

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Escola Superior de Desenho Industrial

OS MAMUTES

Projeto de representação gráfica de um texto dramático

Aluna: Livia Ferrari Interlenghi
Orientadora: Bianca Martins

Rio de Janeiro - 2020

Agradecimentos

À minha família, obrigada por sempre me encorajarem e apoiarem. Obrigada pelas risadas, pela paciência nos momentos de frustração, por sempre me encorajarem. À minha orientadora, Bianca Martins, obrigada pela paciência, por acreditar em mim, por me provocar e desafiar. Sua orientação e cuidado tornaram esse processo um momento prazeroso, de novas descobertas e desafios.

À minhas amigas Carol Novello e Raquel Capela, obrigada por sempre acreditarem em mim. O apoio de vocês foi fundamental. Aos meus amigos Henrique, Luiza e Mayumi, obrigada por terem me ensinado tanto durante esses anos de amizade. Levo vocês pra vida. Por fim, à Camille Vignal, que foi minha âncora nesse processo e nessa graduação. Obrigada pelos constantes ensinamentos, conselhos, palhaçadas e carinho. Obrigada por tudo.

Sumário

1. Introdução.....	4
1.1. Contextualização.....	5
1.2. Questão Norteadora.....	7
1.3. Objetivo Geral.....	7
1.4. Objetivos Específicos.....	7
2. Referência teóricas.....	8
2.1. Design, autoria e texto.....	9
2.2. Linguagem Visual.....	11
2.3. Texto e teatro.....	16
2.3.1. Os códigos teatrais.....	16
2.3.2 O texto do teatro contemporâneo.....	25
3. Diretrizes Projetuais.....	29
3.1. Proposta e critérios norteadores.....	30
3.2. Critérios e preferências para escolha da obra.....	31
3.3. Referências visuais.....	32
3.4. As etapas de tradução.....	40
4. Os Mamutes.....	42
4.1. Sobre a obra.....	43
4.2. Análise Gráfica.....	44
4.3. Análise Objetiva.....	46
4.4. Análise Subjetiva.....	48
4.4. Reorganização da peça.....	54
5. Desenvolvimento.....	54
5.1. Especificações do livro.....	55
5.2. Família tipográfica.....	57
5.3. As traduções.....	58
5.3.1. Rubricas e Leon.....	59
5.3.2. Isadora Faca no Peito.....	61
5.3.3. Gêmeos 1 e 2.....	66
5.3.4. Capitão Man.....	70
5.3.5. Jerry e Wendy.....	74
5.3.6. Frenesi.....	78
5.3.7. Lola Blair/Pablo.....	83
5.3.8. Squel.....	87
5.3.9. Homens 1 e 2.....	92
5.3.10. Shiva Moon.....	95
5.3.11. Cena Final.....	101
5.4. Capa.....	104
6. Considerações Finais.....	108
6.1. Relatos de leituras.....	109
6.2. Possibilidades Futuras.....	110
6.3. Últimas considerações.....	111
7. Bibliografia.....	112

1. Introdução

1.1. Contextualização

Este projeto foi uma oportunidade de trabalhar duas áreas de meu interesse, o design e o teatro. Nesse sentido, a motivação principal na escolha do tema foi o desejo de encontrar um elemento comum entre os dois campos e explorar de que forma design e teatro se conectam.

A decisão de trabalhar com peças de teatro impressas veio a partir de um processo de encenação da peça “Macbeth” de William Shakespeare, da qual fiz parte em 2019 na UNIRIO. O autor inglês escrevia suas obras utilizando um sistema decassílabo, na qual cada verso de texto tem no total 10 sílabas, havendo casos em que o número total de sílabas é dividido entre falas de personagens diferentes. Neste caso, o autor posiciona as falas de forma que uma começa no final da outra, porém na linha de baixo, o que confere ao texto uma organização visual única (Figura 1).

O contato com os textos de Shakespeare me levou a refletir acerca de como obras dramáticas impressas relacionam conteúdo e espaço, tanto na dimensão da performance no palco – explorando as ações dentro de um cenário, com luz, figurino, entre outros - como na dimensão da performance na página – explorando questões ligadas ao layout, tipografia, cor, entre outros. Além disso, me levou a querer entender de que forma o texto impresso traduz ou relaciona visualmente, o tom da obra, seus personagens e seu espaço.

Nesse sentido, encontrei nas peças de teatro impressas, uma possibilidade de investigar e experimentar possíveis traduções visuais das diversas camadas de uma dramaturgia. Seria, fazendo uma analogia à figura do encenador de teatro, um projeto em que o designer é um encenador ou performer gráfico, que manipula elementos visuais dentro de um espaço a fim provocar sentido. Entendendo que textos teatrais em sua essência, relacionam ações e espaço, o que este projeto pretende é explorar esta relação graficamente .

Cena II

Um acampamento.

(Fanfarras fora. Entram o rei Duncan, Malcolm, Donalbain, Lenox, com séquito. Encontram um capitão ensanguentado.)

DUNCAN
Que homem é esse, todo ensanguentado?
Pelo estado, ele pode dar notícias
Dessa revolta.

MALCOLM
Sim, esse é o sargento
Que lutou, bom soldado, bravo e forte,
Contra a minha captura. Salve, amigo!
Conte ao rei o que sabe do conflito
Quando o deixou.

CAPITÃO
O quadro estava dúbio;
Eram dois naufragos que, se agarrando,
Sufocavam o nado um do outro.
O implacável Macdonwald (a quem calha
O nome de rebelde, pois pululam
Nele os vícios que há na natureza)
Trouxe tropas da Irlanda. E a fortuna
Sorriu-lhe, qual rameira de rebelde:
Mas por pouco. Pois Macbeth (que honra o
[nome)

Ignorando a fortuna, brande a espada
Que, fumegando de justiça e sangue,
Qual favorito do valor trinchou
O seu caminho até achar o biltre,
Que, sem saudar e sem dizer adeus,
Descoseu do umbigo até a goela,
E fincou-lhe a cabeça nas ameias.

DUNCAN
Meu bravo primo! Nobre valoroso!

CAPITÃO

Como o brilho do Sol, também do leste
Vêm trágicas tormentas e naufrágios;
E de lá, ao invés de vir conforto,
Nasce o horror. Escute, rei da Escócia,
Mal a justiça, armada com bravura,
Obriga os irlandeses a fugirem,
O norueguês, entrevedo vantagem,
Co'armas novas e tropas descansadas,
Fez novo ataque.

DUNCAN
E não intimidou
Os nossos capitães, Macbeth e Banquo?

CAPITÃO
Como o pardal à águia, ou a lebre ao leão.
Pra falar a verdade, pareciam
Dois pesados canhões de tipo duplo
Que redobravam golpes no inimigo:
Se era um banho de sangue que buscavam,
Ou se era celebrar um novo Gólgota,
Não sei.
Socorro pr'estes talhos. Estou fraco.

DUNCAN
Louvo tanto as feridas quanto a tala:
Sabem a honra. Carregai-o aos inéditos.
(Sai o capitão, amparado. Entram Rosse e Angus.)

MALCOLM
Quem vem lá?
O grande Thane de Rosse.
Que pressa tem nos olhos! São assim
Os que falam do estranho.

ROSSE
Salve o rei!

DUNCAN
De onde vem, nobre Rosse?

ROSSE
Meu rei, de Fife;

Figura 1. "Macbeth" de William Shakespeare (SHAKESPEARE, 2017)

1.2. Questão Norteadora

De que forma o design gráfico pode traduzir graficamente um texto teatral, integrando o enredo e sua forma na página, trazendo para o leitor uma experiência de leitura que possibilite conexões verbais e visuais.

1.3. Objetivo Geral

Criar um projeto gráfico de livro impresso que, através da manipulação visual do texto, represente uma tradução dos personagens e ações dentro da peça.

1.4. Objetivos Específicos

Os objetivos específicos foram definidos como:

- Escolher uma peça dramática que tenha potencial para as explorações gráficas;
- Analisar a obra, investigando a estrutura e descrições dos personagens;
- Parametrizar variáveis tipográficas e de layout;
- Relacionar as possibilidades tipográficas com cada personagem;
- Compor um layout de página que mantenha a sequência de leitura e provoque visualmente .

2. Referências teóricas

A pesquisa teórica deste projeto se direcionou em três eixos. O primeiro pretendeu entender a ideia de autoria dentro do design, trazendo a visão da designer e pesquisadora Ellen Lupton que reflete sobre o papel do designer enquanto agente de criação. Além da questão da autoria, este eixo de pesquisa visou entender o conceito de texto em seu sentido mais amplo, trazendo o conceito dentro do âmbito do “Estudos da Performance” de Richard Schechner. Já o segundo eixo trabalhou conceitos ligados à linguagem visual, a partir das sistematizações de Jaques Bertin e Christian Leborg sobre os diferentes elementos, processos e relações presentes nas representações visuais. O último eixo de pesquisa teve um foco mais relacionado ao texto dentro do teatro, entendendo a estrutura dos textos teatrais, seus códigos de representação mais comuns e a relação do texto no teatro contemporâneo.

2.1. Design, autoria e texto

Um dos pontos chave deste projeto é o entendimento do designer enquanto agente de produção de sentido. Como dito no capítulo de introdução, o designer é um encenador gráfico - que da mesma forma que um diretor de teatro - manipula e organiza elementos dentro de um espaço para provocar, emocionar e instigar o seu público. Ao invés de utilizar atores, cenário e luz, o designer gráfico faz uso de tipografia, layout, cor, papel e outros elementos, para criar um conjunto harmônico.

Contudo, a ideia do designer como autor não é um conceito que sempre prevaleceu no campo do design. Figuras como Beatrice Ward, defendiam que o design deveria ser enxergado como um cálice de cristal, sendo um suporte neutro para o conteúdo e mantendo-se da forma mais invisível possível (ANTICAST, 2013). Essa forma de entender o designer está muito ligada ao movimento modernista, que trouxe para o campo a noção funcionalista, racionalista, onde o designer é um solucionador de problemas, que servia ao conteúdo, utilizando layouts minimalistas e clean, sem interferências visuais que pudessem tirar o foco do que estava sendo exposto no texto. (MCCOY, 1994).

Esta forma de enxergar o design, passou a ser contestada a partir dos anos 80, com designers como Katherine McCoy, que influenciados pelo movimento pós moderno, buscavam trazer para o campo novas possibilidades de criação, que buscavam quebrar com a visão funcionalista do movimento moderno. McCoy junto com outros designers, procuravam uma forma de praticar design que fosse mais expressiva, e que libertasse o designer das amarras do modernismo, que podavam as possibilidades criativas mais alternativas. McCoy defendia um design que valorizasse a

participação do leitor na produção de sentido, criando representações visuais que convidassem a múltiplas interpretações, quebrando com a visão clean, minimalista, que coloca o conteúdo como algo intocável e que deve ser preservado.

Segundo Lupton (2020), esta nova forma que os designers pós modernistas enxergavam o conteúdo foi influenciada pelo conceito de “morte do autor” de Roland Barthes, que defendia que o texto deveria ser compreendido como uma porta que convida o leitor a participar ativamente de sua comunicação. Nesse sentido, o texto deveria ser concebido de forma aberta e não acabada, permitindo múltiplas interpretações e mudanças. O que Barthes criticava dentro do movimento literário – a elevação exagerada do autor e das circunstâncias que o levaram a escrever – também servia para o design na medida em que este procurava atender a uma espécie de neutralidade inexistente, dando ao conteúdo a importância máxima dentro do projeto (ANTICAST, 2013).

A partir da quebra com o conceito do design enquanto cálice de cristal, novas possibilidades criativas surgiram no campo. Ao invés de páginas topográficas clássicas, tradicionais dentro do movimento moderno – que enfatizavam a ideia de completude da obra, tornando-a pronta, fechada - o que as novas estratégias de design do século XX e XXI fizeram, foi contestar a autoria dos textos e evidenciar a fluidez e fluxos de informações que perpassam o texto.

O design tornou-se uma empresa transmidiática, onde autores e produtores criam mundos de personagens, lugares, situações e interações que podem aparecer em diversos produtos. (LUPTON, 2020).

O design pós moderno passa a dialogar questões mais subjetivas, relacionadas a estudos de semiologia e semiótica, levando os projetos a comunicarem para além de sua função. Abre-se espaço para diferentes narrativas, trazendo para os projetos possibilidades criativas que encontram sua origem não só na racionalidade objetiva, mas também na emoção, no humor, convidando o acaso e permitindo ressignificações e traduções (PEZZIN, 2011).

A ideia de texto passa a ser compreendida de forma mais aberta, convidando a múltiplas autorias que relacionam sentidos e interpretações. A noção do conteúdo como estrutura concreta, rígida e acabada, dá espaço para uma noção de pluralidade de fios e materiais que tornam o texto:

Inteiramente tecido por citações, referências, ecos, e linguagens culturais (e que linguagem não é cultural), anteriores e contemporâneos, que abrem caminho para uma vasta estereofonia (...) A metáfora do texto é a rede. (BARHTES apud LUPTON, 2020).

Nesse sentido, o designer passa a poder assumir efetivamente o título de autor, abraçando o seu papel enquanto produtor que dialoga conteúdo e forma. A tipografia passa a ser vista não como suporte neutro “invisível” ao leitor, mas, na realidade, se torna uma agente ativa de interpretação que quando evidenciada e destacada, contribui para iluminar a construção de uma página ou produto (LUPTON, 2020). Ao invés de fazer escolhas normativas, que levam o leitor a passar por páginas e páginas de conteúdo sem tomar consciência da interface, o designer pode – e deve, segundo Lupton – optar por caminhos gráficos que ajudem o leitor a fazer escolhas satisfatórias.

Seguindo na mesma linha, a noção de texto como rede, apresentada por Barthes, também aparece dentro do

campo de estudos da performance. Richard Schechner coloca, em seu livro “Estudos da performance” (SCHECHNER, 2013), que texto deve ser entendido para além de palavras impressas em um suporte. Para o autor, texto deve ser compreendido como uma textura podendo assumir múltiplas definições, que sempre trazem em seu cerne, a noção de um conjunto de códigos que possibilitam uma leitura coesa e coerente do objeto. Os códigos, segundo Schechner, permeiam diferentes camadas de sentido, podendo se configurar como palavras, movimentos, memórias, entre outros. O autor trabalha a ideia de texto no âmbito dos estudos da performance, um conceito amplamente discutido em seu livro e que se estende por diversos campos como arte, política e cultura.

O campo de estudos da performance traz algumas reflexões que, de certa forma, se conectam com o design, principalmente no que diz respeito ao objeto e suas relações. Schechner coloca que para algo ser entendido como performance, é necessário compreender de que forma ele se relaciona com outros seres e outros objetos. Nesse sentido, não é possível separar as performances dos agentes e dos contextos sociais, culturais e econômicos envolvidos. Uma performance é sempre um produto de interações e relações. Na mesma medida, um produto dentro do design, deve ser pensado enquanto artefato que se relaciona com pessoas, lugares e contextos.

Tendo em vista a ideia de texto como algo fluído, que convida mudanças e ressignificações, é possível enxergar o designer como um agente que contribui para tais reinterpretações na medida em que pode comunicar visual e graficamente o conteúdo ali presente. Para além de um profissional que organiza elementos em uma página, o designer tem um papel ativo nas relações entre o produto e a sociedade.

2.2. Linguagem Visual

Tratando-se de um projeto que propõe uma representação gráfica de traduções de uma dramaturgia, viu-se necessário compreender os elementos que compõem a linguagem gráfica e que, mais adiante, servirão de base para as composições visuais do projeto.

Jaques Bertin e a semiologia gráfica

Um dos pioneiros em categorizar a linguagem visual foi Jaques Bertin, em seu livro “Semiologie Graphique”, editado primeiro em 1967. No texto, o autor francês propõe uma sistematização dos elementos visuais gráficos presentes na representação de dados. Bertin classifica a linguagem gráfica a partir de sete variáveis gráficas fundamentais que estariam presentes em qualquer representação gráfica (BERTIN apud LIMA, 2009). São elas:

- Forma – variação formal dentro de determinada área
- Tamanho – variação da dimensão da área ou do elemento gráfico
- Valor – variação de claridade da área ou elemento gráfico
- Textura – variação na espessura dos elementos que constituem uma área gráfica
- Cor – variação de tonalidade de cor dentro de um mesmo valor (claridade)
- Orientação – variação de orientação, horizontal a vertical, de linhas ou padrões
- Posição – variação de posição em um determinado espaço gráfico

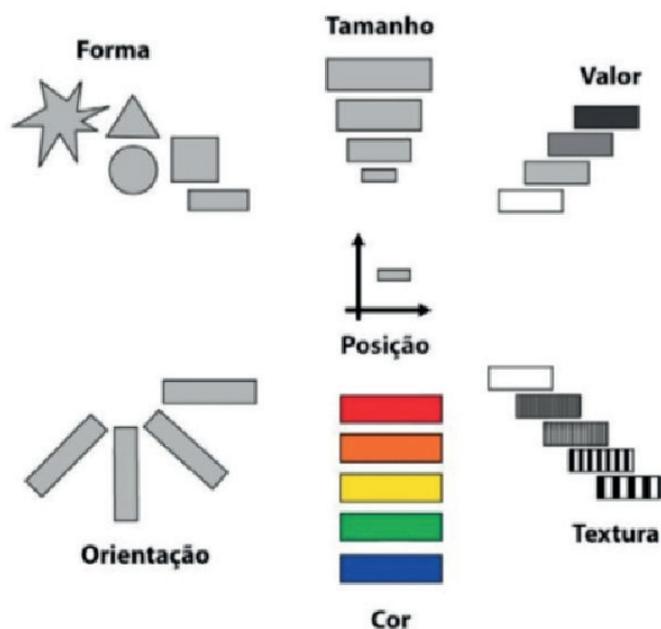


Figura 2. Sistema de variáveis gráficas de Jaques Bertin

Christian Leborg e a gramática visual

Outro autor que propõe uma sistematização dos elementos da linguagem visual é Christian Leborg, em seu livro “Visual Grammar” (LEBORG, 2006), no qual o autor define os diferentes padrões, processos e elementos que configuram a linguagem visual. Leborg coloca que uma gramática visual possibilita conectar designers - que buscam uma base ou um repertório visual para a criação de seus projetos - e leitores que buscam uma forma de interpretar os produtos visuais que consomem.

Leborg separa a gramática visual em quatro grupos principais: o primeiro trata de abstrações, como dimensão, formato e volume; o segundo trata de objetos concretos e estruturas, como formato, tamanho, cor e textura; o terceiro lida com atividades que podem acontecer nas composições, como repetição, espelhamento e movimento; e o último trata da relação que objetos podem ter em uma composição. Dentre os conceitos detalhados pelo autor, destacam-se àqueles relacionados a atividades e relações que podem ocorrer dentro de uma composição.

Atividades

No que diz respeito a atividades, Leborg define que representações visuais são estáticas e, portanto, o que pode ser percebido como atividade é apenas uma representação estática ou em sequência que sugere atividade. Alguns exemplos de atividades são:

- Repetição – quando múltiplos objetos com uma característica em comum são organizados em uma composição, diz-se que o objeto foi repetido – mesmo se há outras características diferentes.
- Frequência/Ritmo – quando a distância entre objetos repetidos é igual, a repetição tem uma frequência uniforme. Quando a distância entre os objetos repetidos varia segundo diferentes frequências, diz-se que a repetição tem ritmo.
- Movimento – a sugestão de movimento pode ser feita por meio do posicionamento do objeto de forma a criar a ilusão de que forças externas atuaram e influenciaram sua movimentação.

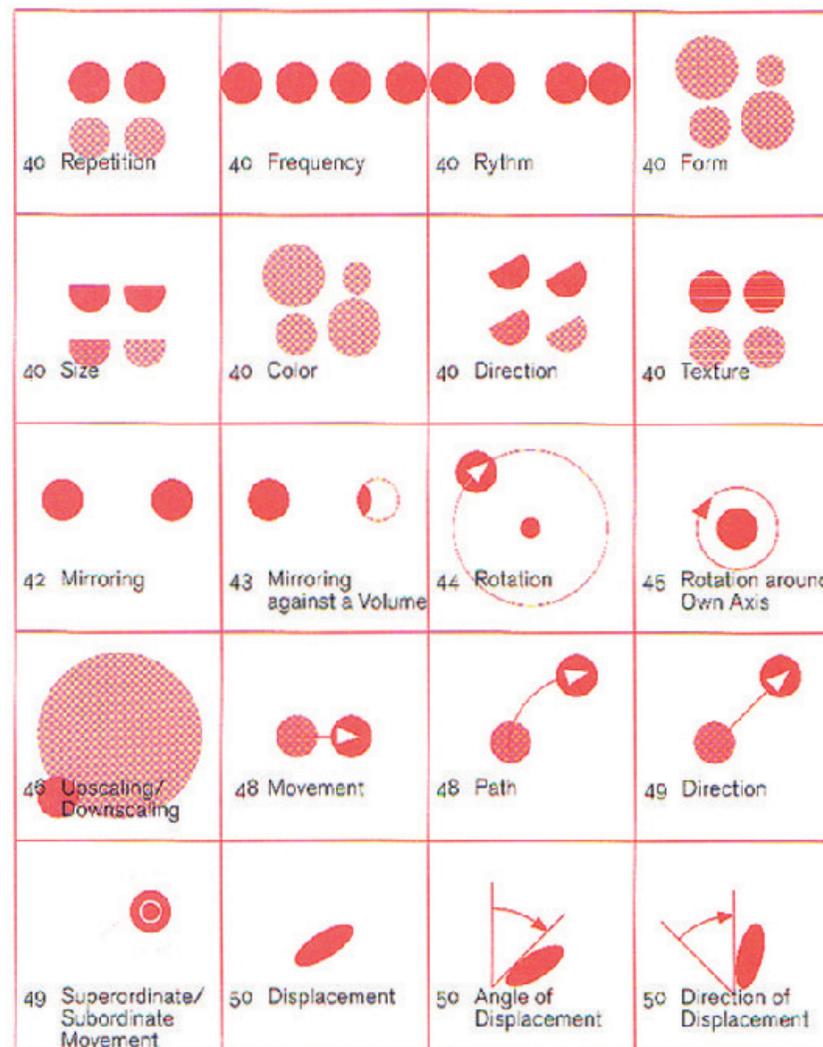


Figura 3. Classificações de Atividades (LEBORG, 2006)

Relações

No que diz respeito a relações, o autor coloca que objetos visuais se relacionam com o leitor, o formato e os outros elementos presentes na composição e essa relação pode se dar por:

- Simetria e Assimetria – objetos posicionados igualmente nos dois lados de um eixo, são simétricos. Um objeto pode ser mono simétrico ou multi simétrico, significando que pode haver simetria em uma camada e em outra não.
- Espaço - uma composição pode ter áreas densas e abertas criando dessa forma espaços brancos no layout.
- Peso – ao utilizar, por exemplo, os espaços superiores e inferiores da página, é possível criar alusões à céu e terra. Nesse sentido, é possível se criar uma ilusão de que um objeto é leve ou pesado, algo que voa ou que cai, por exemplo.
- Quantidade/Domínio – uma composição pode ter áreas com muitos objetos e áreas com poucos. Áreas com muito objetos não são necessariamente as mais dominantes visualmente.
- Negativo/Positivo – os termos negativo e positivo estão relacionados a valores opostos como opaco e transparente, claro e escuro, côncavo e convexo, entre outros. Um objeto é negativo quando o seu texto é mais claro do que o fundo. Na mesma medida, um objeto é positivo quando o seu texto é mais escuro do que o fundo.
- Tangente, Sobreposição e Junção – dois objetos são tangentes quando estão localizados lado a lado e se encontram em um ponto; sobreposição ocorre quando parte de um objeto se localiza acima de parte do outro objeto e a junção se dá na medida em que dois objetos estão sobrepostos mas criam a ilusão de um objeto único.

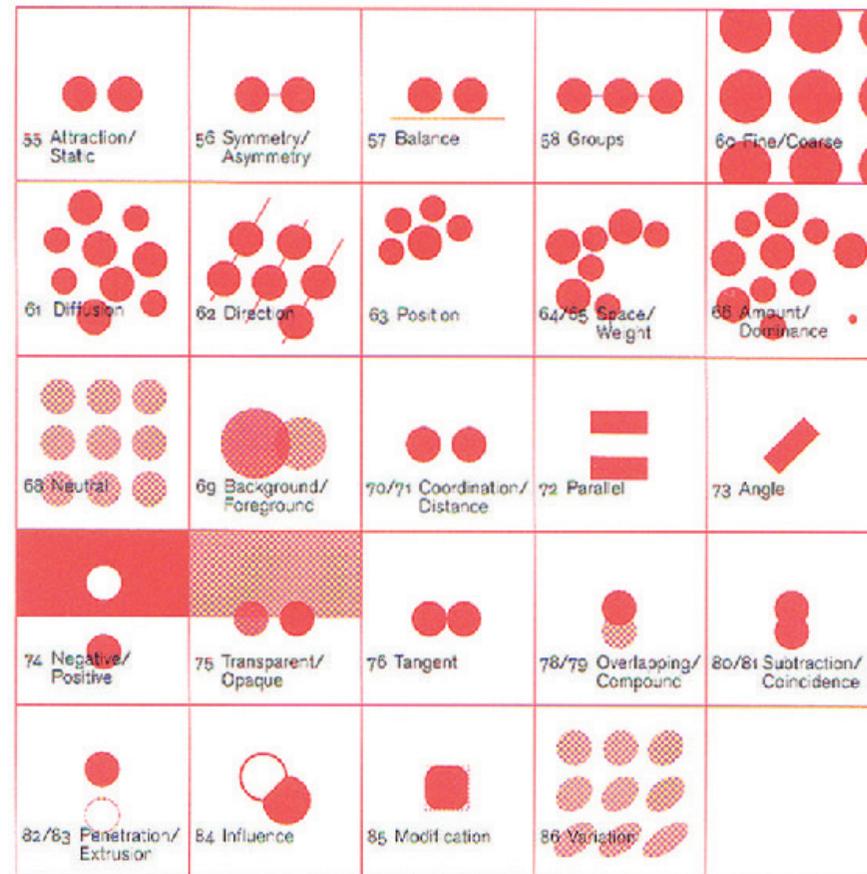


Figura 4. Classificações de Relações (LEBORG, 2006)

Sintaxe e Semântica de Robert Horn

No que diz respeito a linguagem visual, é válido ressaltar ainda, os conceitos de Sintaxe e Semântica propostos por Robert Horn. O autor subdivide a linguagem visual em dois níveis, primitivo – figura, forma e palavra – e propriedade – cor, peso, textura, tamanho, orientação, localização no espaço bi e tridimensional, movimento, espessura e iluminação. A combinação dos elementos de cada nível gera o que o autor define como Sintaxe da Linguagem Visual (Figura 5). Tal sintaxe possibilita analisar as composições gráficas a partir da morfologia dos elementos que a formam.

Outro conceito que o autor traz é o da Fusão Semântica, na qual a Sintaxe visual é somada a experiências pessoais e interpretações subjetivas baseadas na bagagem cultural, profissional, econômica, social e política de cada indivíduo.

As sistematizações da linguagem visual propostas por Bertin e Leborg possibilitam compreender as possibilidades que um produto pode assumir enquanto artefato gráfico e serviram de base para o desenvolvimento das traduções gráficas - Capítulo 5. Desenvolvimento - Os conceitos definidos por Horn foram utilizados na etapa de análises do texto teatral - Capítulo 4. Os Mamutes - servindo como guia para os estudos sobre a peça.

PRIMITIVO + PROPRIEDADE = SINTAXE DA LINGUAGEM VISUAL

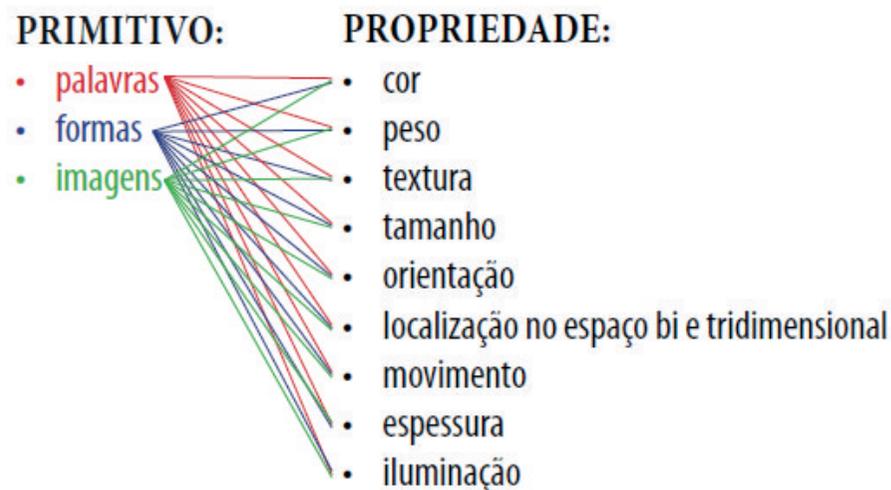


Figura 5. Esquema de Sintaxe da Linguagem Visual de Horn

2.3. O texto de teatro

A partir da visão de Schechner (2013) sobre texto – um conjunto de códigos que juntos permitem uma leitura coesa e coerente – é possível entender o texto teatral como sendo todos os elementos visuais, verbais e de ação presentes na performance. Nesse sentido, o texto escrito não se separa da atuação dos atores, mas na realidade ambos se conectam na performance.

Tendo em vista a ideia de texto teatral como algo mais amplo, este eixo da pesquisa focou em analisar a camada verbal do texto teatral, mais especificamente o registro escrito de peças de teatro. Dividiu-se esta pesquisa em dois momentos: um primeiro que buscou compreender quais os códigos e escolhas visuais mais comuns utilizados para organizar as obras teatrais e que as diferenciam de outros gêneros textuais; e o segundo buscando entender de que forma o texto teatral se configura em obras mais contemporâneas, que exploram recursos não tradicionais de configuração visual nas edições impressas.

2.3.1 Os códigos teatrais

Não há uma regulamentação ou normas que definem o projeto gráfico de textos de teatro. Segundo ARAÚJO (1986), apesar do texto teatral ter evoluído podendo apresentar formas variadas, alguns códigos do modelo grego - que foi a base para a criação ocidental de obras dramáticas - ainda permanecem na atualidade. Apesar do livro de Araújo ter sido escrito nos anos 80, os códigos descritos pelo autor ainda são encontrados em obras escritas por autores contemporâneos. São eles: lista de personagens; falas/diálogos; divisão em atos/cenas e rubricas.

Lista de personagens

Geralmente encontrada no início da peça, ela contém o nome dos personagens e pode conter seus apelidos, emprego, grau de parentesco, entre outras descrições. No que diz respeito ao layout, geralmente é em formato de lista, com cada personagem ocupando uma linha. Além disso, é comum que o nome de cada personagem esteja em caixa alta com as respectivas descrições em caixa baixa (Figuras 6, 7 e 8).

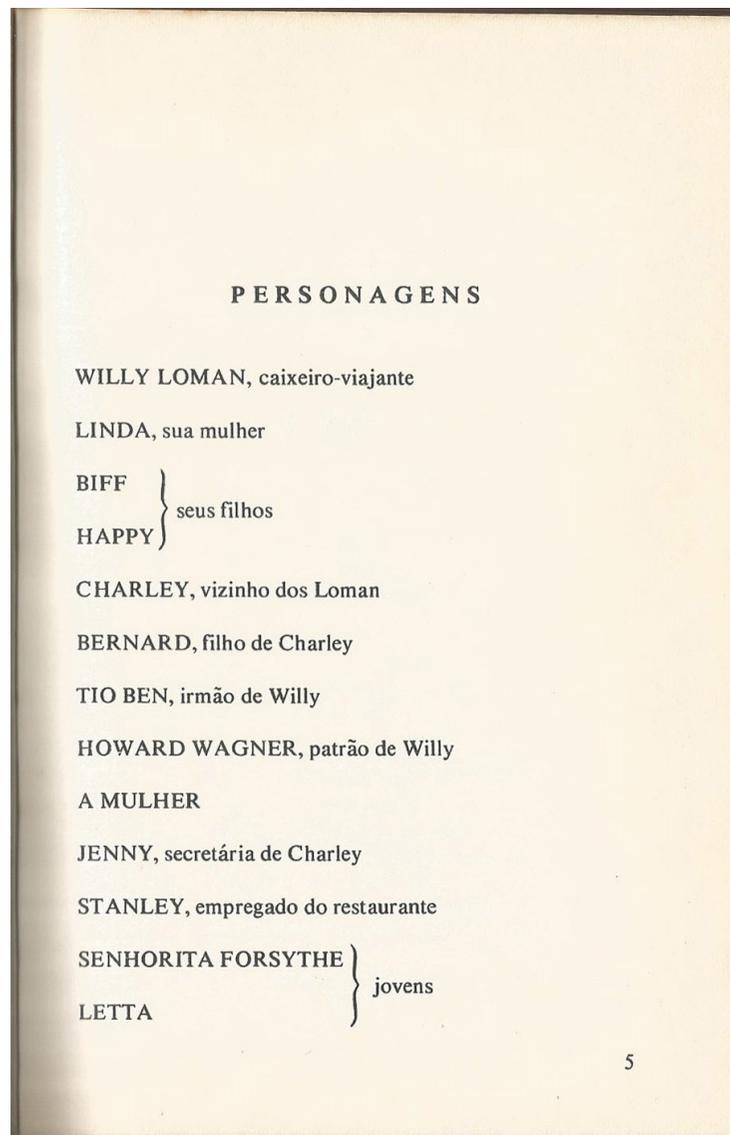


Figura 6. Lista de personagens em O Caixeiro Viajante (MILLER, 1976)

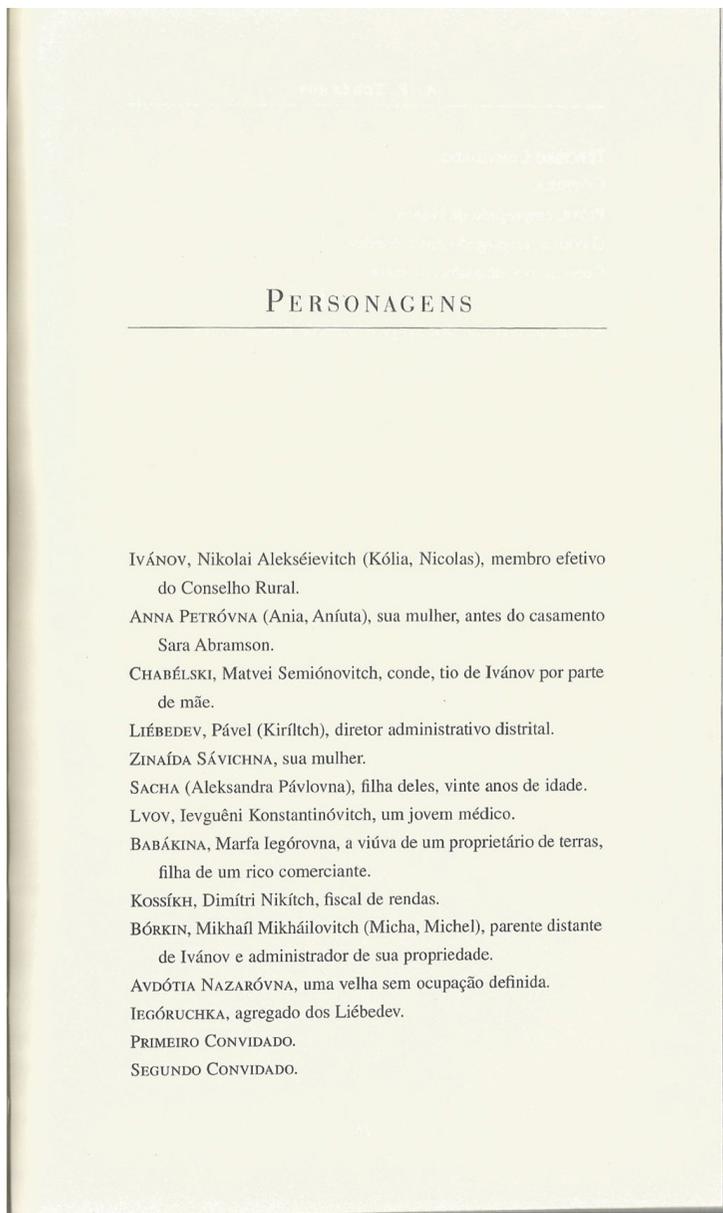


Figura 7. Lista de personagens em Ivanov (TCHEKHOV, 2014)

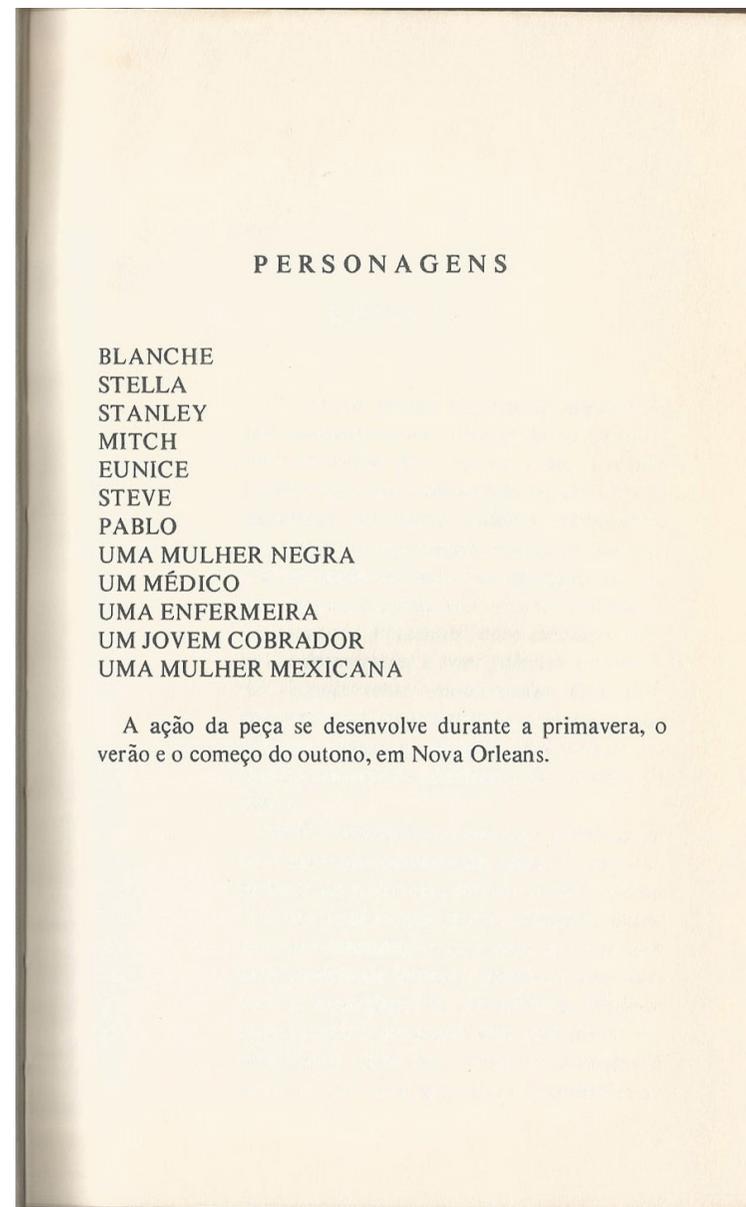


Figura 8. Lista de personagens em Um Bonde chamado Desejo (MILLER, 1975)

Falas/Diálogos

Cada fala é indicada pelo nome do personagem correspondente. Araújo classifica, em seu livro, quatro formatos de parágrafo geralmente utilizados para as falas (Figura 9). Além das configurações indicadas por Araújo, no qual o nome do personagem está alinhado com a fala (Figuras 10 e 11), existem outras nas quais o nome do personagem aparece na linha superior à fala (Figura 12).

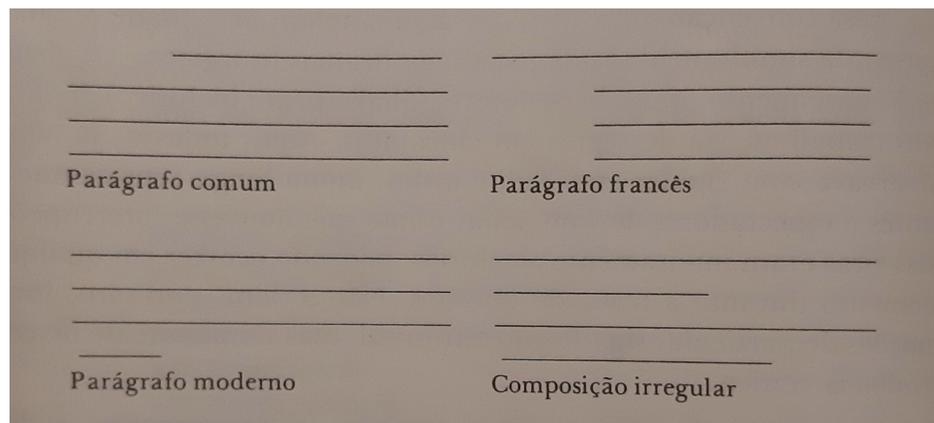


Figura 9. Estilos de parágrafos propostos por Araújo

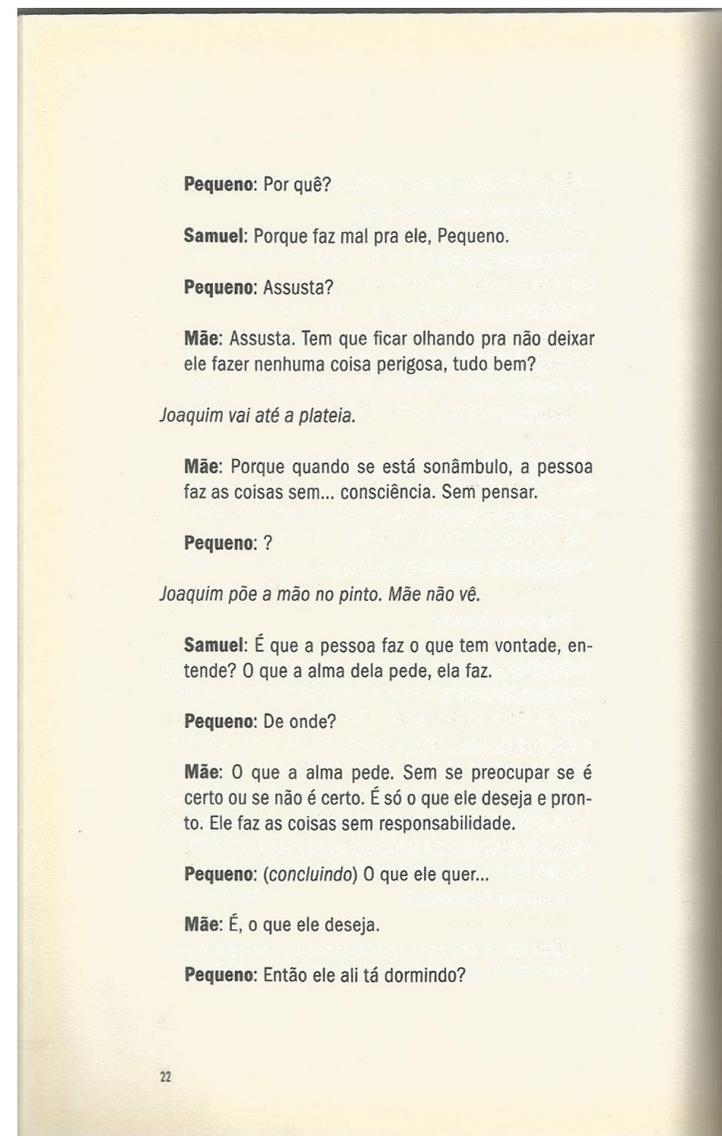


Figura 10. Nome do personagem na mesma linha da fala (PASSÔ, 2012)

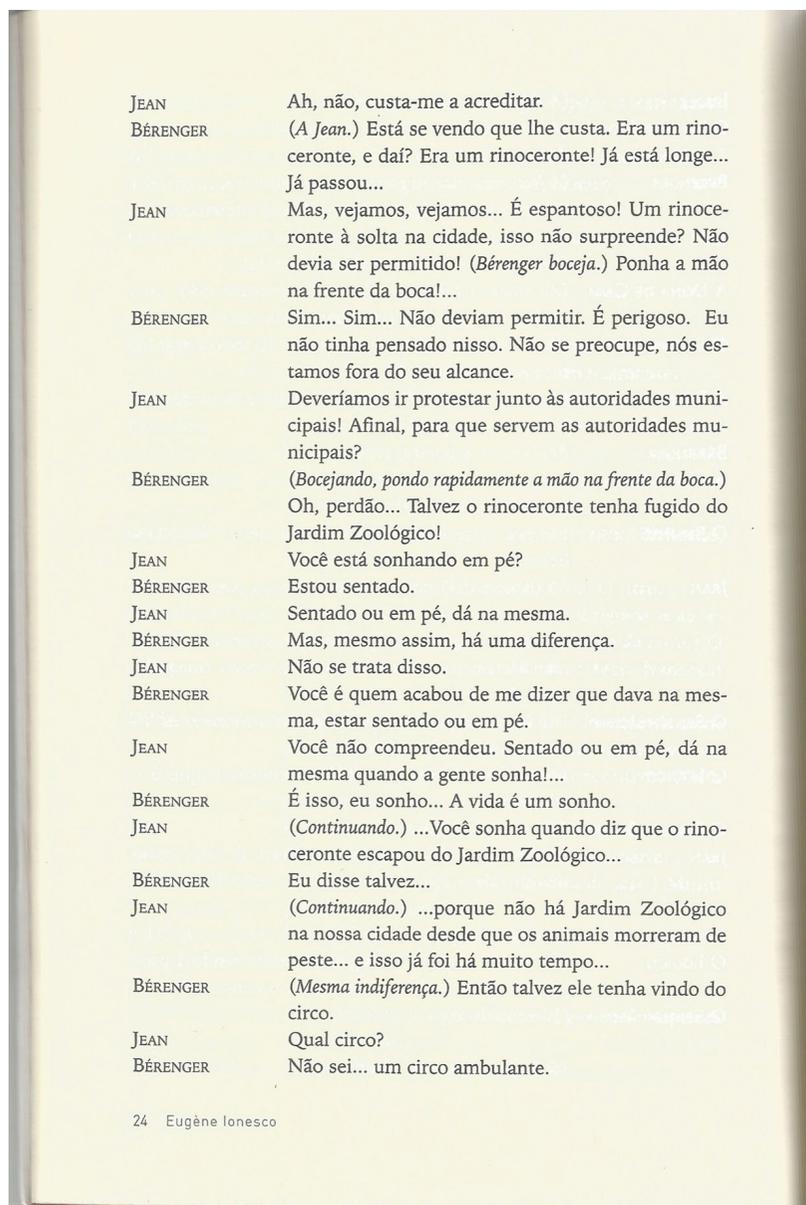


Figura 11. Fala recuada em relação ao nome do personagem (IONESCO, 2015)

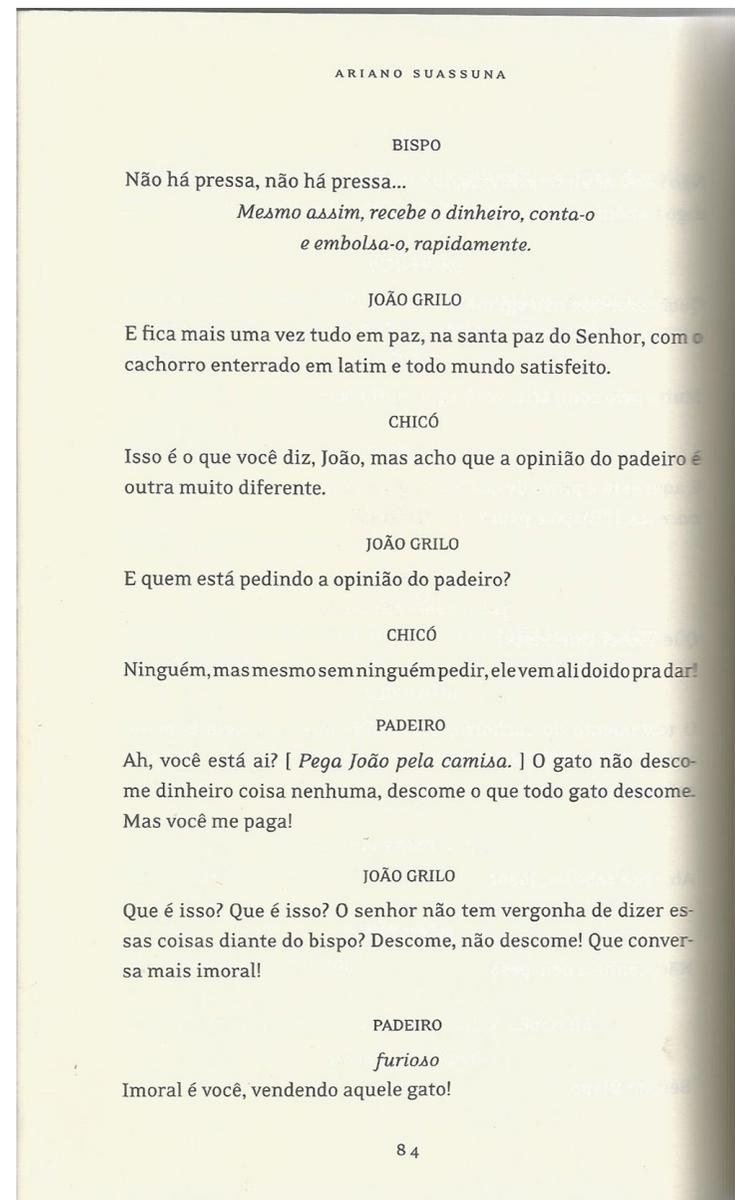


Figura 12. Fala centralizada na linha acima da fala (SUASSUNA, 2012)

Divisão em atos e cenas

É comum encontrar nos textos teatrais uma divisão da peça em cenas – blocos menores do texto – e atos – blocos maiores que englobam as cenas. Alguns autores separam uma página inteira para indicar o início de um ato (Figura 13), enquanto outros indicam o ato no topo da página seguido pelas falas (Figura 14). A indicação de cenas é geralmente feita seguindo este último modelo (Figura 15).

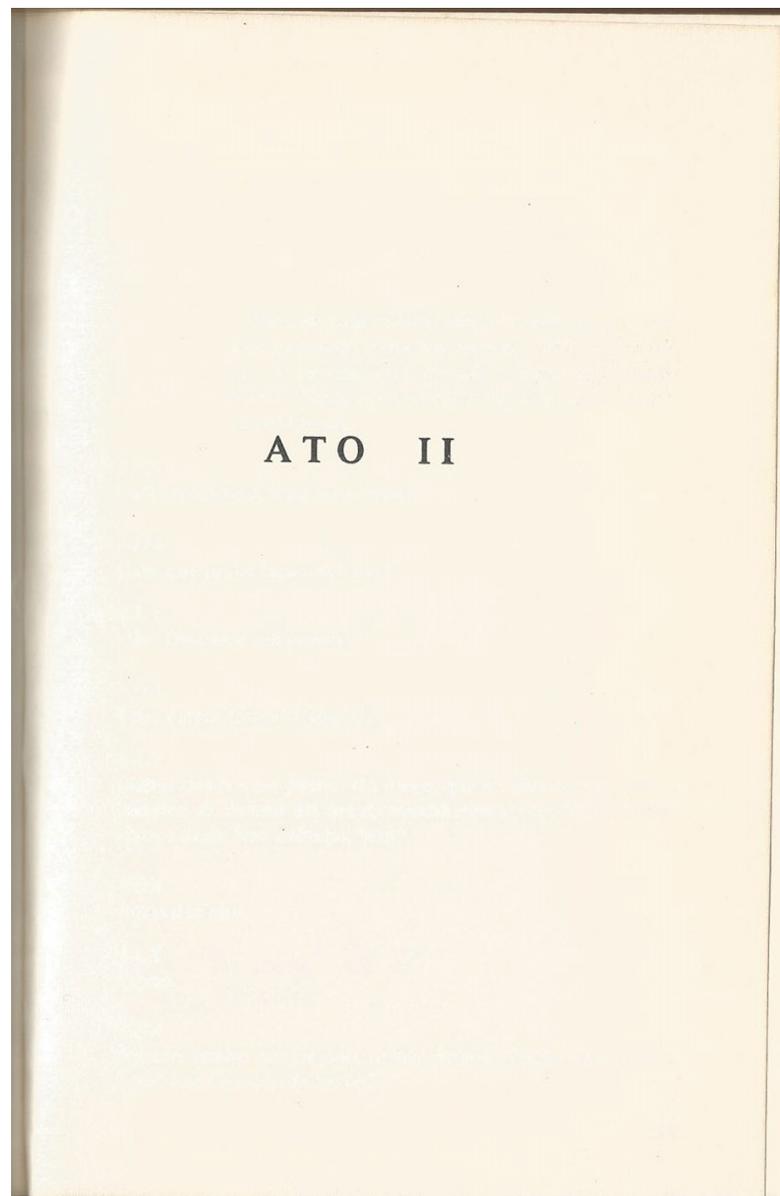


Figura 13. Uso de página inteira para indicar novo ato em *A morte do Caixeiro Viajante* (MILLER, 1976)

SEGUNDO ATO

(Casa de Selminha. A pequena, de costas, aparece entretida numa ocupação caseira. Dália, já de saída, surge com uma maleta. Vai deixar a casa.)

DÁLIA — Estou pronta.
SELMINHA *(com espanto)* — Já vai?
DÁLIA *(que já pousou a mala no chão)* — Diz o número do táxi? *(Selminha está com o quimono por cima da camisola)*
SELMINHA — Escuta, Dália!
DÁLIA *(para si mesma)* — 28-31... Como é, Selminha? 43?
SELMINHA *(ralhando)* — Deixa de ser espírito de porco!
DÁLIA *(com uma afetação de infantilidade, batendo com o pé)* — Meu Deus, como é o número?
SELMINHA *(puxando-a pelo braço)* — Vem cá. Arandir me pediu. Escuta, Dália.
DÁLIA — Ah, bom!
SELMINHA — Antes de sair me pediu e eu prometi.
DÁLIA — Que coisa chata.
SELMINHA — Ouve. Arandir me pediu pra te falar. Dália, escuta. E mandou dizer. Se ele chegar, logo mais, você não estiver aqui, ouve: — ele corta relações contigo.
DÁLIA *(começando)* — Cha...
SELMINHA — Escuta. Dália, escuta. Troca de mal contigo.
DÁLIA — Chama o táxi.
SELMINHA — Você é teimosa!

Figura 14. Indicação do ato na mesma página das falas (RODRIGUES, 2017)

PRIMEIRO ATO

CENA I

No pântano.

Trovões e relâmpagos. Entram três Bruxas.

PRIMEIRA BRUXA — Quando nos encontraremos as três, uma próxima vez? Ao som dos trovões, à luz dos relâmpagos, em meio à chuvarada?

SEGUNDA BRUXA — Quando o tumulto tiver passado, quando estiver perdida e vencida a batalha.

TERCEIRA BRUXA — Isso se dará antes do pôr do sol.

PRIMEIRA BRUXA — Em que lugar?

SEGUNDA BRUXA — No pântano.

TERCEIRA BRUXA — Onde nos encontraremos com Macbeth.

PRIMEIRA BRUXA — Não deixarei de comparecer, cinzento gato meu.

TODAS — Estou indo. Meu sapo está a coaxar:
O belo é podre, e o podre, belo sabe ser;
Ambos pairam na cerração e na imundície do ar.

[*Saem.*]

Figura 15. Indicação de cena na mesma página das falas (SHAKESPEARE, 2017; tradução Beatriz Viégas-Faria)

Rubricas ou didascálias

Referidas por alguns estudiosos de teatro como “a voz do autor” esse código é geralmente utilizado para descrever o espaço, movimentações, ações físicas e indicações sobre o estado emocional dos personagens. Rubricas podem estar inseridas dentro de falas e/ou separadas em uma outra linha. Geralmente são diferenciadas das falas dos personagens por meio de parênteses e/ou itálico (Figura 16 e 17). O uso das rubricas varia, assim como seu nível de detalhamento. Alguns autores fazem pouco uso das didascálias - descrevendo de forma sucinta as indicações para a performance - enquanto outros detalham de forma extensa, tornando as rubricas elementos quase narrativos (figura 18).

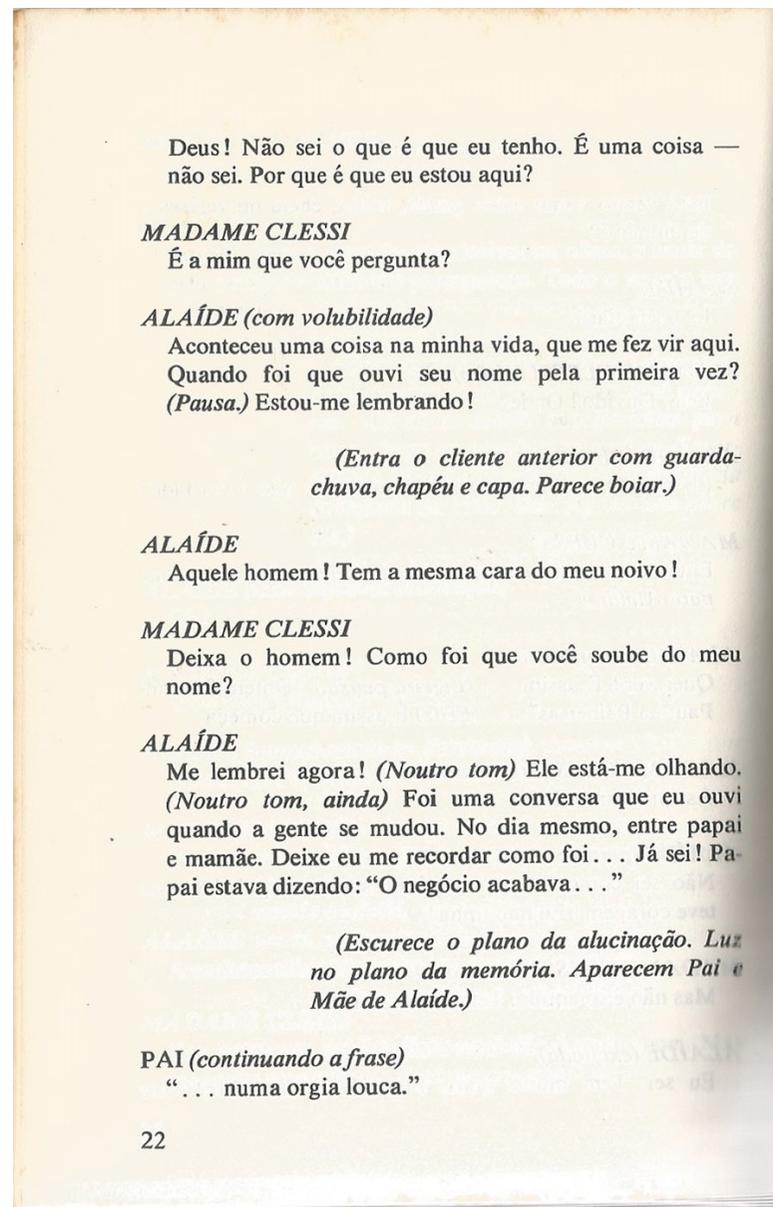


Figura 16. Exemplo de rubricas em itálico e entre parênteses (RODRIGUES, 1976)

CAIXA: Seu pau mandado de merda.

ENFERMEIRO: Você é muito explosiva.

CAIXA: Não preciso de críticas.

ENFERMEIRO: É um elogio.

Pausa.

ENFERMEIRO: Toma.

CAIXA: Não quero.

ENFERMEIRO: Segura, pelo menos. Tem as câmeras.

CAIXA: Não quero.

ENFERMEIRO: Segura, mas não engole.

CAIXA: Mas/

ENFERMEIRO: Não engole. E manda os outros não engolirem.
Certo?

CAIXA: Certo.

ENFERMEIRO: CERTO?

CAIXA: Certo. O que acontece se eu...?

ENFERMEIRO: Esse comprimido, se ingerido, te condiciona a
ver apenas uma possibilidade do real.

CAIXA: Isso seria morrer.

ENFERMEIRO: Eternamente uma caixa infeliz.

CAIXA: Nem brinca.

ENFERMEIRO: Então segura embaixo da língua e cospe depois.

42

Figura 17. Exemplo de rubrica curta em itálico (MAGELLA, 2019)

CENA IV

Bem cedo, na manhã seguinte. Há uma confusão de vozes de rua como em um canto coral. Stella está deitada em seu quarto. Seu rosto está sereno no sol das primeiras horas da manhã. Uma de suas mãos repousa sobre sua barriga, que vai se arredondando aos poucos com sua gravidez recente. Da outra mão pende uma revista em quadrinhos colorida. Seus olhos e seus lábios têm aquela tranqüilidade meio narcotizada que existe nas faces dos ídolos orientais. A mesa está desordenada, com os restos do desjejum e as coisas quebradas na noite anterior, e o pomposo pijama de Stanley está jogado na porta do banheiro. A porta da rua está ligeiramente aberta, mostrando um céu com a luminosidade do verão. Blanche aparece nessa porta. Ela passou a noite sem dormir e sua aparência contrasta inteiramente com a de Stella. Ela aperta os nós dos dedos nervosamente contra os lábios enquanto olha através da porta, antes de entrar.

BLANCHE
Stella!

87

Figura 18. Exemplo de rubrica extensa e detalhada em Um Bonde chamado Desejo (MILLER, 1976)

2.3.2. O texto teatral contemporâneo

Grande parte das obras dramáticas, inclusive da atualidade, segue o modelo mais clássico apresentado por Araújo, utilizando os códigos teatrais para organizar o texto. Contudo, é possível encontrar obras dramáticas que configuram o texto de forma não tradicional, criando configurações visuais que exploram a espacialidade do texto na página. Apesar de ser mais comum em obras contemporâneas, alguns autores do século 16, já propunham uma organização do texto que fosse mais visual.

Segundo SYME (2008), autores ingleses como Ben Jonson (1572-1637) e John Marston (1576-1634), buscavam estratégias gráficas para tornar o livro um teatro, ou seja, possibilitar que por meio do texto impresso o leitor pudesse mergulhar na pluralidade de planos do teatro. Para tal, os dramaturgos ingleses inseriam as rubricas – indicações de encenação – nas margens da página, ao invés de inseridas entre falas (Figura 19). Tal recurso buscava indicar ao leitor que determinação ação acontecia durante uma fala e não antes ou depois. Nesse mesmo sentido, os dramaturgos inseriam a letra de canções ao lado das falas para indicar que havia uma música tocando durante a cena e, quando queriam indicar que dois personagens falavam simultaneamente, escreviam as falas lado a lado, ao invés de colocar em sequência vertical (Figuras 20 e 21). Tais recursos exploravam principalmente a relação tempo-espaco-ação, uma tríade intrínseca ao texto dramático, mas que eventualmente se perde na obra impressa.

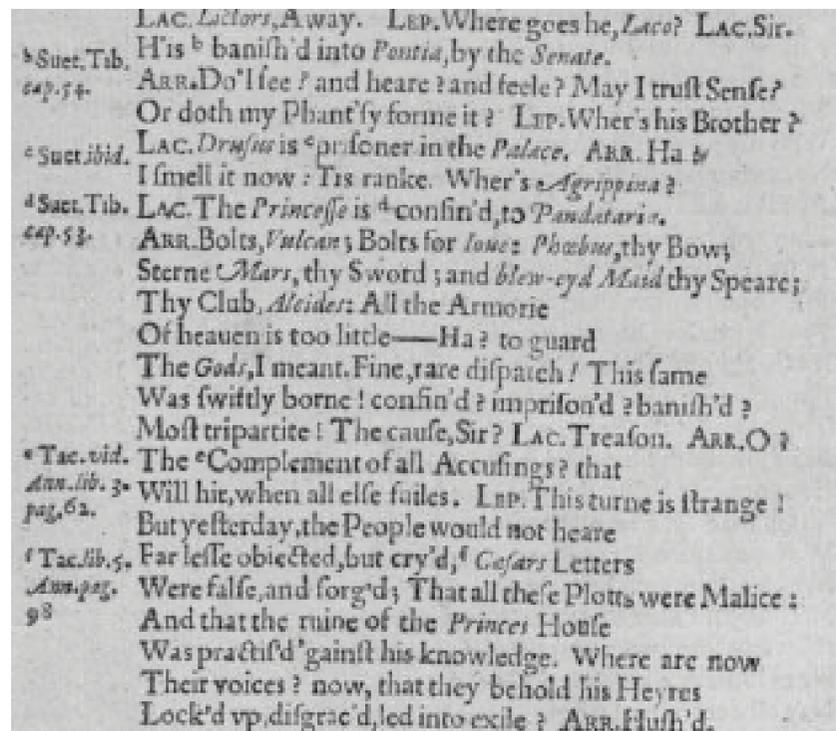


Figura 19. Rubricas inseridas na margem da página em *Seianus his Fall* (1606), de Ben Jonson (SYME, 2008)

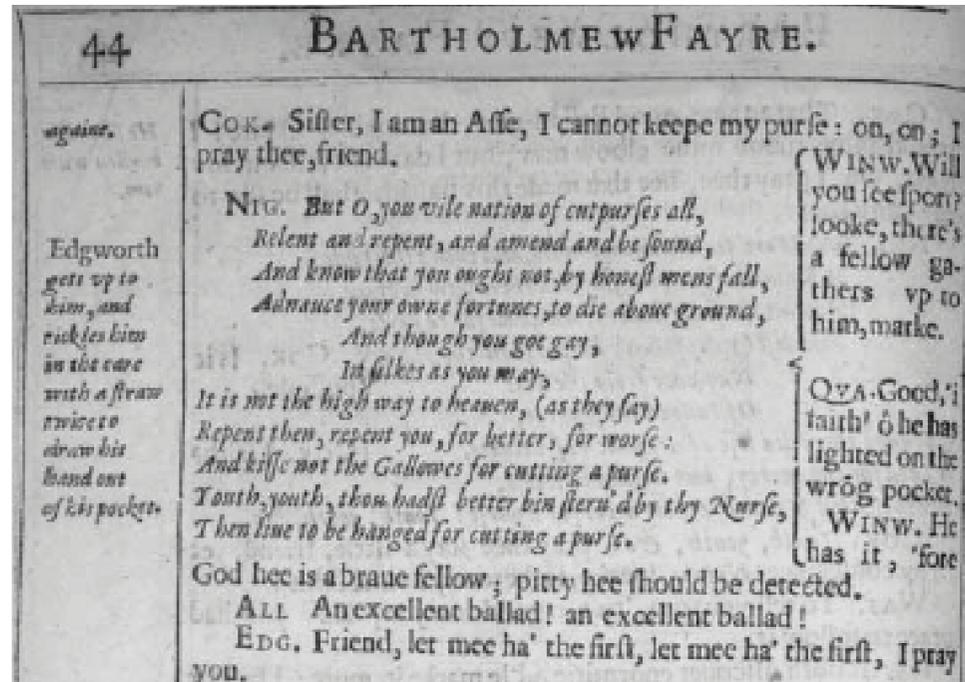


Figura 20. Letra de música inserida na margem da página em *The Workers - Volume 2* (1616), de Ben Jonson (SYME, 2008)

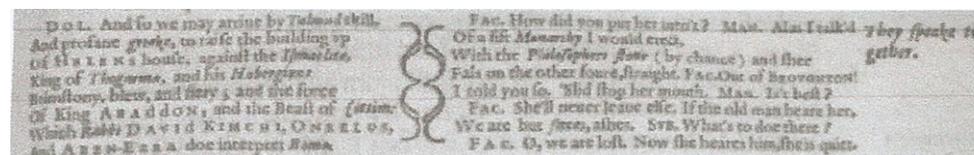


Figura 21. Falas escritas lado a lado indicando simultaneidade em *The Workers - Volume 2* (1616), de Ben Jonson (SYME, 2008)

Syme coloca que o que era criticado desses autores – o afastamento das obras do plano teatral para uma maior aproximação com a literatura – era na realidade uma tentativa de buscar um modo alternativo de teatralidade. O autor adiciona que, da mesma forma que o conteúdo teatral é mediado por atores e equipe cênica em uma encenação, o mesmo acontece no texto impresso, sendo a mediação realizada pelos profissionais de impressão e publicação de livros que ao invés de utilizarem figurinos, cenários e gestos, utilizam tipografia e diagramação.

Da mesma forma que os dramaturgos ingleses, autores contemporâneos exploram novos recursos visuais e modos de dispor e estruturar o texto, trazendo para a dramaturgia novas configurações visuais e aproximando o texto teatral, não só de público leitor, mas da própria encenação. O que se percebe, é uma busca por tornar o texto dramático uma experiência de performance, tornando o artefato impresso uma experiência ativa e multi interpretativa. O que esses autores propõem, é quebrar com uma ideia do texto teatral como roteiro para encenação - cujo conteúdo é apenas um intermediário para os atores que irão colocar na voz aquelas palavras – convidando ativamente o leitor a participar da construção de sentido da obra. Autores como Diego Liberano, procuram trazer o texto teatral para uma concepção que vai além de um roteiro para encenação teatral, assumindo-o como “*uma composição literária que estreia sempre renovadamente na presença dos olhos de quem se dispuser a conhecê-la*” (LIBERANO, texto de orelha, *Desculpe o transtorno*, 2019).

Abraçando a noção de que uma performance sempre será única, o que confere ao teatro seu caráter efêmero e singular, os dramaturgos contemporâneos utilizam do artefato impresso para registrar e traduzir sensa-

ções provocadas pela encenação. Nesse sentido, o leitor consegue interagir com a obra em níveis que vão além da interpretação do texto, podendo se conectar visualmente com a obra. Essa maneira de conceber o texto teatral possibilita que a obra impressa também se comunique na relação tempo-espaco-ação.

(...) concebo dramaturgia como uma trama de ações que afetam a atenção, a compreensão, a emotividade e a cinestesia-sinestesia de cada leitor, seja ele espectador de uma peça, criador da mesma ou apenas leitor dessa trama publicada em um livro. (LIBERANO, página 11, 2019)

Esse convite à participação ativa do leitor, colocado por Liberano, fica evidente em textos como *Amores Surdos* de Grace Passô (2012), no qual a autora utiliza - em falas e rubricas - símbolos no lugar de palavras. Ao utilizar, por exemplo, reticências e pontos de interrogação para indicar pausas ou momentos de silêncio de um personagem (Figura 22), a autora faz uma conexão da linguagem teatral com a de mensagens de texto (SMS), na qual ícones e símbolos são muito utilizados para substituir diálogos escritos com palavras. Ao fazer uso desse recurso, a autora possibilita que o leitor crie conexões com sua própria forma de falar e escrever, aproximando a linguagem do texto teatral de uma linguagem cotidiana e familiar dos leitores.

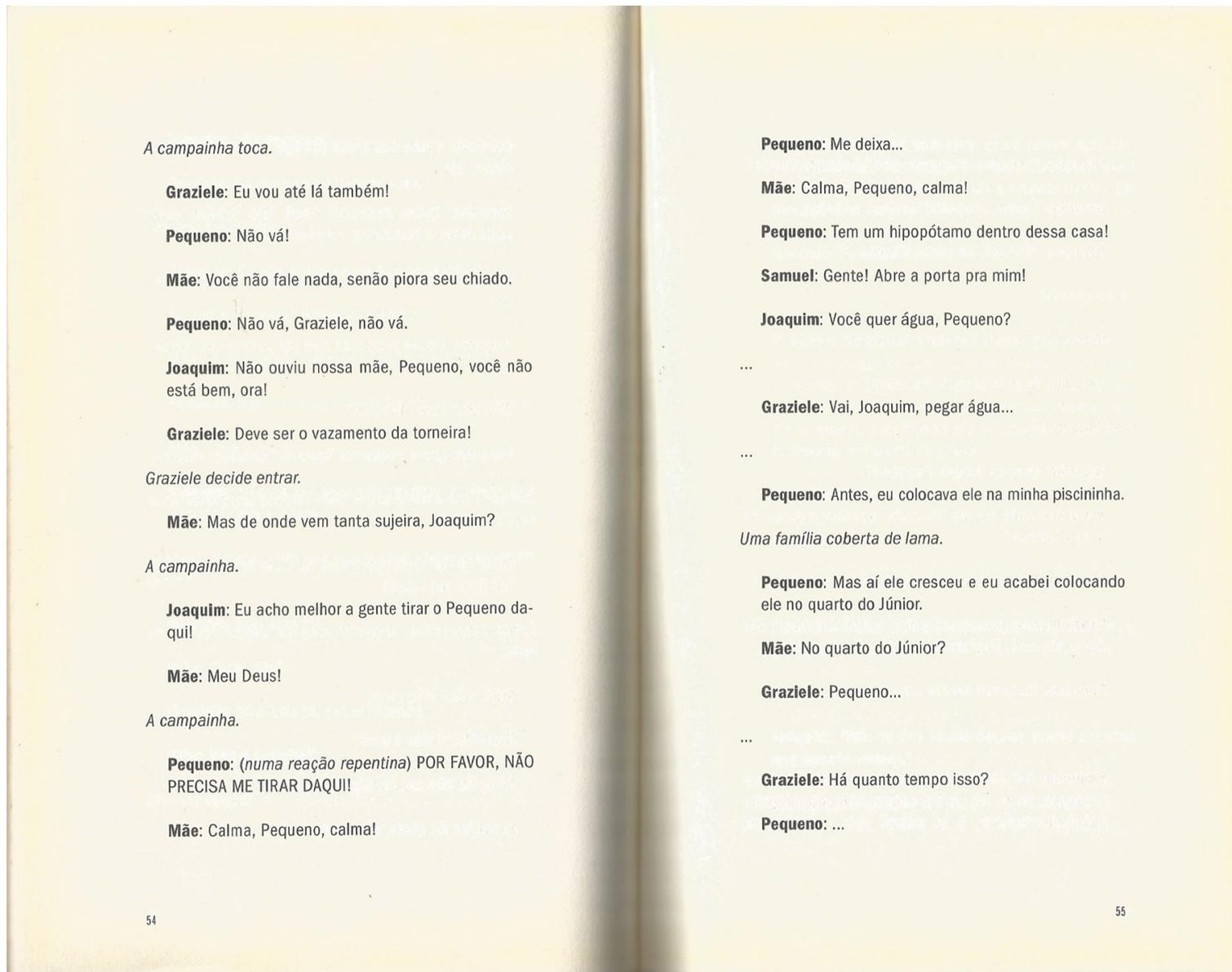


Figura 22. Uso de símbolos no lugar de palavras (PASSÔ, 2012)

3. Diretrizes Projetuais

3.1. Proposta e critérios projetuais

Este projeto propõe a criação de um artefato que possa representar uma tradução gráfica de um texto dramático. Para tal serão trabalhados dois eixos de tradução, um voltado para a tipografia e outro para layout. Em ambos, o objetivo é traduzir dois aspectos principais: as características de personalidade dos personagens e as ações presentes na cena. O objetivo é manipular o texto de forma a entregar à página uma configuração que possibilite ao leitor, formular conexões e relacionar conteúdo e forma. Optou-se por trabalhar apenas com tipografia e layout, explorando questões de alinhamento, entrelinha, corpo do texto e outras variáveis utilizando, portanto, apenas recursos gráficos textuais.

Nesse sentido, o projeto não se trata de um livro ilustrado uma vez que não se propõe adicionar elementos visuais que não sejam textuais. Na realidade, se utilizará o texto escrito pelo autor em sua integralidade, apenas reorganizando visualmente as falas e rubricas. Além disso, a sequência do texto e estrutura básica de início, meio e fim definidas pelo autor serão mantidas. Nesse sentido, não foram feitas mudanças na sequência do texto, preservando a integralidade da história construída pelo autor. Ainda, buscou-se manter a legibilidade e fluidez de leitura do texto, explorando as possibilidades de layout e tipografia que ainda preservam a possibilidade de leitura do texto.

O desenvolvimento do projeto se deu durante a pandemia do novo Coronavírus, que teve início em março de 2020. Consequentemente, o processo de conclusão do projeto, com a realização do artefato final, bem como a finalização deste relatório, foi realizado durante o período de isolamento social. Portanto, devido as limitações de acesso a gráficas e fornecedores

de materiais, a produção do artefato foi realizada dentro das possibilidades existentes. Nesse sentido, limitou-se as variáveis do projeto enquanto tipos de papel e facas especiais, uma vez que não haveria a possibilidade de manipulação do artefato e, portanto, a experiência de leitura seria prejudicada caso essas escolhas fossem mantidas e apenas transpostas para um arquivo digital. Além disso, optou-se por realizar o projeto em um formato que coubesse dentro do papel A4 (210mm x 297mm) e, assim, sendo possível sua impressão em uma impressora caseira. O formato e outros detalhes sobre o artefato final serão detalhados no capítulo 5 “Desenvolvimento”.

É válido ressaltar, contudo, que as limitações provocadas pelo isolamento social durante a etapa de finalização do produto, trazem uma reflexão acerca do aspecto versátil e de compartilhamento do resultado. Por colocar como critério norteador a necessidade do produto ser impresso e produzido em casa, abre-se a possibilidade dele ser compartilhado e impresso por outras pessoas em suas residências. Além disso, cria-se um artefato que pode ser produzido de acordo com a demanda e de forma rápida, uma vez que não se trata de um objeto com especificações complexas ou de maior nível de detalhamento.

3.2. Critérios e preferências para escolha da peça

A fim de tornar a busca pelo texto teatral um processo mais direcionado, foram estabelecidos alguns critérios e preferências para a escolha da peça. Era importante encontrar um texto que fosse interessante não só pelo enredo, mas que tivesse características que valorizassem o projeto. Nesse sentido, os critérios foram estabelecidos como sendo:

- Extensão da obra: uma vez que o projeto se propunha a traduzir um texto teatral, era importante que a peça escolhida tivesse uma extensão compatível com o tempo de realização do projeto.
- Uso de rubricas: o detalhamento nas rubricas deveria ser limitado ou pequeno, ou seja, era necessário que o autor não se estendesse demasiadamente nas descrições do espaço e dos personagens, Um texto onde as rubricas são utilizadas quase como pequenos trechos narrativos - apesar de tornarem a peça mais realista, preenchendo o espaço da história de forma mais realista – dificultam as possibilidades interpretativas e, portanto, poderiam dificultar o processo de tradução gráfica.
- Gosto pessoal pelo texto: era igualmente interessante incluir nos critérios de escolha, o interesse pessoal pela obra.

No que diz respeito as preferências, estas foram estabelecidas no sentido de agregar valor ao projeto e foram definidas como:

- Autor(a) brasileiro(a): era interessante encontrar um dramaturgo(a) nacional, para valorizar o conteúdo artístico que é realizado no país e trazer um conteúdo que fosse próximo, familiar ao leitor.
- Obra contemporânea: era igualmente interessante encontrar uma obra que fosse recente, pois possibilitaria não só valorizar as obras de autores contemporâneos, mas também pela possibilidade de encontrar temas fossem atuais;
- Formato em esquetes: uma peça dividida em esquetes facilitaria a organização do projeto ao mesmo tempo em que possibilitara trabalhar a relação do todo (a obra completa) e as partes (as cenas individuais).

3.3. Referências Visuais

Como mencionado no capítulo de Texto em Teatro, algumas obras contemporâneas exploram a relação do leitor com a performance, trazendo para a página do livro novas configurações visuais que exploram o texto de forma não tradicional, relacionando conteúdo e forma e conferindo um novo sentido ao texto dramático. Utilizando-se de recursos gráficos de tipografia e layout, essas obras transmitem aspectos da peça por meio da composição das páginas. Esta análise buscou encontrar textos teatrais que fizessem uso desses recursos gráficos e que pudessem servir de inspiração para o desenvolvimento do projeto. Foram analisadas três obras: *Vaga Carne* de Grace Passô, *Buraquinhos* ou *O vento é inimigo de Picumã* de Jhonny Salaberg e *Yellow Bastard* de Diogo Liberano.

Buraquinhos ou O vento é inimigo de Picumã
de Jhnonny Salaberg

Esta peça, impressa em 2018 pela editora Cobogó e com projeto gráfico e diagramação por Mari Taboada, traz a história de um menino negro, criado em um bairro humilde de São Paulo, que é abordado por um policial durante sua ida à padaria. A peça conta uma história de sobrevivência do menino, que passa por diferentes países da América Latina. Ao longo de seu caminho, o menino é atingido por 111 tiros da arma de fogo do policial que o persegue.

Os números, ou melhor, a contagem dos 111 tiros, é extremamente relevante para a obra, pois retrata uma cultura de violência contra a população preta no Brasil. Nesse sentido, foram realizadas escolhas gráficas no texto que valorizassem os números que parecem ao longo da história. Ao colocar os numerais em bold com um corpo de texto bem maior do que o resto, os números ocupam um lugar de destaque na composição visual, sendo o ponto mais marcante na página. Além disso, em determinado momento da história, há uma sequência de tiros que ocorre e é evidenciada pelas linhas de texto alinhadas ora na esquerda, ora no centro e ora na direita, com o número do tiro colocado em bold (Figura 24).

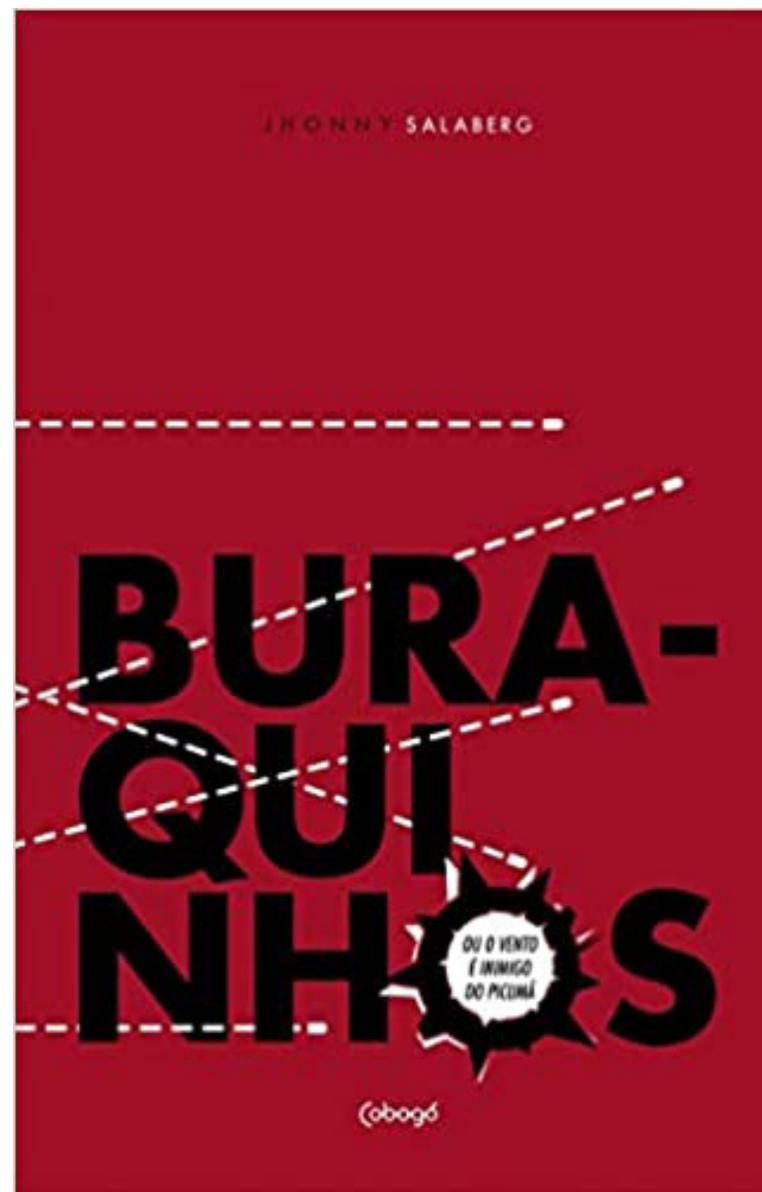


Figura 23. Capa da peça *Buraquinhos ou O vento é inimigo de Picumã* (SALABERG, 2018)

O **oitavo tiro** rasgou a saudade de um ganês.

O **nono tiro** destruiu a chance de um angolano.

O **décimo tiro** me acerta no peito e abre mais um entre tantos buracos em meu corpo.

16

O trem diminui a velocidade e as portas vão se abrindo. Os meninos permanecem no vagão tentando recolher o pouco de força que lhes resta. Eu me levanto com todo o esforço, saio do vagão e continuo correndo. Eu preciso chegar em casa, eu preciso acordar amanhã cedo, eu preciso correr mais rápido que o relógio. Passarinho que sonha e leva tiro sabe o coração que tem. Eu saio do vagão e piso no asfalto da minha rua ainda vazia, todas as janelas estão fechadas e o sol rasga o céu numa temperatura que dói nos órgãos. Eu corro na direção da minha casa sem olhar para trás, mas sei que ele ainda me persegue.

Minha mãe está em pé em frente à pia escolhendo feijão. Ela coloca um punhado de grãos de um lado e vai passando pouco a pouco para o outro lado. Tira os grãos amassados e queimados. Pequenas pedras se misturam no meio deles, é preciso tirar. Em cima do fogão há uma panela de pressão, um bule e um fósforo. A água que ferve na panela de pressão borbulha jatos de vento jorrando fumaça pela cozinha inteira. A máquina de lavar trabalha sem descanso no quintal. Soa o tec-trec em potência não tão máxima assim para lavar o pouco de dignidade que nos resta. Minha mãe suspira escolhendo o feijão. Olha para a janela de dez em dez segundos. Ela olha o céu, coloca a mão no peito e respira fundo. Termina de escolher o feijão, coloca na panela, fecha e deixa a incerteza cozinhar em fogo alto. As nuvens do céu vão desaparecendo e junto com elas os sonhos perdidos. Por aqui não se tem certeza de nada. Cada dia é um dia e cada tiro é um tiro. O feijão borbulha, borbulha, borbulha... a panela apita e o relógio dentro de mim também. O som dos apitos ecoa por todo o bairro, que abre as janelas para ver o que se passa. A panela apita. O relógio apita. O feijão borbulha. O meu corpo vibra. O fogo alto do fogão dança embaixo da panela e o sol, em minha cabeça. O pino que grita voa da tampa e o relógio para de apitar. Os ponteiros se mexem bem devagar em sentido horário. É preciso ter cuidado para que o feijão não passe do ponto. As janelas do bairro agora estão cheias de olhares curiosos vendo o rastro vermelho se fixar no asfalto. Alguns cochicham, outros permanecem calados. O rastro de sangue que se estende por toda a rua é o xeque-mate de uma partida de xadrez sem acordos. Minhas asas estão caídas e não alçam voo, os bueiros estão destampados, os fios de alta-tensão parecem estar mais altos, o córrego está longe e o refúgio também. O feijão está pronto. O relógio marca meio-dia. O sol corre para o meio do céu e me observa atentamente. Eu preciso chegar em casa e deixar a sa-

Figura 24. Páginas 44 e 45 da peça *Buraquinhos ou O vento é inimigo de Picumã* (SALABERG, 2018)

Vaga Carne de Grace Passô

*Uma voz errante invade um corpo humano e son-
da o que esse corpo sente enquanto mulher, o que
finge sentir, o que é impenetrável nele, o que esse
corpo significa para o outro ou a outra que o vê. Em
Vaga Carne, um corpo de mulher vive a urgência
do discurso à procura de suas identidades, à pro-
cura de pertencimento.*

(PASSÔ, contra capa, 2018)

A obra, publicada em 2018 pela editora Cobogó e com projeto gráfico de Vitor Carvalho e Amanda Goveia,, traz no texto recursos gráficos que quebram com um layout tradicional de textos dramáticos. Em primeiro lugar, há o uso de duas tipografias diferentes no texto: a National em bold, usada para o texto que é dito pela atriz em cena, e a Lacrima em regular/light, usada para o texto que serve com rubrica. Essa escolha se destaca uma vez que não é comum encontrar em textos teatrais o uso de duas tipografias distintas – principalmente duas fontes de classificações diferentes, sendo a Nacional uma fonte grotesca sem serifa e a Lacrima uma fonte com serifa geométrica. O uso do bold no texto das falas também é uma escolha inusitada, tendo em vista que o bold geralmente é utilizado apenas no nome dos personagens que antecedem as falas (Figura 26).

Outra escolha gráfica que se destaca é a exploração do espaço da página. Ao longo da peça é possível encontrar sequências de páginas sem texto e páginas com apenas uma fala. Levando o leitor, de certa forma, a sentir o intervalo, o silêncio que ocorre entre duas falas. Além disso, apesar do texto ser um monólogo – o que significa que o texto é mais corrido do que quando há diálogos – o conteúdo não é disposto como um único bloco. Na realidade, são feitas divisões em várias linhas, que trazem em alguns casos uma única palavra, criando intervalos e colocando determinadas palavras ou frases em evidência na página (Figura 27).



Figura 25. Capa da peça Vaga Carne (PASSÔ, 2018)

Alguns minutos atrás, por exemplo, eu penetrei em uma dessas cadeiras. Posso penetrar, invadir, ocupar tudo. Também não tenho começo, nem fim, nem começo. Também não tenho vida, porque eu não tenho fim. Se eu não tenho fim, eu não tenho vida. Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo matéria, eu sou livre, eu posso. Posso encerrar tudo isto aqui e partir. Partir pra outra cerimônia, eu posso. Em outro lugar. Posso. Posso entrar na fonte de energia, por que não? Eu posso, eu posso...

Posso entrar, inclusive...

Dentro desta paisagem.

Vê-se o corpo da mulher. Inerte. Sem ação no mundo. É de lá que agora a voz fala:

Nada é oco por aqui. Não, não é oco.

Tudo tão deslizante, como os cremes.

Escuro, tudo escuro. Escuro.

Se virássemos este corpo ao avesso, vocês entenderiam: aqui é um lugar escuro, escuro.

E tudo isto que está aqui dentro: isto, isto, isto, isto aqui também, isto, surpreende-se, boa noite, coração!, então é você, seu danadinho, olá!, se eu virasse este corpo ao avesso, teria que encarar a fera lá fora...

Estão ouvindo? Você ouve, coração? Pulmão? Sangue? Osso? Lá fora existe um bicho feroz, coisa de manter flechas e armas nas mãos! Sabem que nome tem esse bicho? Sabem como se denomina esse bicho? Sabem que nome tem?

O olhar dos outros.

Aqui dentro não entra o sol, o sol não entra, mas também não faz falta nenhuma. Para o público. Peço que me escutem pra que vocês tenham consciência de si mesmos, é tudo escuro dentro de ti, ti, ti e ti e ti. E também não são objetos, não, é uma vegetação, ou... uma... máquina, tudo move, move, move, percebem?

Silêncio. O corpo continua sem ação.

Afogada no sangue. Acho que estou cheia de sangue! Devo estar vermelha, é uma textura, estou puro sangue violento, puro sangue veloz, verdade, o sangue é tempestade e tudo move, move, move, freneticamente move, move, vocês percebem?

Um braço se ergue como uma porta velha que range lentamente.

... enquanto tenta erguer o braço. Nunca precisei fazer tanto esforço. É como uma embarcação, estou erguendo uma vela gigantesca, é como mover um barco, como se estivesse numa tempestade e é meu som que move o leme.

Balançando a cabeça. Ela está balançando a cabeça? Eu estou tentando daqui. Esta mulher está balançando a cabeça? Essa espécie de sino, espécie de grande capela, grande capela. Estou dentro de um ninho, como se numa floresta... O sangue, o sangue é uma tempestade, epidemia, e aqui há espécies de ramos, eu estou sentindo ramos, é nojento, é como adubo da terra, é essa a consistência, entendem?

Movendo os olhos pelo espaço. E aqui, os faróis da paisagem.

Olhos são faróis.

Ou são facas?

Ou moluscos.

É um susto. É o diabo. É tudo junto.

Abrindo e fechando os olhos. Abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra. Coisa de chupar. Olho deve ser coisa de lamber.

A Voz vê o público.

Olá, bichos ferozes! Se virássemos o corpo desta mulher ao avesso, a pele desta mulher que vocês estão vendo, ela é que entenderia seu escuro de dentro, não vocês que ficam espianando, coitadinhos. Quem é você, mulher? O pato, a mostarda, as estalactites, a hélice do avião eu entendi imediatamente quando entrei, mas você...

Figura 26. Páginas 18 e 19 da peça Vaga Carne (PASSÔ, 2018)



Figura 27. Páginas 26 e 27 da peça *Vaga Carne* (PASSÔ, 2018)

Yellow Bastard de Diogo Liberano

YELLOW BASTARD, (...) é uma ficção científica que busca afirmar o amor em tempos de ódio extremo. A peça, (...) conta a história de um advogado de quarenta e poucos anos que descobre, subitamente, ser um alienígena de pele completamente amarela. (...) No livro, são apresentados lado a lado dois textos: a narrativa em prosa de Liberano e o texto dramático, tal como é dito encenado pelo ator Márcio Machado, e assim apenas as palavras ditas estão em evidência, compondo um desenho próprio ao longo das páginas, oferecendo lacunas e vazios, fazendo com que cada palavra ganhe ainda mais importância e marque seu lugar exato no espaço.

(Resumo encontrado no site da Editora Cobogó)

Esta peça dramática é um outro exemplo de como o texto teatral pode assumir configurações visuais absolutamente não tradicionais. Liberano propõe em Yellow Bastard, uma nova concepção do que é o texto dramático, colocando lado a lado na página, ambas as versões utilizadas na construção da performance. Liberano escreveu inicialmente o texto em formato narrativo, onde descrevia com mais detalhe o espaço e as circunstâncias do enredo. Em seguida, decupou o texto transformando-o em uma composição textual visual completamente nova. Liberano coloca que o texto narrativo foi utilizado pela equipe técnica e pelo ator para compreender os aspectos espaciais, temporais e de ação da obra. O texto decupado foi apenas utilizado pelo ator. O que Liberano propõe por meio de Yellow Bastard, é uma reflexão acerca do que é considerado como um texto dramático – somente as falas ditas pelo ator em cena (Figura 29).

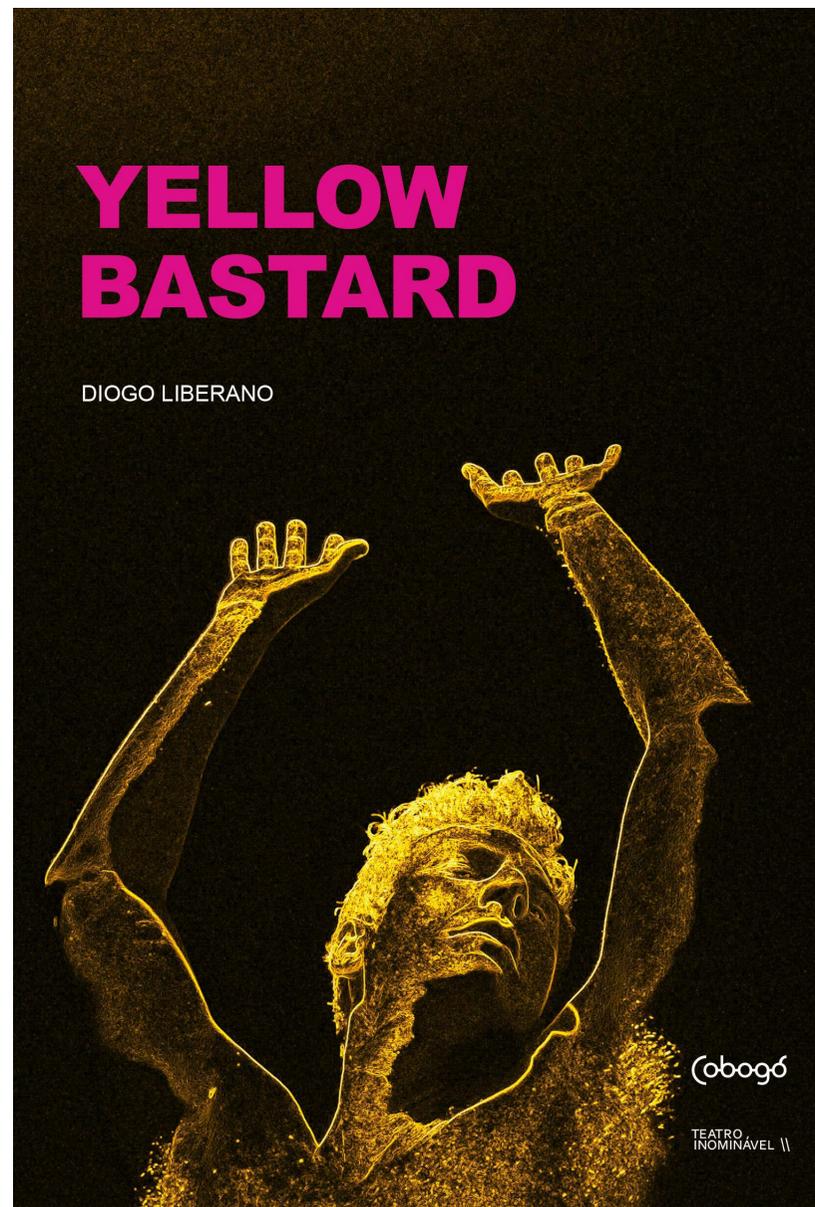
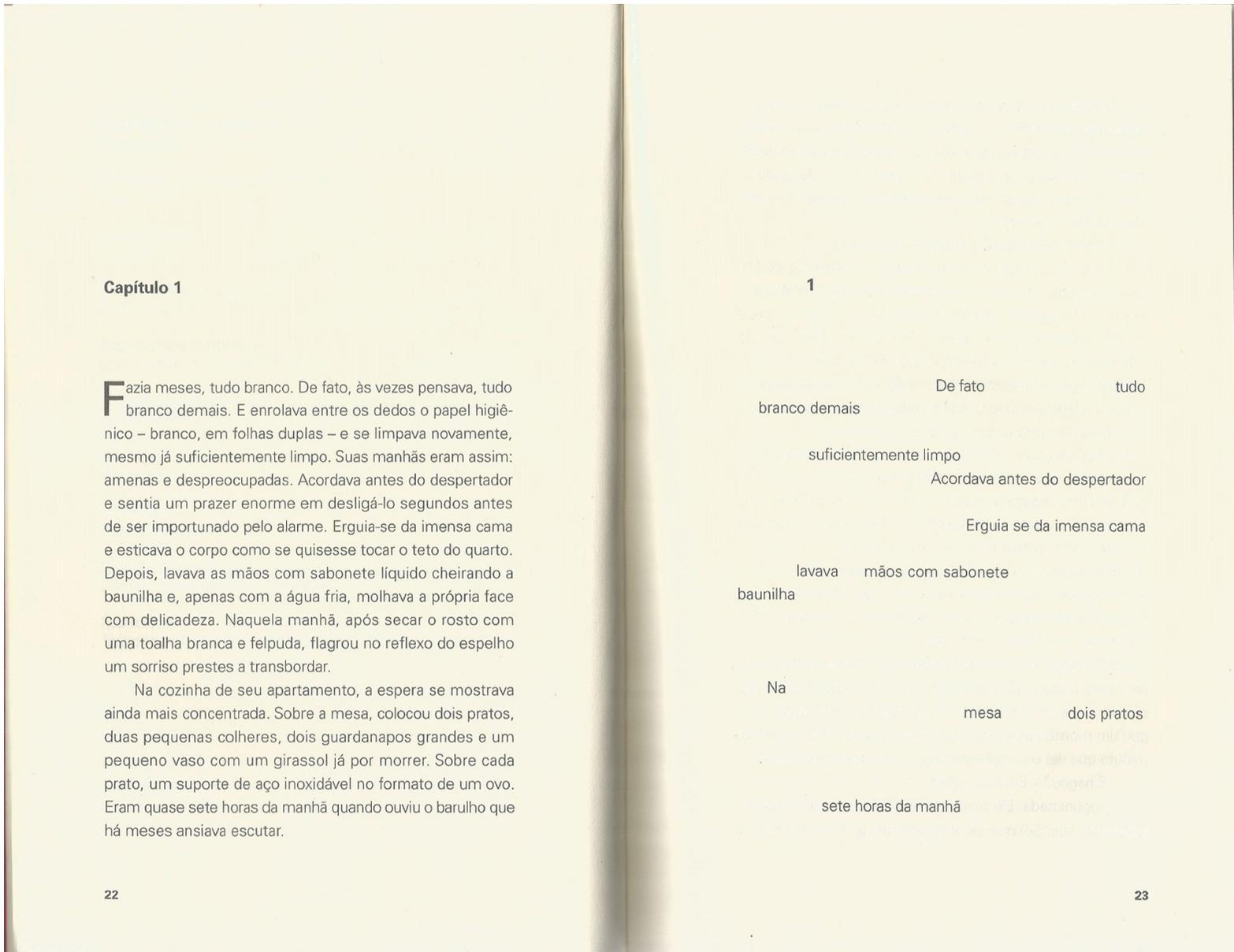


Figura 28. Capa da peça Yellow Bastard (LIBERANO, 2019)



1

De fato tudo
branco demais

suficientemente limpo
Acordava antes do despertador

Erguia-se da imensa cama

lavava mãos com sabonete
baunilha

Na
mesa dois pratos

sete horas da manhã

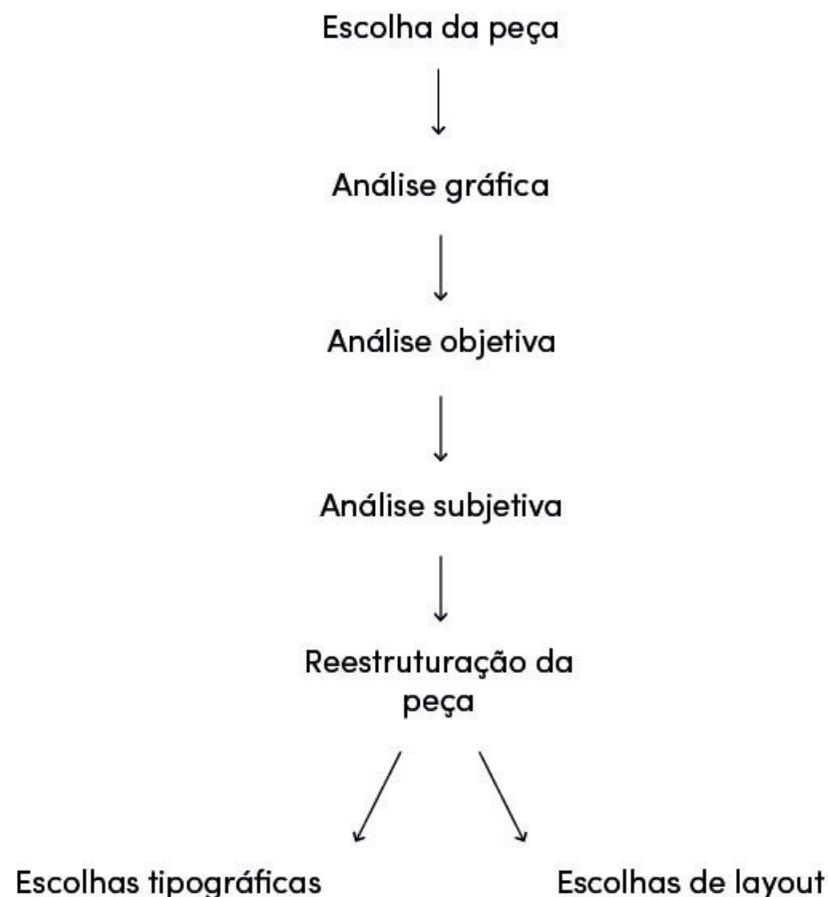
23

Figura 29. Páginas 22 e 23 da peça Yellow Bastard (LIBERANO, 2019)

3.4. As etapas de tradução

A partir da escolha do texto teatral, foram realizadas três análises: gráfica, objetiva e subjetiva. A análise gráfica procurou compreender de que forma a peça se configurava visualmente, identificando as escolhas gráficas e os códigos de textos teatrais utilizados. Em seguida, foi feita uma análise objetiva da peça - baseada no conceito de Sintaxe Visual de Horn - na qual procurou-se entender a peça a partir das informações que o autor insere dos personagens e das ações. Depois, foi realizada uma análise subjetiva que, seguindo a noção de Fusão Semântica também definida por Horn, levou-se em conta uma interpretação pessoal sobre a peça, os personagens e as ações.

A partir das análises, realizou-se um levantamento das informações de características de personalidade dos personagens, das ações na cena e de elementos cenográficos, de iluminação e de sonoplastia. Em seguida, realizou-se uma reestruturação da peça, organizando uma nova divisão de cenas. Nesse momento, iniciou-se o desenvolvimento das traduções, começando pela escolha da família tipográfica e, em seguida, as escolhas tipográficas específicas para cada personagem. Em paralelo, iniciou-se a composição do layout das páginas, definindo para cada personagem um layout que se repete e buscando traduzir não só características de personalidade, mas também ritmo e intensidade de falas, ocupação do espaço e ações nas cenas.



4. Os Mamutes

Foram lidos ao total 10 textos teatrais, incluindo obras mais clássicas da dramaturgia brasileira – como *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues – e obras mais contemporâneas como *Desculpe o Transtorno* de Jonatan Maggella e *Amores Surdos* de Grace Passô. Ao final, foi escolhida e peça *Os Mamutes* de Jô Bilac.



Figura 30. Capas das 10 peças lidas no processo de escolha do texto teatral

4.1. Sobre a peça

O autor é filho de pai espanhol e mãe brasileira, e nasceu em 1985, no Rio de Janeiro. Passou sua infância em Madri na Espanha. Formou-se, em 2006, na Escola de Teatro Martins Pena. Em 2007 fez parte da fundação da Cia. Teatro Independente. É autor de textos premiados como “Savana Glacial”, “Limpe todo sangue antes que manche o carpete” e “Conselho de Classe”. “Os Mamutes” estreou no dia 01 de março de 2012, na Arena do Espaço Sesc no Rio de Janeiro e foi dirigida por Inez Viana e encenada pela Cia OmondÉ. A primeira impressão do texto dramático foi em 2015 pela editora Cobogó.

O enredo da peça trata do caminho de um personagem, Leon, que precisa tomar uma decisão a fim de conseguir um emprego em uma multinacional de fast food, a Mamutes Food. Ao longo de sua trajetória, Leon encontra diversos personagens que o levam a caminhos inesperados e ao final, o ajudarão de forma direta e indireta, a tomar sua decisão. A peça tem um tom que mescla figuras familiares com exageros que poderiam ter saído de pinturas Surrealistas. Pelas palavras do autor escritas no texto de apresentação da peça, *Os Mamutes* é “o resultado de imagens gravadas em meu inconsciente (...) que vêm como desenhos obscuros e a princípio sem nexos. Os Mamutes nada mais é do que esse sonho traduzido em linhas nebulosas. (...) A deformidade.” (BILAC, página 9, 2015)

O primeiro motivo que me levou a escolher essa peça foi o fato de que, apesar de não se tratar de um texto em esquetes, a forma como o autor escreve a história, aproxima a peça desse tipo de configuração. A peça é estruturada como uma sequência de encontros de personagens. Cada encontro, apesar de não ser uma

cena definida, é muito único e individual – muito por conta dos personagens e a forma como eles se apresentam e agem. Com isso, a peça, que apesar de seguir um caminho linear contínuo, tem uma sensação de ser dividida em momentos ou módulos que tem início, meio e fim.

O segundo motivo que me levou a escolher essa peça, foi a forma como Jô Bilac escreve seus personagens. Diferentemente de uma peça mais realista ou naturalista – na qual o autor explora questões mais ligadas a psicologia dos personagens – o autor descreve os seus personagens de uma maneira mais ligada à forma, ou seja, de uma forma mais visual. Existem cores, sons, texturas para cada personagem e estes são as vezes caracterizados de tal forma a se aproximarem de figuras reais do entretenimento. O leitor é provocado a imaginar e criar uma imagem desses personagens para além de indivíduos com nuances e camadas psicológicas. Além disso, o autor não se estende demasiadamente em descrições do espaço, de objetos de cena e de movimentações no cenário. O que é enfatizado pelo autor são essas figuras que surgem no caminho do protagonista, que preenchem de visualidade um espaço aberto, que se transforma pelos personagens e suas características.

Os Mamutes é uma peça engraçada que, através de um tom descontraído e de humor ácido, propõe uma crítica social ao mesmo tempo que diverte, criando uma leitura leve e engajada. Desde o primeiro contato com o texto, fui fisgada pelo enredo, pelos personagens extremamente vivos e pelo carisma da escrita de Jô Bilac. Por tais motivos, decidi trabalhar com esta peça para a realização do projeto.

4.2. Análise Gráfica da peça

O texto foi publicado originalmente pela editora Cobogó, em 2015, em um livro com formato 130mmx190mm em pape Pólen Bold 70g/m2 e utiliza os códigos teatrais clássicos (Figura 32):

- Lista de personagens
- Falas em parágrafo francês - com a fala recuada em relação ao nome do personagem
- Divisão em atos e cenas - o autor chama as divisões de Episódios
- Rubricas ou didascálias - diferenciadas graficamente do restante do texto e colocadas entre parênteses quando se encontram dentro de falas

A fonte utilizada foi a Univers, uma fonte grotesca sem serifa nas versões bold caixa alta para o nome dos personagens e indicação dos episódios, itálico para rubricas e regular para as falas.



Figura 31. Capa de Os Mamutes (BILAC, 2015)

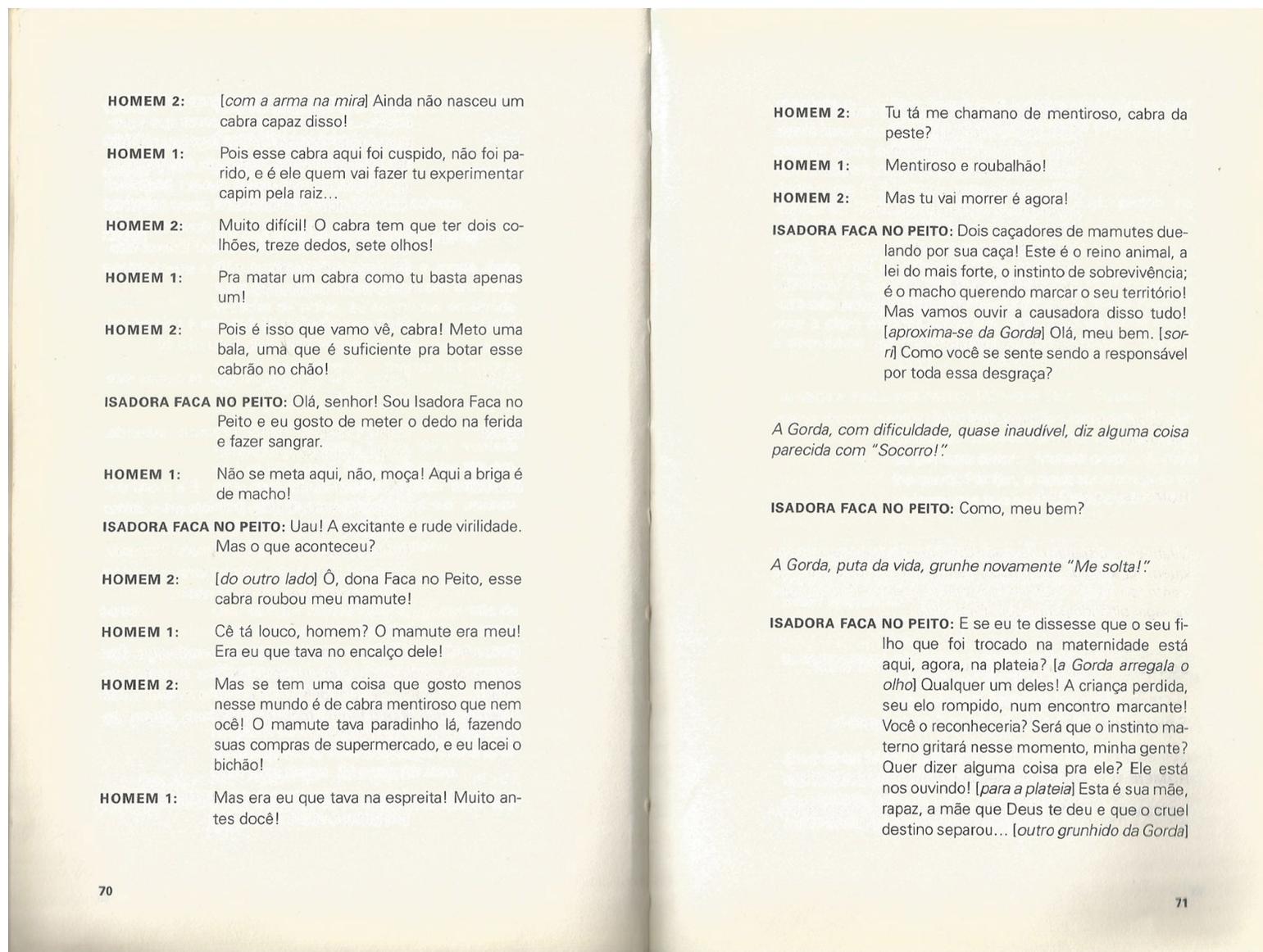


Figura 32. Páginas 70 e 71 de Os Mamutes (BILAC, 2015)

4.3. Análise Objetiva

Nesta análise, buscou-se entender a estrutura geral da peça - sua divisão em cenas e atos, a linha do tempo da peça – e uma visão geral dos personagens a partir das descrições feitas pelo autor nas rubricas e dentro das falas dos próprios personagens.

No que diz respeito à estrutura, a peça tem 65 páginas e é dividida em Prólogo, Episódio 1, Episódio 2, Episódio 3 e Epílogo. O autor não faz uma divisão de cenas dentro de cada episódio. Ao total, a obra conta com quinze personagens: Isadora Faca no Peito, Leon, Gêmeo 1, Gêmeo 2, Capitão Man, Jerry, Wendy, Frenesi, Lola Blair, Squel, Homem 1, Homem 2, Shiva Moon, Hamed Ali Ada Ada e Gorda. Os dois últimos são personagens sem fala.

A figura 33 mostra um esquema da estrutura da peça com a ordem de aparição dos personagens. Leon e Isadora Faca no Peito são personagens que percorrem toda a peça, os demais personagens aparecem pontualmente em algumas cenas.

No que diz respeito à descrição dos personagens, buscou-se nas rubricas e nas falas, trechos que descreviam e detalhavam aspectos psicológicos, de personalidade, características físicas, entre outros. Em seguida, foi montada uma tabela relacionando cada personagem com suas descrições transcritas do texto (Figura 34).

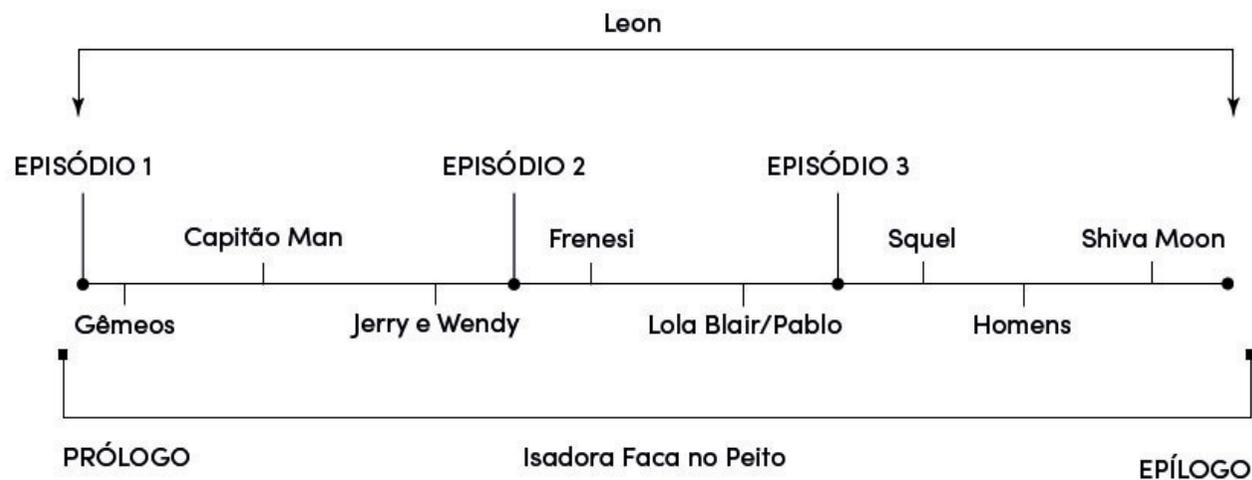


Figura 33. Esquema da estrutura da peça com ordem de aparição dos personagens

GÊMEOS	“(...) os carrascos: dois gêmeos siameses fumando charuto.”
CAPITÃO MAN	“(...) figura forte e extremamente bonita (...)”
JERRY E WENDY	“(...) um casal de namorados tipicamente felizes. Empapaos pela paixão, esvoaçantes como os que amam. Perfeitos como a vida deve ser.”
FRENESE	“(...) a puta revolucionária, militante das causas da minoria, com cocar na cabeça e megafone na mão (...)”
LOLA BLAIR	“(...) em seu rabo de peixe azul-turquesa, lindíssima, cantando, num show único.”
SQUEL	“(...) uma jovem bela com ar frágil, toda de preto, com uma sombrinha no ombro (...)”
HOMENS	“Ouve-se (...) um repente nordestino (...) dois homens armados encarando-se fixamente.”
SHIVA MOON	“Satânica. Uma vamp. Um misto de vulgaridade, afetação e artificialidade, típicas de apresentadoras de programa infantil. (...) erotismo infantil.”
ISADORA FACA NO PEITO	“uma criança de nove anos, misteriosa, trágica. Luz, câmera, sangue!”

Figura 34. Tabela relacionado cada personagem e a sua descrição encontrada dentro da peça

4.4. Análise Subjetiva

Diferentemente da análise anterior, esta procurou compreender a peça levando em conta uma interpretação pessoal do texto. Tendo como base o texto e as descrições do autor, realizou-se uma nova descrição de cada personagem pelo ponto de vista subjetivo, primeiramente na forma de um texto corrido e em seguida por palavras-chaves e adjetivos (Figura 36).

Isadora Faca no Peito

Isadora funciona como narradora da peça, que ocasionalmente interage com outros personagens. É uma criança que não se apresenta como tal, sendo extremamente sarcástica e utilizando do humor ácido em suas falas. Tem uma proximidade com repórteres jornalísticos sensacionalistas, procurando sempre um momento para criar drama e exagerar os fatos. Apresenta uma personalidade forte, que vai atrás do que quer e não se preocupa com sentimentalismos ou sensibilidades. Gosta de chamar atenção e ser o centro das atenções.

Leon

O protagonista da peça é um personagem cuja característica principal é a indecisão. Se apresenta de forma tímida, sendo facilmente influenciado pelos outros personagens. É ingênuo, acreditando em quem fala mais alto ou mais forte. Apresenta um arco na peça, saindo de um menino conformado com sua situação de vida, que segue os mandamentos que lhe foram ensinados, sem procurar razão ou mudança.

Gêmeo 1 e Gêmeo 2

Os Gêmeos são uma dupla de personagens que se configuram como uma figura única, como duas peças de engrenagem perfeitamente encaixadas. Apresentados como os executivos da Mamutes Food, são meticolosos e inteligentes, tendo o controle total da situação e de Leon. Dominam o espaço, manipulando o protagonista e utilizando do deboche de forma sedutora. São poderosos e articulados.

Capitão Man

O Capitão é um a figura extremamente direta, que não tem dúvidas sobre suas opiniões, dando à Leon os conselhos sobre o que fazer de forma franca e sem rodeios. Não tem uma articulação de pensamento que utiliza de artifícios para conseguir o que quer. Na realidade, utiliza a força e a imposição física para atingir seus objetivos e convencer Leon a matar um mamute. Apesar de dominar a ocupação do espaço, Capitão Man mostra apresentar uma relação mais íntima com o protagonista, havendo momentos de troca e diálogo.

Jerry e Wendy

Diferentemente dos Gêmeos, este casal não é uma engrenagem perfeita. Na realidade, são um clichê romântico que utiliza da repetição exagerada para convencer o mundo de seu amor e perfeição. Criam uma imagem quase plastificada de um casal de namorados, cujos objetivos de vida são superficiais. São um retrato de indivíduos que aturam um ao outro para conseguir uma situação de vida melhor e para conseguir a aprovação do mundo quando de fato se detestam da forma mais profunda.

Frenesi

Apresentada como uma militante das causas da minoria, Frenesi é o retrato da juventude ativista, que se coloca na frente das lutas por igualdade e justiça. De personalidade forte, seu discurso é direto e em tom acusatório, colocando o protagonista contra a parede. É uma personagem ousada, que se demonstra na antemão do esquema da Mamutes Food mas, que ao final da peça, será apenas mais uma peça da engrenagem corrupta.

Lola Blair/Pablo

Diferentemente de outras duplas de personagens, Lola Blair e Pablo são uma mesma pessoa de fato. Lola é uma travesti extremamente carismática e sensual, que preenche o espaço com delicadeza e suavidade. Pablo se mostra com mais peso e sobriedade, se revelando um militante da América Central foragido no Brasil. Ao contrário de Frenesi, Pablo tem um tom mais calmo, didático, como um professor que ensina aos seus alunos a realidade do mundo, explicando para Leon as artimanhas sujas da gigante de fast-food.

Squel

Squel é uma figura que causa estranhamento por seu discurso repleto de ideias abstratas e soltas, mas que ao mesmo tempo apresenta momentos de convicção e racionalidade. É uma moça leve, que transporta Leon para um lugar de fascínio e quase delírio, encantando totalmente o protagonista. Apesar de se apresentar frágil, Squel é decidida sobre o que quer e lida de forma absolutamente lógica e direta quando pede para Leon a matar.

Homem 1 e Homem 2

A última dupla de personagens apresentada na peça, os Homens são um arquétipo do homem viril, bruto e corajoso, que enfrenta quem for para conseguir o que quer. São personagens teimosos e orgulhosos, alheios aos acontecimentos da trama, preocupados apenas com o duelo pelo mamute.

Shiva Moon

A última personagem introduzida na peça é Shiva Moon, uma figura caótica e problemática, que se esconde por trás de uma máscara de suavidade e alegria. É tida como a garota propaganda da Mamutes Food e, por isso, acredita ter poder sobre os outros personagens. No entanto, é absolutamente dispensável, sendo mais uma marionete de um sistema consumista. Shiva Moon começa sua cena em uma artificialidade plástica e ensaiada, e ao longo de sua cena, revela-se viciada em cocaína, insegura e com dúvidas sobre si mesma e altamente corrompida. Uma das características principais dessa personagem é a sua personalidade fragmentada, que hora se mantém inteira e ora quebra e revela as fragilidades da personagem.

ISADORA FACA NO PEITO	sensacionalista, narradora, performática, curiosa, prática
LEON	indeciso, tímido, inseguro, ingênuo
GÊMEOS	sedutores, meticulosos, manipuladores, inteligentes, poderosos
CAPITÃO MAN	narcisista, prático, decidido, violento
JERRY E WENDY	superficiais, clichês, repetitivos, falsos românticos
FRENESE	convicta, passional, militante, líder, engajada, forte, ousada
LOLA BLAIR/PALBO	carismática, didático, professoral, sensual, dupla
SQUEL	fascinada, delicada, decidida, leve, apaixonada
HOMENS	brutos, orgulhosos, teimosos

Figura 35. Tabela relacionando cada personagem com as minhas descrições

Em seguida, realizou-se uma nova divisão de cenas, reorganizando a estrutura da peça. O texto original, como mostrado na análise objetiva, é dividido em 4 Episódios, Prólogo e Epílogo. O que se percebe é que, apesar das divisões, há uma fluidez, uma continuidade entre cada episódio, criando uma linearidade que não apresenta mudanças ou rupturas muito marcantes. A peça funciona como um caminho, uma jornada que ocorre em um fio contínuo – o trajeto do protagonista. A passagem de um episódio para outro não é marcada por uma mudança temporal ou espacial drástica. O que pontua mudanças mais fortes é, na realidade, a entrada de cada personagem em cena, dando início a um novo momento da história. Nesse sentido, optou-se por reorganizar a peça a partir de cada personagem, ou dupla de personagens e sua entrada em cena. Foram estabelecidas, portanto, 11 cenas mantendo-se o Prólogo e o Epílogo (Figura 37).

PRÓLOGO	Monólogo inicial de Isadora	CENA 7	Leon e Capitão Man
CENA 1	Leon, Gêmeo 1 e Gêmeo 2	CENA 8	Leon, Squel e Capitão Man
CENA 2	Leon e Capitão Man	CENA 9	Leon, Homem 1, Homem 2, Isadora e Squel
CENA 3	Jerry e Wendy	CENA 10	Shiva Moon
CENA 4	Jerry e Wendy, Capitão Man e Leon	CENA 11	Leon, Shiva Moon, Gêmeo 1, Gêmeo 2, Capitão Man, Frenesi
CENA 5	Leon e Frenesi	EPÍLOGO	Monólogo final de Isadora
CENA 6	Leon, Frenesi, Lola Blair/Pablo		

Figura 36. Tabela da nova divisão de cenas com os personagens envolvidos

Em seguida, procurou-se pontuar as ações presentes na cena, procurando descrever movimentos que pudessem ser traduzidos em atividades gráficas (Figura 53). Algumas ações são descritas a partir de entradas de luz e/ou som, outras descrevem movimentações dos personagens no palco e há ainda àquelas relacionadas a sensações criadas pelo ritmo de falas dos personagens.

PRÓLOGO	narrar metralhar confusão (correria) no palco	CENA 7	surgir brigar
CENA 1	simetria imóvel emendar intensidade e pausa fade out de falas	CENA 8	surgir levitar delirar
CENA 2	surgir se destacar/exibir	CENA 9	fade in com repente nordestino duelar atirar suspender fade out com falas
CENA 3	fade in de risadas repetir encaixe		
CENA 4	desencaixe contra a parede pressionar morte violenta	CENA 10	fade in com música performar desabar fragmentar
CENA 5	surgir agito coletivo protestar cercar som que começa e para voz no megafone	CENA 11	peessoa no caminho encurrular confrontar
CENA 6	fade in com bolero número musical se revelar	EPÍLOGO	narrar morte violenta

Figura 37. Relação de ações dentro das cenas

5. Desenvolvimento

5.1. Especificações do livro

No que diz respeito às especificações livro, optou-se por realizar o projeto no formato de 130mm de largura por 190mm de altura - seguindo a edição original. Além disso, utilizou-se um papel Chamex 90 g/m² para o miolo e um papel couchê fosco 150 g/m² para a capa.

Para o desenvolvimento das cenas, utilizou-se um grid de 8 colunas verticais (13,75 mm) e 12 colunas horizontais (13,6 mm), a fim de possibilitar a criação de múltiplas configurações de layout. As margens da página foram definidas como:

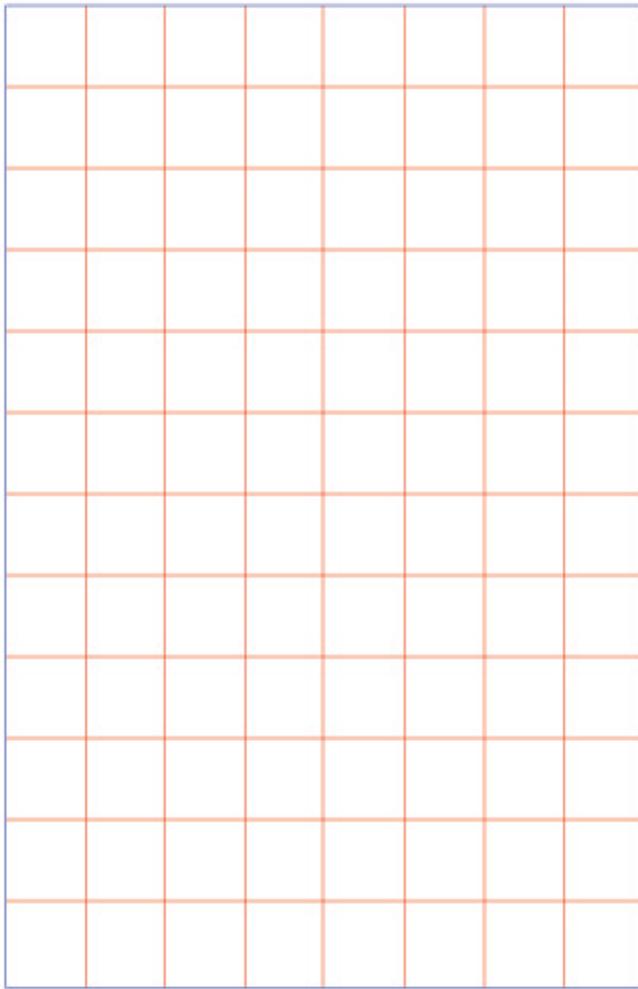
- Superior: 14mm
- Inferior: 12mm
- Interna: 12mm
- Externa: 8mm

Para a numeração das páginas, utilizou-se a Sofia Pro Ultra Light em Itálico, com o corpo em 8,5 pontos.

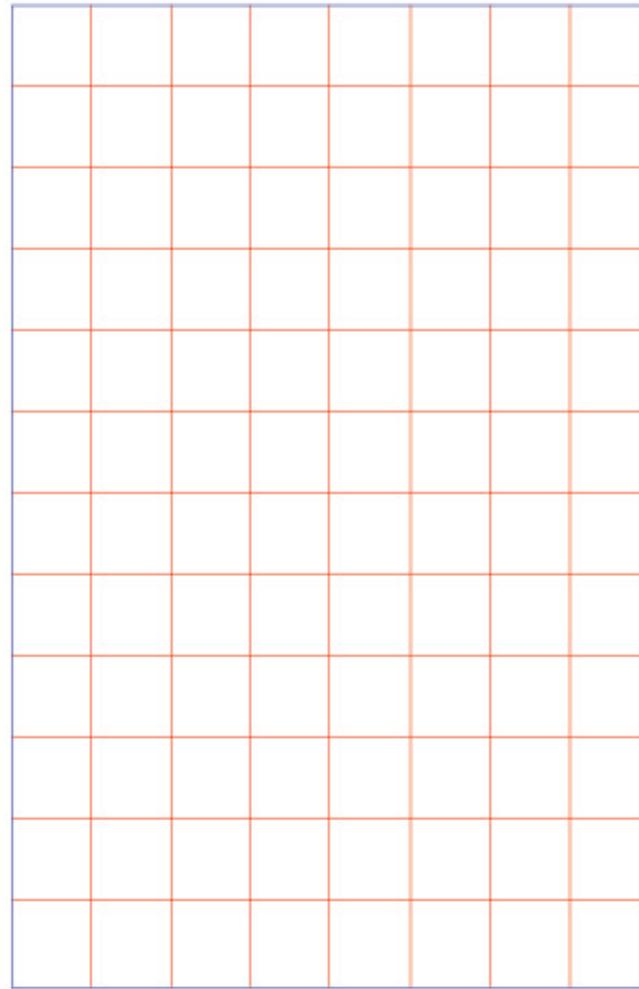
Em relação à cor, optou-se por realizar o projeto apenas utilizando preto e branco para valorizar as escolhas tipográficas e de layout, destacando as diferentes nuances de cada fonte na página e conferindo uma atmosfera mais dramática ao projeto.

No que diz respeito aos códigos teatrais apresentados no capítulo 2, optou-se por manter a lista de personagens no início da peça, antecipando através do nome, as escolhas tipográficas de cada personagem. No entanto, retirou-se o nome do personagem no início de cada fala, mantendo apenas a diferenciação tipográfica e de layout como indicativo de quem fala.

Além disso, apesar de ter sido feita uma nova divisão de cenas, decidiu-se não indicar, na página, o início das cenas por meio de títulos - como nos exemplos apresentados no Capítulo 2.3.2 Os códigos teatrais. Utilizou-se, no entanto, a narradora personagem Isadora Faca no Peito como transição de uma cena para outra, aproveitando os monólogos da personagem como vínculo entre os momentos da história.



96



97

Figura 38. Grid (em vermelho) e margens (em azul), com exemplo de numeração de páginas

5.2. Escolha tipográfica

O primeiro passo para iniciar o processo de tradução foi a escolha tipográfica. Era importante que a escolha tipográfica pudesse ao mesmo tempo possibilitar uma diferenciação de cada personagem, evidenciando suas individualidades, mas sem distanciar demais cada um deles uma vez que eles fazem parte de um conjunto e devem, portanto, apresentar uma coesão visual. Nesse sentido optou-se por trabalhar com uma família tipográfica, que englobasse diferentes possibilidades de fontes para serem designadas a cada personagem.

Foi escolhida a família Sofia Pro, uma família de fontes geométricas sem serifa, que foi desenhada para otimizar a leitura em tamanhos reduzidos. Apresenta uma grande variedade de pesos em 8 estilos – Ultra Light, Extra Light, Light, Regular, Medium, Semi Bold, Bold e Black, cada uma com sua versão em itálico. Além disso, apresenta as versões Soft e Condensed, com suas próprias variações de peso, tornando a Sofia Pro uma família tipográfica com mais de 40 possibilidades. Esta família de fontes foi ideal pois permite explorações com diferentes tamanhos, espaçamentos e pesos, possibilitando que para cada personagem fosse feita uma escolha individual que trouxesse uma carga única e diferenciável na página. Por se tratar de uma fonte otimizada para leitura em pequenos tamanhos, pode-se levar o corpo do texto à extremos, inclusive com deformações, sem perder a legibilidade e integralidade do texto.

Sofia Pro Regular

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v x y z

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Sofia Pro Light

Sofia Pro Bold

Sofia Pro Black

Sofia Pro Ultra Light

Sofia Pro Condensed

Sofia Pro Soft

Figura 39. Exemplos de variáveis tipográficas da Sofia Pro

5.3. As traduções

Para detalhar as traduções gráficas, optou-se por separar as escolhas segundo os personagens - ou dupla de personagens. Uma vez que estes são o ponto chave da peça, cada cena se configura visualmente na medida em que cada personagem aparece.

Além disso, tendo em vista que o processo de desenvolvimento trabalhou nos eixos de tipografia e layout de forma simultânea para traduzir os aspectos ligados aos personagens e as ações, optou-se por detalhar as escolhas de cada um de forma conjunta, relacionando cada decisão com seu respectivo objetivo enquanto tradução.

5.3.1. As rubricas e Leon

As rubricas

Para as rubricas que se encontram fora das falas dos personagens, era desejado inserí-las na página de forma a não se destacarem, mantendo uma simplicidade e objetividade para o texto, uma vez que as informações ali presentes, tem um caráter indicativo. Optou-se pela versão Ultra Light Itálica da Sofia Pro para conferir leveza ao texto, mas ao mesmo tempo diferenciá-las das falas. As rubricas são as únicas com o texto centralizado, ocupando toda a extensão da página, o que contribui na diferenciação do resto do texto. Manteve-se a entrelinha regular, para proporcionar uma leitura confortável (Figura 40).

Já para rubricas presentes dentro do texto dos personagens, optou-se por manter a fonte referente a tal personagem a fim de evitar uma quebra visual dentro da fala. Utilizou-se o recurso do parênteses para diferenciar as rubricas do restante da fala.

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Ultra Light Italic

Corpo: 10

Caixa: alta e baixa

Entrelinha: 12

Alinhamento: centro

Kerning: sem ajuste

Leon

Como descrito na etapa de análise subjetiva, Leon é um personagem cuja característica principal na trama é a indecisão. O protagonista não se destaca em relação aos outros personagens, sendo uma figura tradicional, simples, que não se mostra ativo e forte.

Para traduzir esses aspectos da personalidade de Leon, optou-se por seguir um caminho mais tradicional tanto em termos tipográficos, quanto de layout. Nesse sentido, utilizou-se a Sofia Pro Regular, com entrelinha e espaçamento também regulares e alinhamento à esquerda para conferir simplicidade ao texto. Para evidenciar, ainda, essa tradicionalidade presente em Leon, optou-se por indicar o nome do personagem no início de cada fala - um recurso clássico dos textos

dramáticos, que remete ao tradicional formato de peças de teatro. Um aspecto de Leon que sai do layout mais tradicional é o parágrafo mais estreito, ocupando apenas duas colunas do grid. Essa escolha traduz uma timidez do protagonista, que não se sente confiante em ocupar o espaço com seu discurso (Figura 40).

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Regular

Corpo: 9

Caixa: alta e baixa

Entrelinha: 10

Alinhamento: esquerda

Kerning: sem ajuste

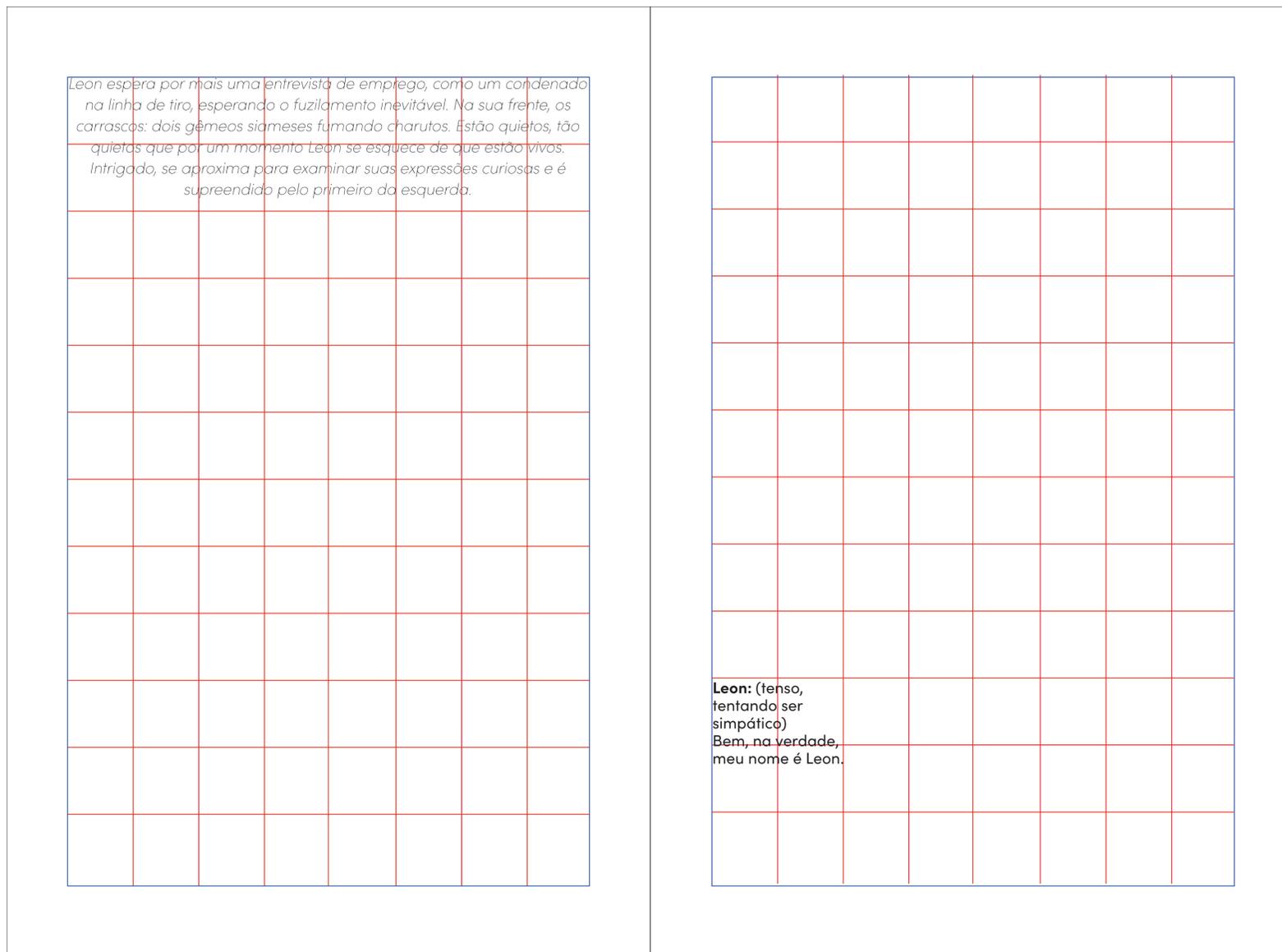


Figura 40. Exemplo de rubricas no topo da página e fala de Leon (com rubricas inseridas no início) ocupando duas colunas do grid

5.3.2. Isadora Faca no Peito

Para destacar o papel de narradora dessa personagem, optou-se por colocar o layout negativo – texto em branco no fundo preto – evidenciando que Isadora apresenta uma função diferente dos outros personagens. Além disso, o negativo também proporciona um aspecto mais dramático e chamativo, coerente com a personalidade exagerada e sensacionalista da personagem. Quando Isadora interage com outros personagens em cena, o seu layout sai do negativo e se mantém como os outros personagens – texto preto no fundo branco. Optou-se pela Sofia Pro Condensed Black em caixa alta, para traduzir o seu jeito direto, forte e chamativo, variando entrelinhas espaçadas e regulares para valorizar determinadas frases e momentos do texto. Além disso, buscou-se alinhar o texto nas margens externas da página, criando um efeito de extremos. Por fim, o layout procura valorizar uma alusão a manchetes jornalísticas, que utilizam de textos chamativos para atrair o leitor (Figuras 41 a 44).

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Condensed Black

Corpo: 12

Caixa: alta

Entrelinha: 16

Alinhamento: esquerda e direita

Kerning: ajuste para apertar

Ações na cena:

- exagerar
- narrar
- conduzir
- dramatizar

*Um chão coberto de cadáveres com óculos 3D. No meio deles,
Isadora Faca no Peito: uma criança de nove anos, misteriosa,
sombria, trágica. Luz, câmera, sangue!*

ISADORA

(narra para o público)

12

FACA

NO

PEITO

13

Figura 41. Cena de abertura de Isadora Faca no Peito, páginas 12 e 13 do livro

CRAVO

APESAR DE PERTENCER A UM FAMÍLIA BEM COLOCADA SOCIALMENTE E GOZAR DE UMA VIDA CONFORTÁVEL, O JOVEM - VAMOS CHAMÁ-LO DE CRAVO - CRAVO VIVIA A QUESTIONAR SEU PAPEL NO MUNDO.

LHE INCOMODAVA A IDEIA DE SABER QUE ENQUANTO PODERIA DESFRUTAR O MELHOR QUE A VIDA LHE PROPORCIONAVA, OUTROS LEVAVAM UMA VIDA DURA E COM MUITAS DIFICULDADES.

CONSIGO MESMO MURMURAVA: "AS COISAS PRECISAM MUDAR..." SUSPIROU PROFUNDAMENTE E NÃO DISSE MAIS UM "AI".

ASSIM, O JOVEM CRAVO DEIXOU TODAS AS SUAS RIQUEZAS E NAQUELE MESMO DIA TORNOU-SE LÍRIO.

14

LÍRIO

O JOVEM LÍRIO, UM ESTUDANTE COMUM, COM UMA VIDA COMUM, COM UMA FAMÍLIA COMUM, COM AMIGOS COMUNS, EM UMA CIDADE COMUM, TINHA UM SEGREDINHO NÃO TÃO COMUM.

NAQUELA TARDE RESOLVEU DISTRIBUIR PAPOULAS EM FRENTE A UM CINEMA CONHECIDO, COM SERENIDADE NO OLHAR E MANSIDÃO NA VOZ, LÍRIO SE ENCONTRAVA EM TOTAL PLENITUDE OFERECENDO, COM UM SORRISO QUASE INFANTIL, PAPOULAS PARA AQUELES QUE LOGO ASSISTIRIAM A MAIS UMA COMÉDIA ROMÂNTICA AMERICANA...

AS PAPOULAS ACABARAM.

E LÍRIO NOVAMENTE MURMURAVA: "AS COISAS PRECISAM MUDAR..." SUSPIROU PROFUNDAMENTE E NÃO DISSE MAS UM "AI".

15

Figura 42. Monólogo inicial de Isadora, páginas 14 e 15 do livro

(urgente, aproximando-se do rapaz moribundo, chamando o cameraman)

**OLÁ, JERRY!
(tentando reanimar o rapaz)
OLHE PRA MIM, JERRY, ISSO, OLHE PRA MIM.**

PEGA AQUI, RODRIGO. FECHA NELE, FECHA NELE.

AQUI É ISADORA FACA NO PEITO, TÊTE-À-TÊTE COM A MORTE NA TENTATIVA VÃ DE ENTENDER COMO SE DÁ ESSE MOMENTO FINAL ENTRE UMA COISA E OUTRA, NO CASO, AQUI ENTRE A VIDA DO RAPAZINHO E A PASSAGEM, A MORTE MESMO...

**(para o rapaz)
ENTÃO, JERRY, CONSEGUE FALAR?
(o rapaz solta um grunhido.
Ela prossegue, ávida)**

TUDO BEM, NÃO FAZ MAL. VAMOS LÁ, APERTA MINHA MÃO UMA VEZ SE FOR SIM, DUAS SE FOR NÃO... ENTENDIDO? TUDO BEM? NÃO MORRE, JERRY...

TÁ PEGANDO O SANGUE, RODRIGO? FILMA AQUI DO LADO.

JERRY, EU TENHO PERGUNTAS A FAZER... VAMOS LÁ.

64

A MORTE SERIA COMO NIETZSCHE DESCRIBE EM UMA PASSAGEM DO LIVRO "ASSIM FALAVA ZARATUSTRÁ", NA QUAL O EMBLEMÁTICO DILEMA DO...

NÃO OLHE PRA LUZ, JERRY! OLHA PRA MIM: SE PISCAR UMA VEZ É SIM, SE PISCAR DUAS É...

JERRY, NÃO MORRE! TODOS QUEREM SABER AINDA A RESPEITO DO PONTO DE VISTA DO...

**JERRY, NÃO MORRE!
(sacode Jerry)
NÃO MORRE!**

O QUE VOCÊ SENTIU AO SER CHAMADO DE BUEIRO DE PUTA?

**JERRY!
NÃO MORRE!
JERRY!!!**

(morre)

DROGA JERRY...

Silêncio.

65

Figura 43. Cena de Isadora como narradora personagem, páginas 64 e 65 do livro

5.3.3. Gêmeos 1 e 2

Por se tratar de dois personagens que funcionam quase como uma única pessoa, optou-se por trabalhar com um layout que criasse um efeito de emenda nas falas, com um completando o raciocínio do outro, em uma frequência rápida e sem espaço para outros falarem. Para tal, utilizou-se uma entrelinha apertada, com a distância entre as falas igualmente pequena. Além disso, por serem descritos como gêmeos siameses que se apresentam em uma imobilidade próxima a estátuas, optou-se por trabalhar com cada um alinhado de um lado de um eixo central, criando um efeito de uma coluna única que tem ramificações à esquerda e a direita. Outro aspecto que se buscou traduzir por meio da entrelinha, foi a mudança de ritmo que os Gêmeos criam ao longo da cena, sendo hora intensos e incisivos – com a distância entre falas do mesmo tamanho da entrelinha – e hora calmos e suaves – com a distância maior entre falas. Por fim, foi escolhida a Sofia Pro Light Italic para criar um efeito de suavidade e clareza, mas com sensualidade (Figuras 45 a 47).

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Light Italic

Corpo: 8,5

Caixa: alta e baixa

Entrelinha: 8

Alinhamento: esquerda e direita

Kerning: sem ajuste

Ações na cena:

- simetria imóvel
- emendar
- manipular
- intensidade e pausa

Leon espera por mais uma entrevista de emprego, como um condenado na linha de tiro, esperando o fuzilamento inevitável. Na sua frente, os carrascos: dois gêmeos siameses fumando charutos. Estão quietos, tão quietos que por um momento Leon se esquece de que estão vivos. Intrigado, se aproxima para examinar suas expressões curiosas e é surpreendido pelo primeiro da esquerda.

Gêmeo 1

Se pensa que somos imagens de cera, deveria pagar, certo?

Gêmeo 2

Imagens de cera não foram feitas para serem vistas de graça!

Contrariamente

Não estamos numa galeria de arte, numa exposição inexpressiva qualquer.

E se estivéssemos realmente numa exposição, digo, uma exposição mesmo...

não essa exposição fingida e sensacionalista que vivemos hoje em dia...

mas sim uma exposição que vai além do sentido notório da palavra!

Então...

se estivéssemos mesmo em uma exposição, você deveria...

pelo menos...

apresentar-se, porque afinal de contas expor o que se sente a um estranho não é nada confiável.

Contrariamente!

Mas não estamos numa exposição.

Muito menos numa galeria de arte.

Portanto...

WHO ARE YOU?

22

Leon vai falar, mas é interrompido.

Já sei no que você está pensando!

Mas não é nada disso...

De modo algum.

Contrariamente!

Você começou errado.

Deveria bater antes de entrar.

Sorrir antes de falar.

Pedir antes de pegar.

Falar do tempo e da propensão à chuva antes de ir direto ao assunto.

Entender antes de discordar.

Concorda comigo?

Entende meu ponto de vista?

(com naturalidade)

QUAL É MESMO O SEU NOME?

Não diga! Não diga, eu sei...

É alguma coisa com W!

Não diga, não diga...

Walmir?

Eu pedi pra não dizer!

Walcir!

Cale a boca! Está na ponta da língua...

Ulisses?

Ulisses é com U.

Mas o dele pode ser com W.

Por que seria?

Dobre o U e verá!

Contrariamente!

Tá na cara dele. Não é, Ulisses?

Leon: (tenso, tentando ser simpático)
Bem, na verdade, meu nome é Leon.

Foi por um triz!

(pegando uma ficha em sua mesa)

Ah, sim! Leon Carmelo. Aqui está.

23

Figura 45. Cena de abertura dos Gêmeos com ritmo intenso de falas, páginas 22 e 23 do livro

<p>Leon: Conheço, sim, senhor. É a maior...</p> <p>... e melhor!...</p> <p>... empresa de fast-food do país, e a que mais dá emprego a jovens inexperientes, como você, que não vão conseguir nada melhor do que fritar hambúrgueres! Agora...</p> <p>... sim, agora, porque depois... Logo depois...</p> <p>Ah, Leon... Um tiquinho assim depois...</p> <p>Não precisará mais enfrentar a chapa quente, pode virar funcionário do mês.</p> <p>Depois, ir a gerente!</p> <p>Em seguida, quem sabe, a supervisor do gerente,</p> <p>E depois, ainda, supervisor do supervisor do gerente.</p> <p>E no futuro...</p> <p>28</p>	<p>Por que não?</p> <p>Não custa sonhar, não é mesmo?</p> <p>Quem sabe você não venha a ser uma banana em nosso cacho!</p> <p>UM SÓCIO</p> <p>O garoto certo, na hora certa! Aconteceu uma vez...</p> <p>Leon: (impressionado) Sério?</p> <p>Sériíssimo.</p> <p>Era da sua altura...</p> <p>... e idade.</p> <p>Começou assim que nem você, de baixo.</p> <p>É preciso ambição. E a Mamutes Food pode tornar o seu sonho realidade.</p> <p>Exato!</p> <p>29</p>
---	--

Figura 46. Ritmo mais calmo na cena dos Gêmeos, páginas 28 e 29 do livro

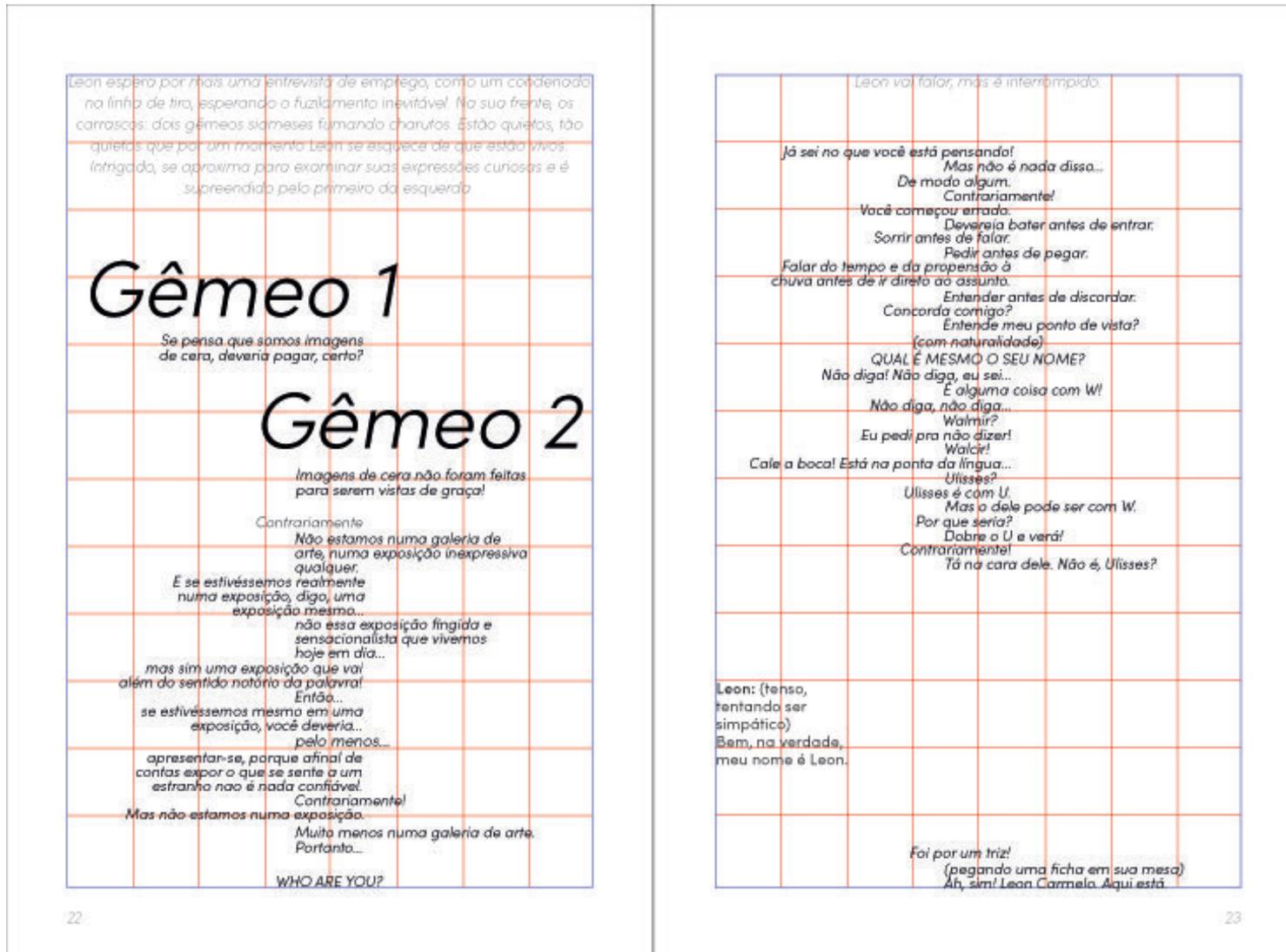


Figura 47. Cena dos Gêmeos com grid sobreposto

5.3.4. Capitão Man

Este personagem se caracteriza pela ortogonalidade, o discurso direto e franco e a dominação do espaço. Nesse sentido, foi utilizada a Sofia Pro Black em caixa alta para trazer força ao texto e criar o efeito de uma voz que se exalta e ocupa o espaço não por seu conteúdo, mas pela imposição. Aliado à isso, buscou-se um layout que trouxesse uma combinação de simplicidade tradicional – texto alinhado à esquerda, recuado, ocupando 6 colunas do grid – com exagero e força – corpo do texto com tamanho exageradamente grande. Além disso, utilizou-se uma entrelinha apertada para criar dar às falas um efeito contínuo, sem pausas ou articulação de pensamento (Figuras 48 a 50).

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Black

Corpo: 10, 18 e 40

Caixa: alta

Entrelinha: 9 e 16

Alinhamento: esquerda

Kerning: sem ajuste

Ações na cena:

- surgir
- se exhibir
- dominar
- impôr

Das nebulosas, surge o Capitão Man, figura forte e extremamente bonita, o oposto de Leon.

CAPITÃO TÃO MAN

Leon: (surpreso)
Capitão Man!?

40

POR JÚPITER, LEON! ESTÁ CHORANDO NOVAMENTE COMO UM BEBEZINHO?

Leon: (enxugando as lágrimas) Não quero que me veja assim, Capitão.

(afinando a voz) "NÃO QUERO QUE ME VEJA ASSIM, CAPITÃO!" AH, LEON! TÁ AGINDO COMO UMA MENININHA DE NOVO.

Leon: Não estou, não.

ESTÁ, SIM!

Leon: Não estou, não.

VOCE ESTÁ VELHO PRA ESSE TIPO DE COISA, NAO ACHA, NAO? QUAL E, LEON?

Leon: Não é nada, Capitão... Me deixa...

(paternal)
LEOON.
PENSEI QUE NÃO TIVÉSSEMOS SEGREDOS.

Leon: (hesita, desabafa enfim)
Tenho que matar um mamute.

41

Figura 48. Cena de abertura do Capitão Man, páginas 40 e 41 do livro

E QUAL É O PROBLEMA?

Leon: Capitão, eu nunca matei um mamute antes.

APRENDE-SE! NÃO DEVE SER TÃO DIFÍCIL ASSIM. NÃO É PRA ISSO QUE VOCÊ VEIO PRA CÁ? ENTÃO... TÁ COM A FACA, TÁ COM O QUEIJO, CHAMA O RATO PRA FESTA.

Leon: Eu não sei, Capitão, não sei mesmo... Eu esperava, sei lá... esperava que eles dessem uma diretriz, um perfil mais claro, uma dica... Entende?

ENTENDO, SIM. VOCÊ QUER MEL NA CHUPETA, MAS NÃO QUER PAPO COM A ABELHA! POR JUPITER, LEON!

Leon: Não é isso...

**É O QUÊ, ENTÃO?
HEIN?
DIZ PRA MIM...**

42

COMEU ESTRADA A NOITE TODA, PASSOU O DIA INTEIRO BATENDO CABEÇA, PRA CIMA E PRA BAIXO... E O QUE VOCÊ PRETENDE AGORA, LEON? HEIN? VOLTAR PRA CASA E DIZER PRA SUA AVÓ QUE O NETO DELA É UM ABORTADO? QUE O NETO DELA É UM MERDINHA QUE NÃO CONSEGUE NADA NA VIDA? VOCÊ PROMETEU PRA SUA AVÓ QUE SO VOLTARIA PRA CASA QUANDO CONSEGUISSE UM EMPREGO. TÁ NA HORA DE CUMPRIR COM SUA PALAVRA, TÁ NA HORA DE VIRAR HOMEM. O BEM MAIS VALIOSO DE UM HOMEM É A SUA PALAVRA, LEON. E UM HOMEM NÃO ABRE MÃO DA SUA PALAVRA, DO CONTRÁRIO NÃO É UM HOMEM. E UM MAMUTE!

Leon: Eu não sou um mamute!

43

Figura 49. Texto do Capitão Man ocupando quase toda a página da direita, páginas 42 e 43 do livro

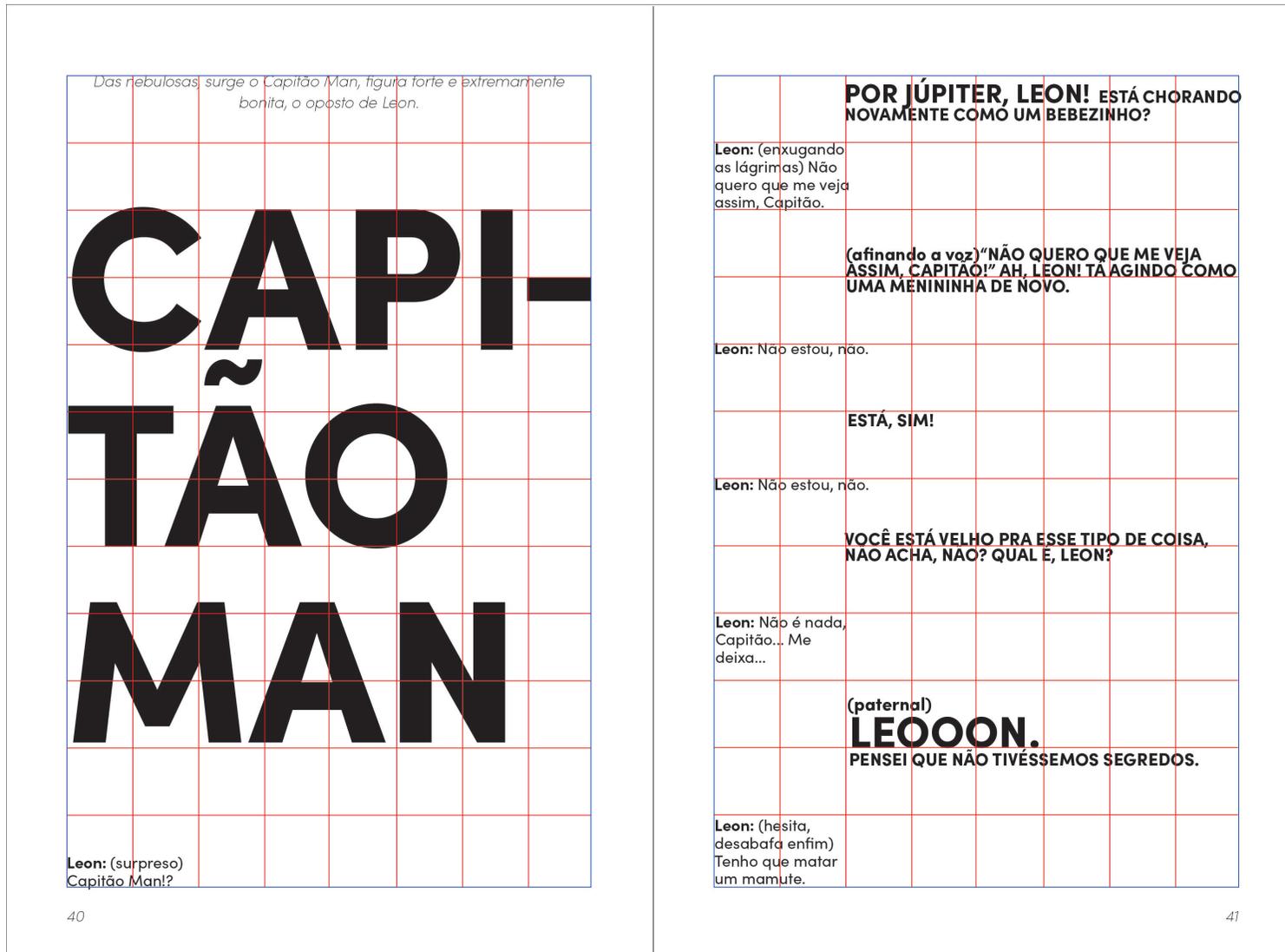


Figura 50. Cena do Capitão com grid sobreposto

5.3.5. Jerry e Wendy

O que se buscou traduzir nas escolhas dessa dupla de personagens, foi primeiramente a repetição exagerada presente no texto e em segundo lugar, o desencaixe. Nesse sentido, foi utilizado um layout que criasse uma coluna central na página, com cada fala ocupando um parágrafo estreito e curto e alinhado à esquerda para Jerry e à direita para Wendy, com as franjas do texto apontando para o centro. Essa composição cria curvas na coluna central, criando um efeito de desencaixe e de linhas conflitantes. Optou-se pela Sofia Pro Soft Italic, o que traz uma suavidade ao texto. No final da cena, utilizou-se o texto em caixa alta, uma vez que os personagens apresentam uma mudança de comportamento, saindo de um tom suave e amoroso para algo violento e acusatório (Figuras 51 a 53).

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Soft Light

Corpo: 8

Caixa: alta e baixa

Entrelinha: 12

Alinhamento: esquerda e direita

Kerning: sem ajuste

Ações na cena:

- repetir
- desencaixar
- proteger
- atacar

Jerry e Wendy

(alvo e leve)

Eu te amo,
minha florzinha!

(loura e refrescante)

Eu te amo
mais, bombonzinho!

Não, não,

eu te amo

mais ainda, minha
cocadinha...

Eu te amo

mais que tudo, meu
bebezinho...

Eu te amo

ao infinito, meu floquinho
de neve!

Eu te amo

na idade de Deus,
meu xodozinho...

52

*Ah, não! Assim não
vale! Deixa eu te
amar mais, por favor!*

*Você sempre quer me
amar mais, amor!
Hoje, não! Hoje é a
minha vez! Eu que te
amo mais!*

*Por favor, deixa,
por favor!*

*Não tem como, amor.
Te amo muito, chego
a tremer de tanto
amor, olha.*

*Por favor, por
favorzinho!*

*Ai, amor, assim eu me
derreto toda!*

*Por favor, com açúcar
em cima!*

*Lindo! Eu deixo, mas
só hoje, hein!*

Os dois dão risadinhas e um selinho alegre.

53

Figura 51. Cena de abertura de Jerry e Wendy, páginas 52 e 53 do livro

POR QUÊ??????

*Porque eu não sou
um mamute !!!!!!!!*

BEEEMMMM!

**RESPOSTA ERRADA,
VOCÊ MORRE.**

*Não me mata! Eu
suplico! Não me
mata! Eu não sou
um mamute! Juro
que não!*

**NÃO SEI SE ACERTO NA CABEÇA...
OU NO CORAÇÃO...**

*Não me mata! Eu
imploro, não me mata!
(muda o tom)*

*OLHA, MATA ELA!
(joga Wendy na sua
frente)*

Jerry???

**MATA ELA. ELA
NÃO SERVE PRA
NADA. É UM
MAMUTE!**

Jerry!!!

60

**CALA A BOCA, SUA VACA CON-
SUMISTA! OLHA SÓ PRA ELA! É
UM ENTULHO SOCIAL. NÃO
SERVE PRA NADA! VAI ACABAR
VIRANDO UMA DESSAS VELHAS
ESTICADAS CHEIAS DE PREGAS
ATRÁS DA ORELHA!**

Jerry...

**MATA ELA! ESSE TIPO DE
MULHER SÓ SERVE PRA
SUSTENTAR AS INDÚSTRIAS DE
ANSIOLÍTICOS, TENSIOLÍTI-
COS, TRANQUILIZANTES,
SEDATIVOS, CALMANTES,
REGULADORES DE HUMOR!**

Jerry!

**WENDY, ACORDAR PRA DORMIR
OU DORMIR PRA ACORDAR, NÃO
FAZ DIFERENÇA PRA VOCÊ.
ENTENDA! VOCÊ NÃO PENSA:
CONSOME! A SUA PARALISIA É
OUTRA! E A PIOR DE TODAS!**

Jerry!

**CALA A BOCA, WENDY!
(volta-se para o Capitão)
EU TENHO UNS DÓLARES NO
BANCO, TRANSFIRO PRA VOCÊ EM
UM TELEFONEMA! COISA RÁPIDA.
É SÓ VOCÊ ME PASSAR SEUS
DADOS. TUDO NO SIGILO, SEM
DESCONTO DE NOTAS! MATA ELA
CARA, EU SAIO DE FININHO E FICA
TUDO CERTO. MATA ELA!**

61

Figura 52. Momento de mudança de Jerry, páginas 60 e 61 do livro

Jerry e Wendy

(alvo e leve)

Eu te amo,
minha florzinha!

(loura e refrescante)

Eu te amo
mais, bombonzinho!

Não, não,

eu te amo
mais ainda, minha
cocadinha...

Eu te amo
mais que tudo, meu
bebezinho...

Eu te amo
ao infinito, meu floquinho
de neve!

Eu te amo
na idade de Deus,
meu xodozinho...

52

Ah, não! Assim não
vale! Deixa eu te
amar mais, por favor!

Você sempre quer me
amar mais, amor!
Hoje, não! Hoje é a
minha vez! Eu que te
amo mais!

Por favor, deixa,
por favor!

Não tem como, amor.
Te amo muito, chega
a tremer de tanta
amor, olha.

Por favor, por
favorzinho!

Ai, amor, assim eu me
derreto toda!

Por favor, com açúcar
em cima!

Lindo! Eu deixo, mas
só hoje, hein!

Os dois dão risadinhas e um selinho alegre.

53

Figura 53. Cena de Jerry e Wendy com grid sobreposto

5.3.6. Frenesi

Por ser uma personagem militante e ativista, que tem um modo acusatório, direto e agressivo de falar, optou-se por utilizar a Sofia Pro Condensed Bold em caixa alta, com entrelinha apertada e o kerning ajustado para diminuir o espaço entre letras, tornando o texto justo, sem espaço ou pausas, evidenciando a convicção firme e direta da personagem. Além disso, procurou-se utilizar o texto na diagonal, com angulações diferentes para conferir um dinamismo à página e evidenciar a quebra de padrões que a personagem defende. Manteve-se o texto alinhado à esquerda para preservar uma integridade do parágrafo, uma vez que o discurso de Frenesi – apesar de dinâmico e forte – apresenta uma coerência e raciocínio lógico (Figuras 54 a 57).

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Condensed Bold

Corpo: 11 e 30

Caixa: alta

Entrelinha: 10

Alinhamento: esquerda

Kerning: ajuste para apertar

Ações na cena:

- surgir
- agito coletivo
- protestar
- cercar
- acusar

Surge Frenesi, a puta revolucionária, militante das causas da minoria, com cocar na cabeça e um megafone na mão, acompanhada pelos colegas esquerdistas que trazem Leon preso. Todos em polvorosa.

Leon: (com medo)
Me solta!

(no megafone)

FRENESE!
ABAIXO A ACULTURAÇÃO!
ABAIXO A COLONIZAÇÃO!

**MINHA GENTE, NÃO PODEMOS FICAR CALADOS
E PASSIVOS DIANTE DE TANTA CORRUPÇÃO!**

**É PRECISO AGIR, JÁ! AGORA!
CHEGA DE PARALISIA!**

**ONDE ESTÁ A JUSTIÇA NESTE PAÍS?
EU PERGUNTO, MINHA GENTE: ONDE
ESTÁ A JUSTIÇA NESTE PAÍS???**

**ESTAMOS TODOS FAZENDO PAPEL DE
PALHAÇO, MINHA GENTE! EU QUERO
TER ORGULHO DA MINHA PÁTRIA!**

ABAIXO O REFRIGERANTE NEGRO

68

**VIVA O
GUARANÁ!**
**VIVA O
INDIO!**

**VIVA O
NEGRO!**

**VIVAM
AS SEVERINAS!
AS CHICAS!
AS MARIAS!**

VIVA O SAMBA!

**YANKEES,
GO HOME!**

**NÓS
SOMOS
JOVENS, MERDA!
VAMOS MUDAR ESSA
REALIDADE! PORRA, VAMOS
FAZER UMA REVOLUÇÃO!
VAMOS TOMAR O PODER!**

**ABAIXO A FALTA DE VERGONHA NA CARA!
ABAIXO A CORRUPÇÃO!
ABAIXO O TRABALHO INFANTIL!
ABAIXO O TRABALHO ESCRAVO!**

**YANKEES, GO HOME!
YANKEES, GO HOME!**

(todos repetem em manifesto)

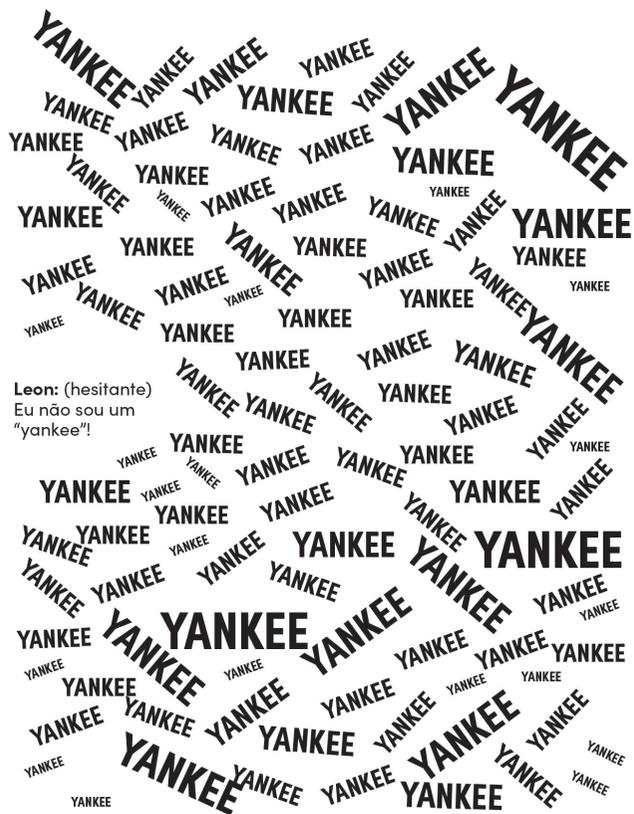
VAMOS LÁ, GENTE!

**YANKEES, GO HOME!
YANKEES, GO HOME!**

69

Figura 54. Cena de abertura de Frenesi, páginas 68 e 69 do livro

Jogam Leon no chão. Todos param. Frenesi começa a estalar os dedos, em um código entre os militantes. Todos repetem a ação, olhando de forma desafiadora para Leon. O rapaz não entende, mas mantém-se firme. Cercam Leon como lobos. Sussurram "yankee" enquanto estalam os dedos numa sinfonia intimidadora, com olhos fixos em Leon.



Leon: (hesitante)
Eu não sou um
"yankee"!

70

De repente, Frenesi dá um sinal de silêncio.

71

Figura 55. Momento em que Leon é cercado pelos militantes, páginas 70 e 71 do livro

**ACHO QUE NÃO ME APRESENTEI.
SOU FRENESI, MAIS CONHECIDA COMO**

**FRENESI,
A PUTA REVOLUCIONÁRIA.**

Os dois trocam um aperto de mão.

Leon: Eu sou Leon...

**CARMELO, LEON CARMELO. O NOME REALMENTE É ESTÚPIDO. MAS
NÃO SE PODE TER TUDO NESTA VIDA, NÃO É MESMO?
(pega um cigarro e oferece ao rapaz, que o rejeita)
VOCÊ É UM DESSES CAÇADORES DESGRAÇADOS? TRABALHA PRA ELES?**

Leon fica sem entender.

**OS MALDITOS YANKEES VENDEDORES DE CARNE DE MAMUTE. UNS
BONS FILHOS DA PUTA! GANHAM DINHEIRO VENDENDO CARNE DE
GENTE MORTA PROS OUTROS COMEREM. VOCÊ CONCORDA COM ISSO?**

74

Leon: O povo gosta...

**O POVO COME ATÉ MERDA SE NÃO FEDER, NÃO É ESSA A QUESTÃO.
ERRADO É ESSES YANKEES VENDEREM A CARNE DO NOSSO POVO
NESSE SANDUICHE CAPITALISTA. VOCÊ ACHA ISSO CERTO?**

**ACHA CERTO QUE ESSES HOMENS DETERMINEM O QUE NOS SERVE OU
DEIXA DE SERVIR? QUE LEVEM RIOS DE DINHEIRO DO NOSSO PAÍS, NOS
COLOCANDO UNS CONTRA OS OUTROS, CAÇADORES E CAÇADOS? TEM
MUITA GENTE INOCENTE VIRANDO HAMBURGUER... E ISSO NÃO É CERTO!**

Leon: A Mamutes
Food é nacional.

**ELES QUEREM QUE VOCÊ PENSE QUE É NACIONAL, MAS É MENTI-
RA. ELES SÃO NAZISTAS! QUEREM EXTERMINAR A ESPONTANEIDA-
DE NATIVA. INVENTARAM ESSA HISTORIA DE MAMUTES. (mudan-
do de tom) MAS HOJE... VOCÊ SABE QUE DIA É HOJE?**

Leon faz que não.

(no megafone)

HOJE É O DIA DA LIBERTAÇÃO!

Leon não entende.

75

Figura 56. Cena de Frenesi, páginas 74 e 74 do livro

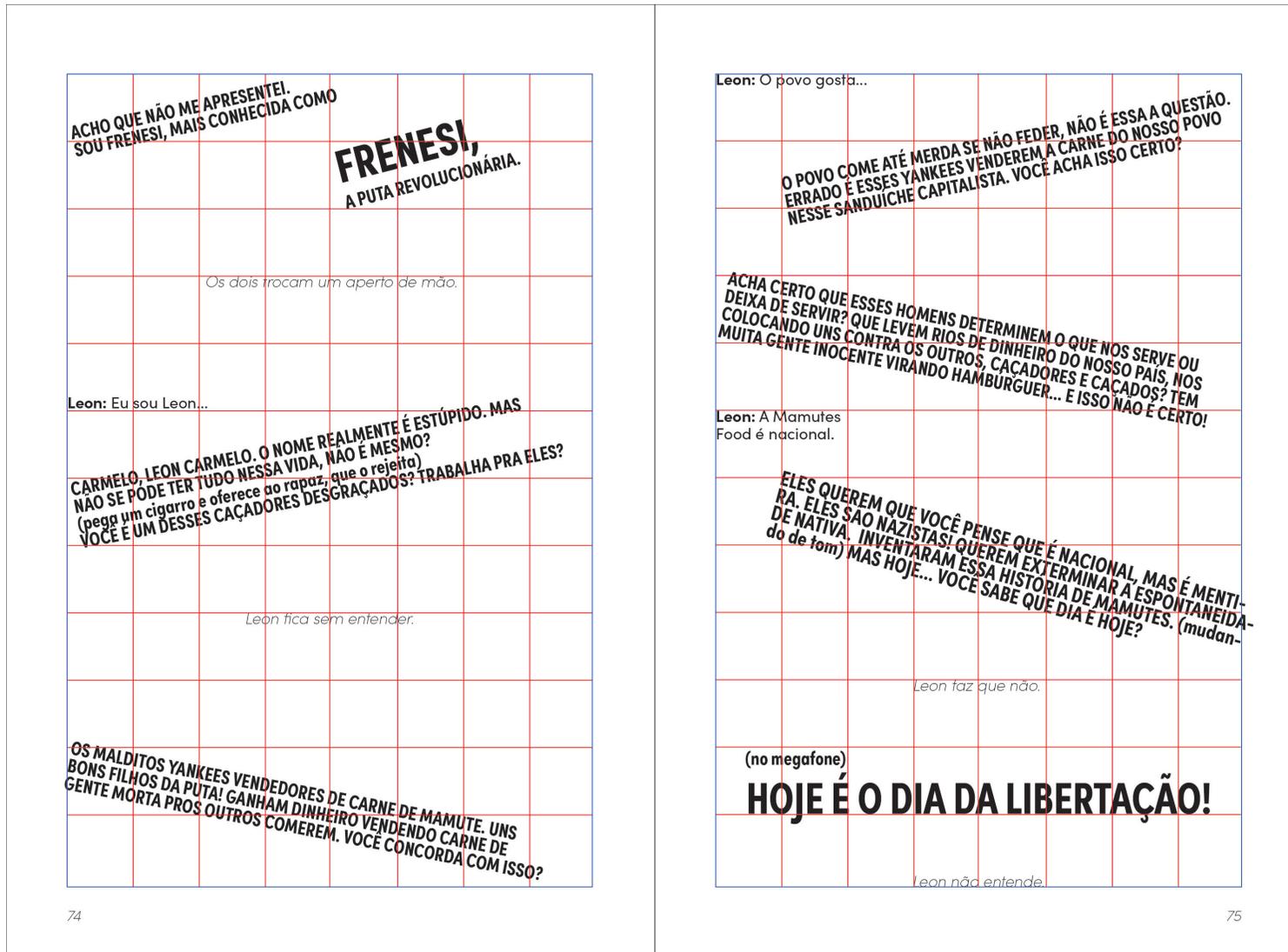


Figura 57. Cena de Frenesi com grid sobreposto

5.3.7. Lola Blair /Pablo

A dualidade desse personagem foi um dos aspectos principais a considerar no momento da representação. Para traduzir Lola Blair – uma figura carismática e sensual – optou-se pela Sofia Pro Condensed Light, com o kerning ajustado para aumentar o espaço entre letras, conferindo uma leveza às falas. Já para Pablo, manteve-se a Sofia Pro Condensed, mas com peso Medium, conferindo mais força ao texto. Optou-se por manter a entrelinha regular, uma vez que Pablo apresenta uma personalidade didática, que fala com clareza e de forma professoral – diferentemente de Frenesi, que é mais acusatória e radical no discurso. Ambos Lola e Pablo estão alinhados à direita para criar um contraponto com Frenesi, que está alinhada à esquerda, evidenciando novamente a diferença entre os personagens (Figuras 58 a 60).

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Condensed Light e Medium

Corpo: 11

Caixa: alta e baixa

Entrelinha: 13,2

Alinhamento: direita

Kerning: ajuste para abir (Lola), sem ajuste (Pablo)

Ações na cena:

- seduzir
- se revelar
- explicar
- convencer

TODAS VIRARAM SANDUÍCHE, GAROTO, E ESTAVAM LONGE DE SEREM MAMUTES. ERAM PUTAS REVOLUCIONÁRIAS, MAS FORAM PEGAS PELOS HOMENS DO GOVERNO E EXILADAS PARA A MAMUTES FOOD, ONDE VIRARAM HAMBURGUER!

Leon: Nossa...

COMPREENDE AGORA AONDE QUERO CHEGAR, RAPAZ? QUEIMA DE ARQUIVO, ABUSO DE PODER, LAVAGEM DE DINHEIRO... E ISSO É SO O COMEÇO. (com sorriso amarelo) MALDITOS VERMES! MAS ELES NÃO PERDEM POR ESPERAR... (ouvindo alguma coisa, como uma badalada) HORA DA PINGA!

Leon: Olha, obrigado, senhora, mas é que...

NÃO SOU DO TIPO QUE ACEITA NÃO COMO RESPOSTA, RAPAZ. E ALÉM DO MAIS A PINGA É BOA, É BRASILEIRA! (brindam e viram o copo. Frenesi enche outro) É EU QUERO QUE VOCÊ CONHEÇA UMA PESSOA. (sorri)

*Uma luz roxa toma o espaço.
De longe, ouve-se um bolero que se espalha, inebriante.*

LOLA BLAIR, A NOSSA LEBRE...

Do alto, surge Lola Blair em seu rabo de peixe azul-turquesa, lindíssima, cantando, num show único. Ao fim da música, aplausos empolgados de Frenesi e Leon. Lola desce as escadas. A seu lado está Hamed Ali Ada Ada, que acende seu cigarro. Sentam-se para tomar chá.

78

Lola Blair

Ja fue mejor que eso...

IMAGINA, LOLA, VOCÊ AINDA É A MELHOR.

Cómo no? Pues sí! Pues sí! (vê Leon) Quién es el niño?

Leon: Meu nome é...

COMPANHEIRO CARMELO.

Sí, sí... Carmelito. (ri)

LOLA, ACHO QUE ENCONTRAMOS O NOSSO HOMEM!

79

Figura 58. Cena de abertura de Lola Blair/Pablo, páginas 78 e 79 do livro



Figura 59. Momento de transição de Lola Blair para Pablo, páginas 80 e 81 do livro

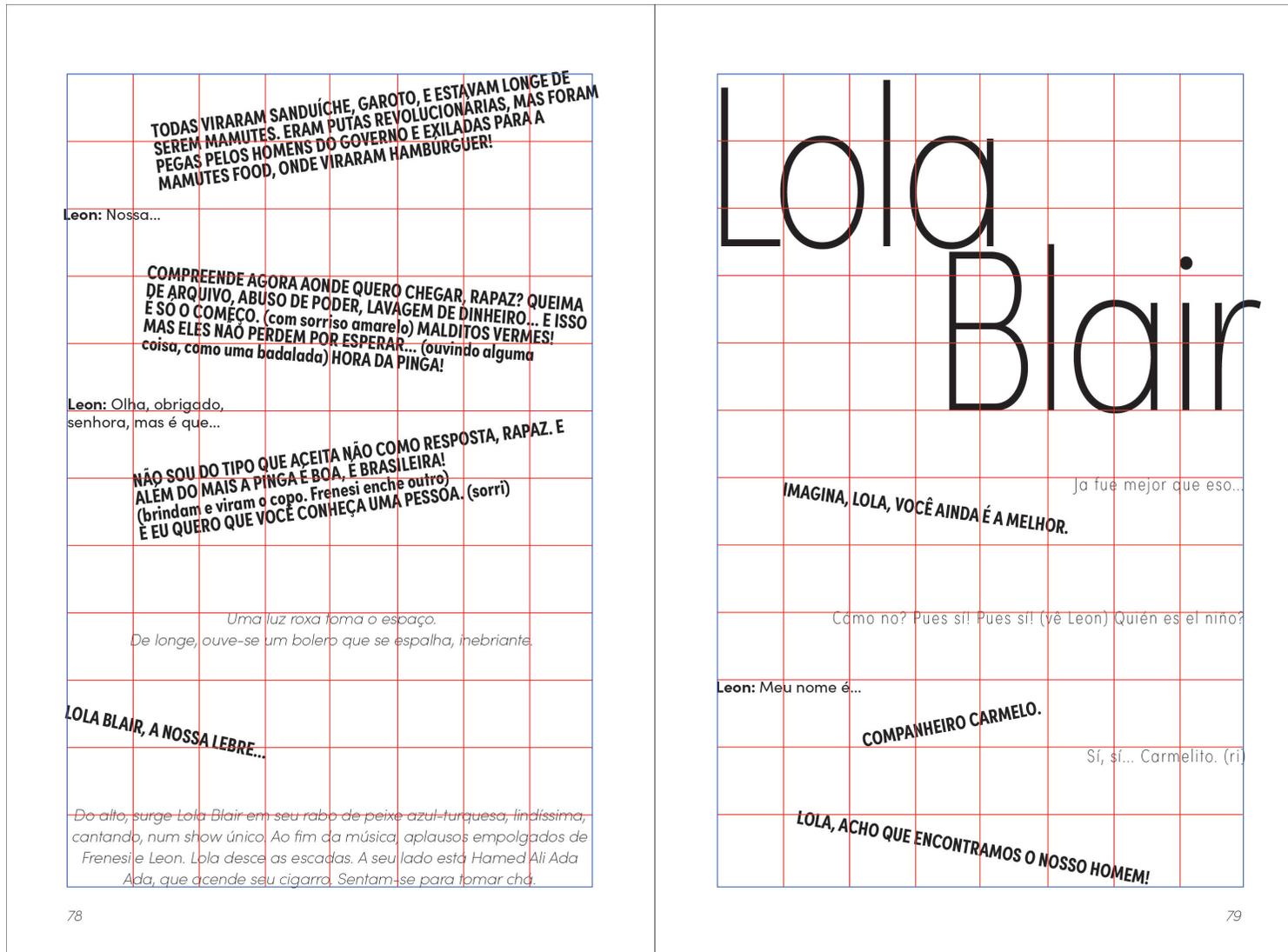


Figura 60. Cena de Lola Blair com grid sobreposto

5.3.8. Squel

Squel é uma personagem que se destaca em relação aos outros por sua leveza e fragilidade. Seu discurso quase beira o delírio, levando Leon a se apaixonar. Sua cena se apresenta como um mundo à parte, onde só existem os dois, Squel e Leon. Nesse sentido, utilizou-se a Sofia Pro Ultra Light, com kerning ajustado ao máximo e entrelinha exageradamente aberta, para conferir a leveza, fragilidade e caráter etéreo da personagem. A entrelinha aberta ao extremo torna as linhas de texto quase elementos independentes, o que evidencia o aspecto sem nexos de suas falas. Além disso, utilizou-se um layout de páginas com apenas duas falas no topo, conferindo uma sensação de solidão entre Leon, Squel e o resto do mundo. A página volta a ter uma quantidade de texto maior quando um conflito se inicia entre os personagens, e o encanto se quebra – momento no qual Squel pede para Leon a matar (Figuras 61 a 64).

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Ultra Light

Corpo: 8

Caixa: alta e baixa

Entrelinha: 18

Alinhamento: direita

Kerning: ajuste para abrir

Ações na cena:

- surgir
- levitar
- aproximar
- delirar

squel

(com o olhar fixo em Leon)

Numa tarde de abril, minha mãe saiu pra tomar banho de
chuva. O céu estava lilás e a chuva era morna. Uma gota
fria, talvez a única entre todas as outras, escorreu para
dentro de minha mãe e ela ficou grávida. Nasci nove
meses depois, num dia de chuva tão forte e frio que
caíam do céu pequeninas pedras de gelo... Af ela me deu
o nome de Squel. Era o som que ela ouvia das pedrinhas
caindo na telha. (sussurando) Squel... Squel... Squel... E a
moral disso tudo é que quanto mais se cresce, mais
possível fica de se comer o bolo.

94

Leon: Meu nome é
Leon Carmelo, mas
não tenho nenhu-
ma história em
especial...

É bonito.

95

Figura 61. Cena de abertura de Squel, páginas 94 e 95 do livro

<p>Leon: Obrigado. Ninguém nunca me disse.</p> <p>Que você é bonito?</p> <p>96</p>	<p>Leon: (ri, sem graça) Também.</p> <p>Mas é verdade. (se aproxima mais) E a moral disso tudo é que o que não foi dito nem sempre é lembrado.</p> <p>97</p>
---	---

Figura 62, Exemplo de páginas com pouco texto na cena de Squel, páginas 96 e 97 do livro

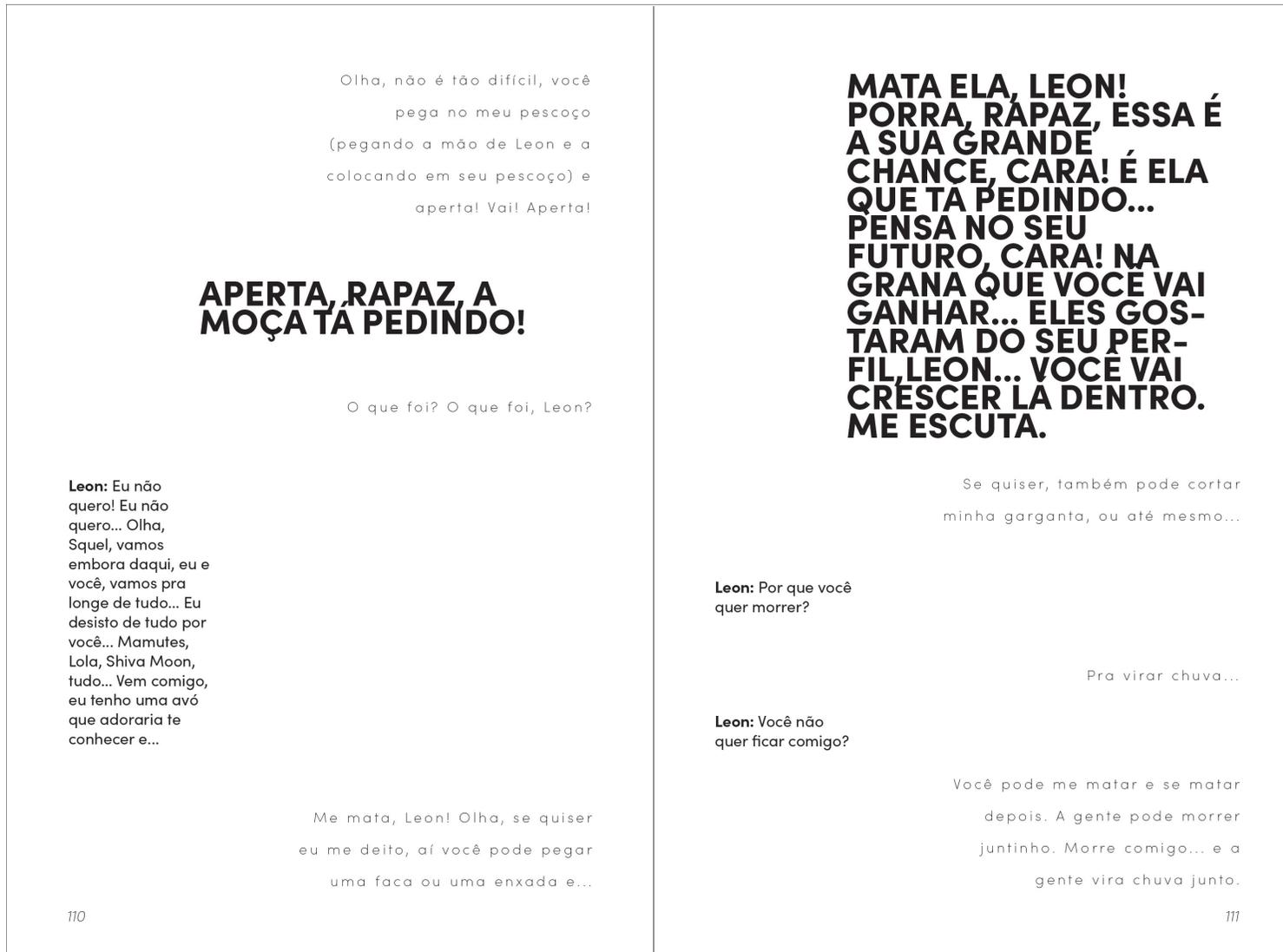


Figura 63. Momento de mudança na cena de Squel, páginas 110 e 111 do livro

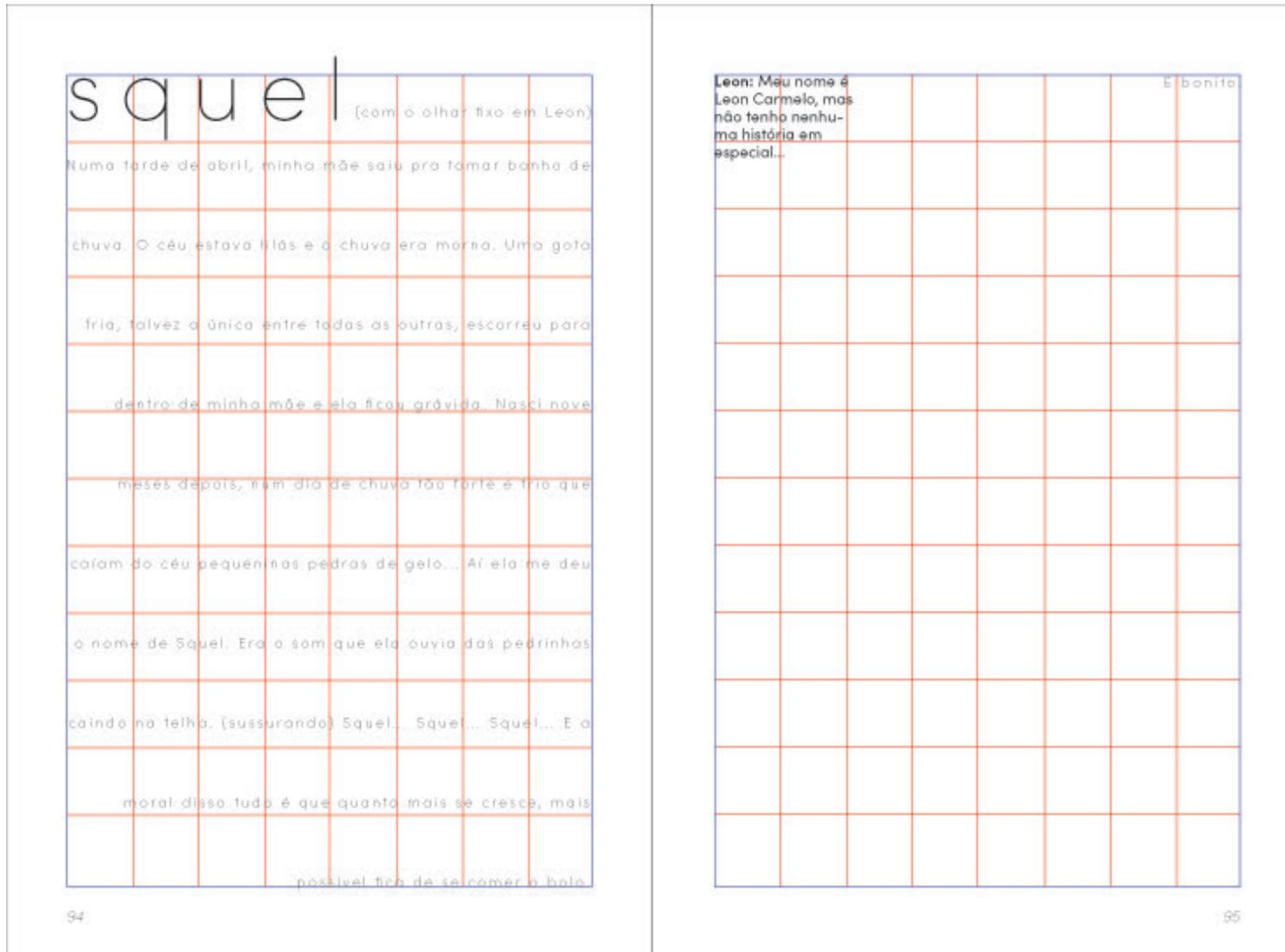


Figura 64. Cena de Squel com grid sobreposto

5.3.9. Homens 1 e 2

Diferentemente de outras duplas de personagens, os Homens já iniciam a cena em conflito, duelando por um mamute. Suas falas são sempre ditas para atacar ou se defender um do outro e, por isso, optou-se por um layout que brinca com o parágrafo simulando armas de fogo, com pontas direcionadas a fala oposta. Para evidenciar que cada Homem se encontra de um lado do palco, optou-se por colocar um parágrafo na vertical e outro na horizontal, criando uma diferença de eixos entre os personagens. Por serem figuras teimosas, brutas e orgulhosas, foi utilizada a Sofia Pro Condensed Regular em caixa alta, que confere um aspecto gritado e forte ao texto (Figuras 65 e 66).

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Condensed Regular

Corpo: 11

Caixa: alta

Entrelinha: 13,2

Alinhamento: esquerda e direita

Kerning: sem ajuste

Ações na cena:

- duelar
- teimar
- enfrentar
- matar

HOMEM 1

(com a arma sempre apontada)
SE PREPARA PRA MORRER, CABRA DA
PESTE!

POIS ESSE CABRA AQUI FOI CUSPIDO,
NÃO FOI PARIDO, E É ELE QUEM
VAI FAZER TU EXPERIMENTAR
CAPIM PELA
RAÍZ...

MUITO DIFÍCIL! O CABRA TEM QUE TER
DOIS COLHOES, TREZE DEDOS,
SETE OLHOS!

PRA MATAR UM CABRA COMO TU BASTA
APENAS UM!

118

(com a arma na mira)
AINDA NÃO NASCEU UM CABRA
CAPAZ DISSO!

HOMEM 2

POIS É ISSO QUE VAMO VÊ, CABRA! METO UMA
BALA, UMA QUE É SUFICIENTE PRA BOTAR
ESSE CABRÃO
NO CHÃO!

NÃO SE META AQUI, NÃO, MOÇA!
AQUI A BRIGA É
DE MACHO!

(do outro lado)
Ô, DONA FACA NO PEITO, ESSE CABRA
ROUBOU MEU
MAMUTE!

**OLÁ, SENHOR! SOU ISADORA FACA
NO PEITO E EU GOSTO DE METER O
DEDO NA FERIDA E FAZER SANGRAR!**

**UAU! A EXCITANTE E RUDE VIRILI-
DADE. MAS O QUE ACONTECEU?**

CÊ TÁ LOUCO HOMEM? O MAMUTE
ERA MEU! ERA EU QUE TAVA
NO ENCALÇO
DELE!

119

Figura 65. Cena de abertura dos Homens, páginas 118 e 119 do livro

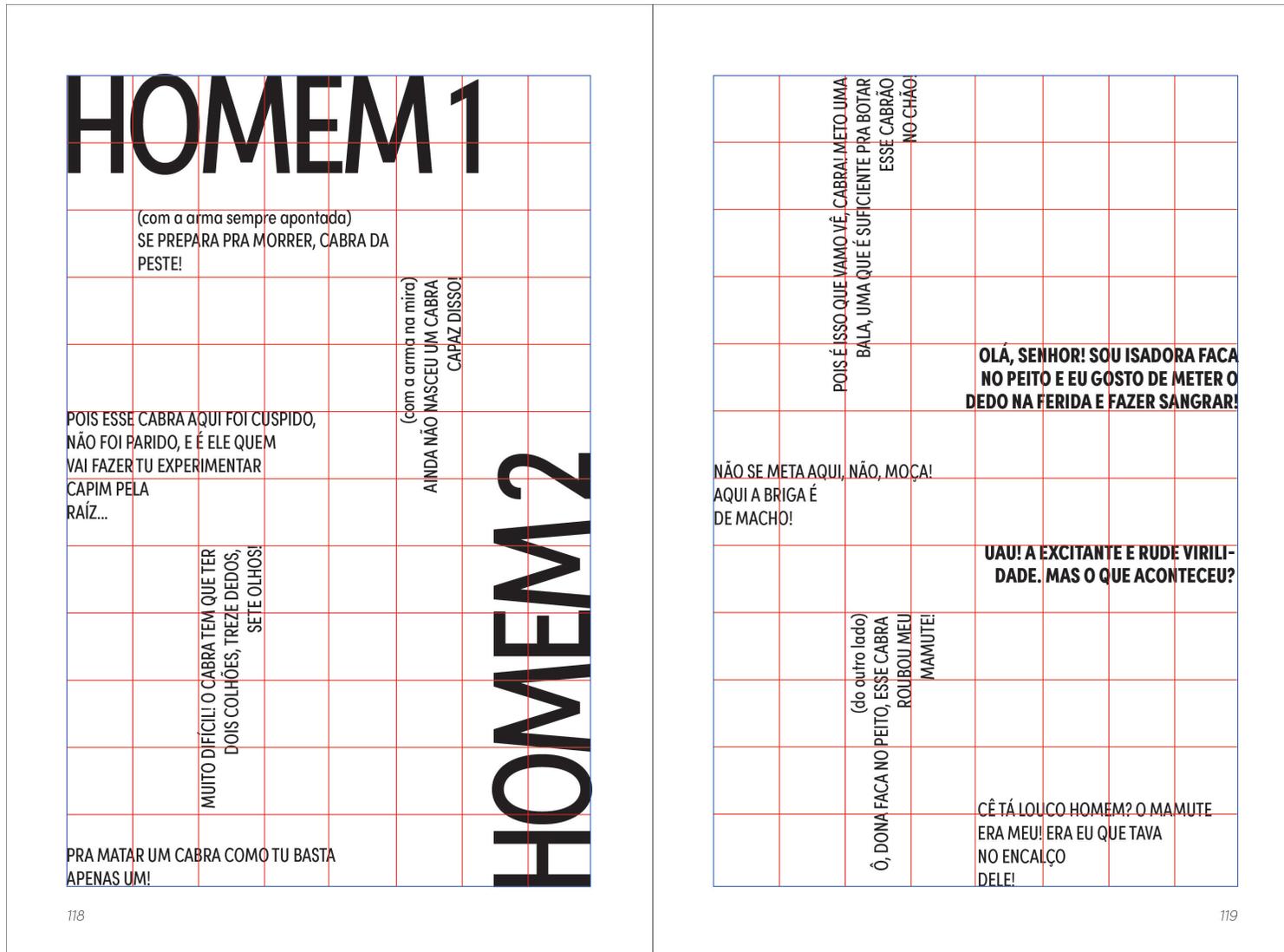


Figura 66. Cena dos Homens com grid sobreposto

5.3.10. Shiva Moon

Shiva Moon apresenta dois momentos em sua cena. O primeiro é artificial, engessado, como uma performance perfeitamente ensaiada que tenta vender uma ideia de jovialidade e alegria. Nesse sentido, utilizou a Sofia Pro Soft Bold, que remete traz uma maciez e bordas suaves, mas ao mesmo tempo com força e presença. Buscou-se um layout que fosse quadrado, rígido, brincando com a ideia de uma plateia que canta o nome de Shiva Moon, onde o discurso desta se encontra dentro de uma forma, utilizando o texto justificado para conferir esse aspecto. O segundo momento começa quando Shiva Moon está sozinha e se revela a pessoa fragmentada, que está sob efeito de drogas e cujo discurso ora é coerente e lógico e em outros momentos é sem nexos, fragmentado, incoerente. Nesse sentido, utilizou-se uma mistura de tipos de parágrafos, com o texto ora ocupando a extensão da página em parágrafos regulares, ora em linhas curtas que descendem na página. Para evidenciar ainda o caráter caótico da personagem, intercalou-se o texto regular e todo em caixa alta, valorizando momentos de exaltação e de calma da personagem. Por fim, utilizou-se um recurso de deformação no texto para conferir o aspecto de abstração e irregularidade que a personagem vive quando consome as drogas (Figuras 67 a 71).

Escolhas tipográficas:

Fonte: Sofia Pro Soft Bold

Corpo: 12, 15 e 20

Caixa: alta e baixa

Entrelinha: 13 e 12,5

Alinhamento: esquerda, direita e centro

Kerning: sem ajuste

Ações na cena:

- performar
- se revelar
- desabar
- fragmentar

SHIVA MOON SHIVA MOON
SHIVA MOON SHIVA MOON
SHIVA MOON SHIVA MOON
SHIVA MOON SHIVA MOON

**BOA NOITE!
O QUE VOCÊS QUEREM COMER?**

PLATÉIA: Sanduíche de mamute!

SHIVA MOON SHIVA MOON
SHIVA MOON SHIVA MOON

128

SHIVA MOON SHIVA MOON
SHIVA MOON SHIVA MOON
SHIVA MOON SHIVA MOON
SHIVA MOON SHIVA MOON

**EU NÃO OUVI. MAIS FORTE!
O QUE VOCÊS QUEREM COMER?**

PLATÉIA: Sanduíche de mamute!

SHIVA MOON SHIVA MOON
SHIVA MOON SHIVA MOON

129

Figura 67. Cena de abertura de Shiva Moon, páginas 128 e 129 do livro

Perturbe o seu papai, não deixe sua mãe em paz. Peça, implore, suplique por um lindo e saboroso sanduíche de carne de mamute da Mamutes Food, com muita carne, muita carne, muita carne, muita carne. Hum... que delícia! Hum... que prazer! (numa evolução de cheerleader) Eu quero um "M", eu quero "A", e com outro "M" eu puxo o "U", seguindo o "T" encontro o "E", que com o "S" dá: MAMUTES! Hum, que delícia. Hum, que prazer! E na compra da promoção especial, um brinde: um lindo chaveirinho de mamute igualzinho ao meu!

130

Você vai ficar fora dessa? (muda de tom) E se o papai e a mãe não quiserem comprar o saboroso sanduíche de mamute, rompa com eles! Sejam fortes! Resistam! Mostrem quem é que manda! Façam greve de fome. Quebrem coisas! Mintam! Mordam! Matem! Mas não deixem de consumir o saboroso hambúrguer de mamute! Beijinhos! (paralisa o sorriso)

Shiva Moon muda abruptamente.

131

Figura 68. Momento de performance artificial de Shiva Moon, páginas 130 e 131 do livro

ONDE
ESTÃO OS
MALDITOS
GÊMEOS?
CABEÇAS
VÃO
ROLAR!
CABEÇAS
VÃO
ROLAR!
(procurando algo na bolsa)

ESSAS CRIANÇAS ME ENLOUQUECEM! A VONTADE
QUE TENHO É DE LANÇAR UMA NOVA LINHA: A LINHA
DO MINI-HAMBÚRGUER DE MAMUTE.

(reflete)
hum... não é má ideia...

(anota)
MAS,
POR HOJE,
A VONTADE
QUE EU
TENHO É
DE FAZER
HAMBÚR-
GUER.
GÊMEOS!

(toca o telefone)

ALÔ... (tempo)

132

JUDITE, EU ESTOU TRA-BA-LHAN-DO...

(tempo)

É, as bichas gêmeas marcaram uma
reunião comigo, sim

(tempo)

O QUE? DE NOVO?

(preparando uma carreira de pó)

NÃO,
CHARLOTE!
NÃO LIMPA!
ESTOU
MAN-
DAN-
DO!

Ela vai aprender a se limpar sozinha! Nada, Charlotte!
Ela faz pra chamar atenção! Agora você pega tudo e
esfrega na cara dela pra ela saber que não foi legal.

Funciona com cachorro. (tempo)

133

Figura 69. Momento de quebra de Shiva Moon, páginas 132 e 133 do livro

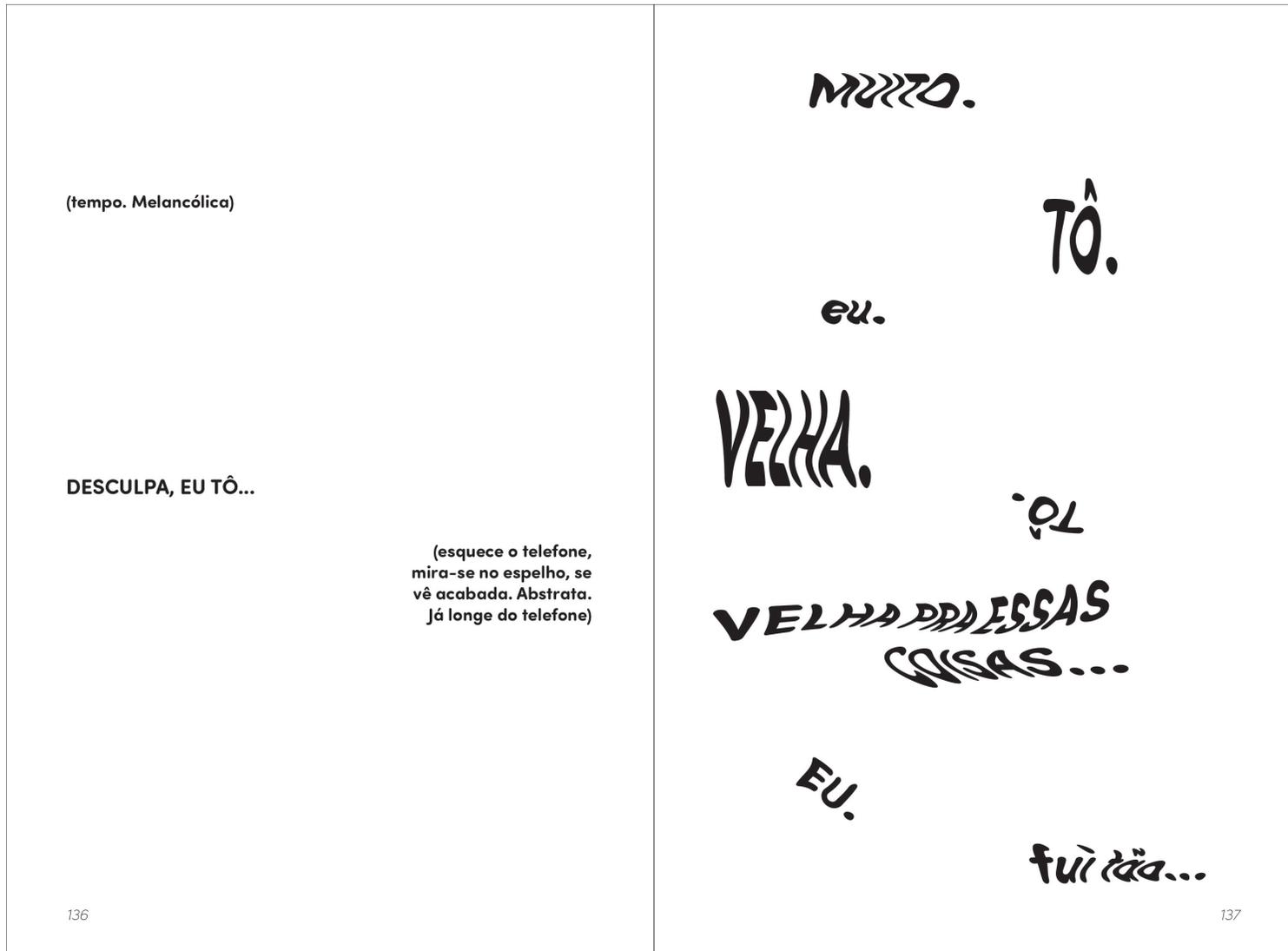


Figura 70. Momento de deformação de Shiva Moon, páginas 136 e 137 do livro

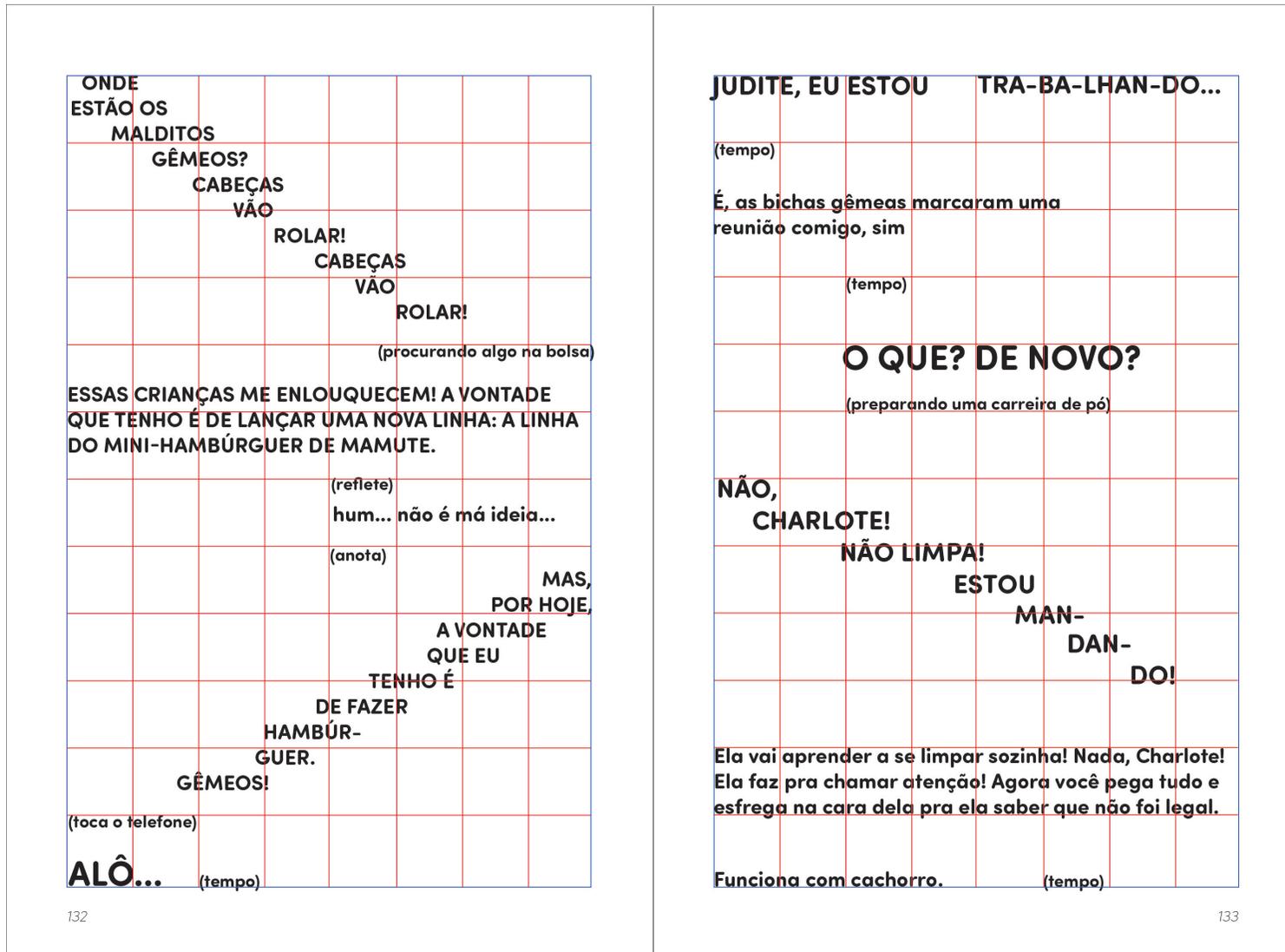


Figura 71. Cena de Shiva Moon com grid sobreposto

5.3.11. Cena Final

A cena final da peça é única na qual quase todos os personagens aparecem em cena. Há, portanto, uma mistura visual, onde cada personagem ocupa o seu espaço na página criando uma textura tipográfica na página. Esse caos organizado transmite a atmosfera conflituosa e dinâmica presente na cena, na qual os personagens se encontram para um clímax de conflitos e enfrentamentos, encerrando a história de forma afrontosa e energética. Esta cena, de alguma forma, resume o tom que a peça traz no seu enredo – um mundo no qual cada indivíduo, dotado de suas características marcantes e singulares, disputam espaço por poder e por seus próprios interesses (Figuras 72 e 73).

(para Shiva) Honey, foi bom enquanto durou...
Mas você sabe, o mercado é nervoso precisa sempre de novidades.

O QUE VOCÊS PENSAM QUE ESTÃO FAZENDO, SUAS BICHAS?! EU SOU SHIVA MOON! O POVO ME AMA! O POVO ME ADORA! O POVO ME QUER!

E o povo terá, honey!
Sanduíche de Shiva Moon! Será que alguém vai querer te comer, Shiva? (ri)
Time is money! Você é o ontem.
Frenesi é o amanhã!

HA! ESSA BARANGA NÃO CHEGA AOS MEUS PÉS. VOCÊS ESTÃO COMETENDO UM ERRO FATAL! QUANDO TODOS FICAREM SABENDO DISSO, VOCÊS VÃO PAGAR CARO! SUAS BICHAS! SEUS ESCROTOS! FILHOS DA PUTA!!!

Os gêmeos fazem um sinal e o carrasco quebra o pescoço de Shiva.

AI... BEM MELHOR. DETESTO PESSOAS QUE GRITAM. EU JÁ ESTAVA FICANDO COM DOR DE CABEÇA. (dá uma risadnha fina)

Leon: Frenesi? O que aconteceu? Onde estão Pablo e Hamed?

144

VIRARAM PROMOÇÃO: COMPRE UM SANDUÍCHE DO ORIENTE MÉDIO E LEVE UM DA AMÉRICA CENTRAL JUNTO! (ri com os Gêmeos e o Capitão)

Leon: E o que aconteceu com o dia da libertação?

SORRY, MY BOY... TIME IS MONEY. ESCUTA, ESQUECE TUDO O QUE É PASSADO. (tranquilíssima) ESQUECE TUDIIIIINHO... GOSTEI DE VOCÊ, TE DISSE ISSO QUANDO TE CONHECI. VOCÊ VAI LONGE, RAPAÇ. (fumando)

VOCÊ TEM DUAS OPÇÕES. A PRIMEIRA É SAIR DAQUI. ASSIM, COMO ENTROU. SEGUIR SEU CAMINHO! (RI) A OUTRA É FICAR. AÍ... (rindo) AÍ, MEU QUERIDO, O CÉU É O LIMITE.

Leon começa a rir. Todos se entreolham, num desconforto. No início o riso é bem baixinho, mas vai aumentando, num crescente. Vai ficando alto, muito alto, insuportável, e não para.

QUE FOI, CARA? PIROU? TÁ RINDO DE QUÊ? TÁ RINDO DE QUÊ, CARA???

Leon se esvazia. Vai parando, devagar, até ficar sério de novo. Olha para Frenesi.

Leon: Onde eu assino?

145

Figura 72. Cena final da peça, com múltiplos personagens, páginas 144 e 145 do livro

	(para Shiva) Honey, foi bom enquanto durou... Mas você sabe, o mercado é nervoso precisa sempre de novidades.				
	O QUE VOCÊS PENSAM QUE ESTÃO FAZENDO, SUAS BICHAS?! EU SOU SHIVA MOON! O POVO ME AMA! O POVO ME ADORA! O POVO ME QUER!				
	E o povo terá, honey!				
	Time is money! Você é o ontem. Frenesi é o amanhã!	Sanduíche de Shiva Moon! Será que alguém vai querer te comer, Shiva? (ri)			
	HA! ESSA BARANGA NÃO CHEGA AOS MEUS PÉS. VOCÊS ESTÃO COMETENDO UM ERRO FATAL! QUANDO TODOS FICAREM SABENDO DISSO, VOCÊS VÃO PAGAR CARO! SUAS BICHAS! SEUS ESCROTOS! FILHOS DA PUTA!!!				
	Os gêmeos fazem um sinal e o carrasco quebra o pescoço de Shiva.				
	AI... BEM MELHOR. DETESTO PESSOAS QUE GRITAM. EU JÁ ESTAVA FICANDO COM DOR DE CABEÇA. (dá uma risadnha fina)				
Leon:	Frenesi? O que aconteceu? Onde estão Pablo e Hamed?				
144					

	VIRARAM PROMOÇÃO: COMPRE UM SANDUÍCHE DO ORIENTE MÉDIO E LEVE UM DA AMÉRICA CENTRAL JUNTO! (ri com os Gêmeos e o Capitão)				
Leon:	E o que aconteceu com o dia da libertação?				
	SORRY, MY BOY... TIME IS MONEY. ESCUTA, ESQUECE TUDO O QUE É PASSADO. (tranquilíssima) ESQUECE TUDIIIIINHO... GOSTEI DE VOCÊ, TE DISSE ISSO QUANDO TE CONHECI. VOCÊ VAI LONGE, RAPAÇ. (fumando)				
	VOCÊ TEM DUAS OPÇÕES. A PRIMEIRA É SAIR DAQUI. ASSIM, COMO ENTROU. SEGUIR SEU CAMINHO! (RI) A OUTRA É FICAR. AÍ... (rindo) AÍ, MEU QUERIDO, O CÉU É O LIMITE.				
	Leon começa a rir. Todos se entreolham, num desconforto. No início o riso é bem baixinho, mas vai aumentando, num crescente. Vai ficando alto, muito alto, insuportável, e não para.				
	QUE FOI, CARA? PIROU? TÁ RINDO DE QUÊ? TÁ RINDO DE QUÊ, CARA???				
	Leon se esvazia. Vai parando, devagar, até ficar sério de novo. Olha para Frenesi.				
Leon:	Onde eu assino?				
145					

Figura 73. Cena final com grid sobreposto

5.4. Capa

O conceito da capa surgiu a partir das experimentações tipográfica realizadas para as cenas da peça. Uma vez que cada personagem é representado por uma fonte e suas variáveis, optou-se por trazer essa pluralidade tipográfica para a capa. Além disso, para evidenciar também a relação de ambiguidade e disputa de poder presente na peça, optou-se por brincar com figura e fundo, utilizando o preto e branco para criar um aspecto de conflito e complementação (Figuras 74, 75 e 76).

Texto 1 (contra capa) - retirado da edição original

Os Mamutes apresenta a trajetória de Leon em busca de um emprego na multinacional de fast-food que produz hambúrgueres de carne humana. Para conseguir a vaga na Mamutes Food, o jovem precisa abater um mamute: uma pessoa considerada sem valor. Personagens improváveis cruzam seu caminho, provocando questionamentos sobre uma sociedade doente, sem perspectivas e de consumismo exacerbado. Eis o dilema de Leon: se tornar um caçador implacável ou resistir em nome de seus princípios?

Texto 2 (contra capa) - autoral

Jô Bilac consegue, através de sua descrição dos personagens, provocar o leitor a imaginar visualmente essas figuras que compõem *Os Mamutes*. Na minha primeira leitura da peça, fui levada a criar sons, cores e texturas que preenchiam o espaço dessa dramaturgia. Fui instigada a querer traduzir aquilo que se formava em minha cabeça em algo concreto e físico e, por isso escolhi esta peça para realizar o projeto. Aqui, assumo o papel de designer encenadora, propondo a você, leitor, uma experiência que te provoque e te conecte com o texto de uma nova forma.

Texto 3 (orelha direita) - autoral

Este livro é o resultado de um projeto de conclusão de curso realizado na Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ pela aluna Livia Ferrari, no ano de 2020. O objetivo do projeto foi realizar uma representação de uma tradução gráfica a partir de uma obra teatral. Entendendo o designer como encenador, que manipula e organiza elementos dentro de um espaço com o intuito de gerar sentido e provocar o público, este livro

busca trazer para a página uma nova forma de ler teatro. Tendo como base o texto escrito por Jô Bilac, o livro propõe ao leitor que se conecte com a história e os personagens tanto pelo conteúdo, como pela forma. Cada página procura traduzir por meio da tipografia e do layout, as individualidades dos personagens, suas personalidades fortes e únicas.

Texto 3 (orelha esquerda) - retirado da edição original

Jô Bilac nasceu em 1985, no Rio de Janeiro. Filho de pai espanhol e mãe brasileira, passou parte de sua infância em Madri, na Espanha. Em 2006, formou-se pela Escola de Teatro Martins Pena. Oriundo de uma família de classe média, tem como referência em seus textos a influência de personagens burgueses em meio a uma sociedade desigual e consumista. Em 2007, fundou, ao lado de Vinicius Arneiro, Carolina Pismel, Paulo Verlings e Julia Marini, a Cia. Teatro Independente, excursionando por todo o Brasil com os espetáculos *Cachorro!* e *Rebú*, sucessos de crítica e público. Desde então, escreveu *Savana Glacial*, que venceu o Prêmio Shell de melhor texto em 2010, *Limpe todo sangue antes que manche o carpete*, que venceu o prêmio FestKaos de melhor texto em 2011, *Conselho de Classe*, que lhe rendeu também os prêmios Cesgranrio, APTR e Shell de melhor texto, entre outras peças. Considerado um dos expoentes da nova dramaturgia brasileira, foi indicado ao prêmio “Faz diferença” do jornal O Globo como personalidade de teatro em 2011 e 2013.



Figura 74. Capa vista de frente

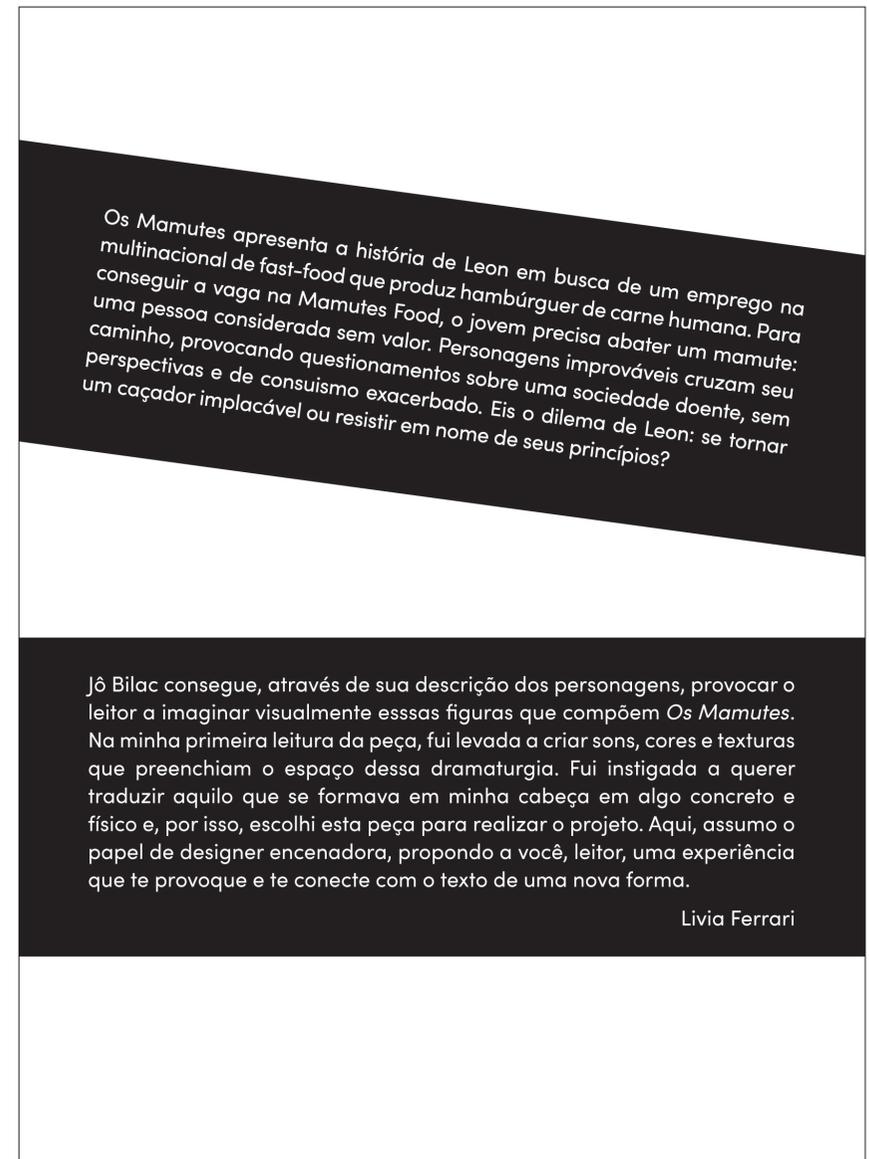


Figura 75. Contra capa



Figura 76. Visão da capa aberta com capa, contra capa, lombada e orelhas

6. Considerações Finais

6.1. Relatos de leituras

Por conta das condições de isolamento social, não foi possível realizar uma validação do projeto com um número grande de pessoas. Contudo, era importante para a conclusão do projeto, entender de que forma o artefato conseguia transmitir as traduções desejadas e instigar leitores a lerem e se conectarem com a peça – mesmo que de forma inicial. Nesse sentido, foi realizada uma leitura teste com três indivíduos que puderam ler a versão impressa em formato de boneca. Entendendo que as escolhas gráficas do projeto estão diretamente conectadas com o texto escrito por Jô Bilac, as perguntas feitas tiveram o objetivo de avaliar se houve dificuldades na leitura decorrência do projeto gráfico, e quais as conexões que surgiram na leitura do texto.

No geral, os relatos levantaram um incômodo na leitura da cena dos Homens – páginas 118 a 120– na qual há parágrafos na vertical. Contudo, frisaram que a quantidade de texto na vertical era pequena e, portanto, não prejudicou em alto grau e experiência de leitura. Além disso, apresentaram dificuldade também, na legibilidade dos acentos e vírgulas nas falas do Capitão Man, em decorrência da entrelinha apertada que ocasionou na sobreposição destes.

Um dos pontos importantes a ser avaliado nos relatos, era a capacidade do leitor de associar cada fala com cada personagem, uma vez que optou-se por não utilizar o código teatral de indicação de fala com o nome do personagem. Os leitores relataram que não sentiram dificuldade em conectar a fala ao personagem correspondente, afirmando que as escolhas tipográficas – por serem padronizadas ao longo da peça - eram suficientes para identificar cada personagem. Além disso, relataram que as diferentes fontes e variáveis tipográficas os instigaram a criarem vozes para cada personagem, conectando a forma do texto à forma

de falar. Um exemplo dado por um dos leitores foram os personagens Squel – uma voz que sussurra e fala devagar, segundo o leitor – e o Capitão Man – uma voz que grita.

Outro ponto importante a ser analisado no feedback, foi a relação do ritmo de falas dos personagens. Nesse sentido, os relatos indicaram que os leitores sentiram uma diferença em cada cena, principalmente nas falas dos Gêmeos – nas quais as entrelinhas são apertadas e abertas dependendo do momento. Ao comentarem nesta cena, os leitores indicaram sentir o ritmo acelerado e emendado dos personagens, contrastando com outras cenas onde o ritmo era reduzido drasticamente, como na cena da personagem Squel. Um dos leitores indicou que sua sensação ao ler esta cena foi a de um diálogo que se estende por um grande período de tempo.

Além disso, os leitores indicaram que as escolhas gráficas acrescentaram uma camada de interesse pelo texto, uma vez que os levaram a querer relacionar as escolhas gráficas com os seus objetivos de tradução. Ou seja, além de criarem relações próprias com a peça, a tipografia e o layout, os leitores ficaram interessados em entender quais as motivações para as minhas escolhas, procurando encontrar quais eram as intenções por trás de cada tradução.

Por fim, entende-se que estes relatos são uma avaliação inicial, sem um resultado que possa ser considerado como final, uma vez que a leitura foi realizada com poucos indivíduos, além do artefato ser uma versão em boneca. Nesse sentido, coloca-se como um caminho futuro, a revisão desta etapa de avaliação, incluindo mais depoimentos com pessoas que apresentam diferentes contatos com textos teatrais - como atores e não atores.

6.2. Caminhos futuros

O objetivo principal deste projeto era explorar a maneira como design gráfico pode criar associações visuais e gráficas com um texto dramático. Tais relações, neste projeto, foram exploradas por meio apenas de tipografia e layout, explorando o texto e suas configurações na página. Contudo, vê-se que esse projeto poderia seguir, ainda, inúmeros caminhos que não se limitam às variáveis tipográficas e de diagramação.

Abraçando a ideia de traduzir cada personagem, ou cada cena, é possível vislumbrar o projeto explorando o uso de cor, criando associações e códigos visuais, utilizando cores para adicionar uma camada de conexões. Da mesma forma, o artefato impresso tem a possibilidade de explorar diferentes materiais e tipos de papel para criar uma leitura multissensorial, explorando conexões visuais e táteis, associando sensações que ocorrem no texto, com as texturas e efeitos causados pela manipulação do objeto. Além disso, pode-se explorar, utilizando dobras e facas, a relação do texto no espaço, tornando o artefato impresso um pequeno palco, evidenciando ainda mais a relação tempo-espaço-ação.

6.3. Últimas considerações

Este projeto buscou traduzir graficamente um texto dramático, trazendo para as páginas, a pluralidade de texturas presentes em uma peça de teatro e convidando o leitor a construir os personagens e o espaço de uma nova forma. Como atriz, estudo os textos teatrais – decupando a peça e as falas - buscando encontrar pistas que me levem à construção do personagem. Nesse processo, cada aspecto do personagem se torna vivo em minha mente e passa a significar uma representação deste. Quando decidi trabalhar com texto teatrais neste projeto, tinha o desejo de encontrar formas que o design pode dar visualidade a essas representações imaginárias que se formam quando lemos um texto dramático. Busquei, por meio das ferramentas do design gráfico, uma forma de tornar o registro escrito do teatro, um artefato que comunique as múltiplas camadas de sentido e interpretações que existem nessa arte.

Nesse processo, fui desafiada não só como atriz – fazendo escolhas interpretativas sobre as cenas e os personagens – mas como designer – assumindo uma autoria no projeto e trazendo a experimentação gráfica como tema central de um projeto de conclusão. Além disso, ter passado um ano estudando textos teatrais pela lente do design, me proporcionou uma nova forma de compreender o gênero dramático, trazendo novas ferramentas de análise que poderei utilizar futuramente como atriz. Por fim, saio deste processo com mais confiança em mim mesma, com mais autonomia enquanto designer e com o desejo de explorar outras ligações possíveis entre design e teatro.

7. Bibliografia

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.

BILAC, Jô. **Os Mamutes**. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2015. 88 p.

FARIAS, Priscila Lena. **Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas**. 2016. 216 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Cap. 1.

IONESCO, Eugène. **O Rinoceronte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

LEBORG, Christian. **Visual Grammar**. New York: Princeton Architectural Press, 2006. 100 p. Tradução de: Diane Oatley.

LIBERANO, Diogo. **Yellow Bastard**. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2019.

LIMA, Ricardo Oliveira da Cunha. **Análise da Infografia Jornalística**. 2009. 144 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Desenho Industrial, Centro de Tecnologia e Ciências, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

LUPTON, Ellen. **Graphic design thinking**. Gustavo Gili, São Paulo, 2013.

LUPTON, Ellen. **Pensar com Tipos**. São Paulo: Gustavo Gili, 2020. 224 p.

MAGELLA, Jonatan. **Desculpe o transtorno**. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2019. 80 p.

MCCOY, Katherine. **Repensando o modernismo, revisando o funcionalismo**. In: MCCOY, Katherine. *Looking Closer: critical writings on graphic design*. Nova York: Allworth Press, 1994. p. 1-4. (1). Tradução de: Eduardo Souza.

MILLER, Arthur. **A morte do caixeiro viajante**. São Paulo: Abril, 1976.

MILLER, Arthur. **Um bonde chamado desejo**. São Paulo: Abril, 1976.

MIZANZUK, Ivan; BECCARI, Marcos; CUNHA LIMA, RICARDO; MIRABEAU, ALMIR; PAULUK, MARCEL. **Anticast**, plataforma digital, 2013.

PASSÔ, Grace. **Amores Surdos**. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2012. 85 p.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018. 64 p.

PAVIS, Patrice. **Theatre at the Crossroads of Culture**. Londres: Routledge, 2005. 219 p.

PEZZIN, Oliveira. **Processos Criativos em Design: dentro e fora dos limites**. In: 7 Fórum de Pesquisa Fau-Mackenzie - Arq e Design - Transdisciplinaridades, 2011, São Paulo. Fórum de Pesquisa FAU-Mackenzie. São Paulo: Fau Mackenzie, 2011.

RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. 112 p.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva**. São Paulo: Abril, 1976.

SALABERG, Jhonny. **Buraquinhos ou O vento é inimigo do Picumã**. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2018. 64 p.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. 3. ed. Abingdon: Routledge, 2013. 377 p.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Porto Alegre: L&pm, 2017. Tradução de: Beatriz Viégas-Faria.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. Tradução de: Bárbara Heliodoro.

SYME, Holger Schott. **Unediting the Margin: Jonson, Marston and the theatrical page**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

TCHEKHOV, Anton. **Ivanov**. São Paulo: Edusp, 2014.