados. O propósito da coleção tem sido o de tornar acessível ao público textos de autores consagrados mas, também, de autores ainda desconhecidos, abrangendo as áreas da “poesia ao ensaio, passando pelo teatro e pela ficção”. Se bem que no início a intenção dos editores era a de produzir livros que não ultrapassassem as 60 páginas, com o tempo e com os originais entrados, a coleção desdobrou-se em quatro: 12catorze, mantendo o propósito inicial de textos curtos; 12catorzebold, com textos extensos; 12catorzeextrabold, com textos ainda mais extensos, e a 12catorzeestrela, com textos de autores por publicar.

O desejo dos editores de publicar um livro que assinalasse esta aventura, alinhou-se com a proposta de projeto que as primeiras reuniões de orientação de mestrado equacionaram. Assim, os três anos da coleção 12catorze foram o programa para o desenho de um volume comemorativo onde participassem todos os autores já editados na coleção. Para além deste contributo — textos inéditos ou já publicados, escolhidos pelos seus autores —, o livro, enquanto objeto simbólico, pretende também contribuir para o reconhecimento e promoção da coleção e da editora.

O projeto consistiu na materialização desse conceito celebrativo e o resultado foi um livro/coletânea, designado “12catorze | Edição comemorativa”, onde constam os textos literários escolhidos pelos 88 autores que responderam ao convite. Aos textos, de estilos e formatos diversos, foi dada unidade visual, através de uma sequência de composições cromáticas, que podemos designar de “narrativa visual abstrata”, e que percorre todo o livro. Como se os textos sem sequência, apenas seguindo a ordem alfabética dos seus autores, fossem acompanhados pela narrativa visual, paralela, onde a cor é preponderante. Essa abundância cromática — em homenagem à característica mais expressiva na coleção — contrasta, por sua vez, com todo o texto que, ao longo das páginas, se apresenta “não impresso”, isto é, a branco.

O projeto editorial propõe o equilíbrio entre as duas componentes essenciais de um livro: o conteúdo e a forma. O papel do design foi de absoluto respeito pelos textos dos autores, motivo central da edição do livro. No entanto, é pela relevância da componente visual e formal que o livro adquire o valor do objeto simbólico pretendido.

Motivação

Projetar um livro com características formais que o tornassem um objeto apetecível, independentemente do seu conteúdo, sempre foi a nossa motivação. Responder a questões como envolver um conteúdo aumentando a sua apetência, ao mesmo tempo que conteúdo e contentor se relacionam simbolicamente, sem sobrevalorização de uma das partes. A motivação inicial aumentou com a oportunidade de fazer desta vontade um projeto, partindo de uma necessidade real, e de o próprio projeto permitir o contacto com o processo real e o saber inerente ao seu desenvolvimento.

Este projeto poderá interessar a todos os que gostam de livros e de literatura. Por se situar na área do design gráfico e editorial, a sua pertinência é verificável na problemática que aborda: de como a materialidade de um livro acrescenta valor ao seu conteúdo.

Também o propósito de criar pontes entre o mundo académico e o mundo profissional, esteve nos nossos horizontes, no sentido de aplicarmos o que aprendemos no Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais, através de um projeto com interlocutores, necessidades e constrangimentos reais.

Objetivos

O nosso projeto consistiu na materialização desse conceito celebrativo, ao trabalhar a dualidade conteúdo/contentor, através de um livro real para um cliente real. O objetivo principal foi, portanto, a criação do artefacto, ainda que os grandes objetivos da aprendizagem se situem em todo o processo: a organização e recolha dos conteúdos; a definição do projeto editorial; o design gráfico e o desenvolvimento da sua expressão estética; e, por fim, o acompanhamento da produção. O objetivo da aprendizagem também se caracteriza pelo processo de imersão no mundo real, com interlocutores e constrangimentos reais, onde a aprendizagem em design gráfico e editorial se faz essencialmente através da prática do design.

Outros objetivos operacionais, relacionados com a própria natureza da disciplina do design gráfico e editorial, foram também equacionados à partida: compreender como funcionam narrativas paralelas, como se cruzam, como vivem separadamente, quais os pontos de semelhança e de diferença; definir procedimentos de coerência gráfica e estilística entre a diversidade de textos recebidos; questões de legibilidade, hierarquia, ritmo, mancha; materiais e processos técnicos de reprodução, entre outros.

Revisão de Literatura

Numa primeira fase fez-se uma pesquisa sobre livros comemorativos, já que esse seria o propósito principal do projeto. Ao verificarmos que as referências de literatura sobre o tema eram escassas, a nossa pesquisa foi orientada para conceitos de “livro simbólico” e “coffee table book”, dadas as características de semelhança conceptual ou formal com

o nosso projeto. Também dentro destes pressupostos, os resultados não foram os esperados. Partimos, assim, para um estudo mais analítico através de casos práticos. Seleccionámos livros cujos elementos determinantes obedeciam a critérios relacionados com o tema do projeto ou que coincidissem de alguma forma com o que pretendíamos materializar no nosso projeto. A observação e estudo desses artefactos proporcionou um maior entendimento teórico e prático em várias vertentes: pela organização e tratamento de toda a componente literária e textual; pelo uso exaustivo da cor enquanto elemento estético e simbólico; e pelo carácter semântico enquanto objeto.

Metodologia

No seguimento da definição dos objetivos, elaborou-se, um plano de trabalho dividido em etapas que não são estanques, por vezes fundem-se e decorrem simultaneamente.

A primeira etapa consistiu na pesquisa sobre o objeto de estudo, a coleção 12catorze, com o propósito de conhecer a coleção, o seu conceito, os seus intervenientes e as relações entre eles, e o processo de conceção dos livros. Em paralelo, decorria a tarefa de perceber o que já tinha sido feito no âmbito dos livros comemorativos, literários, coletâneas, livros notáveis/especiais e, ou, que fossem repletos de cor, de modo a perceber o panorama atual das categorias em que se inseria o projeto a iniciar.

O contacto com os autores da coleção, em forma de convite para participar neste projeto foi desencadeado mal se obteve os seus endereços eletrónicos. No mês que se lhes deu como prazo para o envio de um texto-contributo, guardava-se os documentos que iam chegando numa pasta (ordenados por ordem alfabética do nome do autor), enquanto se geria os *e-mails*, respondendo, registando notas que os autores deixavam e esclarecendo algumas dúvidas. A par desta tarefa, iniciou-se a procura e registo dos códigos das cores das capas coleção 12catorze.

Findo este período, desenvolveu-se a organização e tratamento dos conteúdos textuais do livro num documento único de *Word* que posteriormente seguiu para revisão. Enquanto a revisão acontecia analisaram-se 4 casos particulares de entre um leque de referências de design gráfico e editorial (neste documento, na secção **2.2 Estudos de casos**).

Aquando da receção dos conteúdos revistos, e finalização dos dados cromáticos das capas da coleção, fez-se um mapa de conceitos de modo a gerar ideias com base em conceitos migrados da própria 12catorze. Esta etapa que funcionou como um *brainstorming*, assentou linhas guias conceptuais por onde este projeto se guiou desde então.

Com base nesses conceitos, criou-se o livro “12catorze | edição comemorativa” sobretudo através da prática do design. Esta etapa desenvolveu-se com avanços e recuos, recorrendo a ferramentas digitais e analógicas, e compreende dentro ela, outras “sub-etapas” na criação da narrativa textuais, da narrativa visual e do cruzamento de ambas.

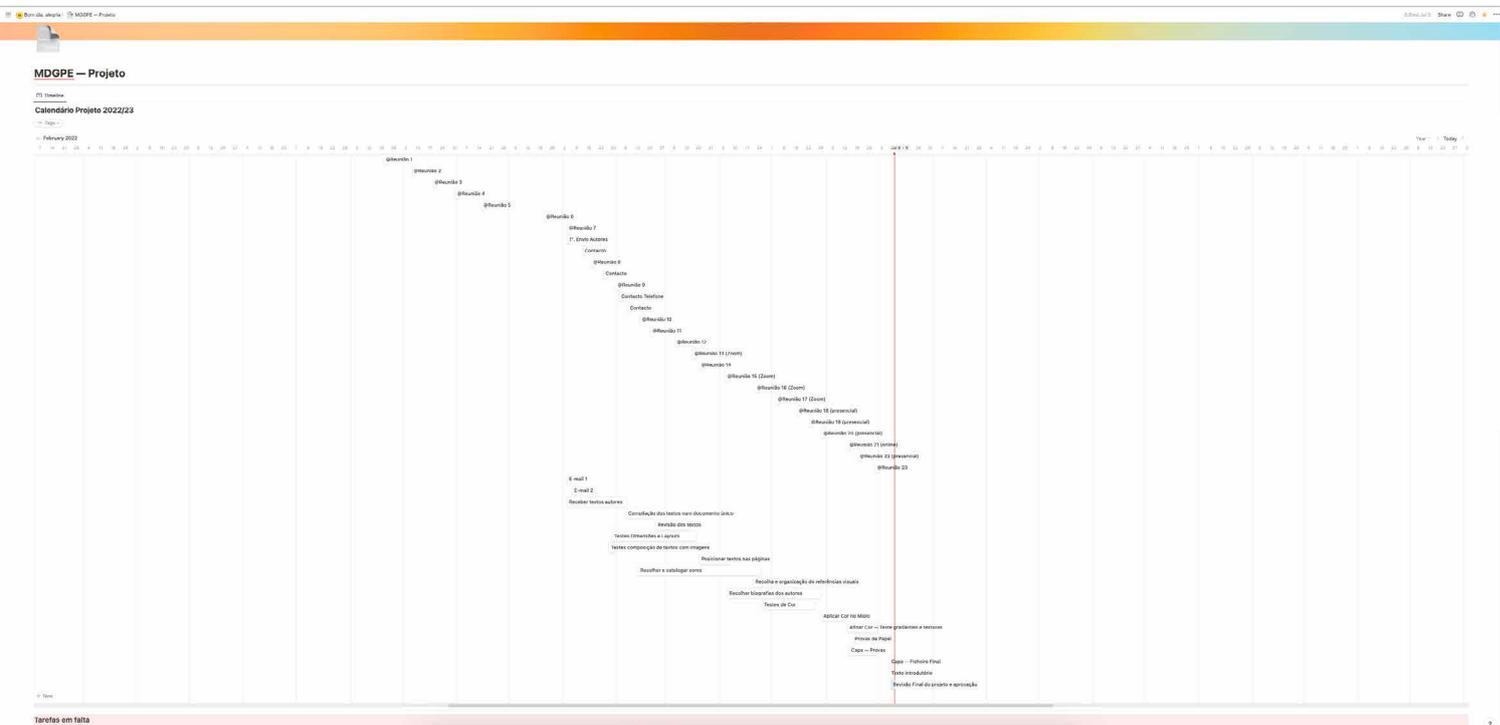


FIG. 4

Estrutura do relatório

O presente relatório está estruturado em duas partes: **Enquadramento temático e fundamentação teórica** e **Projeto**. A primeira parte trata da abordagem ao tema e ao suporte teórico relativo aos conteúdos de design em que este projeto se enquadra — o livro como objeto simbólico e artefacto comemorativo. Nesta abordagem recorreremos à literatura disponível e fizemos um estudo sobre quatro projetos práticos de design editorial, analisados à luz dos objetivos do nosso projeto.

A segunda parte trata de todo o processo decorrente das opções editoriais e gráficas tomadas, bem como da sua fundamentação. Este capítulo encontra-se dividido em duas partes, sendo que a primeira parte trata do projeto editorial, desde o conceito até às decisões e organização editorial dos conteúdos; e a segunda parte trata do projeto de design gráfico, das suas etapas e soluções projectuais adoptadas.

O documento conclui-se com uma reflexão sobre todo o processo organizativo e de edição, de design e de produção gráfica, bem como se apontam perspectivas futuras.

SECÇÃO I



1. ENQUADRAMENTO TEMÁTICO

1.1

A coleção 12catorze

— características

e objetivos



FIG. 5



FIG. 6



FIG. 7

A coleção 12catorze é uma coleção de livros de literatura, de pequeno formato e de baixo custo, que tem vindo a ser publicada regularmente pelas Edições Húmus desde 2020. Os primeiros três volumes da coleção foram lançados em fevereiro de 2020, e conta atualmente com mais de cem títulos. A coleção surge no contexto de uma conversa informal entre amigos, cuja “preocupação única é a Literatura, seu ensino, seus problemas”, como se extrai das entrevistas efetuadas aos editores, (editor da coleção e responsável da Edições Húmus). (Anexos 1 e 2)

O seu propósito tem sido, pois, o de tornar acessível ao público, textos de autores consagrados mas, também, de autores ainda desconhecidos. Com a pretensão de ser um caminho para a cultura literária democratizada, a coleção tem abrangido as áreas da “poesia ao ensaio, passando pelo teatro e pela ficção”. Se bem que no início a intenção dos editores foi a de produzir livros que não ultrapassassem as 64 páginas, com o tempo e com os originais entrados, a coleção desdobrou-se.

“(…) Inicialmente o número de páginas teria de ter um máximo de 60 impressas, que o preço teria de ser apetecível para bolsos magros (... o preço bem menor que um maço de cigarros ou um bilhete para o futebol). Desde o início foi nosso desejo abarcar a ficção, a poesia, o ensaio, o teatro, enfim, todos os géneros seriam bem vindos, explorando assim os vários caminhos do que se chama Cultura. Pois bem, aos poucos o número de originais foi-se multiplicando, notando-se um maior volume dos originais de poesia, alguns de autores já com nome firmado no mundo da escrita, outros cujos originais surgiam pela primeira vez. Assim, criámos a 12catorzeestreia. Depois, o número de páginas foi crescendo, crescendo, e foram criadas a 12catorzebold e a 12catorzeextrabold. E de repente, chegámos a um número de quase cento e cinquenta editados, o que muito nos satisfaz.” (Guedes, F. Anexo 2)

A coleção conta atualmente com quatro subcoleções: 12catorze, mantendo o propósito inicial de textos curtos; 12catorzebold, de textos extensos; 12catorzeextrabold, contemplando textos ainda mais extensos, e a 12catorzeestreia, editando textos de autores pela primeira vez. Inicialmente eram lançados mensalmente três livros de cada vez, inseridos numa embalagem/pasta de papel, hábito que se perdeu.

A 12catorze é gerida pelos coordenadores da coleção: Rui Magalhães, editor responsável das Edições Húmus, e Francisco Guedes, diretor editorial da coleção. O design e a coordenação gráfica tem assinatura de António Modesto, com o apoio sempre que necessário e gracioso do Sal Studio. (Modesto, A., Anexo 4)

Características gráficas da coleção

Os livros, no formato 115 × 160 mm, são impressos digitalmente na Papelmunde. O miolo é impresso a uma cor (preto), em papel Super Snowbright 90 g/m², sendo as capas impressas a cores, em papel GardaPat 13 Klassica 250 g/m². A impressão é quase sempre digital com algumas exceções, que foram impressas em offset, como é o caso de um pantone de cor fluorescente.



FIG. 8



FIG. 9

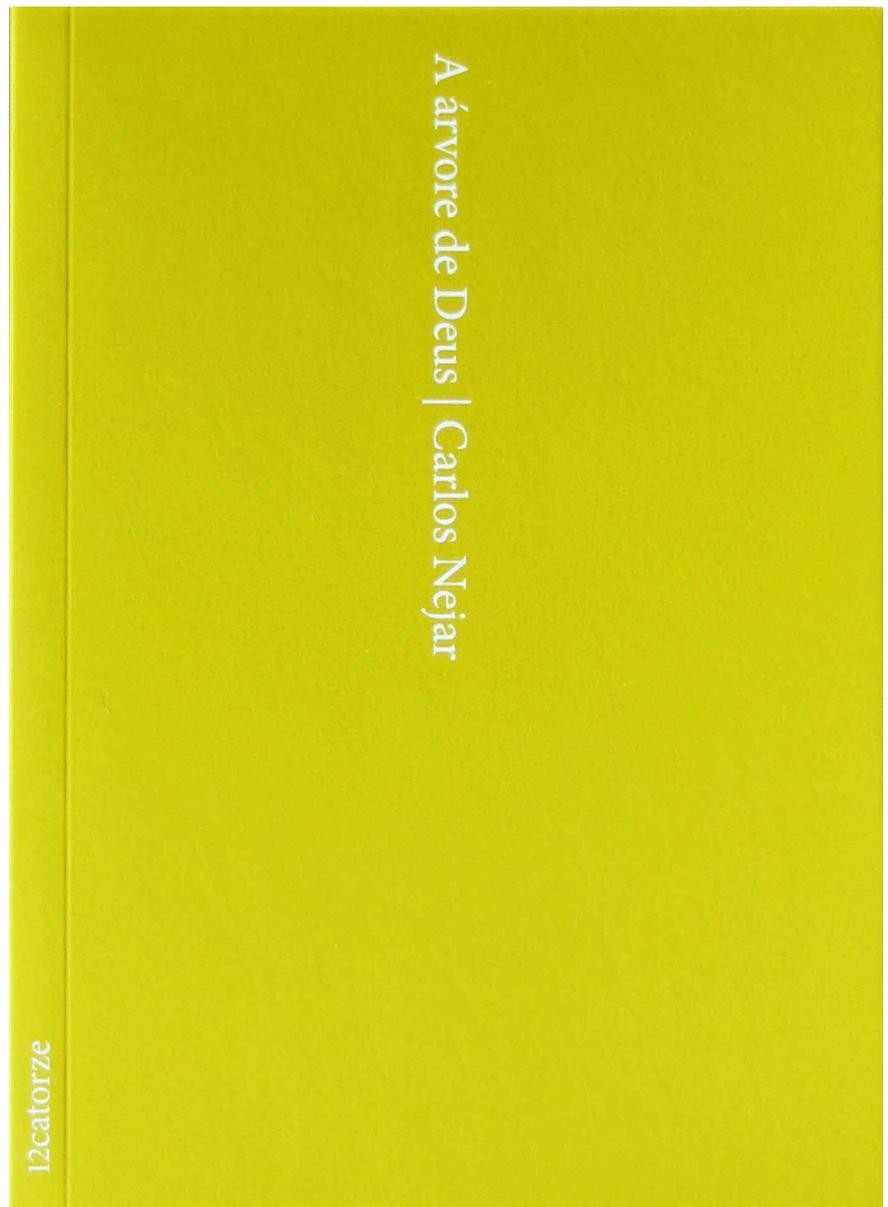


FIG. 10



FIG. 11

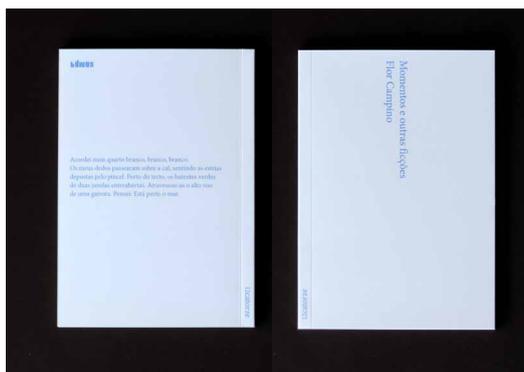


FIG. 12

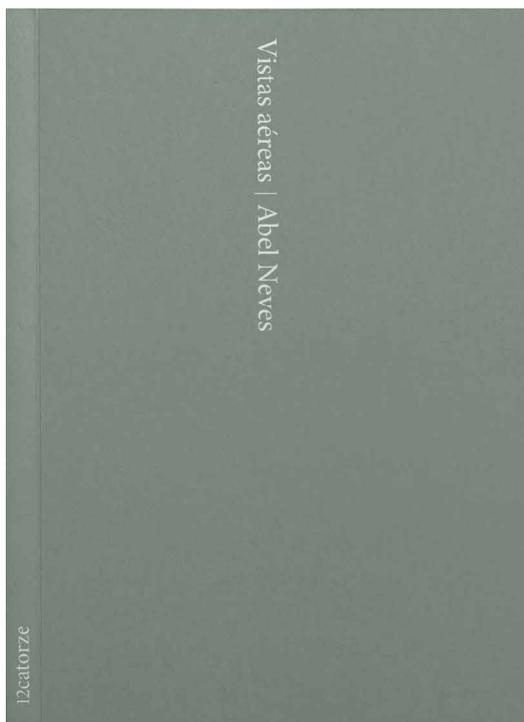


FIG. 13

Capas

As capas obedecem sempre à mesma matriz gráfica original. Apenas contemplam tipografia e cor. O texto do título e do nome do autor surgem sempre na vertical, com orientação de cima para baixo, centrados e alinhados à cabeça do livro. A identificação da coleção surge também na vertical (de baixo para cima) no canto inferior esquerdo. A lombada, nos títulos de pequena dimensão, não apresenta texto — no início foi mesmo opção — mas quando o volume permite, contém o nome do autor na parte superior. A contracapa contém no canto superior esquerdo o logótipo da editora, e no centro, alinhado à esquerda, uma sinopse ou um excerto do conteúdo literário. Cada capa apresenta uma cor uniforme, sempre distintas entre si. Os elementos textuais surgem a branco (as raras exceções acontecem quando o fundo é branco).

A ideia de design espartano, segundo o seu autor, obedece aos mesmos princípios que nortearam o propósito da coleção: livros económicos mas de conteúdo cuidado e de qualidade. A justificação da verticalidade do texto da capa *“surgiu a partir dos ensaios gráficos para o primeiro livro de Abel Neves “Vistas Aéreas”.*” (Modesto, A. Anexo 4)

Miolo

A estrutura gráfica do interior é simples, usando uma grelha de uma coluna, com margens superior e exterior iguais, mais reduzidas; e margens inferior e interior mais generosas. Atendendo a que muitos dos títulos são de poesia, as margens não são nesses casos um elemento presente ou perceptível.

Todo o texto utilizado é composto no tipo Minion Pro. O fólho, inicialmente, aparecia indicado apenas nas páginas pares, por motivos de pragmatismo técnico, foi alterada a sua posição e situa-se nas margens interiores. Um ou outro título contemplou imagens (fotografias ou desenhos) a preto e branco a pedido dos seus autores.



FIG. 19



FIG. 14



FIG. 15

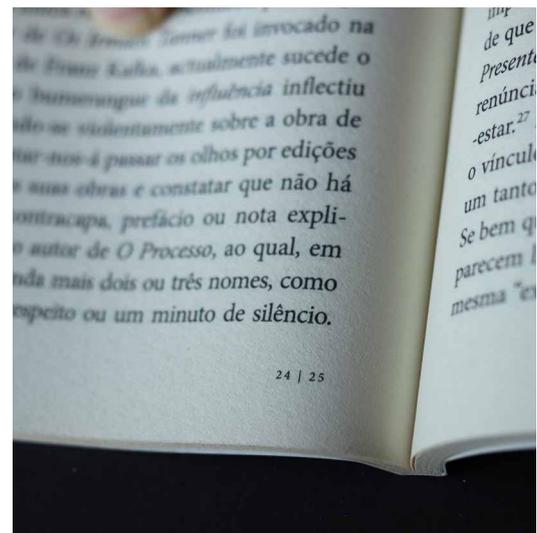


FIG. 16

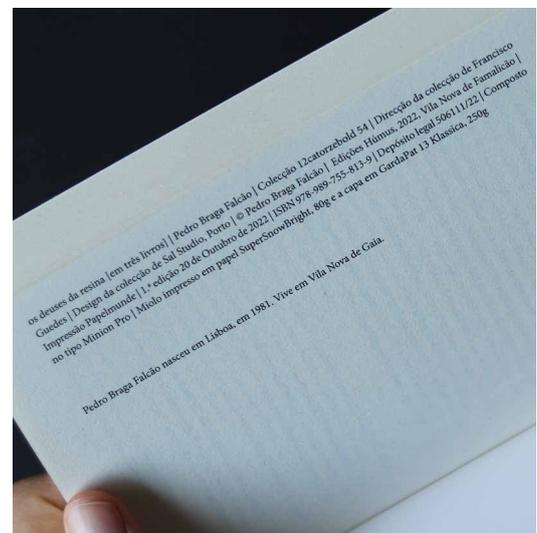


FIG. 17



FIG. 18



Quando reunidos vários livros da coleção, formam um conjunto onde são notórias as semelhanças e as diferenças. Alinhados numa estante, formam um leque colorido e esteticamente apelativo.

Da coleção ao projeto de mestrado

Todos os anos, por volta dos dias 12 e 14 de julho, o grupo de pessoas que dá corpo à 12catorze se junta num convívio onde, quase sempre, surge alguma ideia para a coleção ou publicações associadas. Este pequeno evento privado, acabou por ser o mote inspirador do projeto, sugerido pelo professor orientador (designer da coleção), que foi o de se equacionar uma publicação cuja temática fosse a própria coleção 12catorze. Essa oportunidade alinou-se com o nosso propósito e, assim, se estabeleceu o mote deste projeto — celebrar a vida da coleção com um livro comemorativo — através de uma coletânea de textos dos autores publicados. A proposta foi recebida com muito entusiasmo pelos coordenadores da coleção e o trabalho iniciou-se de forma especulativa com apenas uma condicionante: o respeito pela integridade dos conteúdos literários a receber dos seus autores, já que seriam estes a principal razão da homenagem. O conteúdo visual e formal ficaria inteiramente a nosso cargo.



2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1
O livro como
objeto simbólico e
comemorativo

2.2
Estudo de casos

2.2.1
Antologia da Poesia
Erótica Brasileira

2.2.2
O Elogio do
Espectador:
100 espetáculos,
100 testemunhos,
100 fotografias

2.2.3
Gemma Smith:
Found Ground

2.2.4
Kleur / Farbe /
Renk / Chromo

Num mundo cada vez mais digital, percorremos hoje quilómetros de *scroll* em ecrãs, vemos imagens, vídeos, textos, *hashtags* a uma velocidade alucinante. Os momentos dedicados à leitura tranquila e à contemplação são cada vez menos e cada vez mais curtos. Por oposição, o livro é um apelo à paragem e exige tempo dedicado. Enquanto objeto físico, o livro tende a congelar em si a informação, ao mesmo tempo que a perpetua no tempo, contrariamente aos conteúdos digitais que são passíveis de ser modificados, como refere Haller Brun (Viction:ary, 2021, p.215).

Apesar da morte já há muito anunciada do livro físico, tal não se tem verificado, tendo até aumentado o número de edições especiais, de nicho e de *coffee table books* (Viction:ary, 2021, p.7). Também se lhe reconhece uma maior carga afetiva. Na sequência do que afirma Fawcett-Tang, o ser humano estabelece relações emocionais mais profundas com o livro físico.

*“A relação da maioria das pessoas com os livros começa quando são muito pequenas, com o reconfortante ritual infantil de um livro à hora de deitar. Para além de ser uma experiência que cria laços entre pais e filhos, os livros representam uma porta de entrada para uma terra de fantasia, alimentando a imaginação da criança e introduzindo novas formas de pensar novas ideias. As imagens nas páginas de um livro infantil são uma das nossas primeiras e mais duradouras influências visuais”*¹ (Fawcett-Tang, 2004, p. 11)

¹ Tradução livre do original “Most people’s relationship with books begins when they are very young, with the comforting childhood ritual of a book at bedtime. As well as being a bonding experience between parent and child, books represent a gateway into a land of fantasy fuelling the child’s imagination and introducing new ways of thinking new ideas. The imagery on the pages of a children’s book is one of our earliest and most lasting visual influences.”

Esta relação afetiva abre outras possibilidades de abordagem à própria natureza do livro contemporâneo. Por já não ser considerado, muitas vezes, como o principal meio para obter informação, o livro torna-se assim um campo polivalente onde novas possibilidades podem ser contempladas. Atualmente, o livro tornou-se num espaço simbólico mais abrangente do que nunca.

*“Para nós, a noção muitas vezes apregoada de que ‘A IMPRESSÃO ESTÁ MORTA!’ é uma falácia. Na verdade, os livros estão a tornar-se mais bonitos, surpreendentes e diversificados do que nunca, por dentro e por fora. Para além de um aumento de edições especiais, publicações de nicho e lançamentos de coffee table books no mercado, haverá sempre entre nós quem continue a gostar de livros de bolso e da alegria de virar uma página física.”*² (Viction:ary, 2021, p. 7)

² Tradução livre do original “To us, the often-touted ‘PRINT IS DEAD!’ notion is a fallacy. In fact, books are becoming more beautiful, surprising, and diverse than ever, inside and out. On top of an increase in special editions, niched publications, and coffee tables releases in the market, there will always be those among us who remain partial to paperbacks and the joy of turning a physical page.”

O livro, para além de artefacto cultural simbólico, de contentor e divulgador de informação — de continuar a desempenhar a sua tradicional função —, tornou-se, ele próprio, um símbolo mais abrangente.

“Isto porque, ao nível dos signos, o objecto livro combina modos semióticos tão diferente quanto verbal, o visual, o táctil, o sonoro, o olfactivo, e todos eles concorrem para a constituição de uma entidade única e distintiva.” (Silva, 2008, p.28)

“Verificamos então que o livro, enquanto artefacto, reúne, através da sua forma particular, bidimensional e tridimensional, lógicas da semiótica que permitem integrar, num objeto distinto, um simbolismo adjacente.” (Ferreira, 2019, p.29)

*“Quer se trate de uma simples zine ou de um volume pesado, o design de livros é sublinhado por uma abordagem holística e cuidadosa que tem tudo a ver com a criação da experiência tátil certa para os leitores.”*³ (Viction:ary, 2021, p.7)

³ Tradução livre do original “Whether it is for a simple zine or a weighty tome, book design is underlined by a holistic and thoughtful approach that is all about creating the right tactile experience for the readers.”

Contentor e conteúdo

O livro existe como objeto físico, no sentido em que é um contentor portátil de informação, existe maioritariamente sobre a forma de um conjunto de páginas encadernadas (Haslam, 2006, p.9). No entanto, o livro existe também num plano imaterial, no nosso imaginário.

“(…) nas mãos, não é senão papel, e o papel não é o livro. E, no entanto, o livro também está nas páginas, pois o pensamento, por si só, sem as palavras impressas, não formaria um livro.” (Escarpit cit por Furtado, 1995. p.25)

Como refere Amaranth Borsuk (2018), quando se fala em “livro” tanto imaginamos uma ideia como um objeto. Dependendo dos casos, podemos dizer que existem livros cujo valor intrínseco reside na ideia, no seu conceito, e outros cujo valor maior é a sua existência material, existem como objetos.

A caracterização desta dualidade pode ser verificada através de dois exemplos claros: os livros de literatura e os designados *coffee table books*. Os primeiros são um bom exemplo do livro como ideia, e os segundos um exemplo do livro como objeto. Por livro de literatura compreende-se um contentor que encerra um texto, uma narrativa e, neste sentido, o seu conteúdo textual é o mais relevante e o que motiva normalmente a compra. Se considerarmos que a escrita é um motor de pensamentos, o livro vive como ideia, no plano do impalpável. Ainda assim, não invalida que o livro de literatura não possa ter uma aparência formal aprazível e bem desenhada. Contudo, não é esta a sua essência.

Por outro lado, se o conteúdo textual tem tanta ou menor importância do que a narrativa visual, podemos considerar que se trata de um *coffee table book*. Este género de livros está associado ao luxo, a uma certa estética decorativa, de grandes formatos, elaborados com materiais requintados. Estes livros existem para ser contemplados e para, como refere Amaranth Borsuk (2018), decorar superfícies sem utilidade.

“Os nossos próprios livros de grandes dimensões recebem a designação de “coffee-table book” (livro de mesa) porque são mais adequados para serem deixados em superfícies não utilizadas para que os outros os admirem, nas raras ocasiões em que os abrimos depois da nossa compra inicial. Estes livros ostentam a sua aura exteriormente, tal como os livros manuscritos de grandes dimensões com encadernações incrustadas de pedras preciosas”

*sas e páginas douradas. Pertencentes a mosteiros ou a um grupo restrito e abastado, eram objetos que inspiravam devoção, tanto na forma como no conteúdo.”*⁴ (Borsuk, 2018, p.114)

⁴ Tradução livre do original “Our own large-size books are given the moniker “coffee-table book” because they are best suited to leaving around on unused surfaces for others to admire, on those rare occasions we even open them after our initial purchase. Such books wear their aura outwardly, much as oversize manuscript books with gem-inlaid bindings and gilt-edged pages did. Owned by monasteries or a select and wealthy few, they were objects inspiring devotion in both form and content.”

Entre o pensamento e a materialidade do livro — o livro de literatura comemorativo

O propósito máximo do nosso projeto prático estava direcionado para a materialização da comemoração da vida da coleção 12catorze.

“Enquanto um bom texto evoca imagens mentais, um bom design dá ao leitor níveis acrescidos de percepção. Até os elementos mais básicos do design (a textura do papel, os caracteres bem gravados, o estilo dos cabeçalhos) são mais do que sutilezas estéticas. O papel do designer sempre foi o de ajudar o leitor completando a narrativa.” (Heller & Vienne, 2014, p.8)

Entrevista ao estúdio Éditions du Livre

“P. O que é para si o design de um livro? Em que medida é que o design do livro influencia a experiência de leitura?

*R. O design de um livro é o corpo de uma ideia. Permite que os leitores entrem num mundo que lhes dará prazer e emoção.”*⁵ (Viction:ary, 2021, p.50)

⁵ Tradução livre do original “Q. what is book design to you? How much does book design influence the reading experience?”

A. The design of a book is the body of an idea. It allows readers to enter a world that will give them pleasure and emotion.”

O livro como produto colaborativo e a ideia de coleção

*“Um livro impresso é o produto de um processo de colaboração. A tarefa do designer pode variar de livro para livro, mas envolverá sempre o trabalho com outros como parte de uma equipa. Um conhecimento básico das funções no sector editorial fornece o contexto de trabalho para o designer de livros.”*⁶ (Haslam, 2006, p.13)

⁶ Tradução livre do original “A printed book is the product of a collaborative process. The designer’s task may vary from book to book, but it will always involve working with others as part of the team. A basic knowledge of the roles within publishing provides the working context for the book designer”

A criação de livros é um processo que envolve vários intervenientes, com funções distintas. Apesar do papel que cada um dos envolvidos desempenha poder variar de editora para editora, podemos constatar que se trata de um processo em cadeia, onde o desempenho de um depende do de outro. Haslam (2006) explica que, tradicionalmente, a cadeia de produção de um livro inicia-se com o autor, no sentido em que este escreve um texto, que será aceite por um editor, para que se materialize num livro. O editor, consoante o tipo de conteúdo do livro, assegura e organiza a cadeia de produção do livro segundo um determinado calendário.

O panorama editorial atual tem vindo a mudar muito nos últimos anos, nomeadamente com a expansão da edição e produção digital. A ideia para uma coleção de livros, por exemplo, tanto pode partir de uma editora, como de um diretor de arte, de uma instituição (cultural ou autarquia), de um responsável político, etc. A partir daí, procuram-se os autores que se enquadrem no propósito do projeto, encomendando-se então os trabalhos específicos: conteúdos (textos e imagens), design, produção, distribuição, etc.

A ideia de coleção, ou sequência de livros com características semelhantes, sejam do mesmo autor ou de autores diferentes, comercializadas por uma mesma editora, tem origens no final do século XVIII e implementada no século XIX. Mas é no século XX que se tornam populares. São famosas as coleções *Oxford World's Classics* (Oxford University Press) de 1901, a *Penguin Classics* (Penguin Books) desde 1945 e a *Penguin English Library*, de 1963, entre outras. Vários fatores estão no propósito da criação de coleções, contudo, Haslam (2006) refere que esta estratégia perspetiva o aumento do alcance dos produtos, a margem de lucro e conseqüentemente o volume de vendas.

Este cenário pode trazer maiores resultados à editora, já que encara o livro como um produto cujo investimento maior foi sobretudo no início do projeto. O leitor ganha assim afinidade e fidelidade com a coleção e não apenas com um determinado autor.

Voltando à ideia de coletivo em detrimento da individualidade, Haslam lista uma quantidade de intervenientes no processo de produção de um livro. Vários modelos-exemplo podem ser considerados nessa cadeia de produção:

- | | |
|---|--------------------------|
| — Agente ilustração, design, fotografia, etc. | — Agente literário |
| — Editor (em inglês <i>publisher</i>) | — Autor/escritor |
| — Editor de texto (em inglês <i>editor</i>) | — Gestor de distribuição |
| — Revisor (em inglês <i>reader</i>) | — Diretor de arte |
| — Revisor de provas (em inglês <i>proofreader</i>) | — Designer |
| — Ilustradores, fotógrafos, cartógrafos | — Encadernadora |
| — Gestor de direitos autorais | — Comerciais |
| — Gestor de marketing | — Impressor |
| — Gestor de produção editorial | — Livreiro/Retalhista |
| — Empresas de acabamento gráfico | etc. |



O papel do design num projeto editorial

Dentro da cadeia de produção de um livro, ao design é-lhe atribuído um papel de maior ou de menor preponderância, consoante a natureza do projeto. Perante o conteúdo de um livro, e ao definirem o seu conceito, os designers enfrentam várias abordagens, que podemos equacionar. Andrew Haslam, divide-as em quatro categorias:

“Os designers experientes desenvolvem uma série de abordagens à conceção de livros. Estas abordagens são comuns ao design gráfico e podem ser divididas simplesmente em quatro grandes categorias: documentação, análise, conceito e expressão. Estas categorias não são mutuamente exclusivas; é improvável que um único trabalho de design se baseie inteiramente numa única abordagem. A maioria dos trabalhos de design inclui um elemento de cada abordagem, embora não necessariamente em igual medida. Além disso, há uma parte do processo de design que é pessoal para o designer individual e que é menos facilmente definida pela análise prática. O design é uma mistura de decisões racionais e conscientes que podem ser analisadas, e de decisões subconscientes que são menos fáceis de definir, derivadas da experiência e criatividade de um designer individual. (...) O subconsciente tem claramente uma influência na disposição da página e, muitas vezes, posicionamos elementos com base na nossa experiência ou instinto e não como resultado de uma decisão consciente. O elemento subconsciente do design torna-se parte da nossa memória visual e cinética, tal como andar a pé ou de bicicleta. Estas são competências aperfeiçoadas através da prática que se tornaram tão enraizadas que dificilmente nos apercebemos de que fazem parte do processo.”⁷ (Haslam, 2006, p.23)

⁷ Tradução livre do original “Experienced designers develop a range of approaches to book design. These approaches are common to graphic design and can be broken down simply into four broad categories: documentation, analysis, concept, and expression. These categories are not mutually exclusive; it is unlikely that a single design job can be based entirely on one approach. Most design work includes an element of each approach, though not necessarily in equal measure. In addition, there is a part of the design process that is personal to the individual designer and is less easily defined by practical analysis. Design is a mixture of rational, conscious decisions that can be analysed, and subconscious ones that are less easily defined, stemming as they do from an individual designer’s experience and creativity. (...) The subconscious clearly has an influence on the layout of the page and we often position elements out of our experience or instinct rather than as result of conscious decision. The subconscious element of design becomes part of our visual and kinetic memory in the manner of walking or riding a bike. These are skills honed through practice that have become so ingrained that we are hardly aware of them as part of the process”

⁸ Tradução livre do original “Documentation is fundamental to the modern world; it preserves ideas and allows them to live long beyond human memory and speech. Documents give an external form to internalized thought. (...) Documentation is the starting point for a book. In its raw state, it is the manuscript that is to be manipulated, organized, and arranged. Documentation can also be used as the principal editorial and design approach within book design.”

Documentação

A documentação regista e preserva a informação, seja ela visual ou textual, e pode assumir variadíssimas formas. Segundo Haslam (2006), a documentação não só é a base do texto e da imagem, e consequentemente tudo o que varia destes (incluindo o design gráfico), como também pode ser a principal abordagem escolhida pelo designer para trabalhar um livro.

“A documentação é fundamental para o mundo moderno; preserva as ideias e permite-lhes viver muito para além da memória e do discurso humanos. Os documentos dão uma forma externa ao pensamento interiorizado. (...) A documentação é o ponto de partida de um livro. No seu estado bruto, é o manuscrito que deve ser manipulado, organizado e ordenado. A documentação também pode ser utilizada como a principal abordagem editorial e de design na conceção de um livro.”⁸ (Haslam, 2006, p.24)

Análise

O pensamento analítico motiva o nome desta categoria e está presente no processo de concepção de livros, sobretudo dos que tratam informação mais complexa como mapas, gráficos, diagramas, tabelas, etc. O objetivo desta abordagem é procurar uma estrutura no conteúdo, nos dados ou na documentação. Esta leitura está associada ao racionalismo e à procura de um padrão de modo a tornar os dados mais inteligíveis (Haslam, 2006).

*“Os designers que trabalham de forma analítica procuram dividir a totalidade do conteúdo em muitas unidades mais pequenas ou, examinando as muitas partes, procuram compreender o todo. De qualquer forma, o designer está a tentar encontrar um padrão para agrupar os vários elementos. Depois de ter criado grupos de informação separados, o designer procura dar prioridade e ordenar os grupos para dar estrutura, sequência e hierarquia ao conteúdo. Este processo pode envolver um trabalho conjunto com o autor e o editor.”*⁹ (Haslam, 2006, p. 25)

⁹ Tradução livre do original “Designers operating in an analytical way seek either to break the totality of the content into many smaller units, or, by examining the many parts, seek to understand the whole. Either way, the designer is attempting to find a pattern with which to lay the various elements. Having made segregated groups of information, the designer seeks to prioritize and order the groups to give the content structure, sequence, and hierarchy. This process may involve working closely with an author and editor.”

Expressão

Esta abordagem é descrita por Haslam (2006) como sendo um design intrinsecamente absorvido pelo leitor de forma emocional enquanto retém os conteúdos. Este procedimento é um *“ponto de partida a partir do qual deve ser feita uma interpretação”* (Haslam, 2006, p.26). O autor faz inclusive uma comparação entre esta abordagem e a música, justapondo o escritor com o compositor, e o designer com o intérprete da pauta/texto.

Existe alguma apreensão nesta abordagem, pela forma como o designer interfere nos conteúdos originais de forma pessoal. Ao aplicar esta abordagem, o designer ocupa um papel autoral, condicionando assim o conteúdo e a forma do livro.

*“Uma abordagem expressiva ao design é motivada pela visualização da posição emocional do autor ou do designer. É impulsionada pelo coração ou, nalguns casos, pelas entranhas; é visceral e apaixonada. Esforça-se por, através da cor, da marca e do simbolismo, “reposicionar” emocionalmente o leitor. O leitor capta a posição emocional dentro do design enquanto absorve o conteúdo.”*¹⁰ (Haslam, 2006, p. 26)

¹⁰ Tradução livre do original “An expressive approach to design is motivated by visualizing the emotional position of the author or the designer. It is driven by the heart or in some cases, the gut; it is visceral and passionate. It strives through color, mark-making, and symbolism to emotionally “reposition” the reader.”

Conceito

A abordagem conceptual é a busca por um conceito ou uma ideia forte, a base de um projeto. Apesar das ideias serem complexas, são destiladas para elementos visuais simples. Haslam (2006) caracteriza-a como espirituosa e divertida, tendo de ser utilizada com precisão para ser entendida pelo público-alvo.

“Uma abordagem conceptual utiliza frequentemente duas ou mais ideias para esclarecer uma terceira. Utiliza o trocadilho, o paradoxo, o cliché, a metáfora e a alegoria. (...) O termo “conceptual” também

¹¹ Tradução livre do original “A conceptual approach frequently uses two or more ideas to throw light on a third. It makes use of pun, paradox, cliché, metaphor, and allegory. (...) The term “conceptual” can also be used to describe a more expansive approach than that of ideas graphics when an art director is responsible for the visual appearance of a series of books or even the output of the whole publisher. A series of books may be linked by a common concept, which defines an approach to the nature and use of text, photography, and illustration, the number of elements on the page, the extent and form of the books, and so on.”

¹² Tradução livre do original “The designer should try to gain an overview of a book’s content at the editorial briefing meeting, seeking an insight into the author’s, the editor’s, and the publisher’s vision.”

pode ser utilizado para descrever uma abordagem mais abrangente do que a dos gráficos de ideias, quando um diretor artístico é responsável pelo aspeto visual de uma coleção de livros ou mesmo pela produção de toda a editora. Uma série de livros pode estar ligada por um conceito comum, que define uma abordagem à natureza e utilização de texto, fotografia e ilustração, o número de elementos na página, a extensão e forma dos livros, etc.”¹¹ (Haslam, 2006, p. 27)

Estas abordagens convivem no mesmo projeto, apesar de terem mais ou menos força que as restantes pelas características do projeto e do designer. Para que seja escolhida uma abordagem pelo designer, deve ter-se o *briefing* muito claro. Haslam (2006) refere que um período de reflexão sobre o *briefing* pode ajudar ao enlevo da forma do livro à luz da sua estrutura interna.

“O designer deve tentar obter uma visão geral do conteúdo de um livro na reunião de briefing editorial, procurando compreender a visão do autor, do editor de texto e da editora.”¹² (Haslam, 2006, p. 28)

Reflexão sobre a fundamentação

A abordagem ao estudo do livro enquanto objeto simbólico foi importante para enquadrarmos o nosso pensamento projetual em bases sólidas e percebermos que a relação semiótica (significante e significado) determinam melhores opções projetuais. Percebemos também que conteúdo e conteúdo são elementos dialéticos, que existem individualmente, mas que exercem poder e interação entre si, com resultados e consequências diferentes. Por isso foi importante a abordagem à ideia de livro enquanto pensamento e enquanto matéria, que essa dicotomia se pode encontrar mais ou menos diluída num livro de literatura comemorativo. Foi ainda importante olharmos para o livro como um produto colaborativo e, no nosso caso específico, alargar ainda mais a abrangência e abordar o conceito de coleção. Concluímos esta breve incursão teórica com o foco no papel do design em todo o projeto editorial, entendendo, segundo Haslam, as quatro abordagens do processo (documentação, análise, expressão e conceito).

A partir desta incursão, foi importante definirmos um quadro de observação direta de artefactos editoriais gráficos que nos servissem de modelo analítico, isto é, pudéssemos observar as suas partes. De como essas componentes — conceptuais, estruturais ou formais — foram resolvidas, tendo em plano de fundo o nosso projeto. Partimos, assim, na etapa seguinte, para um estudo de casos, como complemento à fundamentação teórica.

A opção pelo estudo de casos surgiu, no processo metodológico, dada a ausência de literatura mais específica sobre o tema do nosso projeto. Partimos para a observação analítica, como se disse atrás, de exemplos práticos reais para que essa análise nos ajudasse na tarefa de tomar decisões teóricas e práticas sobre o nosso projeto de livro comemorativo. Através do estudo de casos, identificámos referências que nos ajudaram a uma melhor reflexão teórica e nos conduziram a uma maior segurança nas decisões projetuais.

“Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e dominado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira a sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo.” (Eco, 1991, p.34)

Tal como Umberto Eco, Kirby Ferguson, autor do documentário “Everything is a Remix”, defende que tudo o que criamos é um *remix* de criações já existentes. A base da criatividade, nas suas palavras, é o resultado das ações de *copiar, transformar e combinar*. A *cópia é uma forma de aprendizagem*¹³, é necessária para construirmos o conhecimento e o entendimento, só assim *haverá a possibilidade do que fazemos se tornar interessante*¹⁴.

Nas palavras de Ferguson (2010), criar requer deixar-se ser influenciado¹⁵. Podemos, assim, apropriar-nos do que existe, transformá-lo e subvertê-lo. As ideias que resultam do *processo de criação nunca estão isoladas e organizadas, porque as ideias estão juntas, sobrepostas e entrelaçadas*¹⁶.

Tendo por base este pressuposto, de que novas ideias surgem alicerçadas noutras, recorreu-se ao estudo de casos de objetos gráficos editoriais. Foram selecionados quatro artefactos que, à luz dos objetivos deste trabalho, cumpriam os requisitos conceptuais e formais do programa. Os requisitos principais globais foram, fundamentalmente, serem projetos reais, editados e livros cujo design gráfico se apresentasse exigente e bem resolvido. Os objetivos particulares foram ao encontro de objetos comemorativos/celebrativos; o seu conteúdo em forma de coletânea (conteúdos textuais¹⁷, e/ou visuais); e livros onde a cor desempenhasse um papel preponderante. Neste sentido, o critério da escolha não foi baseado num conjunto de amostras, mas antes garantir que a escolha preenchia o leque de requisitos enunciados.

¹³ Tradução livre do original “copying is how we learn.”

¹⁴ Tradução livre do original “we need copying to build a foundation of knowledge and understanding and after that, things can get interesting.”

¹⁵ Tradução livre do original “creation requires influence.”

¹⁶ Tradução livre do original “But ideias aren’t so tidy, they’re layered, they’re interwoven, they’re tangled and when the system conflicts with the reality, the system starts to fail.”

¹⁷ No caso dos conteúdos textuais, a preferência era que fossem de géneros e autores diversificados e em português. Estas opções justificam-se pela similaridade pretendida entre os objetos de estudo e o projeto em desenvolvimento.

Analisa-se quatro artefactos editoriais: “Antologia da Poesia Erótica Brasileira”, um compêndio de poemas de vários autores sobre um tema em comum; “O elogio do espectador: 100 espetáculos, 100 testemunhos, 100 fotografias”, um livro comemorativo do centenário do Teatro Nacional São João (TNSJ), que reúne uma centena de textos e de fotografias relacionadas com peças encenadas no TNSJ; “Gemma Smith: Found Ground”, um livro que compila as obras da artista australiana Gemma Smith num volume singular; e “Kleur / Farbe / Renk / Chromo” projetado por Irma Boom, que trata as cores de forma abstrata num livro “interativo”.

Para cada um dos casos seleccionados, procedeu-se a uma análise detalhada, dos aspetos conceptuais, formais e técnicos. Cada um dos artefactos seleccionados é estudado ordenadamente, seguindo os seguintes parâmetros:

- Ficha técnica;
- Contexto e descrição;
- Análise e Reflexão.

No primeiro parâmetro, são registadas as características técnicas de cada publicação: título, autor, editor, ano de edição, ISBN, design, número de páginas, dimensões, materiais, impressão e encadernação.

No ponto seguinte, **Contexto e descrição**, é descrito o contexto em que cada projeto foi concebido, referindo em que circunstâncias foi encomendado e produzido, qual o seu propósito e qual o conceito por detrás do artefacto analisado.

No último parâmetro, **Análise e Reflexão**, registam-se as contribuições da observação e do estudo de cada publicação, bem como da pertinência da sua escolha. Que contributos trouxeram para o projeto em desenvolvimento e que elementos do design anteciparam e solucionaram os nossos desafios, em suma, que soluções motivaram uma reflexão sobre as opções aplicadas ao nosso projeto.

Este modelo de análise permite uma visão alargada relativa a aspetos macro e micro de cada objeto individualmente. O objetivo desta aprendizagem é: por um lado, saber observar e descrever as particularidades do objeto e do seu contexto; por outro, aprender através do que já foi feito, por antecipação, seguindo modelos editoriais cujos problemas e inquietações editoriais estão resolvidas.

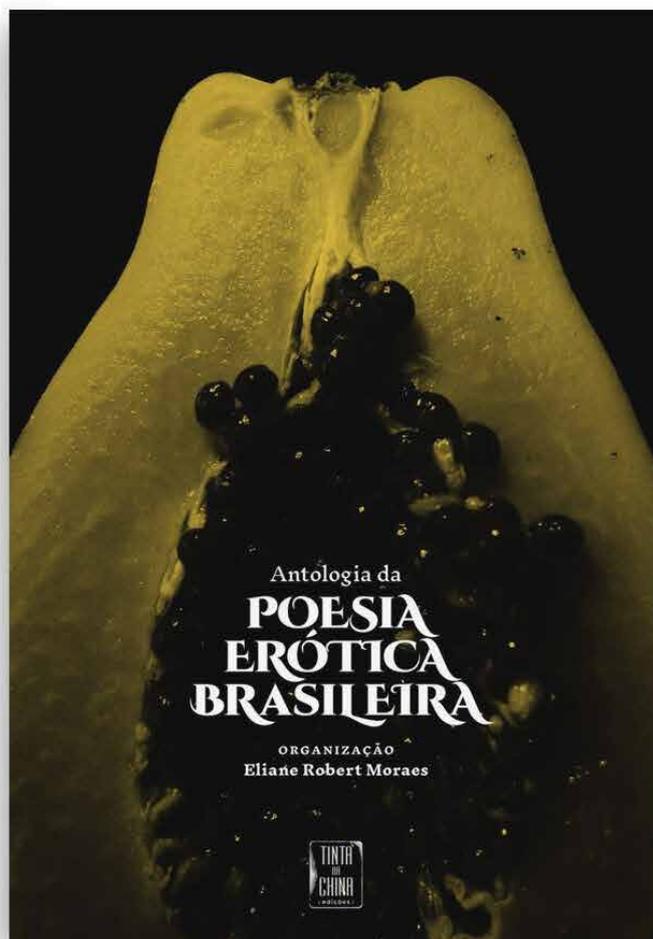


FIG. 20

2.2.1 — CASO 1

ANTOLOGIA DA POESIA ERÓTICA BRASILEIRA

Ficha Técnica

TÍTULO

Antologia da Poesia Erótica Brasileira
Organização Eliane Robert Moraes

ORGANIZAÇÃO

Eliane Robert Moraes

EDITOR

Tinta da China

ANO

2017

ISBN

978-989-671-407-9

PÁGINAS

368

DIMENSÕES

149 × 198 × 19 mm

IMPRESSÃO

Guide, Artes Gráficas

ENCADERNAÇÃO

Capa mole

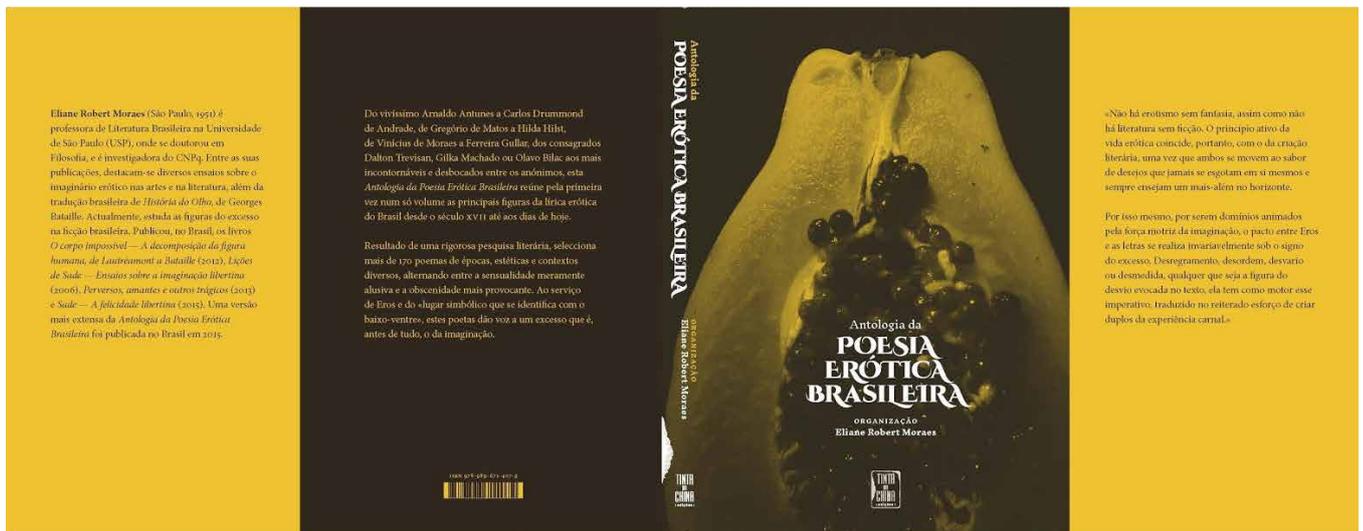


FIG. 21

Contexto e descrição

Publicado pela editora Tinta da China em novembro de 2017, consiste numa coletânea de textos poéticos organizados por Eliane Robert Moraes, de autores brasileiros (nomeados e anónimos), desde o século XVII até hoje, coligidos segundo o mesmo enquadramento temático. Trata-se de uma edição literária (poesia) cujos textos estão organizados segundo a cronologia dos autores.

A edição não contempla imagens, apenas texto impresso a preto sobre o branco do papel. O seu design gráfico e paginação são cuidadas, segue regras da boa edição de textos clássicos no que toca às regras e estilos tipográficos.

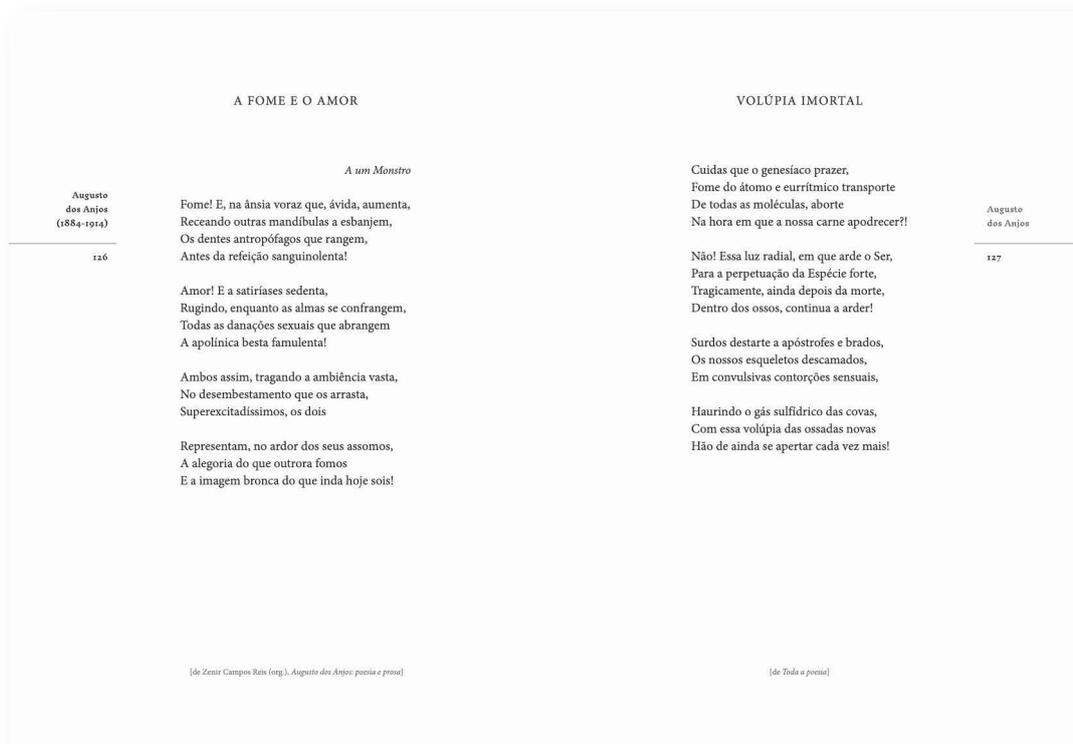


FIG. 22



FIG. 27

Análise e Reflexão

O caráter de antologia da publicação, isto é, de reunir textos poéticos, organizados segundo critérios definidos, obedece a uma matriz semelhante à que o nosso projeto almeja.

A coletânea organiza os textos segundo o ano de nascimento de cada autor. Quando surge um novo autor aparece à margem do texto, lateralmente, um filete com o nome e respectivas datas de nascimento e morte. Nas páginas seguintes, quando o texto se prolonga ou surgem outros poemas, as datas são suprimidas, restando apenas o nome sobre o filete. Os poemas são centrados nas páginas e têm, na sua maioria, alinhamento à esquerda, conferindo naturalmente margens sempre diferentes entre as páginas. Particularidades a assinalar na composição tipográfica: os títulos surgem em caixa alta; as epígrafes, em itálico e alinhadas à direita, entre o título e o poema; as notas ou a indicação da proveniência de cada poema surge no pé da página, em corpo menor, entre parênteses retos e em rede de preto (cinza). Na parte final do livro, as biografias dos autores dos poemas são apresentadas, por ordem alfabética, numa grelha de duas colunas, dedicando um parágrafo a cada autor. Os nomes, em versaletes, destacam-se do restante conteúdo. O tipo de letra escolhido é Minion Pro, nos seus vários estilos, o que confere hierarquia suave em cada tipo de informação.

Considera-se que, no geral, o uso correto das opções tipográficas confere à edição uma afirmação de obra cuidada, erudita, com uma estética elegante, sem ser impositiva nem ancorada em valores muito particulares, e que a temática do erotismo poderia sugerir.

Estes aspetos coincidem com as preocupações do nosso projeto: mostram que a segurança do bom uso tipográfico, sem exaltações hierárquicas nem expressão vincada, confere credibilidade ao projeto, ao mesmo tempo que simbolicamente nivela o coletivo.



FIG. 28

2.2.2 — CASO 2

O ELOGIO DO ESPECTADOR: 100 ESPETÁCULOS, 100 TESTEMUNHOS, 100 FOTOGRAFIAS

Ficha Técnica

TÍTULO

O elogio do espectador: 100 espetáculos,
100 testemunhos, 100 fotografias

DIREÇÃO EDITORIAL

João Luís Pereira

ANO

2020

ISBN

978-989-54352-7-2

PÁGINAS

304

DESIGN

Sal Studio

DIMENSÕES

220 × 297 × 15 mm

IMPRESSÃO

Empresa Diário do Porto, Lda.

ENCADERNAÇÃO

Capa dura



FIG. 30



FIG. 29

Contexto e descrição

Em 2020, o Teatro Nacional de São João celebrou o seu Centenário com uma série de eventos e edições. “Cadernos do Centenário” foi a iniciativa que contemplou o lançamento de 6 livros com o propósito de comemorar a vida da instituição.

O Caderno inaugural foi “O Elogio do Espectador”, e é uma compilação de 100 depoimentos de autores convidados, sobre 100 espetáculos. Cada texto é acompanhado por uma fotografia de cena e pela ficha técnica do espetáculo. O livro teve uma edição limitada e foi oferecido a todos os convidados presentes na celebração do centenário e mais tarde comercializado.

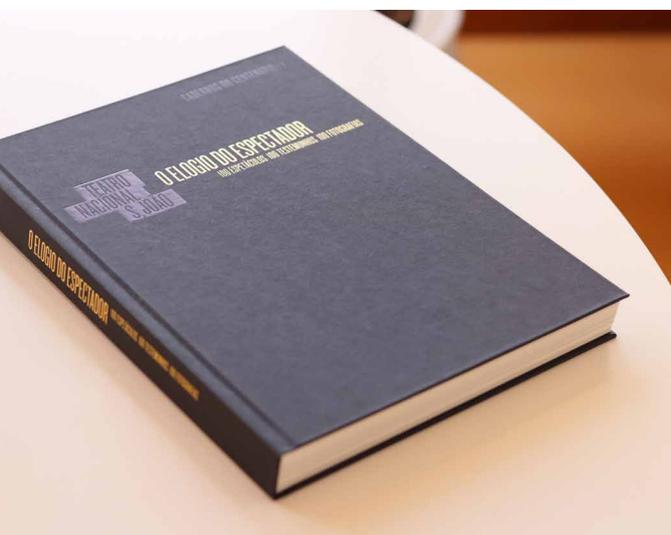


FIG. 31

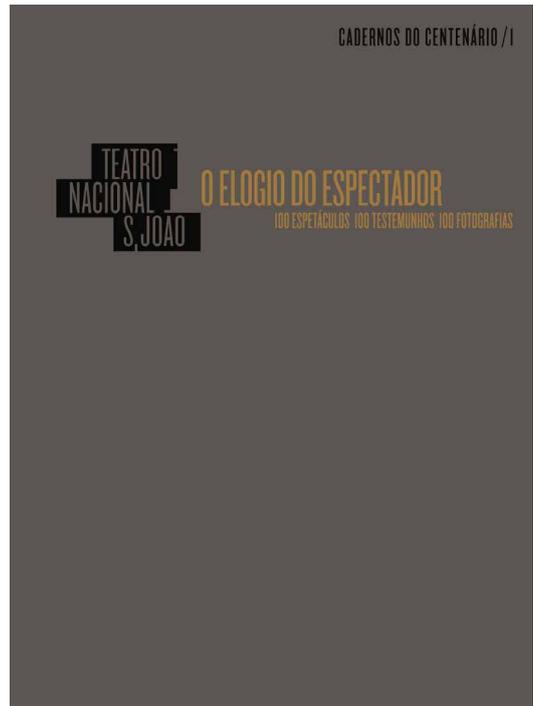


FIG. 32

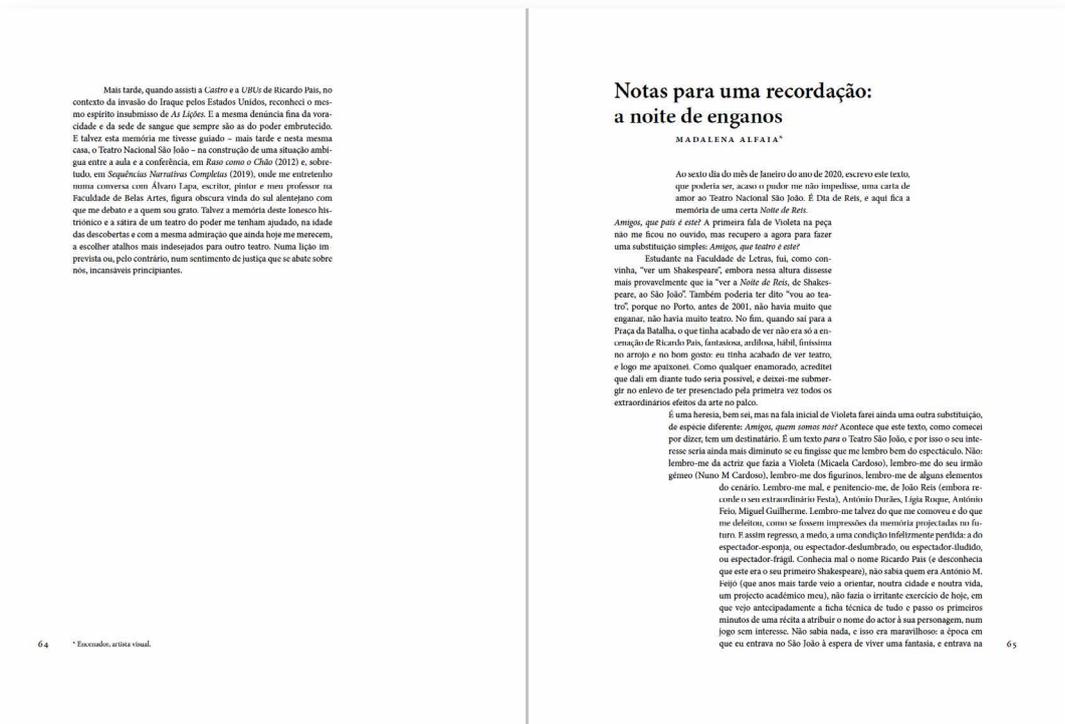


FIG. 33



FIG. 34

FIG. 35

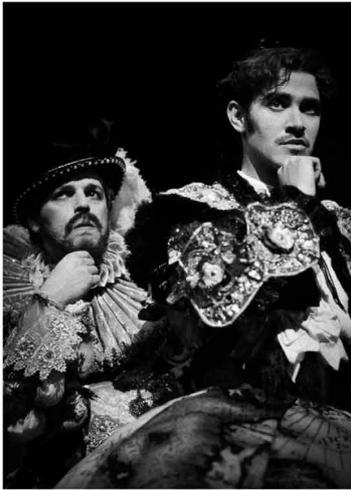


FIG. 36

Um “barroco discreto”

ISABEL PIRES DE LIMA*

Não sendo especialista em teatro, sou espectadora assídua do Teatro Nacional São João. A lista das representações a que assisti é longa e a memória, como sabemos, curta.

Porquê *O Grande Teatro do Mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, com encenação de Nuno Carrilhões e cenografia de Nuno Lacerda Lopes, no ano de 1980? Não o saberei justificar iconicamente. Dizei-me apenas que foi esta peça de Calderón de la Barca a que me saltou da memória. Memorável. Desde logo, porque retenho ter sido uma das encenações, no sentido global do termo – “por em cena”, isto é, “dispor as coisas com o fim de iludir” –, mais bem conseguidas a que me lembro de assistir. Calderón de la Barca é, como sabemos, um nome grande do *Siglo de Oro* da literatura espanhola, um dos expoentes máximos do modelo teatral barroco. A temática da peça é, no essencial, a de todas as outras grandes obras do autor, a reflexão filosófica de cariz moralista sobre os questionamentos fundamentais da sua (nossa) época: a honra, o dever, mas também a inodiatia, a ganância, a ambição, nomeadamente pelo Poder.

Ora, a encenação conseguiu, com uma rara harmonia, acomodar na complexidade da sua criação todos os elementos constituintes do espectáculo teatral: figurinos, luz, equilíbrio cromático, definição das marcações, duração, ritmo narrativo, excepcionalmente enfatizado pela intervenção musical – e sabemos como a música foi uma mais-valia introduzida por Calderón de la Barca na produção teatral. E conseguiu-o sem cair no excesso visual e dramático da estética barroca, que, à primeira vista, poderia ser a solução mais óbvia. Viu a apresentação como uma experiência de um “barroco discreto”, sem ter perdido a intensidade dramática do universo barroco. Acresce o efeito introduzido no texto pela criação de subtextos cénicos, por vezes irónicos, que contribuíram para lembrar ao espectador que não estava a assistir a uma peça “histórica” dos séculos XVII e XVIII da cultura espanhola, mas a uma reflexão cuja temática e mensagem se mantinham/mantêm perfeitamente actuais.

19-27 SETEMBRO - 12-17 OUTUBRO 1996
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO
O GRANDE TEATRO DO MUNDO
DE CALDERÓN DE LA BARCA (ENCENAÇÃO NUNO CARRILHÕES)
PRODUÇÃO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

Impossível não referir em particular a interpretação de João Reis, então já iniciado na sua brilhante carreira como um dos nomes em consistente ascensão no elenco teatral nacional. O seu contributo para o nível geral da apresentação da peça – nomeadamente a primorosa contensão representativa (movimentos, gestos, voz, olhar, postura) – foi outro dos elementos que encaixaram na perfeição, por assim dizer, numa produção teatral que guardo como um dos momentos mais inesquecíveis dos muitos a que assisti no Teatro Nacional São João.

O teatro convoca todas as possibilidades cognitivas e emocionais de que o ser humano é capaz, mas eu vivo o teatro, antes de mais, como uma experiência eminentemente visual, neste caso, uma experiência belíssima.

* Professora Emérita da Universidade do Porto.

41

Análise e Reflexão

O principal motivo pela escolha deste livro prende-se com o facto de ser, em simultâneo, um livro comemorativo e uma coletânea de textos. Tal como no Caso 1, esta publicação também prima pelo rigor relativamente à qualidade do tratamento dos textos e da tipografia. O carácter de livro comemorativo verifica-se sobretudo através do formato, da encadernação e do acabamento que lhe confere um ar de maior distinção e solenidade.

No seu interior, os textos apresentam-se fragmentados em blocos desalinados, o que confere ritmo ao texto e resulta em páginas com composições mais dinâmicas. O tom solene também advém pela materialidade da capa dura, impressa a preto (com ouro, estampado e verniz) bem como pela cor do seu interior: textos e fotografias impressos a preto.

Interpreta-se que estas opções gráficas sejam uma transferência de elementos do próprio teatro, tais como: a sala, o contraste entre a luz e o escuro, a palavra e a ação cénica. Esta materialização de conceitos através das opções de design, representa valor simbólico ao livro. Os aspetos que coincidem com o nosso projeto são, mais uma vez, o rigor no uso tipográfico; o nivelamento do coletivo; e, acima de tudo, a reunião de opções gráficas que promovem o conceito simbólico de artefacto não apenas informativo, mas de comemoração.



FIG. 37



FIG. 38

2.2.3 — CASO 3

GEMMA SMITH: FOUND GROUND

Ficha Técnica

TÍTULO

Gemma Smith: Found Ground

ENSAIOS

Julie Ewington, Maika Pollack

EDITOR

Mark Gowing

ANO

2018

ISBN

978-0-9875268-8-5

PÁGINAS

176

DESIGN

Formist

DIMENSÕES

216 × 264 × 22 mm

ENCADERNAÇÃO

Capa dura



FIG. 39



FIG. 40

Contexto e descrição

“Gemma Smith: Found Ground” pretende ser o levantamento completo da obra da artista plástica australiana Gemma Smith. Projetado pelo estúdio Formist, esta monografia pretende também ser uma experiência imersiva pelos detalhes das pinturas e esculturas da artista.

Trata-se de um volume luxuoso, com 176 páginas, onde as obras de Gemma Smith, sobre teoria da cor, abstração e sobreposição, são citadas através das páginas multicoloridas do volume. Existe uma intenção de abordagem interativa, que o livro proporciona através de dobras de páginas, e que pretende acrescentar camadas na interpretação das obras da artista.



FIG. 41

Foi desenhado um tipo (Boulder Mono) propositadamente para este livro, com a intenção, segundo a editora, de transpor graficamente as formas e a geometria recorrentes na obra de Gemma Smith.

Foi ainda publicada uma edição especial limitada, “Gemma Smith: Found Ground — LIMITED EDITION” que utiliza materiais da mais alta qualidade. A capa dura e as laterais são brancas, e o livro vem acondicionado numa caixa de acrílico colorido, resultando em jogos de luz semelhantes aos que são proporcionados pelas suas esculturas.



FIG. 42



FIG. 43



FIG. 44



FIG. 45



FIG. 46



FIG. 49



FIG. 50



FIG. 51

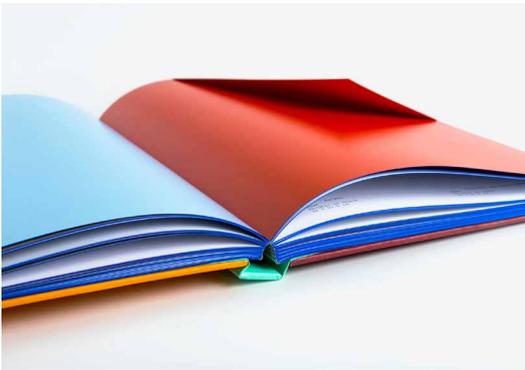


FIG. 54

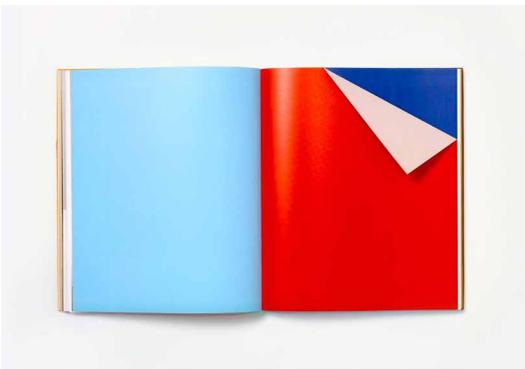


FIG. 55



FIG. 56



FIG. 47



FIG. 48



FIG. 52



FIG. 53

Análise e Reflexão

Este caso torna-se relevante em primeiro lugar por, ainda que repleto de cores vibrantes, se tratar de um livro para um público adulto, algo não muito recorrente, já que os livros infantis são exemplos dessa característica por excelência. Seguidamente, por ser uma reunião, em formato livro, de objetos tão diversos, juntando-os visualmente, enquanto se mantém a individualidade de cada um. Também por materializar graficamente aspetos do conteúdo: no sentido em que opera no espaço físico, tal como as esculturas da artista; ao utilizar um tipo desenhado com referências visuais das obras; e, ainda, se vestir com as cores usadas nos trabalhos expostos.

Os aspetos que coincidem com o nosso projeto são, sobretudo, o uso da cor de um modo que abre a possibilidade de suscitar novas interpretações, sem interferir ou se sobrepor aos conteúdos, neste caso as obras da artista. As interpretações que se podem fazer, criam relações inesperadas, acrescentam camadas e conseguem desencadear novos significados.



FIG. 57

2.2.4 — CASO 4
KLEUR / FARBE / RENK / CHROMO

Ficha Técnica

TÍTULO

Kleur / Farbe / Renk / Chromo

EDITOR

Amstelveen, Grafische Cultuurstichting

ANO

2005

ISBN

978-9-0708090-3-4

PÁGINAS

150

DESIGN

Irma Boom

DIMENSÕES

320 × 240 × 19 mm

ENCADERNAÇÃO

Sobrecapa em forma de estojo dobrável e capa mole

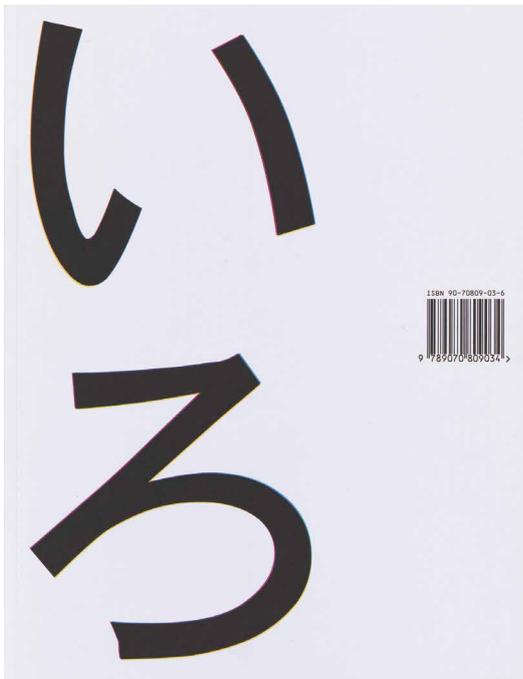


FIG. 58



FIG. 59

Contexto e descrição

Este livro, editado em 2005, plasma um trabalho de 10 anos que consistiu em destilar cores de cerca de 80 pinturas de artistas famosos, como Van Gogh, Dürer, Rembrandt, Warhol e Fontana, abrangendo quatro séculos de arte. Cada uma destas pinturas é traduzida num diagrama de riscas verticais coloridas. Cada página individual é impressa com uma cor sólida e é perfurada em tiras. Ao abrirmos as páginas, recorrendo a uma faca, é revelada a interpretação de determinada pintura, através de um “código de barras” colorido.

Este livro está recheado de mensagens subentendidas. A designer pretende afirmar, através da grelha de cores, a dimensão pictórica do livro. O corte das páginas, reforça a referência às amostras de cor usadas no meio industrial, que contradiz a essência destas pinturas, tornando ambíguo o estatuto desta obra (Volumes, 2019).

O livro é produzido em capa mole, sendo vendido numa espécie de envelope/estojo de cartão selado com uma fita-cola multicolorida.



FIG. 60



FIG. 61



FIG. 62



FIG. 63



FIG. 64



FIG. 65



FIG. 66



FIG. 67



FIG. 68



FIG. 69



FIG. 70



FIG. 71



FIG. 72

Posteriormente (em 2012), foi editado um livro semelhante, “Colour — Based on Nature”. Desta vez, o ponto de partida não foram pinturas, mas sim 80 fotografias de paisagens que constituem património da UNESCO, desde Jungfrau, na Suíça, à Grande Barreira de Corais, na Austrália. O princípio do livro mantém-se: desvendar um diagrama colorido através da abertura de páginas.



FIG. 73

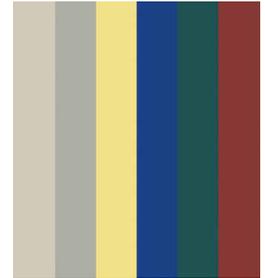


FIG. 74

Ambos os livros foram ponto de partida para que se retirassem as riscas coloridas e se transformassem em papéis de parede. Feitos na empresa de revestimentos Eijffinger, através da coleção de Thomas Eyck, é possível comprá-los em partes, misturá-los e aplicá-los em qualquer parede.



FIG. 75



FIG. 76



FIG. 77



FIG. 78



FIG. 79

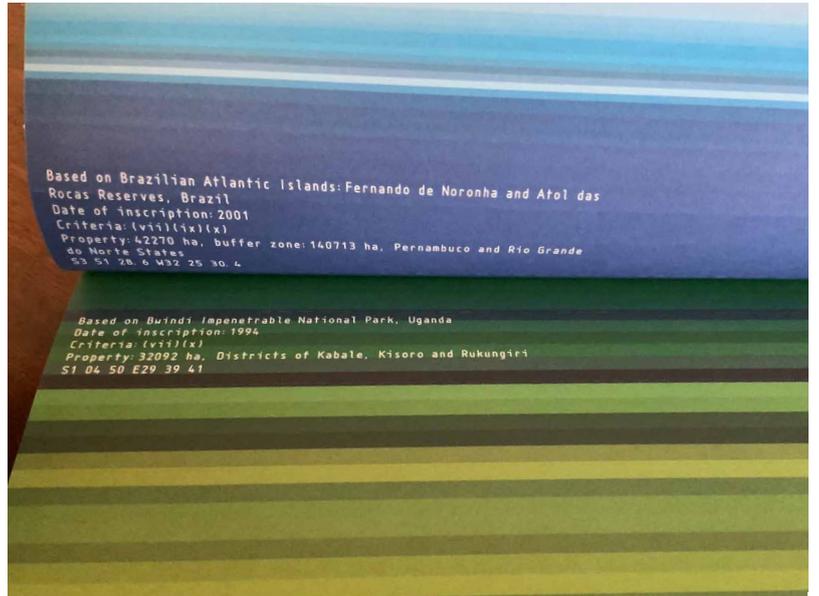


FIG. 80



FIG. 81

¹⁸ Tradução livre do original “La couleur, souvent utilisée par les graphistes comme système de code, de signalisation ou de hiérarchisation, est ici au service du pur plaisir de la contemplation.”

Análise e Reflexão

“A cor, frequentemente utilizada pelos designers gráficos como código, sinalização ou sistema hierárquico, é aqui utilizada pelo puro prazer da contemplação.”¹⁸ (Volumes, 2019)

As imagens criadas pelas sequências de cor são deslumbrantes e cativantes. Exigem do espectador tempo para se fazer a associação entre as barras de cor e a obra de arte correspondente. Esta conexão também é feita pela interação direta com o objeto quando é exigido que o leitor “rasgue” as páginas para descobrir o seu conteúdo.

O efeito contemplativo, como se solicitasse momentos de meditação e de conexão com a narrativa abstrata cromática, coincide com o nosso projeto na medida em que estabelece essa ligação entre o leitor e o livro. A questão da narrativa quase exclusivamente visual e do poder que tem de suscitar multi-interpretações foi uma inspiração para o nosso projeto.

SECÇÃO II

The background of the page is an abstract composition of flowing, layered ribbons in various shades of orange, peach, and light pink. The ribbons create a sense of depth and movement, with some appearing to overlap others, creating soft shadows and highlights. The overall aesthetic is clean, modern, and warm.



Considerando que um projeto editorial contempla duas etapas distintas, tal como observámos na primeira parte deste relatório, iniciamos a parte referente ao Projeto com o conceito editorial. Um projeto editorial é normalmente concebido e proposto fora e antes do núcleo do design atuar. No caso presente, houve a oportunidade de uma participação ativa em todo o processo e, como tal, também essa mais-valia faz parte do relatório. No “projeto editorial”, referimos os passos que levaram à criação e coordenação dos conteúdos; vestimos a pele do editor ou, pelo menos, “experienciá-lo”, sendo esta a primeira vez que se proporcionava de uma forma profissional.

1.1

NATUREZA E OBJETIVO DO PROJETO

A proposta editorial — edição de um livro comemorativo — foi apresentada aos editores, responsáveis pela coleção, em novembro de 2022. A proposta foi recebida com entusiasmo, muito embora a preocupação residisse ainda sobre qual seria o conceito base dessa edição.

Começámos por ponderar a ideia de haver um tema único a propor a todos os autores implicados com a 12catorze. Nesta fase foram envolvidos os editores Rui Magalhães, Francisco Guedes e o escritor Abel Neves (um dos autores e mentores da coleção), que se prontificaram a sugerir temas.

A ideia foi abandonada por ser demasiado impositiva e pelo receio que uma encomenda deste tipo acarreta, em condições e tempo. No sentido de retirar carga de trabalho aos autores e de assegurarmos conteúdos, equacionou-se a ideia de selecionar um texto de cada livro da coleção — também abandonada por ser um trabalho moroso e no qual as competências não seriam reconhecidas.

Acabámos por regressar à essência da 12catorze enquanto conceito editorial, pois queríamos que o volume a projetar plasmasse o sentimento da própria coleção, isto é, da liberdade e heterogeneidade dos seus autores e escrita. Fez então sentido propor a todos os autores a sua contribuição de forma livre, com o texto que melhor os representasse. E, para que os textos enviados não fossem muito díspares em extensão, definiu-se um limite, não de caracteres, mas de espaço, indicando duas páginas para cada entrada. Assim definiu-se que cada contributo não deveria ultrapassar duas páginas A4.

METODOLOGIA DO PROCESSO EDITORIAL

Os conteúdos editoriais deste livro foram então elaborados de raiz, e implicaram muitos intervenientes. Neste sentido, foi fundamental reduzir os contactos ao essencial de modo a poupar tempo e preocupações. Este processo dividiu-se em etapas sequenciais:

Etapa 1 — Conceito

Etapa 2 — Contacto com os autores

Etapa 3 — Revisão

Etapa 4 — Fecho dos conteúdos

Na primeira etapa, que decorreu de outubro a dezembro, debruçámo-nos sobre qual seria o conceito editorial do projeto. Ponderou-se sobre qual seria o material do livro: qual seria a premissa dada e a quem se dirigia. Estiveram envolvidos aqueles que pertencem ao “núcleo duro” — os responsáveis pela coleção (Rui Magalhães e Francisco Guedes), um mentor da 12catorze e “representante” dos autores (Abel Neves), o professor orientador e também designer da coleção (António Modesto) e a estudante orientanda.

Deu-se início à segunda fase, de contacto com todos os escritores que iriam produzir os textos. Começou-se por elaborar uma base de dados no programa *Notion*¹⁹, listando o nome de todos os autores publicados na 12catorze, informação recolhida no website das *Edições Húmus*²⁰. Inicialmente, para cada autor, foi registado o endereço eletrónico e a data em que o *e-mail* foi enviado. Este *e-mail* continha o enunciado da proposta. À medida que os autores foram respondendo, cada resposta foi sendo registada na base de dados. Esta fase desenrolou-se durante os meses de janeiro e fevereiro e exigiu uma atenção constante à caixa de mensagens; uma grande organização para atender a todas as respostas; e muita compreensão para lidar com várias personalidades e solicitações.

¹⁹ <https://notion.so/>

²⁰ <https://edicoeshumus.pt/>

A terceira etapa, que decorreu sensivelmente entre fevereiro e março, iniciou-se com a criação de um documento *Word*, reunindo todos os textos dos escritores para posterior revisão. Concluído o documento com todos os textos-contributos recebidos, foi enviado para Margarida Figueiredo (colaboradora, revisora, das Edições Húmus). Naturalmente, o documento recebido de volta, continha várias sugestões de correções a fazer.

Na quarta e última etapa procedeu-se a uma última passagem de correção nos textos. Correções essas que incidiram sobretudo em alguma gralha ou erro ortográfico, pontuação e pormenores de estilo gráfico. A par destas alterações, foram transcritas, a partir das fichas técnicas dos livros da coleção 12catorze, todas as biografias dos autores que integram a edição. Criou-se um documento que correspondeu aos conteúdos finais do volume comemorativo e que continha o nome de cada autor, uma pequena biografia, bem como informações adicionais, nomeadamente a proveniência original de publicação do texto, quando não inédito. Esta fase durou os meses de abril e maio.

Comum a todas as etapas foi a utilização da base de dados criada no *Notion* que foi sendo expandida e funcionou como um forte suporte de organização.

Nome	Contacto	Envio E...	Resposta ao email	Biografia	Biografias colecionadas
Abel Neves	abelcristovao@gmail.com	3 Jan	Texto recebido	Abel Neves nasceu em Montalegre, em 1956. Vive em Montalegre.	Antigo acordo
Adelice Souza	adelice19@gmail.com	3 Jan	Texto recebido	Adelice Souza nasceu em Castro Alves, Bahia, em 1973. Vive na Vila Trineu Serra, em Rio Branco, no Acre.	
Adelino Insua	aeiperera@gmail.com	3 Jan	Texto recebido	Adelino Insua nasceu no Porto, em 1956. Vive em Guimarães.	
Adília César	adilia.cesar@gmail.com	3 Jan	Texto recebido	Adília César nasceu em Lagos, em 1959. Vive em Faro.	
Almar Labaki	elabaki@gmail.com	3 Jan	Texto recebido	Almar Labaki nasceu em São Paulo, Brasil, em 1960. Vive em São Paulo.	
Alberto Pereira	betocarlospereira@gmail.com	3 Jan	Texto recebido	Alberto Pereira nasceu em Lisboa, em 1970. Vive em Lisboa.	
Alberto Serra	albertoserra522@gmail.com	6 Jan	Texto recebido	Alberto Serra nasceu em Barcelos, em 1957. Vive em Esposende.	Inédito
Alexandra Soares Rodrigues	afsr@ipb.pt	3 Jan	Texto recebido	Alexandra Soares Rodrigues nasceu em Mirandela, em 1974. Vive em Bragança.	
Ana Cláudia Santos	anaclaudiasr@gmail.com	3 Jan	Texto recebido	Ana Cláudia Santos nasceu em Lisboa, em 1984. Vive em Lisboa.	Antigo acordo
Ana Isabel Soares	ana.soares@gmail.com	3 Jan	Confirmou que vai enviar		
Ana Mafalda Leite	anamafaldaite@gmail.com	3 Jan	Texto recebido	Ana Mafalda Leite nasceu em Aveiro, em 1956. Vive em Lisboa.	
Ana Mendes	anamendesana@yahoo.co.uk	3 Jan	Texto recebido	Nasceu em Tomar, em 1973. Vive em Londres e Estocolmo.	
Andrea Barríos	andrea.barríos2705@gmail.com	3 Jan	Texto recebido	Andrea Barríos nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1976. Vive em Porto Alegre.	
António Cabrita	cabrita96323@gmail.com	3 Jan	Texto recebido	António Cabrita nasceu em Almada, em 1959. Vive em Maputo, Moçambique.	

FIG. 82

1.3 CRITÉRIO DE SELEÇÃO E ORDENAÇÃO

Definido que estava o conceito editorial do projeto, e recebidos todos os conteúdos, faltava definir qual seria o seu critério de seleção e ordenação dos textos. Várias opções foram equacionadas para a organização da coletânea. A primeira foi a ordem de aparição dos autores na coleção. Esta opção foi descartada porque essa ordem de aparecimento não obedece a nenhum critério específico, sendo que vários autores publicaram mais do que um título na coleção.

A ideia de ordenar os autores alfabeticamente pelo nome pareceu a mais adequada e a que eliminava interpretações. Apenas se anteciparam alguns inconvenientes, tais como a possibilidade de aparecer uma sequência maior de poemas, ou de textos densos subsequentes, o que poderia prejudicar o ritmo do livro, ou ainda juntar todos os Antónios e todas as Marias, entre outros. De modo geral, considerámos que este seria o mais neutro e eficaz, não salientando nenhum dos autores. Assim, o ritmo aleatório que iria ocorrer foi assumido como fazendo parte do processo.

1.4

CRONOGRAMA DE CONTACTOS COM AUTORES E RECOLHA E TRATAMENTO DOS TEXTOS

Inicialmente, calendarizámos os contactos com os autores de modo a que pudessem escrever, ou seleccionar, um texto até ao final de janeiro, para que a revisão se iniciasse em fevereiro. Os contactos foram efetuados via *e-mail* para os endereços dos autores, fornecidos pelos responsáveis da coleção. Devido à falta de alguns endereços, planeou-se o envio em duas fases. No primeiro envio, feito a 3 de janeiro, foram contactados 83 autores, e no segundo envio, a 6 de janeiro, foram contactados 17.

À medida que os textos dos autores foram recebidos, foram guardados numa pasta única, com a designação **Nome Apelido — Título do texto** (por exemplo, **Andrea Barrios — Lição de trompete.docx**) e foi adicionado a um ficheiro *Word* que continha todos os textos. Este ficheiro foi criado com dois propósitos: o primeiro, de se agrupar todos os textos no mesmo documento de modo a facilitar a revisão; e o segundo, de uniformizar graficamente os textos recebidos com o mesmo tipo, corpo e cor de letra. De salientar que, neste aspeto, os textos recebidos eram bastantes díspares. Neste documento, os textos eram separados por uma entrada que dava conta do título, nome do autor e notas quando existissem.

Faltando uma semana para o prazo terminar, foi enviado um *e-mail* aos autores que não responderam. Quando o prazo chegou ao fim, e porque se constatou que muitos autores haviam prometido enviar textos e não o fizeram, os diretores da coleção tentaram, pessoalmente junto dos autores, acelerar o seu envio. Os últimos textos foram recebidos a 23 de fevereiro, dia em que se encaminhou o documento para revisão. Em resumo quantitativo, de uma lista de 103 autores, foram solicitados textos e contactados 102 autores (um tinha falecido). Obtiveram-se 94 respostas, 88 das quais com contributos para o projeto.

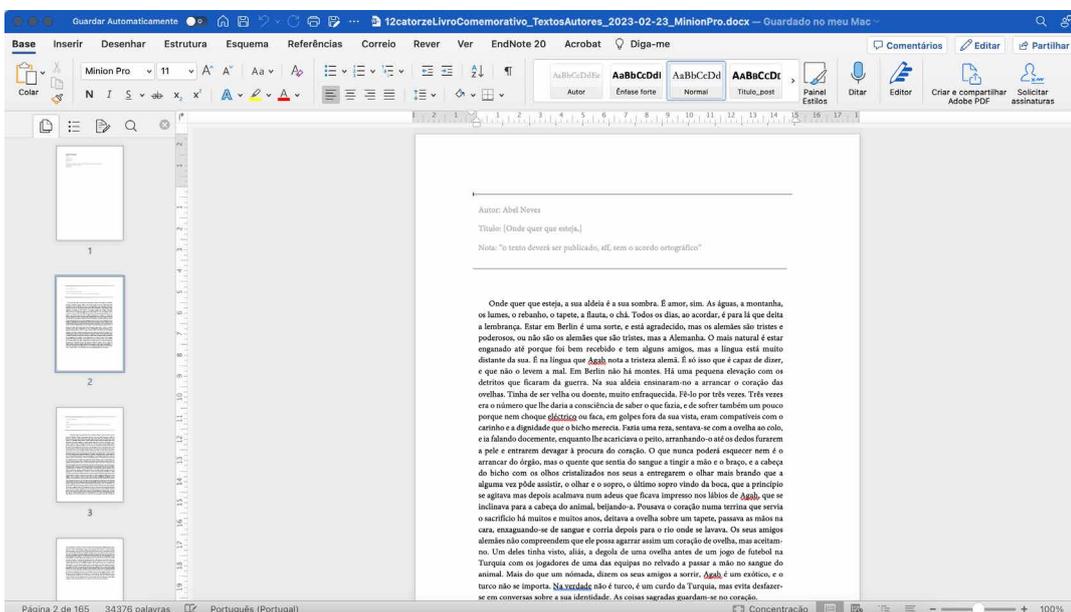


FIG. 83

A revisão apontou algumas correções e sugestões de alteração como atrás foi referido, nomeadamente gralhas ou erros ortográficos, sinais de pontuação e pormenores de estilo gráfico. Outras correções, maioritariamente ortotipográficas, foram feitas por nós, e incidiram sobretudo em retificar e uniformizar determinados glifos, como, por exemplo, substituição do hífen pelo travessão (traço eme) ou pelo traço ene, quando obriga a regra; estabelecer critérios semelhantes de parágrafo e indentação, entre outras.

As restantes correções foram pontuais. Tratou-se, por exemplo, de definir epígrafes, alinhando à direita e colocando-as em itálico; de colocar a data e local de escrita do poema no final do mesmo, alinhado à direita e colocando-as em itálico; prever a partição de versos poéticos demasiado longos para a largura da caixa de texto; destacar e uniformizar estilisticamente as entradas de personagens em textos dramáticos. Muitas destas opções não se confinam apenas a regras de ortografia ou de composição tipográfica — ortotipografia —, cruzam-se também com o saber e o sentido estético do designer gráfico e daí se misturam. Por vezes, as opções fazem-se pelo que se torna mais significativo na regra ou no estilo.

2.

PROJETO DE DESIGN GRÁFICO

2.1
Conceito gráfico

2.2
Formato

2.3
Grelha e Layout

2.4
Tipografia

2.5
Imagem e cor

2.6
Capa

2.7
Impressão e
acabamento

2.8
O artefacto

2.1

CONCEITO GRÁFICO

O livro “12catorze | Edição comemorativa” tal como o seu título exhibe, trata-se de uma edição comemorativa da coleção 12 catorze. Não tem um propósito estritamente literário mas também celebrar a vida da coleção em torno dos contributos textuais dos 88 autores reunidos e do artefacto gráfico que projetámos. São essas decisões projetuais, que na sua essência definem a posteriori um conceito, e que abordaremos mais à frente, enumerando-as e descrevendo-as.

Simbolicamente, o conceito da publicação, pretende reunir valores de alegria, de festa e de partilha.

Em simultâneo, é também um artefacto de contraste entre a união e a individualidade. Tal como a coleção 12catorze, dá-nos uma perspetiva geral do conjunto de cada texto/livro e, ao mesmo tempo, de cada um em particular. Existe uma identidade em cada livro publicado, e existe a identidade do todo — da coleção — composto por elementos tão distintos, mas cujo propósito comum é transversal a todos os livros: difundir o conhecimento através da literatura. Procurámos captar a identidade da coleção não apenas nos conceitos mais abstratos, já referidos, mas também no seu lado mais prosaico, de coleção barata, de produção económica e design espartano; bem como na sua materialidade e estética cromática. Procurou-se assim, em todo o processo de criação do artefacto, referenciar ao máximo a coleção 12catorze, nomeando-a, fazendo-lhe alusão e procurando nela inspiração.

Os tópicos seguintes são, pois, a explicação e exemplificação das opções de design que tomámos. Foi sempre o nosso propósito de que, perante uma opção mais técnica ou prática, existisse sempre uma base conceptual que melhor a justificasse. Por fim, este projeto materializa-se também sob a metáfora de presente, de oferenda, que a editora pretende pôr em prática, mas que cabe a cada um servir-se e usar quer pela sua serena contemplação, quer como artifício ou espaço de festa e alegria.

2.2

FORMATO

O formato teve em conta o sentido que transmite a confluência entre o formato *coffee table book* e o formato de livro de bolso. Se por um lado, o *coffee table book* nos parecia interessante pela maior presença e ostentação que conferia a um livro simbólico, afirmando-o com um livro especial, por outro parecia-nos presunçoso um livro que homenageia uma coleção tão singela impor-se dessa forma. Já o formato de livro de bolso, tal como é o dos livros da 12catorze, afigurava-se redutor para o conceito comemorativo, e enquanto livro singular, e pequeno para a dimensão dos textos recebidos. A solução foi a opção por um formato médio que proporcionasse uma leitura confortável e desse espaço a exercícios cromáticos como mais à frente se exemplifica.

Tendo em conta os custos de produção, estipulou-se que o tamanho de cada página não deveria ser superior ao formato DIN A4 (210 × 297 mm). Procurámos também referenciar a coleção mantendo a mesma relação de proporção largura × altura. Depois de vários testes, considerámos que o formato 195 × 272 mm (escalando 1,7 relativamente ao formato dos livros da coleção), seria o mais adequado.

2.3 GRELHA E LAYOUT

“Uma grelha consiste num conjunto distinto de relações baseadas no alinhamento que funcionam como guias para a distribuição de elementos num formato. Todas as grelhas contêm as mesmas partes básicas, independentemente da complexidade da grelha. Cada parte desempenha uma função específica; as partes podem ser combinadas conforme necessário ou omitidas da estrutura global à descrição do designer, dependendo da forma como este interpreta os requisitos informativos do material.”²¹ (Samara, 2005, p.24)

Definido o formato, partiu-se para a definição da grelha e traçado, importantes para se estruturar os conteúdos de um livro com as características literárias do nosso projeto. Como ponto de partida, teve-se em conta a natureza literária dos textos e o tipo de textos, maioritariamente poesia.

“Construir uma estrutura adequada

Trabalhar com uma grelha depende de duas fases de desenvolvimento. Na primeira fase, o designer tenta avaliar as características informativas e os requisitos de produção do conteúdo. Esta fase é extremamente importante: uma vez desenvolvida, a grelha é um sistema fechado e, ao construí-la, o designer deve ter em conta as idiosincrasias do conteúdo, tais como múltiplos tipos de informação, a natureza das imagens e o número de imagens. Além disso, o designer deve antecipar potenciais problemas que possam ocorrer durante a disposição do conteúdo na grelha, tais como títulos involuntariamente longos, corte de imagens ou pontos mortos se o conteúdo de uma secção se esgotar.

A segunda fase consiste em dispor o material de acordo com as directrizes estabelecidas pela grelha. É importante compreender que a grelha, embora seja um guia preciso, nunca deve subordinar os elementos que a compõem. A sua função é dar unidade ao conjunto, sem suprimir a vitalidade da composição. Na maioria das circunstâncias, a variedade de soluções para dispor uma página dentro de uma determinada grelha é inesgotável, mas mesmo assim é aconselhável violar a grelha ocasionalmente. Um designer não deve ter medo da sua grelha, mas sim desafiá-la para testar os seus limites. Uma grelha realmente bem planeada cria infinitas oportunidades de exploração.”²² (Samara, 2005, p.24)

²¹ Tradução livre do original “A grid consists of a distinct set of alignment-based relationships that act as guides for distributing elements across a format. Every grid contains the same basic parts, no matter how complex the grid becomes. Each part fulfills a specific function; the parts can be combined as needed, or omitted from the overall structure at the designer’s discretion, depending on how they interpret the informational requirements of the material.”

²² Tradução livre do original

“Building an Appropriate Structure

Working with a grid depends on two phases of development. In the first phase, the designer attempts to assess the informational characteristics and production requirements of the content. This phase is extremely important: the grid is a closed system once it is developed, and in building it the designer must account for the content’s idiosyncrasies, such as multiples kinds of information, the nature of the images, and the number of images. Additionally, the designer must anticipate potential problems that might occur while laying out content within the grid, such as unusually long headlines, cropping of images or dead spots left if the content in one section runs out.

The second phase consists of laying out the material to the guidelines established by the grid. It’s important to understand that the grid, although a precise guide, should never subordinate the elements within it. Its job is to provide overall unity without snuffing out the vitality of the composition. In most circumstances, the variety of solutions for laying out a page within a given grid are inexhaustible, but even then it’s wise to violate the grid on occasion. A designer shouldn’t be afraid of his or her grid, but push against it to test its limits. A really well-planned grid creates endless opportunities for exploration.”

²³ haiku

Haiku ou haikai, é um género de poesia tradicional japonesa formalmente caracterizado por um poema de 17 sílabas, dividido em três frases de 5, 7 e 5 sílabas (*morae*). A forma tradicional justapõe duas imagens contrastantes, uma simbolizando o tempo e outra sugerindo uma observação ou uma revelação. Os grandes mestres do haiku foram Matsuo Basho, Yosa Buson, Kobayashi Issa e Masaoka Shiki.

Porto Editora. (2022). *haiku*. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$haiku](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$haiku)

Para uma decisão mais acertada sobre a grelha, escolheram-se estrategicamente os textos mais diversos: o texto de prosa e o texto poético dos mais extensos, um poema visual, um contributo composto por seis *haikus*²³ e um texto que combinava prosa com poesia visual.

Os primeiros ensaios incidiram sobretudo na compreensão do espaço que os textos ocupavam na página. Percebeu-se rapidamente que a regra inicialmente estabelecida de que cada autor tinha direito a apenas um *spread* (duas páginas) seria impraticável pela extensão que muitos textos tinham. Assim sendo, assumiu-se a quebra desse princípio e abriu-se espaço a que cada contributo ocupasse um ou dois *spreads*, ou seja, duas ou quatro páginas.



FIG. 84

Visto que o precedente estava aberto, existindo a hipótese de estender um texto para lá das duas páginas, e pela necessidade anteriormente sentida de que as páginas fossem mais arejadas, criou-se um espaço vazio no topo das páginas. Esta decisão fez com que o sentimento de páginas asfíxiadas pelos textos, dos primeiros testes, desaparecesse.

Com os primeiros ensaios também se verificou a necessidade de marcar uma entrada para cada contributo, isto é, acentuar visualmente a passagem do contributo de um autor para outro, sendo que estavam excluídas as possibilidades das passagens serem marcadas por separadores ou páginas em branco, decisão tomada tendo em vista o não aumento do número total de páginas, e conseqüentemente dos custos de produção. Para marcar estas entradas, optou-se por destacar o nome dos autores, destaque que está presente no canto superior esquerdo da página par, na página que assinala a entrada do autor. No mesmo alinhamento, desta vez no pé da página, situa-se o fólho. (O fólho só é marcado nestas páginas ímpares, na entrada de cada autor.) O posicionamento destes dois elementos na margem exterior esquerda do *spread* teve como objetivo facilitar a navegação do leitor pelo livro.

A grelha, sendo um elemento-chave, devia estar apta a receber uma grande variedade de textos, desde poesia a textos dramáticos, passando pela prosa e prevendo outros estilos de textos como epígrafes e notas de rodapé. Sabíamos que, se a grelha estivesse bem estudada, todos os procedimentos daí em diante estariam facilitados. Por esse motivo, a grelha não sofreu alterações até chegarmos à sua versão final, depois de quase um mês. As páginas foram definidas com um *layout* paralelo, com uma grelha tipográfica de 35 linhas de texto.

O traçado paralelo mostrou-se complexo de um ponto de vista técnico, já que o programa usado na paginação, Adobe InDesign, não faz este tipo de *layout* de forma automática. A solução passou por criar duas páginas-mestre, uma para a página ímpar (A) e outra para a página par (B), diferentemente do que por regra se faz quando o *layout* é simétrico, criando apenas uma página-mestre.

A grelha foi definida por quatro sub-colunas, com intervalos de 4,23 mm. A decisão de dividir em quatro divisões foi tomada devido à multiplicidade de variantes que esta grelha oferecia, podendo compor o texto numa sub-coluna, em duas ou em quatro.

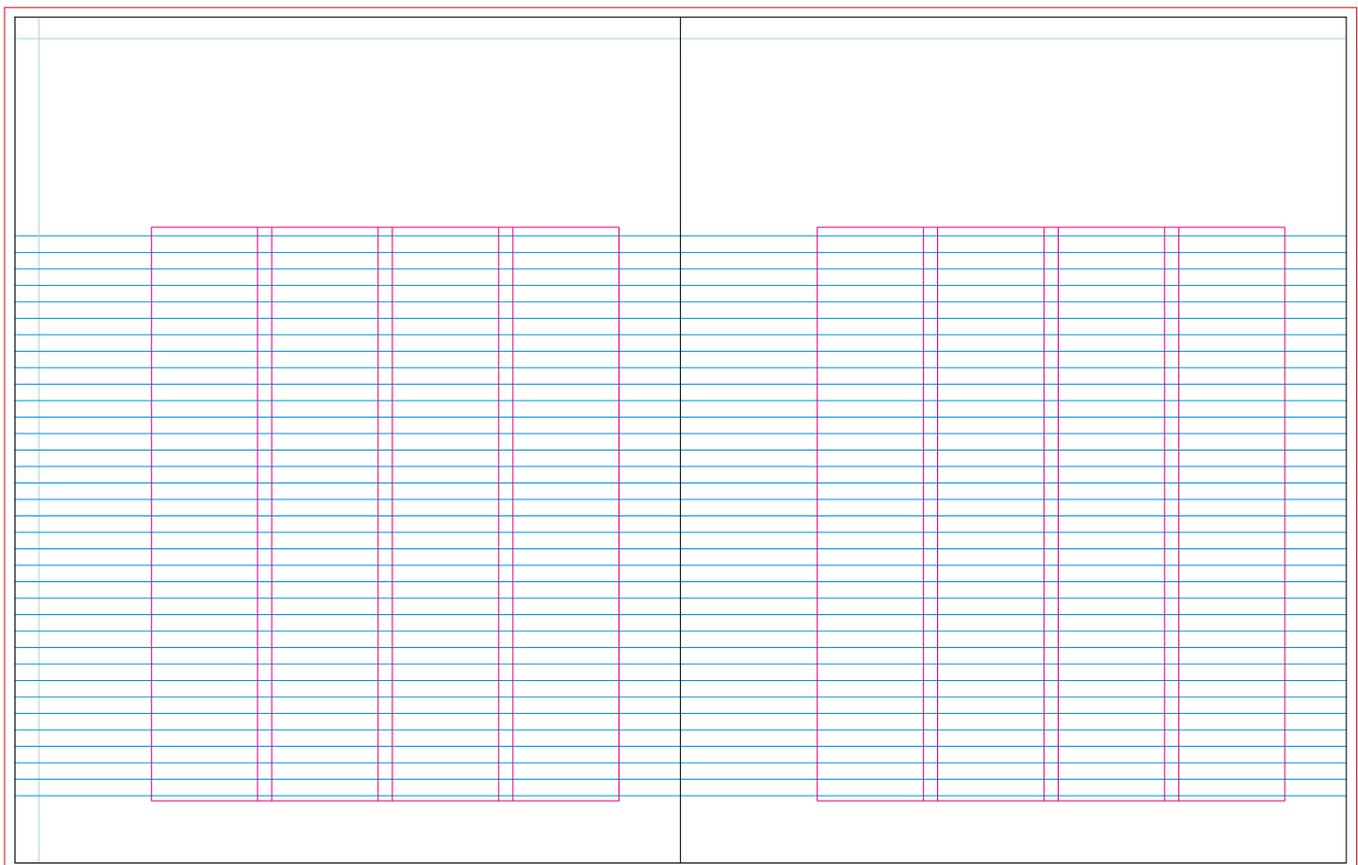


FIG. 85

A divisão da coluna em quatro subdivisões revelou-se pouco útil ao longo da paginação, visto que, textos de prosa, devem ser compostos numa única coluna de texto (ou seja, utilizando as quatro subdivisões), acontecendo o mesmo com a maioria dos poemas. No entanto, ao longo do processo de colocação dos textos na grelha, surgiu a necessidade de fazer duas intervenções específicas. A primeira deu-se no texto poético *Bestiário Íntimo*, de Adelino Ínsua, onde achámos oportuno dividir cada um dos temas de animais por uma coluna de texto. Para um melhor arranjo gráfico de ambos os *spreads*, optou-se por dividir a área do texto, não em quatro, mas em três subdivisões (ou sub-colunas), de modo a proporcionar uma leitura mais agradável.

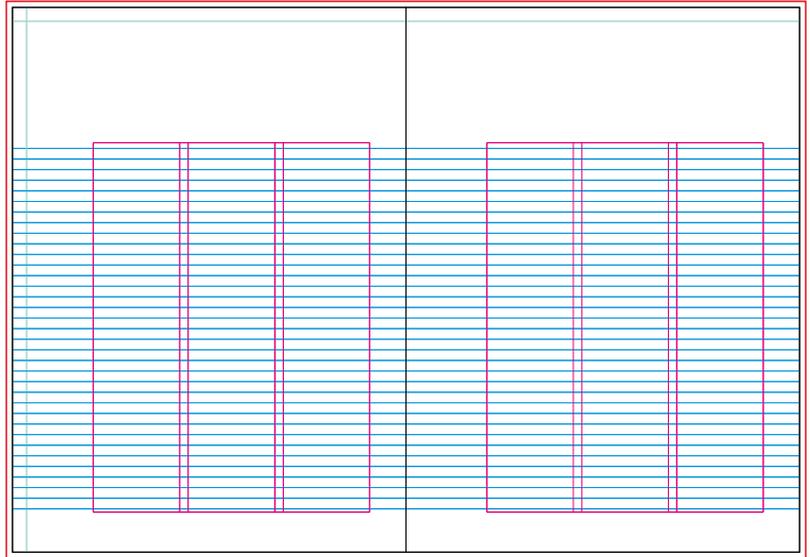


FIG. 86



FIG. 87

A segunda intervenção que se achou oportuna foi relativa aos conteúdos que não constituem o conjunto dos contributos textuais. A essência dos paratextos, que antecedem os textos dos autores convidados, e as biografias, que os sucedem, exigiram outro tipo de *layout*. Para estas páginas que compõem a entrada e saída do livro, fez-se um *layout* simétrico de modo a manter a maioria das características/medidas da grelha “principal”. Conservadas as margens superior e inferior da grelha principal, alterou-se a área reservada ao texto, que teria de ser mais larga e prever duas colunas. Sem as dramáticas margens da grelha principal, esta configuração é mais sóbria, tal como os conteúdos que nela aparecem.

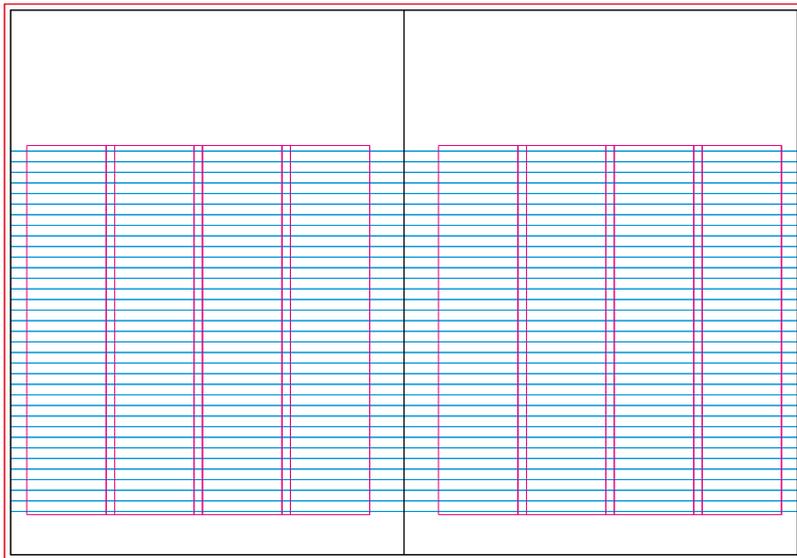


FIG. 88



Fig. 89

Aquando dos primeiros testes de impressão — imprimiu-se um caderno de 32 páginas —, verificámos que, ao aparar as folhas do interior do caderno, ficam mais curtas do que as do exterior, fazendo com que as margens externas fiquem também mais reduzidas, aproximando o corte dos conteúdos. Assim, uma última alteração foi feita em toda a extensão do projeto, aumentando as margens externas para 10 mm. Este processo acabou por durar mais do que o inicialmente previsto, no entanto, facilitaria as fases seguintes do projeto.

O *layout* deste projeto é flexível dentro de duas medidas fixas: as margens superior e inferior. As alterações tiveram como objetivo proporcionar uma leitura mais confortável ao leitor.

2.4

TIPOGRAFIA

Mantendo o referencial na coleção 12catorze, a opção tipográfica recaiu naturalmente no tipo Minion Pro, procurando fazer-se uso do mesmo como se um prolongamento dos livros da coleção se tratasse. As hierarquias são marcadas sem grandes contrastes de corpos nem de pesos, sem grandes intervenções expressivas nos textos.

A variedade de textos trouxe, maior complexidade ao trabalho de composição tipográfica. Pretendeu-se que, numa visão geral, todos os textos estivessem visualmente coerentes, de modo a partilharem o mesmo sentido de pertença ao artefacto e entre si. Todos os conteúdos textuais são tratados consoante a sua natureza, tendo diferenças marcadas por pormenores, que valorizam a experiência de ler. Os exemplos seguintes esclarecem as opções destes casos.

Corpo/Entrelinha

Os textos apresentam-se no corpo 11 pts, com uma entrelinha de 15 pts, medidas que considerámos adequadas a uma leitura cómoda, dadas as proporções do artefacto.

Foi adicionado o valor 10 ao *tracking*, de modo a abrir um pouco de espaço entre caracteres, atendendo a que todo o texto seria negativado.

A mancha tipográfica, com baseline assente no estilo dos textos, 11/15 pts, contempla 35 linhas. A largura da coluna contempla uma média de 14–15 palavras por linha.

Títulos

Dada a multiplicidade dos textos recebidos, com contribuições com mais do que um texto, e uma parte considerável de textos não apresentar título, optou-se por não se estabelecer uma grande diferença hierárquica entre título e texto. Por esta razão, manteve-se o corpo, diferenciando-se pelo peso.

Minion Pro Regular
Minion Pro Italic

Minion Pro Bold
Minion Pro Bold Italic

Alinhamento

O alinhamento dos textos varia consoante a sua natureza. Os textos de poesia, surgem naturalmente alinhados à esquerda; no caso de prosa, o texto é justificado.



Fig. 90

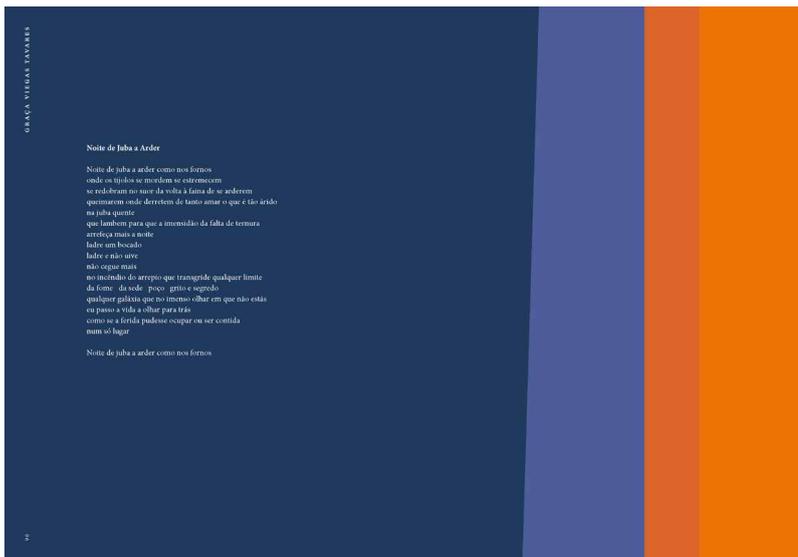


Fig. 91

Exceções ocorrem no que toca ao alinhamento, por exemplo, no poema visual “Politikos” de Guilherme Lidon Guerra (p. 97), onde o tratamento do texto foi feito verso a verso, e onde se contam um total de quatro alinhamentos diferentes. Os primeiros 12 versos são centrados, bem como os versos 17 e 20; o verso 13 é justificado; os versos 14, 15, 16, 18, 19 e 21 são alinhados à esquerda e o último é alinhado à direita. De modo a formar o desenho feito pelo autor, a caixa de texto teve de ser estreitada ocupando apenas as primeiras três colunas da grelha.



Fig. 92

Marcação de parágrafos

O parágrafo, como refere Haslam (2006), surge como extensão gráfica do conteúdo do livro no sentido em que é uma forma visual de articular o sentido do texto. Serve, essencialmente, para marcar a mudança de uma ideia.

*“As frases que compõem um parágrafo estão ligadas por uma ideia comum. O designer procura articular as ideias do escritor num texto, delineando os parágrafos através de convenções tipográficas. Ao longo do tempo e das diferentes tradições de escrita, desenvolveu-se uma série de convenções para clarificar o texto corrido.”*²⁴ (Haslam, 2006, p. 72)

²⁴ Tradução livre do original “The sentences that make up a paragraph are linked by a common idea. The designer seeks to articulate the writer’s ideas within a text by delineating the paragraphs using typographic conventions. Through time and different writing traditions, a range of conventions has developed for clarifying running text.”

²⁵ ¶

A marcação de um parágrafo pode ser feita de várias formas, sendo elas quebras de linha, indentações de parágrafo, marcações pelo símbolo “pilcrow”²⁵ ou outros símbolos, indentados suspensos, avanços de parágrafos, linhas recuadas, etc. (Haslam, 2006). Para este projeto, de modo a não adicionar artifícios ao texto, optou-se por marcar os parágrafos com indentados por ser uma forma simples e mais invisível, para além de ser considerada pelo conhecimento geral como a mais tradicional.

*“Os indentados, ou entrada de parágrafo, (...), são atualmente a forma mais frequentemente utilizada para articular parágrafos. A maioria dos compositores tradicionais cresceu com a convenção de usar o em (quadrado do tamanho do tipo) como um indentado. Esta é uma convenção extremamente prática para a composição manual ou mecânica. No entanto, na era digital, especificar qualquer valor parece ser igualmente fácil, pelo que os designers começaram a desenvolver uma série de abordagens. O indentado em-quadrado não tem em conta qualquer avanço, pelo que o aspeto visual desta forma de travessão é o de um retângulo branco vertical. Muitos designers preferem manter um quadrado, criando um indentado que reflecte a distância entre a linha de base e a linha de base. Outros designers preferem associar este tipo de decisão à sua abordagem à construção da grelha. Um designer que utilize uma secção dourada para o formato e a caixa de texto pode aplicar a mesma estratégia aos microespaços da página e criar indentados de secção dourada entre as linhas de base. Um designer que utilize escalas proporcionais ou a série de Fibonacci pode escolher um dos valores mais pequenos da escala para formar o indentado, enquanto o modernista pode conceber um incremento baseado na divisão de um único campo da grelha.”*²⁶ (Haslam, 2006, p. 74)

²⁶ Tradução livre do original “Indents, or indentations, (...), are today the most frequently used form of articulating paragraphs. Most traditional compositors have grown up with the convention of using the em (square of the type size) as an indent. This is an extremely practical convention for hand- or machine-setting. In a digital age, however, specifying any value is equally easy, and so designers have begun to develop a range of approaches. The em-square indent does not account for any leading, so the visual appearance of this form of indent is of a white portrait rectangle. Many designers prefer to retain a square by devising an indent that reflects the baseline-to-baseline distance. Other designers prefer to link this kind of decision to their approach to the construction of the grid. A designer using a golden section for both format and text box might apply the same strategy to the micro-spaces within the page and create golden-section indents between the baselines. A designer making use of proportional scales or the Fibonacci series might choose one of the smaller values on the scale to form the indent, while the arch-modernist might devise an increment based on the division of a single grid field”

“Se as linhas forem longas e as margens forem generosas, um recuo de 1½ ou 2 emes poderá parecer mais luxuoso do que um eme, mas recuos maiores do que 3 emes são em geral contraproducentes.” (Bringhurst, 2005, p. 49)

Neste caso, a marcação de parágrafos é feita por indentados de 7 mm (o equivalente a quase dois emes), medida afixada depois de algumas tentativas para criar um quadrado branco, já que o recuo típico, de um eme afigurava-se insuficiente. Esta marcação é dispensada quando se trata do início do texto ou quando o texto precede um separador ou um subtítulo.

Este critério não é aplicável à composição do texto de poesia, já que a poesia, dada a sua natureza específica de composição determinada pelos seus autores, não obedece a estes procedimentos. O texto poético tem, contudo, outras especificidades que acautelámos.

Poesia: versos longos

Um problema recorrente da composição em poesia, refere-se ao tratamento de versos mais extensos do que a largura da caixa de texto. Situação que pedia uma sinalização de modo a dar ao leitor a informação de que está diante de um verso com continuação na linha seguinte.

Recorreu-se a vários livros de poesia onde esta circunstância estava contemplada para percebermos que soluções adotar. Consultaram-se também vários livros da coleção 12catorze. A solução mais comumente encontrada foi a de alinhar à direita a parte do verso que passava para a segunda linha, tendo, por vezes, um parêntese reto a iniciá-lo. Outra solução, e usada neste projeto, é a de indentar o verso quando este passa para a linha de baixo. Escolheu-se a medida de indentação usada na marcação de parágrafos (7 mm), assegurando assim unidade entre os vários textos.



Fig. 93

Um homem esfomeado é um domador de feras.

Ao lado dos transeuntes, todavia, um homem esfomeado transforma-se num trapezista que caminha com um par
[de pernas vacilantes pela fome e pelas ruas fora.

Um homem esfomeado é um domador de feras.

Ao lado dos transeuntes, todavia, um homem esfomeado transforma-se num trapezista que caminha com um par
de pernas vacilantes pela fome e pelas ruas fora.

Epígrafes e Dedicatórias

As epígrafes e dedicatórias surgem depois do título, quando existe, e antes do corpo do texto. Surgem alinhadas à direita, em itálico, estilo que suprime a existência de aspas, no caso de ser uma citação. O nome do autor citado surge no alinhamento da epígrafe, no peso Regular, antecedido por um travessão (traço eme).



Fig. 94



Fig. 95

Notas iniciais

Considerou-se que as notas iniciais tinham valor semelhante às epígrafes e dedicatórias, por isso, surgem no mesmo estilo, apenas diferenciadas pelo alinhamento à esquerda e alinhadas pela segunda sub-coluna da grelha.



Fig. 96

Notas de rodapé

“As notas de rodapé são a própria encarnação da impertinência, mas têm lá suas utilidades. Se forem curtas e pouco frequentes, podem ocupar pouco espaço, ser fáceis de achar quando demandadas e fáceis de ignorar quando não interessarem. Longas notas de rodapé são inevitavelmente uma distração: sua leitura é tediosa e sua contemplação é cansativa. Notas de rodapé que invadem a página seguinte (como quase toda nota longa acaba fazendo) são um abjeto fracasso de design.” (Bringinghurst, 2005, p.76)

“As notas de rodapé raramente precisam ter mais do que 8 ou 9 pt.” (Bringinghurst, 2005, p.77)

As notas de rodapé surgem ocasionalmente, como referências bibliográficas ou com informação adicional ao texto. Dada a sua natureza e quantidade na publicação, isto é, serem um suporte ao texto principal, achou-se por bem que o nível hierárquico fosse expresso pelo corpo 8, mantendo a entrelinha de 15 pts de forma a manter-se na *baseline*. Tal como as notas iniciais, as notas de rodapé estão alinhadas pela segunda sub-coluna da grelha e estão separadas do texto principal por um pequeno filete.



Fig. 97



Fig. 98

Referências locais e temporais

Alguns textos traziam indicações de local e data da sua escrita. Entendeu-se respeitar a sua importância simbólica e colocá-los junto ao texto e não junto às notas biográficas no final.

Criou-se um estilo para esta indicação, idêntico ao das notas de rodapé: relação corpo/entrelinha de 8/15pts, divergindo no alinhamento, desta vez à direita, separados do texto por uma linha de intervalo.



Fig. 99



Fig. 100

Nome dos autores

Os nomes dos autores foram destacados dos restantes textos pelo seu estilo: versaletes minúsculos com um valor de *tracking* de 180. Esta configuração foi adotada sempre que os autores são referenciados: no índice, como separador dos textos e nas notas biográficas.

Este estilo migrou diretamente das referências estudadas no estudo de casos, mais concretamente da “Antologia da Poesia Erótica Brasileira” e de “O Elogio do Espectador: 100 espetáculos, 100 testemunhos, 100 fotografias”, onde o nome dos autores dos textos surgem com esta formatação. Esta solução permitiu expandir a paleta tipográfica sem recorrer a outro tipo de letra nem exercer contraste excessivo.

A característica mais notória dos nomes, enquanto separador de autor para autor, é a sua orientação vertical na página, de baixo para cima e alinhado à cabeça.

Existem dois textos que configuram casos especiais: uma entrevista e um texto dramático. De forma estilística, definiu-se a entrada dos personagens/intervenientes com esta formatação, de forma a distinguir as falas das indicações “cénicas”/entrada de personagens.



Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103

Fólio

O fólio surge rodado e alinhado com o nome do autor, e apenas na página onde este entra, por isso, o fólio tem sempre números pares. A escolha foi feita para não preencher as páginas seguintes com detalhes que fossem distrativos. Apresentar uma numeração em todas as páginas tornava-se desnecessário neste tipo de coletânea de leitura não obrigatoriamente sequenciada. O fólio remete apenas para o índice de autores, ficando assim facilitada a sua procura.

Pontuação

“Trate a pontuação como notação, não como expressão, na maior parte do tempo.” (Bringhurst, 2005, p.94)

A primeira revisão dos textos consistiu em corrigir a pontuação, principalmente travessões e hífen. Consultou-se o livro “Elementos do Estilo Tipográfico”, de Robert Bringhurst, para ajudar a definir estes detalhes.

“Os teclados dos computadores e das máquinas de escrever possuem apenas um traço horizontal: o hífen. No entanto, qualquer fonte, normal de texto inclui pelo menos três: o hífen e dois tamanhos de travessão, o travessão ene – que tem a largura de um ene (meio eme, M/2) — e o travessão eme — com a largura de um eme (dois enes).” (Bringhurst, 2005, p.91)

Traço ene

“Utilize travessões ene ou travessões de um terço de eme sem espaços entre os dígitos de uma série. (...) O travessão, quando composto bem junto aos caracteres (e com bastante cuidado no espaçamento), faz às vezes da preposição a e das contrações à e às. O hífen é curto demais para funcionar assim, e em alguns tipos o travessão ene (tradicionalmente recomendado) parece muito longo.” (Bringhurst, 2005, p.91)

Usado para separar nomes de locais ou datas, como se pode confirmar neste exemplo, o texto Quaresma de Caleb Benjamin, onde a data está separada por um traço ene (Brasil 2019–2022).



Fig. 104

Traço eme

“Use o travessão eme ao introduzir discursos diretos.

O travessão eme, seguido de um espaço fino (M/5) ou de um espaço cheio, é o método geralmente adotado na Europa para indicar diálogos e faz muito menos estardalhaço que as aspas:

— Então este é um romance francês? — disse ela.

— Não — disse ele —, é de Manitoba.” (Bringinghurst, 2005, p.92)

Já o traço eme, é usado sobretudo para introduzir diálogos, mas também usado aqui de forma estilística para indicar o nome do autor de uma citação que surja na epígrafe. No texto de Luís Serpa, “F. — Breves e fragmentadas notas para uma biografia”, é notória a repetida presença de traços eme no meio do discurso.



Fig. 105

Frontispício, folha de rosto e ficha técnica

A folha de rosto e o frontispício, são semelhantes na sua forma, sendo que o segundo é mais completo em termos de conteúdo. A folha de rosto contém apenas o título, já o frontispício acrescenta o subtítulo, a descrição e o logótipo das Edições Húmus.

Tal como as capas da coleção 12catorze, o título surge centrado e alinhado à cabeça da página, rodado num ângulo de $-90.^\circ$, num corpo de 23 pts. No frontispício, a descrição e o logótipo são alinhados entre si, sendo este último no pé da página centrado.

A ficha técnica, pelas suas características inerentes, respeita apenas o layout da página. Está posicionada à esquerda, a partir do canto inferior esquerdo, com os conteúdos compostos numa relação 9/12 pts.



Fig. 106



Fig. 107

Biografias

A última secção do livro, apresenta indicadores de fecho do artefacto. Apresenta uma compilação das biografias breves dos 88 autores publicados. Cada autor está representado pelo nome, biografia e notas adicionais ao seu contributo, caso haja. As biografias são curtas (local e ano de nascimento e residência atual), tendo sido migradas dos livros da coleção 12catorze. Já as notas adicionais dos textos surgem entre parênteses e em itálico. Os textos desta última secção, como já foi referido, seguem um *layout* diferente do *layout* principal, e surgem numa relação 8/12 pts. (ver Fig. 89)

Firmino Bernardo

Sandra Gonçalves

Cláudia Clemente

Rui Xerez de Sousa

Casimiro de Brito

Alberto Serra

Flor Campino

Carlos Pessoa

Regina Gaspar

Rita Reis

António Cabrita

Sandra Gonçalves

Salgado Maranhão

Mario Delgado Aparain

Luis Carlos Patraquim

Ana Isabel Soares

Carlos Nejar

João Gesta

Pedro Sobrado

Abel Neves



Flor Campino

Rui Xerez de Sousa

Fernando Esteves Pinto

Claudia Clemente

Maria Teresa Sá

António Canteiro

Dimiter Anguelov

António Carlos cortez

Francisco Luís Parreira

Francisco Luís Parreira

Adelino Ínsua

João Rasteiro

Susana Figueiredo

Levi Condinho

Aimar Labaki

Isabel Nogueira

Fernando da Costa Soares

Mario Delgado Aparain

Mirian Nogueira Tavares

Francisco Duarte Mangas

Hélder Magalhães

Fernando da Costa Soares

António Tavares

Rui Xerez de Sousa

António Cândido Franco

Alberto Pereira

Gaëlle Istanbul

António Ferra

Ana Mendes

Venâncio Calisto

João Silva Saraiva

Inácio Nuno Pignatelli

Aurelino Costa

Mario Delgado Aparain

Tiago Correia

Venâncio Calisto

Fernando da Costa Soares

José Manuel de Vasconcelosain

Ana Mafalda Leite & Hironidina Joshua

António Canteiro

Marta Moreira

Hironidina Joshua

Pedro Teixeira Neves

Isabel Nogueira

Vitor Vicente

Alberto Pereira

J. M. Alexandre Alvas

Sandra Barão Nobra

Adelice Souza

Abel Neves

Caleb Benjamin

Fernando Mora Ramos

Ana Isabel Soares

José Viale Moutinho

Pedro Teixeira Neves

Jacinto Lucas Pires

Maria Rezende

António Cabrita

Abel Neves

Fernando Martinho Guimarães

Ricardo Fonseca Mota

Ilda Hopp

Nuno Dempster

12catorzebold



Georgina Martins

Maria do Carmo Piçarra

Vanessa Sotelo

Alexandra Soares Rodrigues

Adília César

Andrea Barrios

Carlos Quiroga

Dora Nunes Gago

Milton Fornaro

Miguel Marques

Pedro Teixeira Neves

Miguel Meruqe

António Canteiro

Francisco Duarte Mangas

José Miguel Braga

José Viale Moutinho

Maria Teeresa Sá

Luis Serpa

Nuno Ribeiro

Mélio Tinga

Maria João Cantinho

José Manuel Barroso

Josefa de Maltezinho

Manuela Teles

Carlos Nuno Granja

António Carlos Cortez

Pedro Braga Falcão

Luis Vendeirinho

Sónia Barbosa

Caleb Benjamin

Carlos Alberto Machado

Luis Amorim de Sousa

Carlos Nuno Granja

Ana Cláudia Santos

Grça Tavares

Cipriano Justo

Pedro Seabra

Ronaldo Cagiano

Fernando Esteves Pinto

José Campinho

Henrique Manuel Bento Fialho

Rui Teixeira Motta

12catorzeestreja

12catorzeextrabold

Nuno Miguel Proença

Abel Neves

Ricardo Gil Soeiro

Assunção Varela

Guilherme Lidon Guerra

António Fojo

Nuno Ribeiro & Cláudia Souza

Alexandra Soares Rodrigues

Dora Gago

José Miguel Braga

Maurício Vieira

Miguel Marques

2.5 IMAGEM E COR

Apesar do pedido inicial aos autores se centrar somente em conteúdos textuais, recebeu-se um texto de um autor que pedia que o seu contributo fosse acompanhado de uma imagem que enviava. Este pedido foi tido em consideração, e feito um esforço para encaixar a fotografia na dupla página, ficando colocada na margem interna do *layout* junto ao trecho a que dizia respeito. Esta imagem era acompanhada de uma legenda que foi formatada de acordo com as notas de rodapé (8/15pts).



Fig. 108

Ainda que tivesse ocorrido esta exceção, o restante artefacto manteve ao longo das suas páginas uma cuidada e intencional coerência gráfica e visual. Um dos elementos que mais contribuiu para que isso se sentisse foi, aquilo que se pode considerar como uma narrativa visual abstracta, e que vive substancialmente da cor.

*“A cor é subjetiva e emocional. É frequentemente o elemento mais volátil de um projeto. Declarar que a escolha de uma cor favorita é inferior é atacar pessoalmente o âmago de uma pessoa. Um cliente pode exigir arbitrariamente uma cor específica ou rejeitar outra com base em razões aparentemente irrelevantes. A nossa reação a uma cor baseia-se nas nossas experiências de vida e associações culturais. Se estiver fechada num armário verde durante a maior parte da infância, uma pessoa pode ser avessa ao verde. Independentemente das inúmeras razões racionais apresentadas e do apoio da investigação, esse indivíduo desprezará para sempre o verde.”*²⁷ (Adams, 2017, p.10)

²⁷ Tradução livre do original “Color is subjective and emotional. It is often the most volatile element of a project. To declare that the choice of a favorite color is inferior is to personally attack a person’s core. A client may arbitrarily demand a specific color or reject another based on outwardly irrelevant reasons. Our response to a color is based on our life experiences and cultural associations. If locked in a green closet for most childhood, a person may be green averse. Regardless of the numerous rational reasons presented, and backup of research, that individual will forever despise green.”

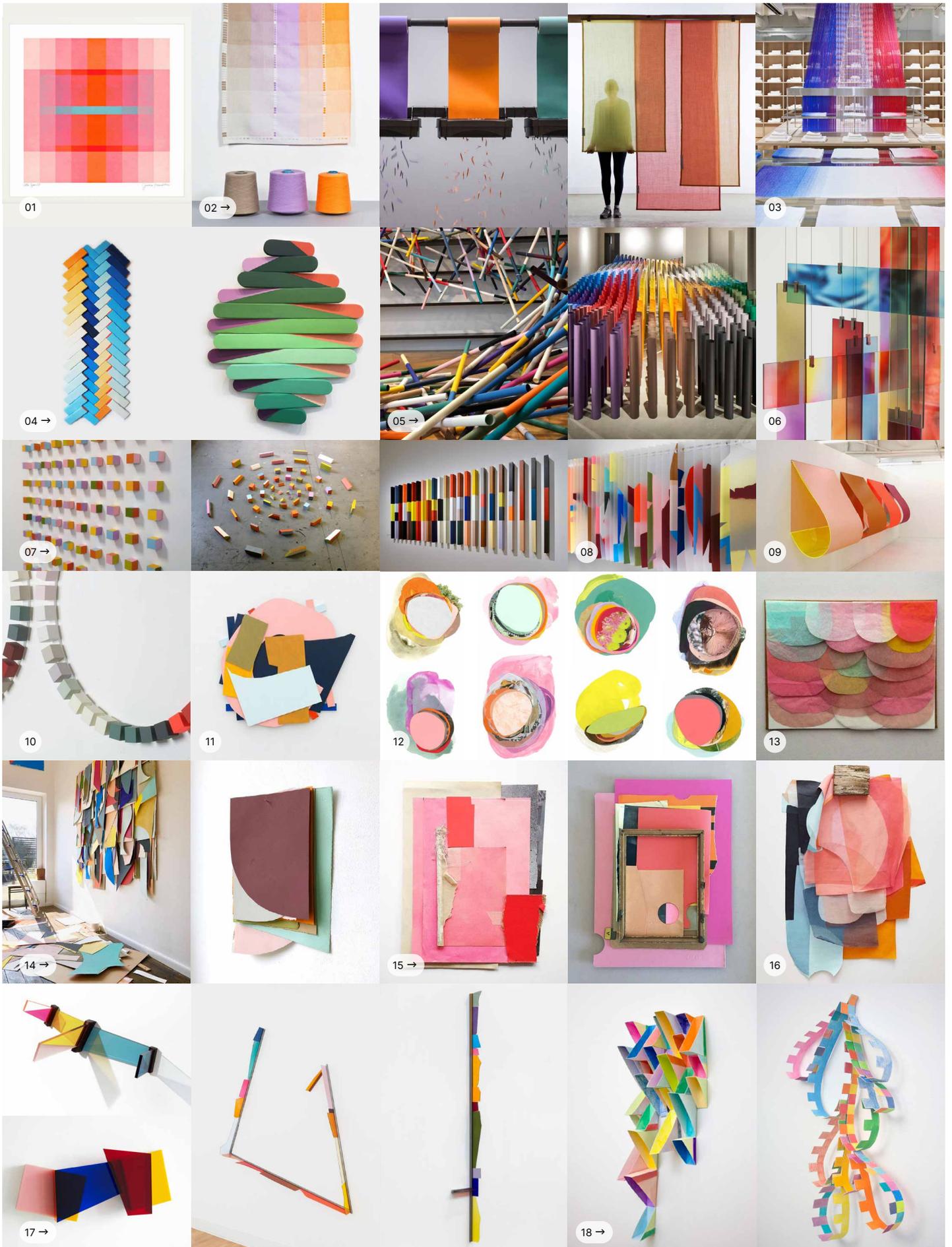
A narrativa visual foi inicialmente criada a partir da ideia de traduzir visualmente a coleção. A imagem dos livros da coleção 12catorze, colecionados e alinhados numa estante, é mimetizada e interpretada. Visualmente, esta coleção é marcada pela diversidade de cores, planas e não repetidas (pensou-se inicialmente). Este sortido cromático, quase uma imagem identitária da coleção, combinava com o propósito do artefacto

transmitir a alegria da celebração. Definiu-se, assim, que seria esse o ponto de partida para desenvolver a narrativa visual paralela à textual.

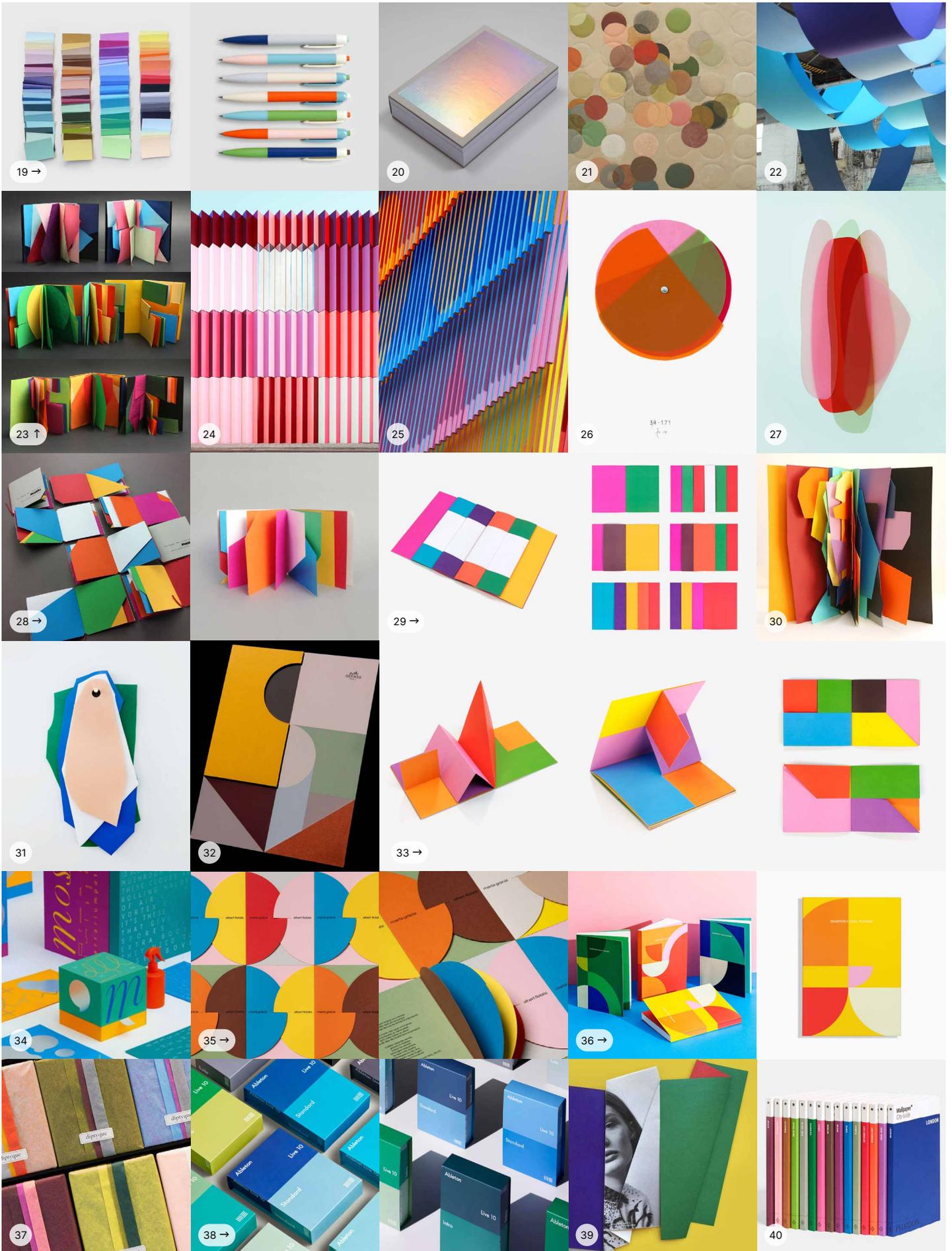
Estabeleceu-se que ia ser utilizada a paleta cromática das capas dos livros da 12catorze. Nesse sentido, a par dos testes de *layout*, fez-se uma recolha dos códigos das cores utilizadas. Este acervo de cores foi feito recolhendo os ficheiros das capas da 12catorze, transferindo a cor para um documento InDesign que continha todo o conjunto. Esta recolha revelou-se mais demorada e complexa do que inicialmente previsto, por dois motivos: primeiramente porque os volumes lançados inicialmente, foram impressos em cores Pantone, por isso houve a necessidade de fazer a transferência do Pantone para quadricromia, recorrendo ao catálogo *Pantone Solid to Process Guide* — que indica a referência CMYK mais aproximada a cada código Pantone. O segundo motivo foi a inexistência de muitos ficheiros de produção, e assim a impossibilidade de migrar a sua cor para o ficheiro contendo o índice de cores. Findo o processo de completar o índice de cores, percebeu-se que seria útil não só para este projeto académico mas também para quem vier a escolher as cores das capas dos futuros livros da coleção, visando a não repetição de cores. (ANEXO 5)

Depois da ideia definida e das cores recolhidas, passou-se para a prática que se desenvolveu num primeiro momento de forma analógica. Foram impressas folhas com as cores reunidas, papéis utilizados na montagem manual de maquetas numa escala diminuída do que seria um caderno do projeto.

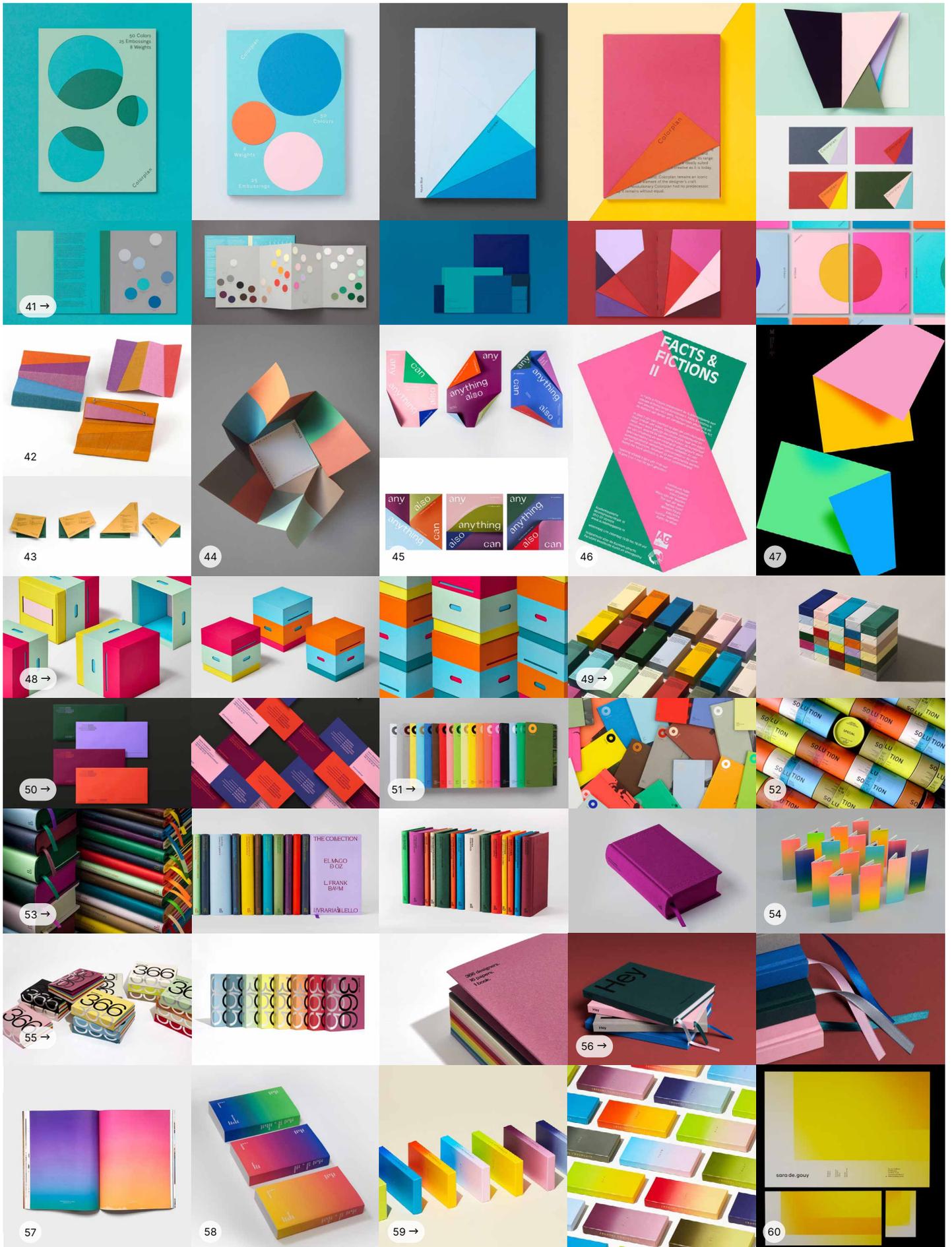
Realizaram-se experiências que se apelidaram Testes de Cor, e tiveram como base uma pesquisa visual que trazia referências, tanto de objeto gráficos, como outros completamente dissonantes, mas que tivessem em comum a forte presença da cor e que explorassem formas de a trabalhar, como a combinação, sobreposição, contraste, texturas, luz, recortes, etc. Esta etapa foi desenvolvida recorrendo a livros, principalmente o “Book on Books”, mas sobretudo à pesquisa na internet, resultando numa quantidade de imagens recolhidas e colecionadas numa espécie de “quadro branco” no programa *Figma*.



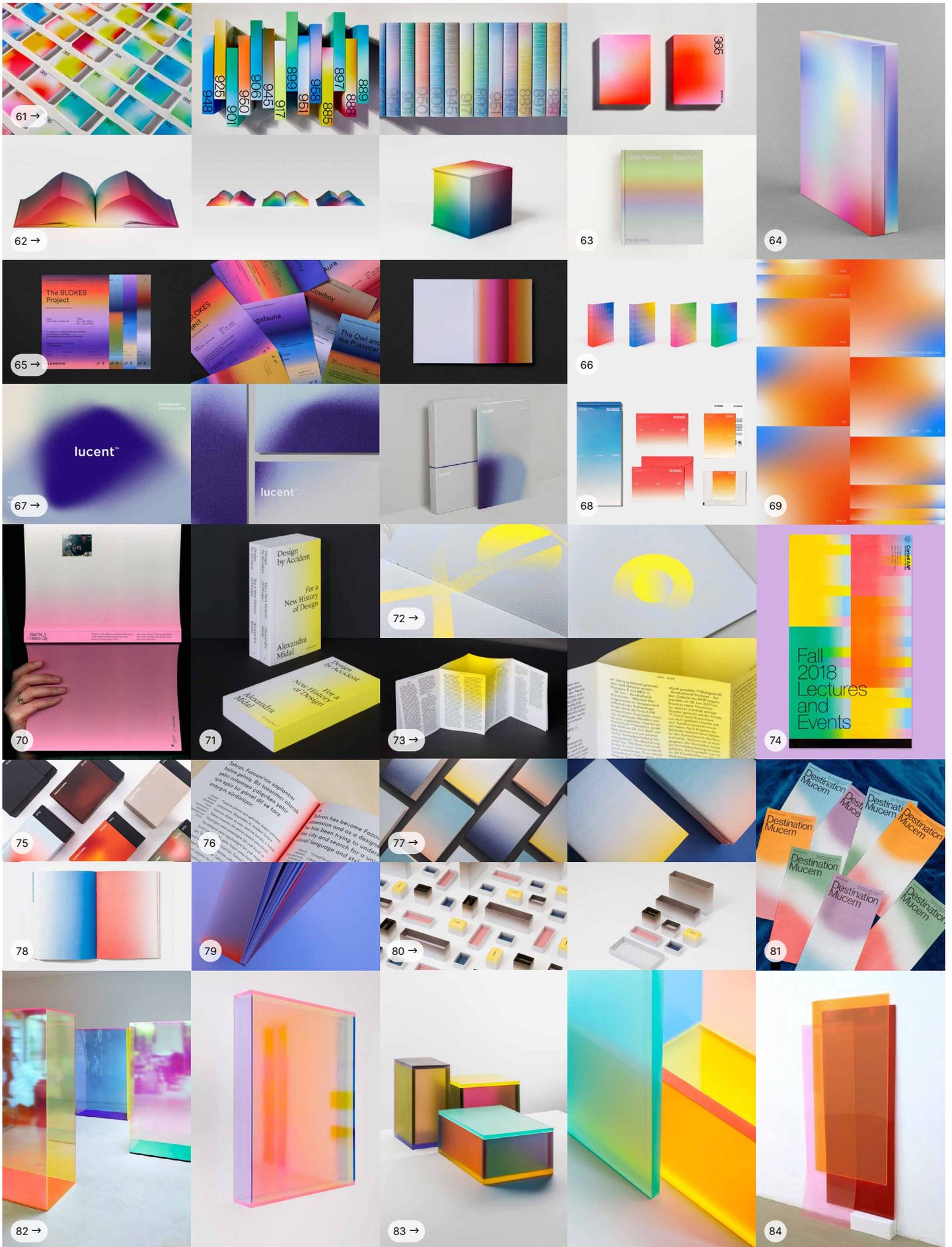
01 Jessica Poundstone | Color Space 53; 02 "Blend"; na LDF London Design Festival 2016; 03 Kashiwa Sato | Imabari Japan; 04 Kayla Rump; 05 Made Thought | G.F. Smith; 06 Heather Collins | JBG Companies; 07 Yoshi Takahashi; 08 Jonathan Saunders and Jess Flood-Paddock; 09 Estela Sokol; 10 Sophie Smallhorn; 11 Imi Knoebel; 12 Xochi Solis; 13 Essimar; 14 Jo Hummel; 15 Sophie Kler; 16 Georgia Loveridge; 17 Henrik Eiben; 18 Alex Paik



19 Present And Correct; 20 Kronecker Wallis; 21 Mekhala Bahl; 22 Made Thought | G.F. Smith; 23 Eleonora Cumer; 24 Chapman Taylor | Fachada Mira Shopping Center; 25 Yinka Ilori; 26 Beat Zoderer; 27 Anna Lomax; 28 Bruno Munari; 29 António Ladrillo; 30 Eleonora Cumer; 31 Muller Van Severen; 32 Les Graphiquants; 33 António Ladrillo; 34 Bacon Liu; 35 Studio Hey; 36 Poketo; 37 diptyque Paris; 38 Made Thought | Ableton; 39 Anna Kulachek; 40 Phaidon | Wallpaper City Guide



41 Madethought | GF Smith; 42 Konstanze Precht; 43 Xavi Martinez; 44 Mélanie & Nicolas Zentner; 45 Qu'est-ce Que C'est Design; 46 Studio Zijspan; 47 Moniker SF; 48 Think Packaging; 49 Jordi Masdeu Studio & Jaume Serradelarca; 50 Aneta Lewandowska, Joasia Fidler-Wieruszewska; 51 Why not associates; 52 Zoo Studio; 53 Eduardo Aires; 54 Bond Creative Agency; 55 Supermundane; 56 CounterPrint; 57 Javas Lehn Studio; 58 Matthieu Jeanson; 59 Little Motherhouse Japan; 60 Bureau 205



61 TM Studio; 62 Tauba Auerbach; 63 Phaidon; 64 Michael Thorsby; 65 Pop&PacStudio; 66 hyung cho; 67 Savi Communications; 68 HDU²³ Lab; 69 Damon xart; 70 Matthias Spaetgens; 71 Haller Brun; 72 Pierre Sponchiado; 73 weberruss studio; 74 Studio Elana Schlenker; 75 Ul Jar; 76 Ozan Akkoyun; 77 Onedesignspace notebooks; 78 Studio Mut; 79 we-we; 80 Studio PESI; 81 Alexis Jamet; 82 Regine Schumann; 83 Raw Color; 84 Estela Sokol .

Os testes de cor que foram realizados exploraram o conceito inicial por quatro caminhos diferentes.

O primeiro, bastante ambicioso, previa a dobra e o corte das páginas, um tanto à semelhança da referência “Gemma Smith: Found Ground”. Rapidamente se deduziu que esta solução era pouco viável devido ao custo de produção e ao rearranjo dos textos. Esta solução foi reequacionada já não pelas páginas cortadas e dobradas mas antes com um simulacro desses efeitos. Neste teste (ver figuras 109 e 110) simulou-se o texto a branco e a preto sobre as cores para testar o seu comportamento ao nível do conforto na leitura.

O segundo teste (ver figuras 111 e 112), consistiu numa aproximação mais fiel à imagem das lombadas, alinhadas numa estante, e procurava alimentar esta ideia com cortes variáveis entre cada faixa de cor.

O terceiro teste (ver figuras 113 e 114) procurou ser uma variação da anterior onde, em vez da separação das cores surgir num formato vertical, teria intervenções irregulares como se de recortes em várias direções se tratasse. Os textos surgiam a preto, o que concluímos ser impraticável, dado a natureza saturada das cores. Esta alternativa não se mostrou capaz de aguentar a repetição sem ser cansativa.

Para contrariar a exaustão de intervenção que a narrativa visual teve no terceiro teste de cor, fez-se um quarto (ver figuras 115 e 116), onde a ideia era haver apontamentos de cor num livro que assumir a cor do branco do papel com os textos tintados a preto. Esta abordagem revelou-se frágil, face à ideia de explosão de cor que tínhamos em mente.



Fig. 109



Fig. 110



Fig. 111



Fig. 112



Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115



Fig. 116

Discutiu-se qual o rumo a tomar, dentro destas quatro opções, sendo que a segunda foi a que mais agradava tanto estética como conceitualmente. De forma a explorar este conceito, criou-se uma espécie de filme num rolo de 9 cm de altura por 548 cm de comprimento, feito com recortes de faixas de cor impressas. O processo para a sua conceção, começou por criar a base deste filme composta por faixas de papéis de rascunho, cortadas com 9 cm e coladas entre si. Sobre esta base, criou-se uma sequência composta por recortes de papéis coloridos, usando tesoura, x-ato e cola branca. A ideia foi que esta composição representasse os livros da 12catorze juntos, e funcionasse como uma narrativa paralela à narrativa textual.



FIG. 117



Fig. 118



Fig. 119



Fig. 120



Fig. 121

Esta representação desenvolveu-se posteriormente em ambiente digital, desta vez com o texto a branco numa camada superior, onde os cortes das cores são apenas retos e menos fragmentados.

Novas regras foram criadas e impostas à medida que se iam incorporando as cores nas páginas já compostas com os textos. Por exemplo, um texto nunca podia ser cortado por uma transição de cor; no entanto, se um autor estivesse representado por mais do que um texto, pode existir mudança de cor.



Fig. 122



Fig. 123



Fig. 124

A narrativa visual e a textual são capazes de se equilibrar entre si, quer isto dizer que quando existe um texto mais curto, a composição visual tem mais expressão, e quando o texto é mais longo, a composição é mais contida. Este exercício de balancear cada página é ditado pela narrativa textual (já que é menos controlada pelo lado do designer), e tem o objetivo de equilibrar todos os *spreads* do livro, mitigando a sensação de páginas vazias.

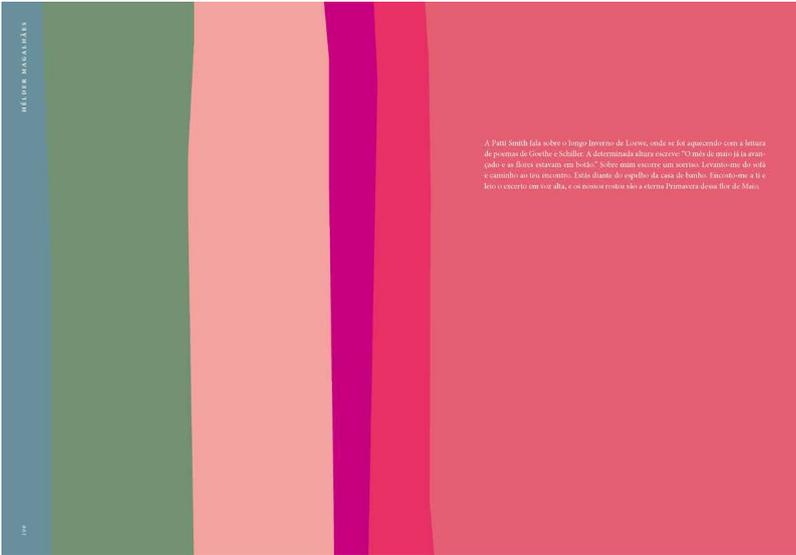


Fig. 129



Fig. 130

Após uma visualização de todas as páginas do miolo desta coletânea, ficámos com a sensação de que, apesar de haver ritmo, percecionava-se a mesma cadência, sentimento que contradizia a intenção inicial de que o elemento surpresa estivesse muito presente. Este problema exigiu várias experiências e por fim, foi colmatado introduzindo gradientes de cor em algumas páginas como parte da narrativa visual. Estes gradientes convivem com faixas coloridas cujas laterais são quebradas.

Para que a discrepância não fosse tão acentuada, optou-se por degradês mais longos e que fundissem cores próximas. Os gradientes posicionados no livro de forma consecutiva, e apenas uma vez, formam uma espécie de capítulo na narrativa visual.



Fig. 131



Fig. 132

Em resumo, pode considerar-se que, apesar de não existir intenção de ilustrar estas narrativas, as cores escolhidas e a sua composição nas páginas funcionam apenas como um espaço cénico, emocional, onde habitam os textos.



Fig. 133



Fig. 134



Fig. 135

2.6

CAPA

A capa foi uma das últimas decisões de design gráfico a ser tomada. A necessidade de a projetar surgiu quando, por fim, se interligaram as narrativas visual e textual e se teve uma visão geral do interior do artefacto.

No início da sua conceção, equacionaram-se duas opções: ou a capa seria um espelho do interior do livro, ou, por outro lado, funcionaria por contraste. Quando idealizamos o contraste, neste caso, pensámos recorrer a materiais transparentes, como o acrílico e o polipropileno, por oposição às páginas de cores fortes, densas e opacas. Surgiu também a imagem de um livro colorido dentro de uma capa branca — a ausência da cor impressa por oposição. Ambas as ideias foram descartadas: a primeira porque se apresentava muito dispendiosa; a segunda por conter riscos elevados de deterioração, quer no processo de produção, quer no posterior transporte e manuseamento.

A conceptualização de uma capa que fosse tintada, e com materiais mais acessíveis, foi a opção seguinte. Nesse sentido, investimos na ideia da capa funcionar como uma extensão do miolo. Como se, de certa forma, se levantasse um véu para desvendar o interior. Assim, pensou-se na capa como uma ligação entre o fim e o início do miolo, não havendo um término, insinuando a não finitude da coletânea/coleção, solução que deixa a porta aberta para futuras edições comemorativas.

A capa concretiza estes conceitos através do prolongamento das cores. A capa planificada, mostra que a mancha de cor com que a capa termina (à direita da capa) seria a cor que inicia o interior; e a última cor do miolo, seria prolongada para as costas. Desta forma, o interior é ampliado, exaltando uma entrada no livro de forma gradual, sequencial.



Fig. 136



Fig. 137



Fig. 138

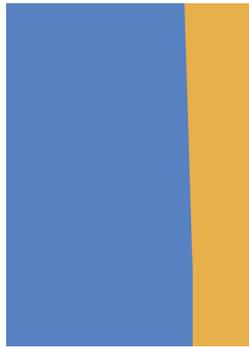


Fig. 139



Fig. 140

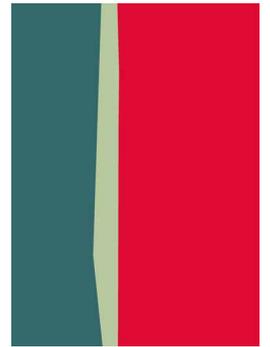


Fig. 141

A primeira maquetização da capa foi produzida à escala real. Previa-se uma encadernação com colagem na face lateral com reforço na espinha, de forma a adicionar uma lombada e esconder a colagem. Esta ideia previa a utilização de cartão prensado que ficaria com as laterais visíveis já que não seria revestido nem pintado e o corte da capa seria rente ao miolo. Sobre o cartão que definia a capa, previu-se a contracolagem de outros dois cartões, recortado como faixas de cor, criando camadas de cartão desniveladas, transferindo as manchas de cor para um plano tridimensional e tátil. A ideia foi posta de parte devido ao elevado custo que representava. Assim, adaptou-se a configuração das tiras de cores a serem impressas em plano e contracoladas no cartão das pastas da capa.



FIG. 142



FIG. 143



FIG. 144



FIG. 145



FIG. 146

Conceptualmente, foi definido que a capa teria quatro zonas de cor, representando as subcoleções: 12catorze, 12catorzebold, 12catorzeextrabold e 12catorzeestreia.

O título é o único elemento textual presente na capa, com orientação vertical, remetendo mais uma vez para o design da coleção. Na lombada, além do título, em repetição do da capa, surge o logótipo da editora, também a branco.

A colocação do título na capa foi deslocado para a direita, para que o vinco à francesa, localizado idealmente a 7 mm da lombada, não se sobrepusse ao texto. No entanto, o que tinha sido pensado em maquete foi abandonado, já que em produção se decidiu por abdicar do vinco à francesa, tornando a cor vermelha da capa com menos uma interferência.



FIG. 147

FIG. 148

12atorze | edição comemorativa

2.7

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

A edição experimental foi muito reduzida em exemplares, número a contemplar a prova pública do mestrado, bem como presentear os intervenientes e responsáveis da 12catorze no convívio anual, que decorreu no início de julho. A impressão em offset, de uma quantidade tão limitada de exemplares, seria incomportável, daí que a opção pela impressão digital se tornou a solução adequada. No entanto, temos como objetivo que o livro seja impresso em offset, em quadricromia, em quantidade que justifique a sua produção. Este processo permite também a sua apresentação a possíveis interessados e parceiros.

Sabendo da impressão digital e das massas de cor que o livro apresenta, era previsível a sensação de brilho, ao longo das páginas, consequência deste processo de impressão. De forma a atenuar este efeito, escolheu-se papel mais absorvente e mais poroso, visto que um aspeto demasiado lustroso não seria o pretendido. Um papel mais absorvente tende a impregnar de forma mais eficaz a tinta da impressão, afastando a sensação de um papel impermeável com a camada de tinta a revesti-lo.

Visto que os planos de impressão continham bastante cor, exigiam muita tinta de ambos os lados. Por isso foi importante testar a impressão digital sobre o papel. Para este teste, usando o primeiro caderno (32 páginas), os papéis escolhidos foram o Munken Print White 150g/m², com um índice de mão de 1,5 (da Artic Paper) e o Super Snowbright 90g/m² com índice de mão 2 (da Hellefoss Paper). O primeiro, muito comum no universo editorial, apresenta boa qualidade; o segundo, porque, para além da sua textura agradável, é o papel usado na coleção 12catorze.

Os resultados dos testes de papel foram surpreendentes porque contrariam as expectativas criadas. O primeiro caderno, impresso em Munken, apresentava-se de difícil manuseamento, aparentava uma consistência semelhante à cartolina. O segundo, que se esperava fino demais para este formato, contrariou as previsões. Pelo seu elevado índice de mão, deu corpo às páginas e mostrou-se mais qualificado para a impressão deste projeto. O Super Snowbright, apresentava uma textura agradável e tornava o caderno mais leve, contrariamente ao impresso em Munken.



FIG. 149



FIG. 150

Documento para impressão

Foi adquirido conhecimento durante o processo de preparação dos documentos para impressão. Dependendo da sua natureza, as respectivas artes finais são preparadas de forma diferente. Os passos que se relatam em seguida referem-se ao projeto deste livro, e constituem uma parte significativa e relevante de aprendizagens adquiridas. São, ao mesmo tempo, uma mais-valia na ponte entre o mundo académico e o profissional já que os projetos do âmbito académico, para além de serem regularmente simulações, são produzidos em baixa quantidade (um ou dois exemplares), o que não configura riscos monetários elevados no caso de haver erros no processo impressão. As notas seguintes descrevem processos técnicos, exemplificados à luz do software usado na paginação deste projeto, Adobe InDesign.

A primeira consideração que se deixa é referente às propriedades do documento, janela de acesso aquando da criação do mesmo ou através de **File > Document Setup**, onde, no campo 'objetivo' (*Intent*) deverá estar selecionado 'Impressão' (*Print*); as medidas relativas ao formato do documento na área Tamanho do documento (*Page Size*) devem estar correspondente à escala real (1:1); e definir uma medida para a sangria (*Bleed*) do documento, neste caso, 3 mm a toda a volta.

Esta última é de extrema importância em casos como o deste projeto, onde há elementos gráficos, faixas de cor, que se prolongam até à zona do corte. Para que, ao aparar os cadernos já alceados e encadernados, o corte não mostre, por acidente, zonas de papel sem impressão, as faixas de cor prolongaram-se até ao limite das sangrias. Para que esta operação se torne eficaz na impressão e corte, terá de ser acionada a visualização das marcas de corte e sangria do documento, ao fazer-se a exportação do documento para PDF.

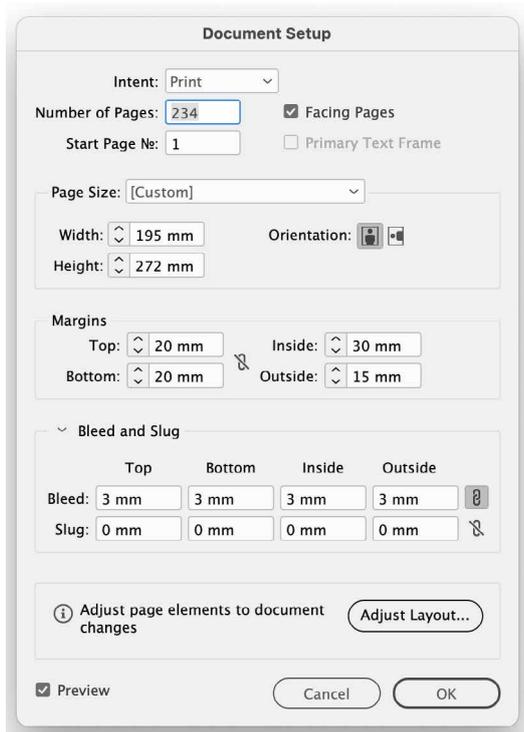


FIG. 151

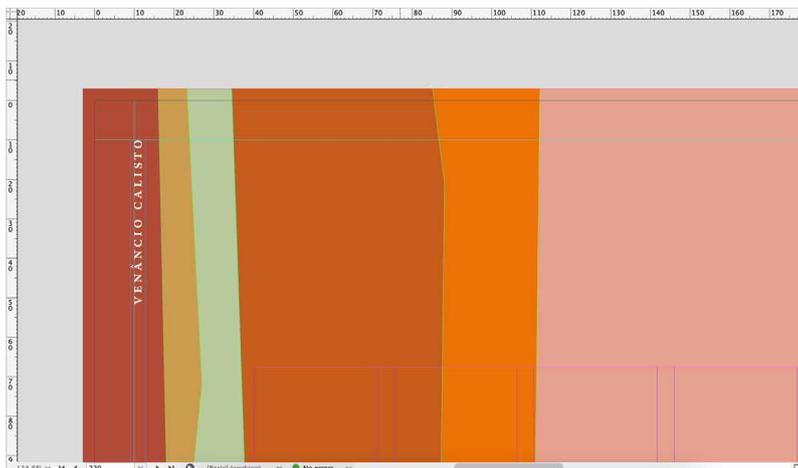


FIG. 152

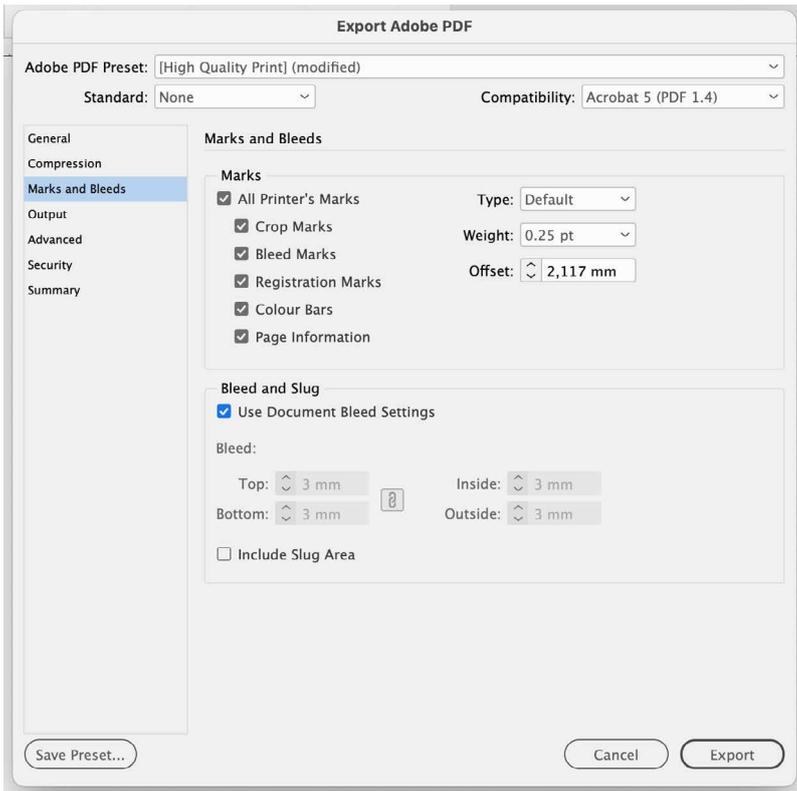


FIG. 153

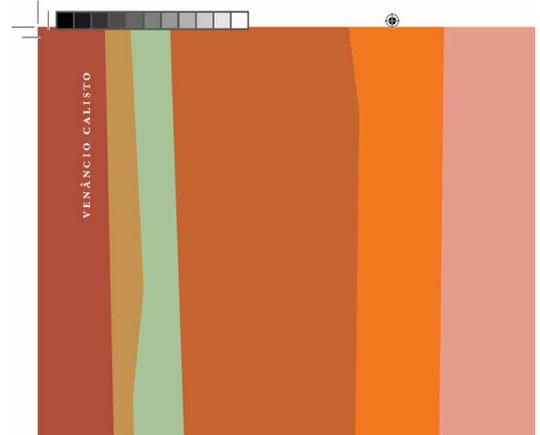


FIG. 154

As imagens devem estar em modo CMYK de modo a preservar melhor as suas cores na passagem para impressão. Para obter essa informação, é necessário aceder ao painel 'Links', clicar em cada um das imagens (que aqui é apenas uma), onde a resposta no campo 'Colour Space' deverá ser "CMYK". Caso contrário, deverá converter-se o modo da imagem, aqui exemplificado recorrendo ao Adobe Photoshop, através do percurso **Image > Mode > CMYK Color**.

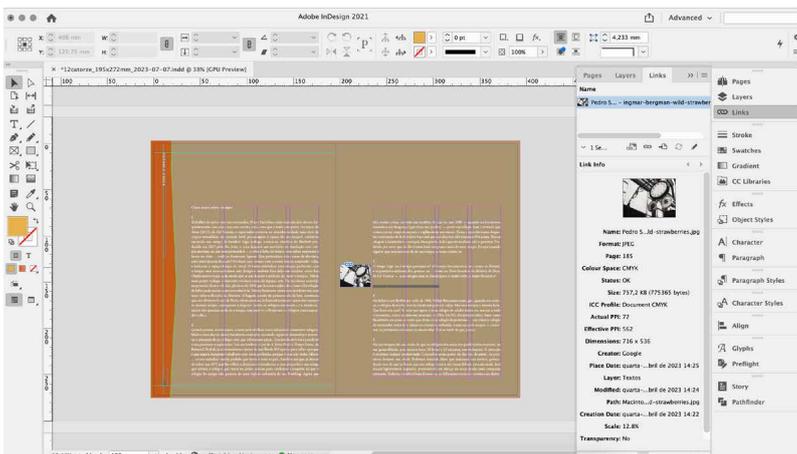


FIG. 155

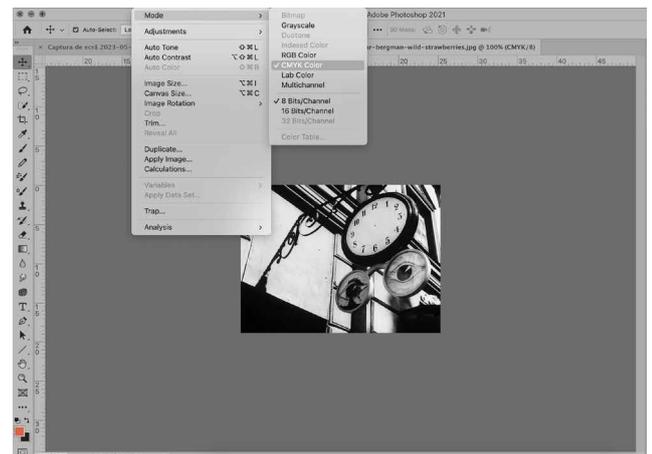


FIG. 156

As cores presentes no documento devem estar no sistema em que o livro será impresso. Este projeto, produzido em impressão digital, o modo “CMYK” era o indicado, todas as cores previamente em Pantone ou RGB foram convertidas. As cores podem ser acedidas no painel ‘Swatches’, onde se podem eliminar as cores não utilizadas, converter o modo de cada cor e criar gradientes.

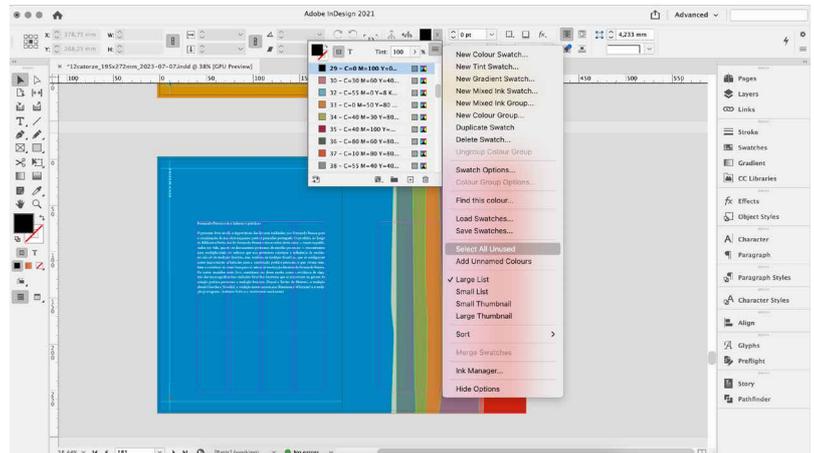


FIG. 157

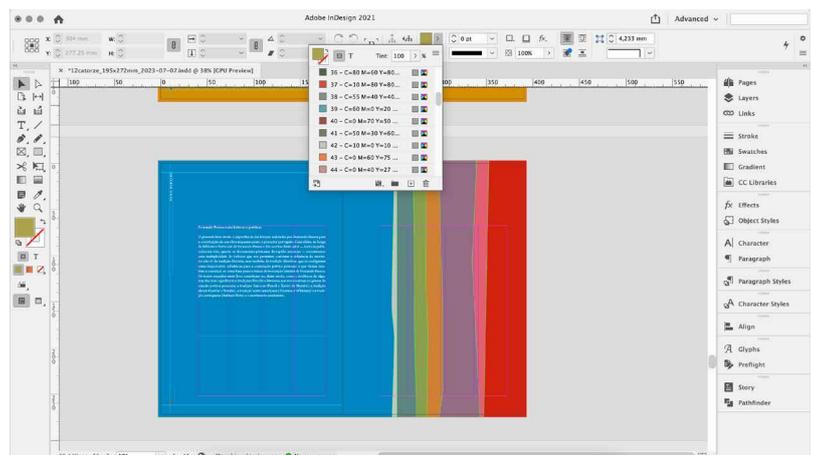


FIG. 158

A última consideração é relativa ao modo de guardar e exportar o documento. Para que nenhuma informação se perca, o ficheiro deve ser guardado em Package (**File > Package...**), e exportado em PDF com as marcas de corte, e vista em spreads.

Produção

O processo de impressão do livro teve o seu início mal se recebeu o código ISBN²⁸. Até lá, as artes finais foram feitas e corrigidas. As correções consistiram sobretudo em atualizar a ficha técnica e corrigir o plano da capa, alterando a medida de espessura da lombada, antes fictícia.

Impressão

O processo de impressão do miolo e da capa foi realizado no dia 13 de julho. O equipamento usado para impressão foi uma máquina de impressão digital AccurioPress C3070, Konica Minolta. Este equipamento imprime a cores e a preto e branco, e numa mesma passagem, imprime frente e verso graças a um sistema que vira o papel ainda dentro da máquina. Este equipamento tem uma boca que permite formatos de papel até às medidas máximas de 330 × 900 mm. Para este projeto, o papel foi cortado previamente, numa guilhotina, com o tamanho aproximado de 395 × 290 mm, e como resultado, num processo muito limpo e rápido, cada folha de papel que saía, consistia em quatro páginas do livro, duas páginas na frente da folha e duas páginas no verso. Quer isto dizer que um caderno, contrariamente à impressão mais tradicional, onde numa folha são impressas várias páginas e depois a folha é dobrada formando um caderno, este projeto tem cadernos compostos por folhas soltas dobradas a meio.

Um miolo foi impresso no papel previamente selecionado, Super Snowbright, e posteriormente, imprimiram-se três capas, em dois tipos de papéis diferentes, duas em GardaPat 13 Klassica 250 g/m², uma com e outra sem película mate, e o outro teste em Vilaseca Natural 300 g/m², sem película mate. Estas impressões serviram para conferir se o miolo estava conforme o esperado e para escolher o papel para a capa. O papel selecionado para a capa foi o Vilaseca Natural 300 g/m², escolha feita com base na similaridade das cores entre o miolo e o verso da capa. Para além do tipo de papel, optou-se por revestir o exterior da capa com película mate, que confere mais resistência ao papel e retira parte do brilho característico da impressão digital.

Feita a escolha dos materiais, imprimiram-se as capas que, apesar do processo ser o mesmo do miolo, dada a gramagem da cartolina, foi mais demorado.

²⁸ O sistema ISBN (International Standard Book Number) é um sistema que identifica um livro, funcionando quase como o seu bilhete de identidade. É controlado pela Agência Internacional do ISBN, e em Portugal, a APEL é a agência portuguesa de ISBN. O ISBN não é obrigatório por lei, mas é um “elemento essencial para as encomendas no comércio livreiro e para o mercado das bibliotecas a nível nacional e internacional. (...) O princípio fundamental em que assenta o sistema é que cada ISBN identifica um livro numa determinada edição, com todas as vantagens que daí advêm, a nível económico e cultural, ao facilitar a recuperação e a transmissão de dados em sistemas automatizados, para fins públicos ou privados, ao facilitar a pesquisa e a atualização bibliográfica, bem como a interligação de bibliotecas e arquivos.” (APEL, 2023). A partir de 2007, o ISBN passou a ser composto por 13 dígitos.

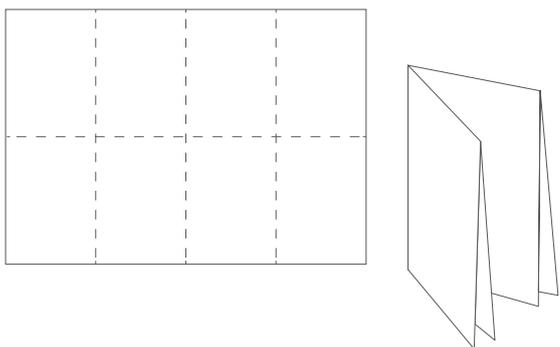


FIG. 159

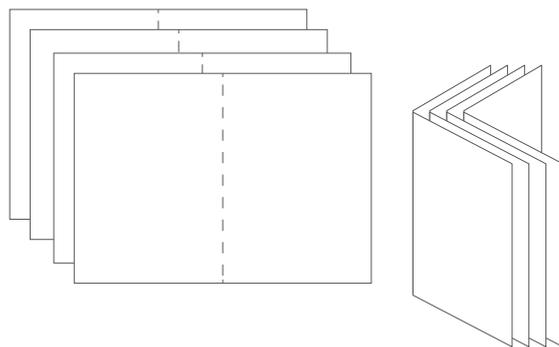


FIG. 160



FIG. 161



FIG. 162



FIG. 163



FIG. 164

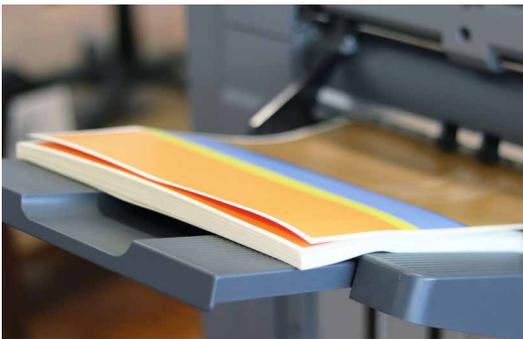


FIG. 165



FIG. 166



FIG. 167



FIG. 168



FIG. 169



FIG. 170

Revestimento

Enquanto o miolo dos livros estava a ser impresso, fez-se o revestimento das capas com película mate. O equipamento usado para esta técnica consiste numa espécie de passadeira rolante com um rolo quente sobre ele. As capas impressas são posicionadas em fila, no tapete que anda a uma velocidade muito baixa, enquanto o rolo, aquecido a uma temperatura média de 80 °C, pressiona a película mate sobre as capas. As capas seguem o trajeto do tapete rolante, do outro lado do rolo, caindo num tabuleiro. Este processo ocupou dois técnicos, um colocou as capas no início do tapete, o outro, separou a película do outro lado do rolo.

Por fim, procedeu-se ao “controlo de qualidade” seleccionaram-se as capas sem defeitos, sensivelmente metade das impressas. As imperfeições aconteceram devido à temperatura insuficiente a que o rolo se encontrava.



FIG. 171



FIG. 172



FIG. 173

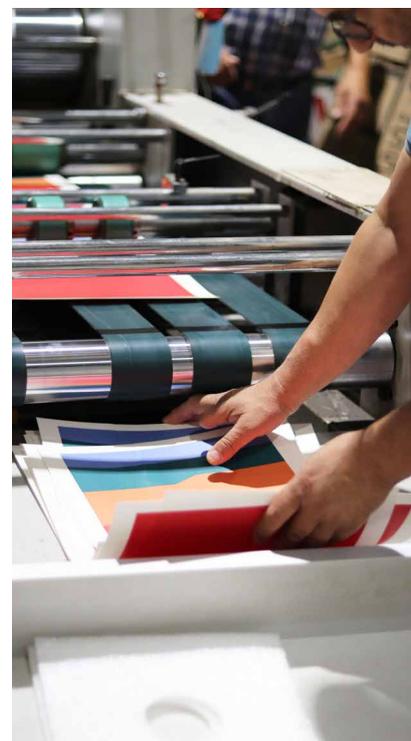


FIG. 174



FIG. 175



FIG. 176

Costura

Ainda no mesmo dia, fez-se a costura do miolo dos livros, que já tinham sido dobrados e alceados. A máquina usada para este passo, é uma máquina de costura onde entram os cadernos soltos e dobrados de um lado, e saem os cadernos juntos e cosidos do outro. Na mesma linha, são cosidos todos os cadernos de todos os livros seguidos. Entre o último caderno de um livro e o primeiro de outro, é deixado um espaço em branco, esta métrica é indicada à máquina através de uma matriz composta pelo técnico, com placas de plástico. Cada placa representa um caderno, e cada pino significa uma troca de livro, sempre que a máquina lê um pino, acrescenta um espaço entre cadernos.

Este processo costuma ser operado por um técnico, no entanto, devido à dificuldade que este projeto apresentava, o equipamento teve de ser operado por dois. A dificuldade deve-se ao facto dos cadernos serem compostos por várias folhas soltas e dobradas, em vez de uma folha única dobrada, e do tipo de impressão digital que, pela falta de atrito, as folhas escorregam entre si e para debaixo da máquina. Por uma vez, um caderno escorregou e não foi cosido no livro correspondente, causando problemas na ordem dos cadernos dos livros seguintes. A resolução passou por se descoser os livros cuja ordem dos cadernos não estava correta e voltar a colocá-los na máquina, repetindo o processo.



FIG. 177



FIG. 178



FIG. 179



FIG. 180



FIG. 181



FIG. 182



FIG. 183



FIG. 184



FIG. 185

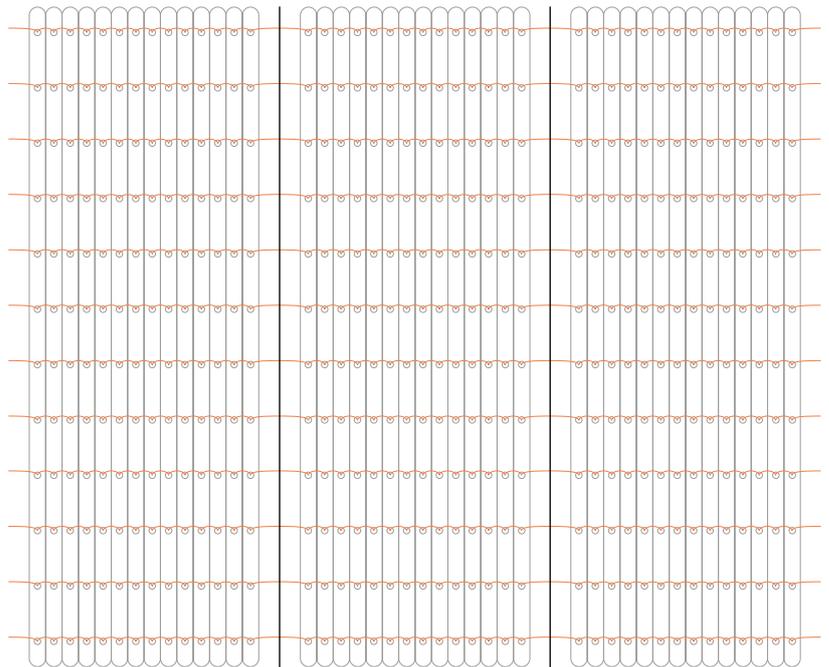


FIG. 186



FIG. 187

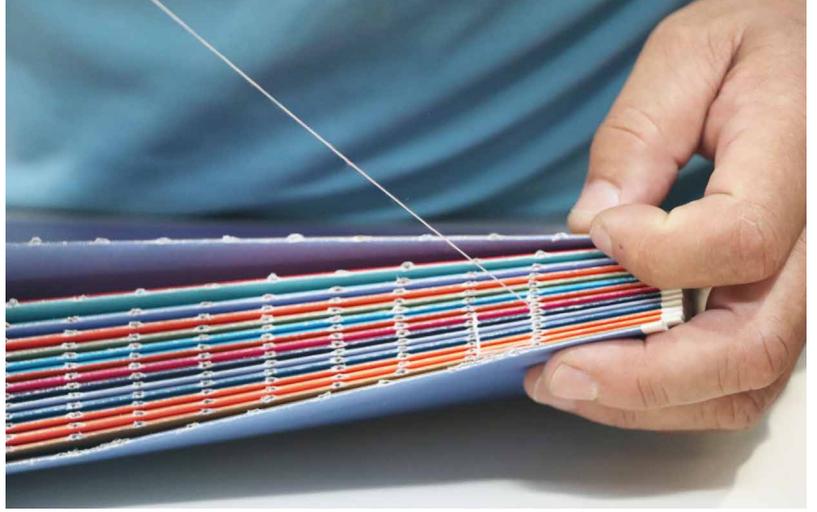


FIG. 188

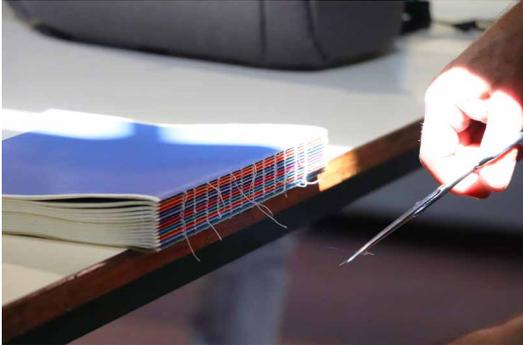


FIG. 189

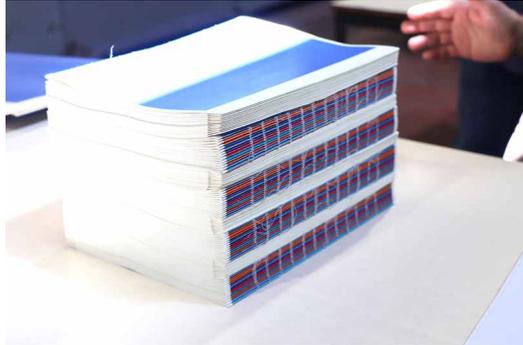


FIG. 190

Finda esta operação, os livros foram todos verificados, sobrepostos entre tábuas de aglomerados de madeira e atados com uma fita de plástico e, nestas condições, permaneceram até ao dia seguinte. Este passo serve para os livros ficarem bem presos e não dilatarem nem ondularem, devido ao aquecimento excessivo a que foi sujeito o papel durante a impressão.



FIG. 191



FIG. 192

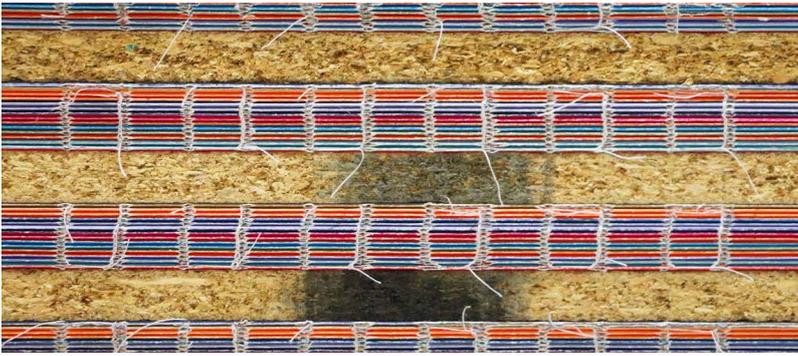


FIG. 193



FIG. 194

Encapar

Pela urgência em entregar os livros no almoço-convívio, encapá-los com capa dura foi uma ideia posta de lado, visto que a Papelmunde não executa esta tarefa. Teria de ser solicitada outra empresa gráfica que fizesse este serviço, o que poria em risco a entrega dos livros a tempo. Para esta primeira produção, foi decidido usar capa mole ou livro brochado.



FIG. 195

Este passo iniciou-se no dia 14 de julho, com o corte dos fios que estavam soltos, e deslocando os livros para uma mesa de apoio ao aparelho que encapa. Ao mesmo tempo, outro técnico vincava e dobrava os planos das capas.

O processo de encapar é feito numa máquina que funciona como um disco, num sentido circular, onde de um lado é colocado o miolo já cozido, e do outro, as colas e as capas já vincadas. Uma pega com duas placas metálicas segura o miolo do livro, leva-o a passar pelas colas e logo a seguir, pressionado por outra espécie de pinça — que pressiona a capa contra o miolo — cai numa rampa já encapado.

Existem dois tipos de cola neste processo, uma cola mais grossa e esbranquiçada, aplicada na zona interior da lombada, em abundância, a uma temperatura que ronda os 165–170 °C; já a cola das laterais é amarelada e mais elástica e aplicada em menor quantidade, a uma temperatura entre os 160–165 °C. Ambas vêm do fornecedor em estado sólido, e em forma de pequenas pérolas. A temperatura deve ser respeitada para não comprometer o processo, caso contrário, as capas podem ficar mal coladas e desperdiçar miolos e capas.

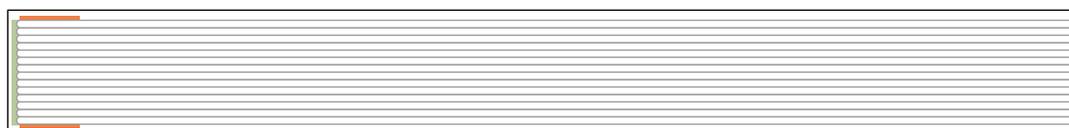


FIG. 196



FIG. 197



FIG. 198



FIG. 199



FIG. 200



FIG. 201

Depois de colados, os livros ficam em repouso sem serem tocados alguns minutos, para fixar a cola, sem deslizem.



FIG. 202



FIG. 203



FIG. 204

Corte

O corte é a última etapa de produção deste projeto. Normalmente, os livros são aparados numa máquina que corta as três faces de uma só vez, consoante as predefinições dadas pelos técnicos e introduzidas na máquina. Como este projeto contemplava apenas alguns exemplares, era mais produtivo fazê-lo manualmente numa guilhotina elétrica. O livro é colocado na zona de corte, e clicando em dois botões simultaneamente, faz-se descer o calcante que prende o livro e logo a seguir a lâmina, que o corta.



FIG. 205



FIG. 206



FIG. 207



FIG. 208

Capa dura

A encadernação em capa dura, como referido anteriormente, afigurava a primeira escolha para a encadernação deste volume que, por questões relacionadas com os prazos, foi impossível de produzir. No entanto, a vontade de concretizar este passo avultou-se ao manusear estes livros com capa mole pela necessidade de que este artefacto tivesse mais “corpo” aproximando-se, à vista e ao toque, a um livro especial.

Decidiu-se levar avante este processo num futuro próximo, ainda que não a tempo de se apresentar documentado no presente relatório. Duas placas de cartão prensado serão utilizadas para cada capa, uma na capa e outra na contracapa, contracoladas com a capa e contracapa impressas do mesmo papel da capa mole.

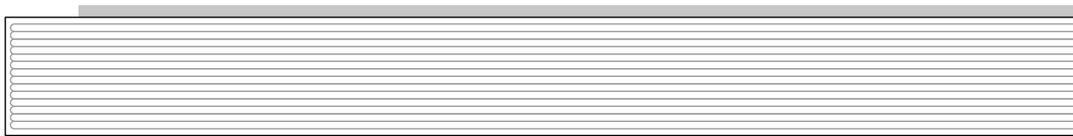


FIG. 209



FIG. 210



FIG. 211

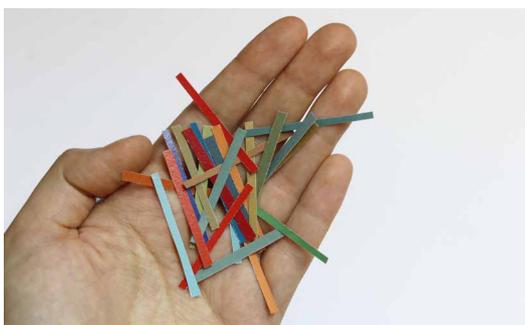


FIG. 212

Confetes, embrulho e corte oblíquo

Como elemento surpresa e em representação de um momento festivo, pensou-se que pudessem estar aleatoriamente distribuídos pelo livro, confetes. A ideia consiste em aproveitar as aparas dos livros, utilizando as tiras de cor, cortadas com uma extensão de 4 cm.

A distribuição destes volumes pode configurar uma ameaça a esta ideia. Numa procura por soluções, e ainda em estudo, está a possibilidade de embrulhar cada volume num papel de seda semitransparente, de modo a perceberem-se os confetes entre o papel de seda e o livro. Esta solução agradou-nos pela semelhança visual com uma prenda, símbolo de um festejo.

Por último, também em processo de estudo, está a vontade de biselar, num curtíssimo ângulo a lateral do livro, ficando esta numa espécie de rampa onde se percebe a multiplicidade de cores que atravessam o miolo do livro. Esta técnica está a ser pensada à luz dos equipamentos da Papelmunde, ainda que não haja ainda testes que se possa registar neste documento.



FIG. 213

2.8

O ARTEFACTO

O resultado é um livro brochado, com um total de 14 cadernos, cujos primeiros são compostos por 16 páginas, e os últimos dois com 20 páginas cada um, totalizando 232 páginas.



FIG. 214



FIG. 215



FIG. 216



FIG. 217



FIG. 218



FIG. 219



FIG. 220



FIG. 221



FIG. 222



FIG. 223



FIG. 224



FIG. 225



FIG. 226



FIG. 227



FIG. 228



FIG. 229



FIG. 230



FIG. 231



FIG. 232



FIG. 233



FIG. 234

Este projeto constitui um espaço de aprendizagem com grande liberdade mas também pleno de restrições e condicionantes. Queremos afirmar que, apesar da liberdade que se sentiu relativamente às escolhas projetuais gráficas e de design global, também se sentiram os constrangimentos inerentes a um projeto real, sobretudo relativos aos processos de produção, às questões económicas e à interação havida com todos os intervenientes.

Este projeto concretizou o seu objetivo primordial: produzir um livro comemorativo, de conteúdo literário, para celebrar a coleção 12catorze. E o objetivo foi também estarmos envolvidos com todo o processo: desde a criação do conceito, da organização dos conteúdos até à produção do artefacto. Para além destes, outros objetivos suplementares foram atingidos, como o trabalho sobre narrativas paralelas (a relação entre elas, o que as une e separa), o controlo sobre a coerência gráfica e estilística entre textos, para além das problemáticas inerentes ao design gráfico editorial (legibilidade, hierarquia, ritmo, mancha, materiais e processos técnicos e de reprodução, etc.).

Apesar dos conhecimentos sobre os processos ligados ao design gráfico e editorial já estarem sedimentados, fruto das aprendizagens na licenciatura e no curso de mestrado, foram, com este projeto, aprofundados e fortalecidos, principalmente no que diz respeito a aspetos macro-tipográficos e de aprimoramento da experiência de leitura. Já o papel de organizador de conteúdos, e de edição, foi experienciado pela primeira vez, com grande apoio dos diretores da coleção e dos da editora. Esta tarefa foi particularmente desafiadora por estar a lidar diretamente com os autores e respetivas suscetibilidades e opiniões. Por outro lado, foi fundamental para que o livro resultasse como um todo e para poder moderar a ligação dos conteúdos textuais com a narrativa visual.

Ao longo dos últimos meses, sucederam-se avanços e recuos no processo. Todos os passos dados foram com firmeza, sempre com o intuito de conceber um livro que respeitasse de forma plena os textos dos 88 autores num objeto digno, esteticamente apetecível e significativo.

Aprender através da prática do design, numa imersão no mundo real/profissional, constituiu uma aprendizagem muito grande já que foi cimentada em experiências vividas na primeira pessoa.

Perspetivam-se desenvolvimentos neste projeto, no sentido de se proceder à sua impressão comercial (ainda que não lucrativa), pelo sistema offset em quadricromia. Apesar da estratégia ainda não estar montada, o editor pensa fazer uma chamada a todos os interessados no livro e ponderar abrir um processo de pré-venda, com preço de capa que cubra os custos da sua produção. Apontaram-se, também, outras possibilidades de apoio à sua edição como, por exemplo, ser objeto de testes de impressão com parceiros ligados à impressão digital. Deste modo, o artefacto poderia funcionar como uma amostra da qualidade de impressão de determinado equipamento.

O design, sendo uma das peças do puzzle que é todo o processo de produção de um livro, foi sempre a ambição deste projeto, perceber os seus limites: o lugar que pode ocupar o design sem se sobrepor aos demais intervenientes. Contudo, reconhecemos no final do projeto que o design tem o poder de enriquecer os conteúdos de um livro, sendo a sua extensão no campo semântico, estético e visual. Mas, quando esse trabalho é feito de forma complementar e conjunta, os resultados podem tornar-se mais gratificantes para todos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adams, S. (2017). *The Designers Dictionary of Color*. Quid Publishing.

Aldrighi, C. S. (2018). *O meu Porto não é igual ao teu: contentor e conteúdo em design gráfico para a perceção fruitiva da cidade* [Unpublished master's thesis]. Universidade do Porto.

APEL. (2023). *Sistema de ISBN*.
<https://www.apel.pt/isbn/sistema-isbn/>

Boekwinkeltjes (2022). *Boom, Irma — Kleur Farbe Renk Chromo*.
<https://www.boekwinkeltjes.nl/b/181712163/Kleur-Farbe-Renk-Chromo/>

Bolick, R. (2022, January 16). *Colour — Based on Nature (2012)*. Books on Books <https://books-on-books.com/2022/01/16/books-on-books-collection-irma-boom/>

Borsuk, A. (2018). *The book*. The MIT Press.
<https://doi.org/10.7551/mitpress/10631.001.0001>

Bringhurst, R. (2005). *Elementos do Estilo Tipográfico*. Cosac Naify. IOOS. Tradução de André Stolarski.

Dias, R. R., Oliveira, R., Martins, F. D., Dantas, R. P. (2021). *A Capa do Livro*. Itemzero Lda.

Eco, U. (1991). *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Editora Perspectiva. https://monoskop.org/images/2/29/Eco_Umberto_Obra_aberta_8a_ed.pdf

Fawcett-Tang, R. (2004). *New Book Design*. Laurence King Publisher

Ferguson, K. (2010, September 16). *Everything is a Remix*.
<https://www.everythingisaremix.info/>

Ferreira, A. F. (2019). *Os limites da forma do livro: contributos para a sua compreensão semântica* [Unpublished master's thesis]. Universidade do Porto.

Ferrero1487. (n.d.). *Irma Boom : Dutch graphic design specialized in book*. <https://www.ferrero1947.it/en/irma-boom/>

Formist Editions. (2020a). *Gemma Smith, Found Ground*.
<https://formisteditions.co/products/gemma-smith-found-ground>

Formist Editions. (2020b). *Gemma Smith, Found Ground* — LIMITED EDITION. <https://formisteditions.co/products/gemma-smith-found-ground-limited-edition>

Furtado, J. A. (1995) *O Livro*. Difusão Cultural.

Haslam, A. (2006). *Book design*. Harry N. Abrams, Inc.

Heller, S. & Vienne, V. (2014). *100 Ideias que Mudaram o Design Gráfico I*. Pure Retail.

Krygier, J. (2016, March 27). *Introduction to Site & Series*. A Series of Series. <https://seriesofseries.com/>

Letterform Archive. (2022). *Irma Boom, Kleur/ Farbe/ Renk/ Chromo*. <https://letterform-archive.myshopify.com/products/kleur-farbe-renk-chromo-2005?variant=42147346153647>

Librairie Sans Titre. (2022). *Gemma Smith : Found Ground*. <https://librairiesanstitre.com/product/gemma-smith-found-ground/?lang=en>

Merino, R. (2021, April 27). *O Elogio do Espectador*. Audiência. <https://audiencia.pt/o-elogio-do-espectador/>

Mind Design. (2013). *Kleur/ Colour, 2004*. <https://www.minddesign.info/kleur.html>

MoMA. (2015). *Irma Boom, Kleur/ Farbe/ Renk/ Chromo, 2005*. <https://www.moma.org/collection/works/110946>

Perimeter Books. (2020). *Gemma Smith — Found Ground*. <https://www.perimeterbooks.com/products/gemma-smith-found-ground>

Samara, T. (2005). *Making and breaking the grid*. Rockport.

Silva, A. C. V. R. da. (2008). *Perspectivas sobre o livro: Contributos para uma definição do objecto livro enquanto projecto de design e a sua importância na regulação da leitura* [Unpublished master's thesis]. Escola Universitária das Artes de Coimbra.

Teatro Nacional São João. (2020, March 7). *Cadernos do Centenário*. <https://www.tnsj.pt/pt/noticias/5697/cadernos-do-centenario>

Tinta da China. (2020). *Antologia da Poesia Erótica Brasileira, Eliane Robert Moraes*. <https://tintadachina.pt/produto/antologia-da-poesia-erotica-brasileira/>

Viction:ary. (2021). *A book on book: New aesthetics in book design*. (2nd ed.). Viction:ary.

Volumes. (2019, August 20). *Irma Boom*. <https://volumes.lu/irma-boom>

WGSN. (2012, April 24). *Colour-Based on Nature by Irma Boom for Thomas Eyck*. wgsn-homebuildlife. <http://wgsn-hbl.blogspot.com/2012/04/colour-based-on-nature-by-irma-boom-for.html>

Wikipedia. (2015, November). *Série de livros*. https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_de_livros

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1	Base de dados no <i>Notion</i> com o registo dos pedidos feitos a cada autor, contactos e biografia de cada um
FIGURA 2	Documento no <i>Word</i> com todos os textos-contributos reunidos
FIGURA 3	Reunião com o professor orientador, via <i>Zoom</i> , resolvendo questões macro-tipográficas
FIGURA 4	<i>Timeline</i> do projeto criado no <i>Notion</i>
FIGURAS 5, 6 E 7	Quatro exemplares da coleção, um de cada categoria: 12catorze, 12catorzeestreia, 12catorzebold e 12catorzeextrabold
FIGURA 8	Parte da coleção 12catorze, no SAL Studio
FIGURA 9	Sétima série lançada, com livros de Hélder Magalhães, Firmino Bernardo e Sandra Gonçalves
FIGURA 10	Capa do livro <i>A árvore de Deus</i> , de Carlos Nejar, à escala real (1:1)
FIGURA 11	Contracapa, lombada e capa do livro <i>Decantações</i> , de Adelino Ínsua
FIGURA 12	Contracapa e capa do livro <i>Momentos e outras ficções</i> , de Flor Campino
FIGURA 13	Capa do livro <i>Vistas aéreas</i> , de Abel Neves
FIGURA 14	<i>Spread</i> das páginas 298 e 299 do livro <i>Segunda visão da noite</i> , de Nuno Miguel Proença
FIGURA 15	<i>Spread</i> das páginas 34 e 35 do livro <i>Novelo</i> , de Salgado Maranhão
FIGURA 16	Detalhe do fólio numa página
FIGURA 17	Detalhe da ficha técnica do livro <i>os deuses da resina</i> , de Pedro Braga Falcão
FIGURA 18	Detalhes das lombadas dos livros da coleção 12catorze
FIGURA 19	Parte da coleção 12catorze, no SAL Studio
FIGURA 20	Capa do livro <i>Antologia da Poesia Erótica Brasileira</i>
FIGURA 21	Capa planificada do livro <i>Antologia da Poesia Erótica Brasileira</i>
FIGURA 22	<i>Spreads</i> das páginas 126 e 127 do livro <i>Antologia da Poesia Erótica Brasileira</i>
FIGURA 23	<i>Spreads</i> das páginas 270 e 271 do livro <i>Antologia da Poesia Erótica Brasileira</i>
FIGURA 24	<i>Spreads</i> das páginas 326 e 327 do livro <i>Antologia da Poesia Erótica Brasileira</i>
FIGURA 25	<i>Spreads</i> das páginas 330 e 331 do livro <i>Antologia da Poesia Erótica Brasileira</i>
FIGURA 26	<i>Spreads</i> das páginas 328 e 329 do livro <i>Antologia da Poesia Erótica Brasileira</i>
FIGURA 27	<i>Spreads</i> das páginas 162 e 163 do livro <i>Antologia da Poesia Erótica Brasileira</i>
FIGURA 28	Pormenor da capa do livro <i>O Elogio do Espectador</i>
FIGURA 29	<i>O Elogio do Espectador</i> , crédito TNSJ
FIGURA 30	Lombada e capa do livro <i>O Elogio do Espectador</i>
FIGURA 31	Pormenor do miolo do livro <i>O Elogio do Espectador</i>
FIGURA 32	Capa do livro <i>O Elogio do Espectador</i>
FIGURA 33	<i>Spreads</i> das páginas 64 e 65 do livro <i>O Elogio do Espectador</i>
FIGURA 34	<i>Spreads</i> das páginas 22 e 23 do livro <i>O Elogio do Espectador</i>
FIGURA 35	<i>Spreads</i> das páginas 56 e 57 do livro <i>O Elogio do Espectador</i>
FIGURA 36	<i>Spreads</i> das páginas 40 e 41 do livro <i>O Elogio do Espectador</i>
FIGURA 37	<i>Spreads</i> das páginas 44 e 45 do livro <i>O Elogio do Espectador</i>
FIGURA 38	Pormenor do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist

FIGURAS 39 E 40	Capa do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURAS 41, 42 E 43	Livro <i>Gemma Smith: Found Ground — Limited Edition</i> , crédito Formist
FIGURA 44	<i>Spread</i> das páginas 2 e 3 do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 45	<i>Spread</i> das páginas 4 e 5 do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 46	<i>Spread</i> das páginas 40 e 41 do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 47	<i>Spread</i> do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 48	<i>Spread</i> das páginas 80 e 81 do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 49	<i>Spread</i> das páginas 98 e 99 do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 50	<i>Spread</i> das páginas 122 e 123 do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 51	<i>Spread</i> das páginas 132 e 133 do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 52	<i>Spread</i> das páginas 162 e 163 do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 53	<i>Spread</i> das páginas 164 e 165 do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 54	Pormenor da lateral inferior do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 55	<i>Spread</i> do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 56	Capa do livro <i>Gemma Smith: Found Ground</i> , crédito Formist
FIGURA 57	Contracapa do livro <i>Kleur / Farbe / Renk / Chromo</i> , com uma frase do filósofo Ludwig Wittgenstein
FIGURA 58	Capa do livro <i>Kleur / Farbe / Renk / Chromo</i>
FIGURA 59	Estojo/capa dobrável, com a fita-cola multicolorida
FIGURA 60	Página do livro <i>Kleur / Farbe / Renk / Chromo</i> a ser aberta
FIGURA 61	<i>Spread</i> com os diagramas correspondentes a <i>Portuguese still life</i> , de Robert Delaunay e <i>Odessa, Ukraine, August 4, 1993</i> , de Rineke Dijkstra
FIGURA 62	<i>Spread</i> com os diagramas correspondentes a <i>Contra-Construction Project</i> , de Theo van Doesburg e <i>Jesus among the doctors</i> de Albrecht Dürer
FIGURA 63	<i>Spread</i> com os diagramas correspondentes a <i>99 Cent</i> de Andreas Gursky e <i>Opium</i> , de Damien Hirst.
FIGURA 64	<i>Spread</i> com os diagramas correspondentes a <i>Dance at Le Moulin de la Galette</i> , de Auguste Renoir e <i>Colour Charts</i> , de Gerhard Richter
FIGURA 65	<i>Spread</i> com os diagramas correspondentes a <i>Temple garden</i> , de Paul Klee e <i>Virtualistic vibes— Orange vision</i> , de Micha Klein
FIGURA 66	<i>Spread</i> com os diagramas correspondentes a <i>Untitled #112</i> , de Cindy Sherman and <i>Diary of a Victorian dandy</i> , de Yinka Shonibare
FIGURA 67	<i>Spread</i> de cores planas, páginas não rasgadas
FIGURA 68	<i>Spread</i> com os diagramas correspondentes a <i>Movement in squares</i> , de Bridget Riley e <i>Untitled, 1948</i> , de Mark Rothko
FIGURA 69	<i>Spread</i> de cores planas, páginas não rasgadas
FIGURA 70	<i>Spread</i> com os diagramas correspondentes a <i>Selected images Bangkok 2002 62/15</i> , de Beat Streuli e <i>Arcade lighting installation</i> de Peter Struycken
FIGURA 71	<i>Spread</i> com os diagramas correspondentes a <i>Las Meninas</i> , de Diego Velázquez e <i>The kitchen maid</i> , de Johannes Vermeer

FIGURA 72	Folheando o livro <i>Kleur / Farbe / Renk / Chromo</i>
FIGURA 73	<i>A Leiteira</i> , pintura de Johannes Vermeer
FIGURA 74	Módulo do papel de parede t.e. 216 — dna 20 correspondente à pintura <i>A Leiteira</i> de Johannes Vermeer, extraídas por Irma Boom em <i>Kleur / Farbe / Renk / Chromo</i>
FIGURAS 75 E 76	Vários papéis de parede aplicados, correspondem aos ADN de várias pinturas clássicas do Rijksmuseum, extraídos por Irma Boom. Foto de Mo Schalckx
FIGURA 77	Wadden Sea, Hamburg Wadden Sea National Park, fotografia de Martin Stock
FIGURA 78	Papel de parede t.e. 121 aplicado, correspondente às cores de Waddensea, Holanda / Alemanha, de <i>Color — Based on Nature</i> por Irma Boom
FIGURA 79	Detalhe do livro <i>Colour — Based on Nature</i>
FIGURA 80	Detalhe do livro <i>Colour — Based on Nature</i>
FIGURA 81	Detalhe das páginas e encadernação de <i>Kleur / Farbe / Renk / Chromo</i>
FIGURA 82	Base de dados no <i>Notion</i> com o registo dos pedidos feitos a cada autor, contactos e biografia de cada um
FIGURA 83	Documento no <i>Word</i> com todos os textos-contributos reunidos
FIGURA 84	Testes impressos
FIGURA 85	<i>Layout</i> base do miolo
FIGURA 86	<i>Layout</i> das páginas 20–21 e 22–23 correspondente ao texto de Adelino Ínsua
FIGURA 87	Páginas 20–21 do projeto, correspondente ao texto de Adelino Ínsua
FIGURA 88	<i>Layout</i> criado para os paratextos e biografias
FIGURA 89	Páginas 228–229, correspondente a parte das biografias e notas aos textos
FIGURA 90	Páginas 162–163, correspondente ao texto de Mario Delgado Aparín
FIGURA 91	Páginas 96–97, correspondente ao texto de Graça Viegas Tavares
FIGURA 92	Páginas 98–99, correspondente ao texto de Guilherme Lidon Guerra
FIGURA 93	Página 30, correspondente ao texto de Alberto Serra
FIGURA 94	Páginas 132–133, correspondente ao texto de José Viale Moutinho
FIGURA 95	Páginas 202–203, correspondente ao texto de Ronaldo Cagiano
FIGURA 96	Páginas 160–161, correspondente ao texto de Maria Teresa Sá
FIGURA 97	Páginas 198–199, correspondente ao texto de Ricardo Gil Soeiro
FIGURA 98	Páginas 208–209, correspondente ao texto de Sandra Barão Nobre
FIGURA 99	Páginas 80–81, correspondente ao texto de Fernando Costa Soares
FIGURA 100	Páginas 104–105, correspondente ao texto de Henrique Manuel Bento Fialho
FIGURA 101	Páginas 10–11, correspondente ao índice
FIGURA 102	Páginas 84–85, correspondente ao texto de Firmino Bernardo
FIGURA 103	Página 40, correspondente ao texto de Ana Mendes
FIGURA 104	Página 67, correspondente ao texto de Caleb Benjamin
FIGURA 105	Páginas 142–143, correspondente ao texto de Luís Serpa
FIGURA 106	Páginas 4–5, correspondente à ficha técnica e à folha de rosto

FIGURA 107	Páginas 6–7, correspondente ao frontispício
FIGURA 108	Páginas 184–185, correspondente ao texto de Pedro Sobrado
FIGURAS 109 E 110	Testes de Cor 1 — Maquete miniatura
FIGURAS 111 E 112	Testes de Cor 2 — Maquete miniatura
FIGURAS 113 E 114	Testes de Cor 3 — Maquete miniatura
FIGURAS 115 E 116	Testes de Cor 4 — Maquete miniatura
FIGURAS 117 A 121	Rolo/filme feito com colagens de tiras das cores das capas da coleção 12catorze
FIGURA 122	Páginas 18–19, correspondente ao texto de Adelice Souza
FIGURA 123	Páginas 26–27, correspondente ao texto de Aimar Labaki
FIGURA 124	Páginas 60–61, correspondente ao texto de António Tavares
FIGURA 125	Páginas 206–207, correspondente ao texto de Rui Xerez de Sousa
FIGURA 126	Páginas 28–29, correspondente ao texto de António Pereira
FIGURA 127	Páginas 20–21 do projeto, correspondente ao texto de Adelino Ínsua
FIGURA 128	Páginas 22–23 do projeto, correspondente ao texto de Adelino Ínsua
FIGURA 129	Páginas 100–101, correspondente ao texto de Hélder Magalhães
FIGURA 130	Páginas 118–119, correspondente ao texto de João Gesta
FIGURA 131	Páginas 102–103, correspondente ao texto de Henrique Manuel Bento Fialho
FIGURA 132	Páginas 104–105, correspondente ao texto de Henrique Manuel Bento Fialho
FIGURA 133	Páginas 130–131, correspondente ao texto de José Miguel Braga
FIGURA 134	Páginas 114–115, correspondente ao texto de J. M. Alexandre Alves
FIGURA 135	Páginas 136–137, correspondente ao texto de Levi Condinho
FIGURA 136	Capa planificada — verso
FIGURA 137	Capa planificada — frente
FIGURA 138	Primeira página do miolo
FIGURA 139	Segunda página do miolo
FIGURA 140	Penúltima página do miolo
FIGURA 141	Última página do miolo
FIGURAS 142 A 145	Maquete da capa em escala real, feita utilizando k-line, cartão prensado, papel e cola
FIGURA 146	Capa do projeto <i>12catorze</i> / edição comemorativa
FIGURA 147	Capa planificada impressa e revestida do projeto <i>12catorze</i> / edição comemorativa
FIGURA 148	Capa do projeto <i>12catorze</i> / edição comemorativa
FIGURAS 149 E 150	Testes de papel — o caderno de cima impresso em Super Snowbright 90g/m ² , e o de baixo em Munken Print White 150g/m ²
FIGURA 151	Janela Document Setup, no <i>Adobe InDesign</i>
FIGURA 152	Canto superior da página 220, no <i>Adobe InDesign</i> , onde se vêem os limites da página a preto, os limites do bleed a vermelho e as faixas de cor que se prolongam
FIGURA 153	Janela de exportação do documento para PDF com as seleções acionadas

FIGURA 154	Pormenor no canto superior da página 220 do PDF, com as marcas de corte sinalizadas mostrando o espaço da sangria
FIGURA 155	Painel 'Link' e 'Link Info' aberto no Adobe Indesign selecionando uma imagem
FIGURA 156	Alteração do modo de uma imagem no Adobe Photoshop
FIGURAS 157 E 158	Janela 'Swatches' aberta no InDesign
FIGURA 159	Dobras na produção tradicional de um caderno
FIGURA 160	Dobras na produção dos cadernos deste projeto
FIGURAS 161 A 170	Processo de Impressão das capas e miolos
FIGURA 171	Aquecimento do rolo
FIGURA 172	Capas colocadas no tapete rolante
FIGURAS 173 E 174	Processo da aplicação da película
FIGURA 175	Provas com defeito
FIGURAS 176	Seleção das provas que ficaram bem
FIGURAS 177 E 178	Miolo colocados na máquina sob um peso
FIGURAS 179 E 180	Cadernos a serem cosidos
FIGURA 181	Pormenor das agulhas da máquina
FIGURA 182	Pormenor das linhas postas na máquina
FIGURA 183	Matriz com placas plásticas
FIGURA 184	Pormenor dos livros cosidos
FIGURA 185	Separação dos livros
FIGURA 186	Esquema das linhas a ultrapassar livros, o traço a negro representa o percurso do corte das linhas
FIGURAS 187 E 188	Livros defeituosos a serem descosidos
FIGURA 189	Corte das linhas
FIGURA 190	Empilhamento dos miolos
FIGURAS 191, 192 E 193	Livros já cosidos entre tábuas de contraplacado
FIGURA 194	Corte dos fios
FIGURA 195	Capas vincadas a serem dobradas
FIGURA 196	Esquema da aplicação das colas
FIGURA 197	Colas antes de serem aquecidas
FIGURA 198	Compartimentos onde as colas são colocadas, do lado esquerda a cola da lombada, e do lado direito a cola das laterais
FIGURA 199	Contracapal colocadas sob um peso
FIGURA 200	Técnico a colocar um miolo numa das bocas da máquina
FIGURA 201	No fundo, um miolo a ser introduzido na máquina e, à frente, um miolo a ser colado
FIGURA 202	Livro já encapados, a repousar
FIGURA 203	Programação da guilhotina
FIGURA 204	Corte dos livros
FIGURA 205	Guilhotina a aparar os livros

FIGURA 206	Livros empilhados
FIGURA 207	“Controlo de qualidade” do corte
FIGURA 208	Livros aparados com corte rente
FIGURA 209	Esquema das pastas coladas (placas de cartão) na capa e contracapa
FIGURAS 210 E 211	Aparas restantes dos livros
FIGURAS 212 E 213	Aparas cortadas, formando os confetis
FIGURA 214	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 6–7
FIGURA 215	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 48–49
FIGURA 216	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 20–21
FIGURA 217	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 78–79
FIGURA 218	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 96–97
FIGURA 219	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 100–101
FIGURA 220	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 104–105
FIGURA 221	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 116–117
FIGURA 222	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 4–5
FIGURA 223	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 80–81
FIGURA 224	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 120–121
FIGURA 225	Projeto a ser folheado
FIGURA 226	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 164–165
FIGURA 227	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 176–177
FIGURA 228	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 212–213
FIGURA 229	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 228–229
FIGURA 230	Projeto a ser folheado
FIGURA 231	Última página do miolo e verso a capa
FIGURA 232	Projeto já impresso e encadernado, aberto nas páginas 92–93 com confetis
FIGURA 233	Pormenor da lateral do livro aberto
FIGURA 234	Pormenor página 33 com confetis
FIGURAS 235 E 236	Projeto a ser folheado

ANEXOS

ANEXO 1

Nota de apresentação

ANEXO 2

Entrevista a

Rui Magalhães

ANEXO 3

Entrevista a

Francisco Guedes

ANEXO 4

Entrevista a

António Modesto

ANEXO 5

Cores

ANEXO 1

NOTA DE APRESENTAÇÃO

Nota de apresentação da coleção, publicada numa das primeiras páginas do primeiro volume da coleção, *Vistas aéreas* de Abel Neves, publicado em fevereiro de 2020.

12catorze surgiu como quem não quer a coisa, em amena conversa de quatro amigos, durante uma tarde soalhenta de julho caminhense, cuja preocupação única é a Literatura, seu ensino, seus problemas. *12catorze* é uma coleção que pretende ser uma via aberta para a cultura literária nas suas mais variadas formas: da poesia ao ensaio passando pelo teatro e para ficção; via também aberta quer para autores em início de carreira, quer para aqueles cuja carreira é já um longo caminho.

Características? O pequeno formato, pensado para se poder levar para qualquer lado, o número de páginas (até cerca de 60), o preço bem menor que um maço de cigarros ou um bilhete de futebol. Resta dizer que o design é de António Modesto.

Esperamos que gostem.

Francisco Guedes

ANEXO 2

ENTREVISTA A RUI MAGALHÃES

A entrevista foi realizada pela estudante orientanda (MS), via *e-mail*, a 23 de fevereiro 2023.
Entrevista ao editor da coleção 12catorze, Rui Magalhães (RM).

MS

A coleção 12catorze surgiu em fevereiro de 2020 e já publicou mais de uma centena de autores. Como surgiu a ideia da coleção e qual foi o seu propósito?

RM

Num convívio de fim de semana de pessoas amigas ligadas aos livros por diferentes caminhos, foi apresentada por um dos presentes, com surpresa dos restantes, a edição de um livrinho de formato postal, com apenas 32 páginas, contendo três curtos textos dramáticos de um dos convivas. A graça foi levada ao “profissionalismo” de incluir uma ficha técnica com os registos de ISBN e Depósito Legal, embora se tratasse de uma edição apenas para ofertas. A iniciativa agradou e suscitou uma pequena conversa sobre as possibilidades de publicação de pequenos textos em livros de bolso, no máximo com 60 a 70 páginas, quer de autores com percurso feito quer em seu início, nas diferentes áreas literárias, e mesmo no pequeno ensaio. Considerou-se essencial um preço de capa baixo que aliado à brevidade dos textos e à portabilidade do livro permitisse usufruir de uma leitura pouco demorada, quer no ambiente normal de descanso, quer em momentos de espera, de viagem, etc. Meia dúzia de meses passados, no início de 2020, lá apareciam os primeiros 3 livrinhos a inaugurar a colecção.

MS

Rui Magalhães, enquanto editor responsável da Húmus, o que nos pode dizer sobre a coleção 12catorze, em termos comerciais, de encargos, de produção gráfica, distribuição, vendas ou outros?

RM

Esta colecção sobrevive bem quer pela dedicação dos seus colaboradores e autores, quer pela boa recepção que tem tido. O módico preço de venda resulta do benefício de serem *pro bono* todos os custos editoriais, desde a direcção literária até ao design, direcção gráfica, paginação, revisão (feita pelos autores), revisão editorial, direcção comercial, promoção, etc., incluindo ainda os que resultam de uma parte dos autores prescindirem dos seus direitos. Neste quadro, o objectivo da editora não é nem podia ser o lucro comercial, mas tão somente o equilíbrio orçamental que garanta a continuação da colecção. Temos, assim, conseguido cobrir os restantes custos, tipografia, papel, etc., apesar de alguns deles serem uma carga percentualmente muito elevada em relação ao preço de venda, como é o caso dos que se referem à expedição, aos transportes, aos portes dos correios e aos descontos comerciais. Os livros estão à venda em várias plataformas online e livrarias de Lisboa, Porto, Braga, etc., mas as vendas efectuam-se especialmente através da nossa loja online, o que é um benefício, sendo igualmente relevantes as que resultam das apresentações públicas feitas pelos autores em livrarias e outros espaços institucionais.

MS

Verifica-se que ao longo da coleção, já se identificaram mudanças. Porque surgiram e como preveem o futuro para a coleção?

RM

A intenção inicial era, como já referi, não ultrapassar as 60 ou 70 páginas em cada título. Mas cedo verificamos que tal não seria possível. E daí termos concebido uma extensão da coleção para livros com mais de 68 páginas, até às 300 páginas. É assim que surge a 12catorzebold e, pouco depois, quando nos aparece o primeiro livro com cerca de 400 páginas, a 12catorzeextrabold. Uma outra extensão, a 12catorzeestreia, como o nome indica, passou a assinalar o início da escrita de um autor, marco importante quer para este quer para a editora. Os diversos comentários que recebemos de leitores e autores, as resenhas na imprensa e o fluxo elevado de propostas de edição que nos enviam para apreciação demonstram que a coleção tem tido um acolhimento muito bom. A 12catorze acaba de completar três anos de edição com uma média de 50 títulos anuais, talvez seja muito para uma equipa de voluntários. Vamos abrandar um pouco o ritmo de edição, mas continuar com o entusiasmo inicial, manter a regularidade de publicação de novos originais, só que de forma um pouco mais calma. E esperar que autores e leitores mantenham a sua simpatia pela 12catorze.

ANEXO 3

ENTREVISTA A FRANCISCO GUEDES

A entrevista foi realizada pela estudante orientanda (MS), via *e-mail*, a 23 de fevereiro 2023.

Entrevista ao diretor da coleção 12catorze, Francisco Guedes (FG).

MS

A coleção 12catorze surgiu em fevereiro de 2020 e já publicou mais de uma centena autores. Como surgiu a ideia da coleção e qual foi o seu propósito?

FG

A *12catorze* surgiu como quem não quer a coisa, *em amena conversa de quatro amigos, durante uma tarde soalhenta de um Julho caminhense, cuja preocupação única é a Literatura, seu ensino, seus problemas.*» Socorro-me das primeiras linhas do texto de apresentação e acrescento que o formato teria de ser pequeno, que inicialmente o número de páginas teria de ter um máximo de 60 impressas, que o preço teria de ser apetecível para bolsos magros (*... o preço bem menor que um maço de cigarros ou um bilhete para o futebol*).

MS

Francisco Guedes, enquanto diretor da coleção, o que nos pode dizer sobre o seu processo editorial?

FG

Desde o início foi nosso desejo abarcar a ficção, a poesia, o ensaio, o teatro, enfim, todos os géneros seriam bem vindos, explorando assim os vários caminhos do que se chama Cultura. Pois bem, aos poucos o número de originais foi-se multiplicando, notando-se um maior volume dos originais de poesia, alguns de autores já com nome firmado no mundo da escrita, outros cujos originais surgiam pela primeira vez. Assim, criámos a *12catorzeestrela*. Depois, o número de páginas foi crescendo, crescendo, e foram criadas a *12catorzebold* e a *12catorzeextrabold*. E de repente, chegámos a um número de quase cento e cinquenta editados, o que muito nos satisfaz. Convém acrescentar que dois prémios foram conseguidos, mas o mais importante é sabermos que entramos em nichos até há bem pouco quase infalados, como sejam os autores moçambicanos e brasileiros, com duas pequenas entradas pelos caminhos uruguaios.

MS

Verifica-se que ao longo da coleção, já se identificaram mudanças. Porque surgiram e como preveem o futuro para a coleção?

FG

O futuro? Olhamos para o futuro com a tranquilidade de quem sabe que o caminho percorrido até agora respondeu, e responderá, aos objectivos traçados na criação da coleção *12catorze*.

ANEXO 4

ENTREVISTA A

ANTÓNIO MODESTO

A entrevista foi realizada pela estudante orientanda (MS), via *e-mail*, a 27 de fevereiro 2023.

Entrevista ao designer da coleção 12catorze, António Modesto (AM).

MS

O design da coleção é da sua autoria desde o lançamento. Pode descrever-nos o processo de design da 12catorze?

AM

Acolhi a proposta que o editor, e amigo, Rui Magalhães me fez com agrado. Tratava-se de uma coleção com a possibilidade de a desenhar de raiz, mas também porque me agradavam naturalmente os seus propósitos culturais e afetivos que o projeto envolvia. Daí que o facto de ser um trabalho não remunerado não ter sido problema.

O nome da coleção, que começou por ser referência aos dias de julho em que a ideia surgiu, agradou-me e, mais tarde, vim mesmo a sugerir redirecionar o nome para a área da tipografia: surgiriam assim as variantes 12catorzebold e 12catorzeextrabold (livros de maior volume).

Numa visita de trabalho a Copenhaga, por essa altura, lembro-me de ter procurado referências sobre aquilo normalmente se chama o “design nórdico”, e que é essencialmente visto em mobiliário mas que tem também a sua correspondência visual gráfica: simples, funcional, sem excesso decorativo ou de expressão, natural e com desenho criterioso. Foi nesse mesmo sentido que procurei desenhar a coleção. Assim, tentei reduzir decisões e inquietações que pudessem complicar. A coleção seria mesmo de bolso, formato pequeno (12 × 16 cm). A tipografia ficou reduzida a um só tipo (Minion Pro) e as hierarquias ao mínimo possível. A mancha tipográfica, quando prosa, também tenta aproveitar o máximo e daí que as margens são reduzidas sendo as exteriores menores.

A ideia para o grafismo das capas da coleção — sempre com a mesma matriz gráfica, apenas variando a cor de fundo — surgiu a partir dos ensaios gráficos para o primeiro livro, de Abel Neves “Vistas Aéreas”. Agradou-me essa perspectiva e decidi que em todos se mantivesse essa orientação: título e o nome do autor sempre na vertical, com orientação de cima para baixo, centrados e alinhados à cabeça do livro.

Também estava decidido que, para se garantir um baixo custo, os livros seriam impressos digitalmente.

MS

No entanto na ficha técnica aparece o nome de SAL Studio. Pode esclarecer esse aspeto?

AM

O atelier SAL studio, cujo sócio maioritário é a minha esposa, e com o qual partilho espaço de trabalho, presta serviços regulares de design à Húmus, há já vários anos. Como este trabalho foi discutido comigo e tratando-se de um trabalho não remunerado, abarqueei-o com gosto recorrendo ao apoio técnico gracioso do Estúdio, que continua, sempre que é necessário. Daí que o nome de Sal Studio aparece.

ANEXO 5

CORES

Registo das cores das capas da coleção 12catorze.

As primeiras capas, produzidas com cores PANTONE, tiveram as cores convertidas para códigos CMYK.

↓ 12catorze					
<p>01</p> <p>PANTONE</p> <p>C40 M15 Y50 K40</p>	<p>02</p> <p>PANTONE</p> <p>C100 M40 Y10 K40</p>	<p>03</p> <p>PANTONE</p> <p>C60 M60 Y0 K30</p>	<p>04</p> <p>PANTONE 3975 C</p> <p>C0 M0 Y100 K29</p>	<p>05</p> <p>PANTONE 457 C</p> <p>C0 M15 Y100 K28</p>	<p>06</p> <p>PANTONE 723 C</p> <p>C0 M43 Y97 K17</p>
<p>07</p> <p>PANTONE 7476 C</p> <p>C100 M0 Y43 K60</p>	<p>08</p> <p>PANTONE 4515 C</p> <p>C0 M9 Y50 K24</p>	<p>09</p> <p>PANTONE 4985 C</p> <p>C0 M59 Y48 K48</p>	<p>10</p> <p>PANTONE</p> <p>C100 M85 Y0 K0</p>	<p>11</p> <p>PANTONE</p> <p>C100 M65 Y0 K0</p>	<p>12</p> <p>PANTONE</p> <p>C70 M45 Y0 K0</p>
<p>13</p> <p>PANTONE</p> <p>C60 M0 Y60 K0</p>	<p>14</p> <p>PANTONE</p> <p>C0 M0 Y0 K0</p>	<p>15</p> <p>PANTONE</p> <p>C60 M40 Y0 K0</p>	<p>16</p> <p>PANTONE Red 032 C</p> <p>C0 M84 Y77 K0</p>	<p>17</p> <p>PANTONE 151 U</p> <p>C0 M48 Y95 K0</p>	<p>18</p> <p>PANTONE 533 C</p> <p>C100 M83 Y46 K13</p>

19	PANTONE 513 C C44 M83 Y0 K0	Rotunismo e figos maduros II Sandra Gonçalves
20	PANTONE Rubine Red C C0 M100 Y15 K4	Terreno sempre Takas Fernão Bernardino
21	PANTONE 137 C C0 M35 Y90 K0	Nunca esteve aqui Helder Magalhães
22	PANTONE 390 C C22 M0 Y100 K8	primavera acaida cheia de devir Francisco Duarte Mangas
23	PANTONE 445 C C20 M0 Y20 K65	Das exposições e da complexa arte de expo-se – reflexões sobre alguns artistas portugueses e suas obras Mafalda Nogueira Tavares
24	PANTONE 4515 C C0 M9 Y50 K24	Um cão sem nome Mário Delgado Azevedo

25	PANTONE 7494 C C25 M0 Y40 K15	A fugacidade das palavras Fernando da Costa Soares
26	PANTONE 806 C C0 M91 Y36 K0	Como pode isto ser arte? Breve ensaio sobre crítica de arte e juízo de gosto Isabel Nogueira
27	PANTONE 1775 C C0 M47 Y29 K0	O auto do pavilhão d'ouro Almar Lahlaki
28	PANTONE C80 M0 Y50 K0	Colheita serolda <i>inédita</i> e <i>dispersa</i> Levi Condiñho
29	PANTONE C0 M100 Y0 K100	A suspensão do direito de resistência Susana Higueiredo
30	PANTONE C30 M60 Y40 K0	Governadores de orvalho João Rasteiro

31	PANTONE C40 M40 Y60 K0	Carta de uma criança a um soldado desconhecido em Halgud Abel Neves
32	PANTONE C55 M0 Y8 K20	Decantações Adalino Frasca
33	PANTONE C0 M50 Y80 K20	Notícias de fronteira Língua de cão "recarregada e repura nos sistemas de vida" Francisco Luís Pereira
34	PANTONE C40 M30 Y80 K0	As falsificações e o bem-estar Francisco Luís Pereira
35	PANTONE C40 M100 Y80 K0	skin deep António Carlos Cortez
36	PANTONE C80 M60 Y80 K0	Fuga Idemini Afonso e outros Indistinctives Dimitri Angelov

37	PANTONE C10 M80 Y80 K0	na luz das janelas pesavam as sombras António Carreiro
38	PANTONE C55 M40 Y40 K0	Primeiros dias e outros enlazes psicanalíticos MÁria Teresa Sá
39	PANTONE C60 M0 Y20 K20	Sonata para Ovídio Cláudia Clemente
40	PANTONE C0 M70 Y50 K40	Um estudo do humano Fernando Esteves Pinto
41	PANTONE C M Y K	Teoria da relatividade Rui Xerez de Sousa
42	PANTONE C10 M0 Y10 K25	27 poemas Flor Campino

<p>como um leão a sombra dos raios Hirondina Joshua</p>	<p>humano Maria Moreira</p>	<p>não fosse o tumulto de um corpo Antônio Cantero</p>	<p>a estranheza fora da página Ana Mafalda Leite & Hirondina Joshua</p>	<p>Os grandes lagos da noite José Manuel de Vasconcelos</p>	<p>Limites Fernando da Costa Soares</p>
<p>43 PANTONE C0 M60 Y75 K0</p>	<p>44 PANTONE C0 M40 Y27 K25</p>	<p>45 PANTONE C50 M35 Y70 K0</p>	<p>46 PANTONE C100 M10 Y10 K10</p>	<p>47 PANTONE C80 M75 Y0 K0</p>	<p>48 PANTONE C45 M29 Y15 K0</p>

<p>o algarizar que dura ou a história das pedras que falam Venâncio Calisto</p>	<p>Estrada de terra Tiago Correia</p>	<p>A Lenda do Esbultíssimo Cappi Mario Delgado Apurain</p>	<p>amônio Aurelino Costa</p>	<p>Compendio de botânica (árvores, arbustos e plantas de Vila Nova de Cerveira) Inácio Nuno Pimenta</p>	<p>água oblíqua João Silva Serrava</p>
<p>49 PANTONE C10 M70 Y90 K0</p>	<p>50 PANTONE C0 M30 Y70 K25</p>	<p>51 PANTONE C55 M50 Y0 K0</p>	<p>52 PANTONE C100 M0 Y20 K20</p>	<p>53 PANTONE C80 M10 Y75 K0</p>	<p>54 PANTONE C55 M0 Y21 K13</p>

<p>Dentro do estômago do mundo Dentro do vazio para ser mais exato Venâncio Calisto</p>	<p>Marrana Ana Mendes</p>	<p>lengas e narrativas António Ferra</p>	<p>Fossil Gaelle Ibrahim</p>	<p>Escaletodrama Alberto Pereira</p>	<p>Bestário [poema de zoologia funcional aplicada] António Cândido Franco</p>
<p>55 PANTONE C M Y K</p>	<p>56 PANTONE C8 M45 Y50 K0</p>	<p>57 PANTONE C0 M65 Y100 K0</p>	<p>58 PANTONE C50 M25 Y6 K6</p>	<p>59 PANTONE C5 M75 Y40 K0</p>	<p>60 PANTONE C65 M65 Y75 K0</p>

<p>Lámen Rui Xerez de Sousa</p>	<p>Aprender a usar a balança em tempo de guerra António Ferra Desenhos de Alfredo Luz</p>	<p>Um requiem de guerra Fernando da Costa Soares</p>	<p>Leitões Monografia sobre Teresa de Ávila Em 28 Sonetos Mais Um Nuno Dempster</p>	<p>Por dizer Ilda Hopp</p>	<p>A mão e a grandeza Renato Fonseca Mota</p>
<p>61 PANTONE C17 M29 Y98 K0</p>	<p>62 PANTONE C38 M31 Y43 K0</p>	<p>63 PANTONE C10 M75 Y25 K25</p>	<p>64 PANTONE C40 M35 Y60 K0</p>	<p>65 PANTONE C15 M95 Y100 K0</p>	<p>66 PANTONE C45 M50 Y45 K15</p>



é o mar e tudo o que nele cabe
Fernando Martins Guimarães

67
PANTONE
C80 M35 Y40 K0



Carta de uma criança
a um soldado desconhecido em Bagdad
Abel Neves

A poesia quer qualquer coisa enorme de habitar
e de esbriagar: o meu Manuel Maria do Rosário,
ou três fadistas e um asado em asadela
António Galinha

Busa
Marta Rêzende

Doutor Doente
Jacinto Lucas Pires

Os trabalhos mais longos
(99 poemas de hillosa compenetração
Pedro Teixeira Neves

A este no seu esplendor
José Vale Mourinho

Bold 01
PANTONE
C40 M40 Y60 K0

Bold 02
PANTONE
C80 M0 Y20 K30

Bold 03
PANTONE
C20 M100 Y100 K0

Bold 04
PANTONE
C30 M30 Y0 K30

Bold 05
PANTONE
C20 M35 Y100 K20

Bold 06
PANTONE
C30 M15 Y100 K20

↓ 12catorzebold



Margareta Gil: quatro décadas de audiovisual I
Ana Isabel Soares

Uma caixa preta é uma folha branca
Fernando Mora Ramos

na língua dos meus assassinos
Calde Benjamin

panleto - nao as minus | Abel Neves

Falio hecho
Aldice Souza

Tês Vezes João, Virgens anofeadas
Sandra Barão Nobre

Bold 07
PANTONE
C60 M30 Y40 K0

Bold 08
PANTONE
C55 M40 Y30 K60

Bold 09
PANTONE
C70 M70 Y0 K40

Bold 10
PANTONE
C0 M95 Y100 K10

Bold 11
PANTONE
C40 M50 Y85 K10

Bold 12
PANTONE
C85 M85 Y0 K0



Puro Malte - Antologia poética
J. M. Alexandre Alves

neve interior | Alberto Pereira

sobre vivências em Barcelona | Vítor Vicente

Crítica de arte
ou o espelho entre a Obra e o Mundo
críticas escolhidas
Isabel Nogueira

Aquelas ventadas
Pedro Teixeira Neves

A dança da meunorofise
Mário João Caminho

Bold 13
PANTONE
C0 M30 Y75 K10

Bold 14
PANTONE
C60 M0 Y35 K20

Bold 15
PANTONE
C0 M100 Y100 K0

Bold 16
PANTONE
C20 M100 Y0 K0

Bold 17
PANTONE
C85 M65 Y30 K30

Bold 18
PANTONE
C50 M25 Y0 K0

a engenharia da morte Adílio Tiniga	Fernando Pessoa entre leituras e poemas Nuno Ribeiro	M/V Tio Quanza e outras histórias de Vida e de Mar Luis Seppa	Pescanlize em Linguagem Inertrada. Conversas com educadores Marta Teresa Sá	Escritos Goliardos José Vale Mourinho	Adélia José Miguel Braga
Bold 19 PANTONE C0 M35 Y100 K10	Bold 20 PANTONE C40 M40 Y40 K40	Bold 21 PANTONE C0 M70 Y100 K30	Bold 22 PANTONE C100 M25 Y40 K0	Bold 23 PANTONE C37 M54 Y68 K0	Bold 24 PANTONE C65 M20 Y45 K0

devoção e amor Francisco Duarte Mangus	Parede de adobo António Carneiro	Ano Zero Contínuo Miguel Menegu	O'Neillianas com a Devida Maria (livroimagem) Pedro Teixeira Neves	Ilhas a vapor Miguel Marques	Parece mentira Milton Ferrnaro
Bold 25 PANTONE C0 M48 Y100 K0	Bold 26 PANTONE C0 M72 Y80 K10	Bold 27 PANTONE C50 M40 Y40 K0	Bold 28 PANTONE C40 M70 Y0 K10	Bold 29 PANTONE C65 M20 Y20 K10	Bold 30 PANTONE C40 M20 Y0 K40

Flores por engano as rosas bravas Dora Nunes Gago	Cartas de Contraste – e outros relatos Carlos Queiroga	Albertina Belmonte Andra Barros	Nocturna Adília César	Il n'y a aucune raison de ne pas aller à Chiny Alexandra Soares Koudrigues	Especies Lazaro Vanessa Sotelo
Bold 31 PANTONE C8 M100 Y75 K0	Bold 32 PANTONE C20 M30 Y100 K10	Bold 33 PANTONE C0 M40 Y40 K10	Bold 34 PANTONE C75 M50 Y40 K30	Bold 35 PANTONE C71 M53 Y0 K12	Bold 36 PANTONE C57 M0 Y10 K0

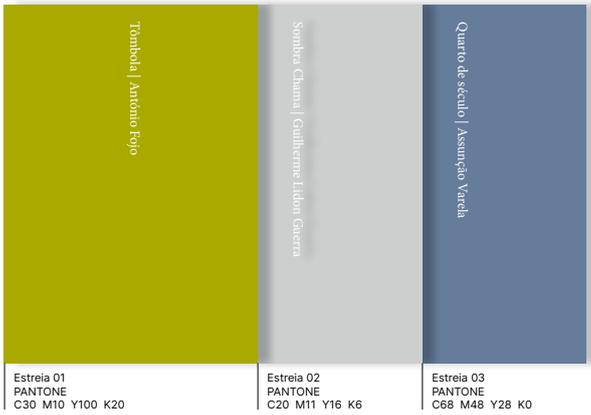
Olhar de Maldecor singularidades de um cinema político Marta do Carmo Pizarra	Há muitas maneiras de fazer maracato e outras brevidades Georgina Martins	o que nunca foi sempre Rui Teixeira Morin	Levedura Henrique Manuel Bento Filho	Insulcado José Campinho	A força única – escrever Fernando Esteves Pinto
Bold 37 PANTONE C100 M10 Y10 K10	Bold 38 PANTONE C20 M85 Y100 K0	Bold 39 PANTONE C70 M30 Y30 K10	Bold 40 PANTONE C23 M73 Y100 K0	Bold 41 PANTONE C65 M0 Y30 K0	Bold 42 PANTONE C63 M33 Y63 K0

Arsenal de vertigens Ronaldo Cagiano	Timido Pedro Seabra	La vie en rouge Capriano Justo	Artium Graça Tavares	A morsa Contos de inocência e de violência Ana Cláudia Santos	Depois da majestade, a cobrança Carlos Nuno Granja
Bold 43 PANTONE C54 M40 Y10 K0	Bold 44 PANTONE C55 M25 Y82 K0	Bold 45 PANTONE C10 M100 Y100 K0	Bold 46 PANTONE C40 M20 Y15 K20	Bold 47 PANTONE C20 M60 Y100 K0	Bold 48 PANTONE C40 M20 Y0 K40

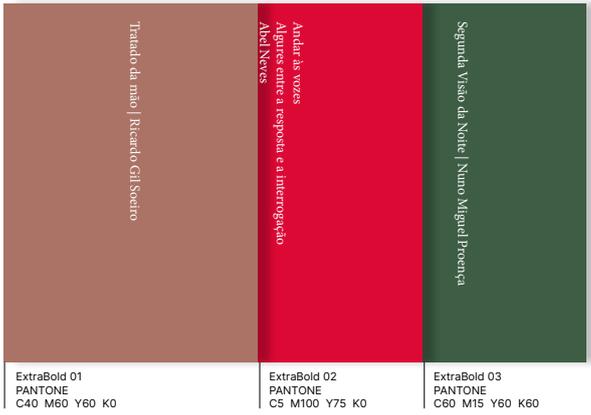
Este incómodo meu Poemas Luís Amorim de Sousa	Fulgor Carlos Alberto Machado	Israel, zezedel Vítor Viegas	Trilogia Karamizov a partir de "Os Irmãos Karamizov" de Fiodor Dostoiévski Sônia Barbosa	No Reino de Neptuno Luís Venderinho	os deuses da resina [em três livros] Pedro Braga Falcao
Bold 49 PANTONE C73 M34 Y40 K0	Bold 50 PANTONE C41 M15 Y29 K10	Bold 51 PANTONE C100 M21 Y0 K0	Bold 52 PANTONE C19 M100 Y100 K25	Bold 53 PANTONE C60 M0 Y25 K60	Bold 54 PANTONE C40 M30 Y0 K60

skin deep António Carlos Cortez	Poesia Reinada [2012, 2022] Nas simetrias de uma loucura controlada (Poemas Inéditos) Carlos Nuno Granja	A filosofia da arte no século xx uma brevíssima introdução Mamede Teles	Fraquezas Expostas Josefina de Menezinho	Se fizesse conto-te o meu sonho José Manuel Barros	Cabeça, peixeço, península Miguel Marques
Bold 55 PANTONE C0 M0 Y0 K0 C0 M100 Y80 K35	Bold 56 PANTONE C75 M60 Y0 K15	Bold 57 PANTONE C25 M45 Y100 K0	Bold 58 PANTONE C65 M35 Y35 K0	Bold 59 PANTONE C10 M75 Y55 K15	Bold 60 PANTONE C70 M40 Y50 K0

as mãos vazias Maurício Vieira	Bons Dessejos José Miguel Braga	Palavras rotundas Dora Gago	(no lugar do título há um vazio) Alexandra Soares Rodrigues	Fernando Pessoa: pré-heteronímia, drama em gente e desassossego Nuno Ribeiro & Cláudia Souza
Bold 61 PANTONE C60 M35 Y100 K15	Bold 62 PANTONE C69 M45 Y0 K0	Bold 63 PANTONE C100 M25 Y10 K0	Bold 64 PANTONE C30 M20 Y20 K20	Bold 65 PANTONE C45 M60 Y30 K10



↓ 12catorzeestrea



↓ 12catorzeextrabold

