

# para/grafia

Uerj – Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro

CTC – Centro de  
Tecnologia e Ciências

Esdi – Escola Superior  
de Desenho Industrial

Aluna: Flora de Carvalho

Orientadora: Noni Geiger

Rio de Janeiro, 2014

**para/grafia**

Iconoclastia, ojeriza, obnubilar,  
Tegucigalpa, defenestrar, soteropolitano,  
Burquina Faso, hermenêutica,  
dodecaedro, filantropo, geodésico,  
densitometria óssea, eletromagnetismo,  
episteme, cacorrafióforia.

Todas as palavras são bonitas.

## **Sumário**

### **8 I Linhas gerais**

- 10 I.1 Ai meu Deus e agora?
- 12 I.2 Resumo
- 14 I.3 Encontros
- 18 I.4 E o design com isso?
- 22 I.5 Marco zero
- 30 I.6 Enfim, uma introdução

### **34 II Impresso / Digital**

- 38 II.1 O(s) Livro(s)
  - 39 II.1.a Projeto editorial
  - 66 II.1.b Projeto gráfico
- 80 II.2 Facebook
- 86 II.3 Paragrafia.com

### **90 III As partes são a soma de tudo**

- 92 III.1 Considerações finais
- 96 III.2 Referências



**Linhas Gerais**

## I.1 Ai meu Deus e agora?

No fim de abril, depois de muita leitura, de muita dúvida e discussão, era chegada a hora de apresentar, pela primeira vez, o que seria o meu projeto de graduação. Ai meu Deus e agora, como lidar com uma pressão tão grande? Definir tema de trabalho final é gritar pro mundo quem se é, e isso quase sempre demanda coragem, muita coragem. Pela primeira vez em 6 ou sei lá mais quantos anos de Esdi, chegou a hora de fazer uma coisa nova: escolher. Escolher o tema, a mídia, o suporte, a plataforma, o caminho, o conceito e tudo mais. O desespero só foi superado pela animação e assim foi, e assim fui. Lá pelo dia 20 e pouco, entrei na sala decidida, de texto na mão. Hoje, mais de 7 meses depois, reli o mesmo papel e o coração apertou. Ainda estava tudo lá. Está tudo aqui. O para/grafia virou projeto de vida, sem nunca ter sido uma barreira entre a Flora universitária e a Flora adulta. Exaustivo, complicado, confuso, mas também meu. O retrato de paixões antigas, pelas letras e pelas palavras que elas formam; pelas formas das coisas e pelas regras da natureza e do homem que as ordenam; pela imagem do meu pai deitado na rede às 9 da manhã lendo um livro qualquer, devorando qualquer livro; pela profissão

da minha mãe que é também a minha, pela força das suas mãos; pelo jeito inseguro da minha irmã e pro quanto eu quero que ela acredite que vai ficar tudo bem. Esse projeto é um agradecimento retumbante à existência dos meus amigos, um dispositivo anti-solidão, um sorriso discreto no canto da boca.

Aos professores Pedro de Souza, Zoy Anastassakis e (em especial) Noni Geiger manifesto aqui a minha profunda gratidão.

Aproveito também para mandar saudações a todos os meus colegas de turma e abraços particularmente apertados aos queridos Andrea Pech, Diana Dias, Everton Ávila, Fernando Chaves, Ísis Daou, Lucas Pelegrineti, Tiago Lombardi e Valquíria de Castro.

## **I.2 Resumo**

para/grafia é um projeto experimental que se manifesta na linguagem escrita e diz respeito à relação íntima que se estabelece entre leitor e texto. Um de seus principais objetivos é investigar a ação do designer não apenas como alguém que dá forma a letras, palavras e parágrafos, mas que também participa na escolha dos termos, que decide onde colocar vírgulas e pontos finais. Ele gera conteúdo através de experimentos participativos acerca do tema linguagem e de um conjunto de textos, que discutem, indiretamente, a relação entre design e literatura.

palavras-chave: linguagem, instruções, experimento, forma e conteúdo, literatura.

### I.3 Encontros

Como todo ser humano que se preze, de vez em quando me pego meio borocochô, cansando de tudo, quase parando, deixando pra lá.

Corro então para a prateleira, pego o livro do Leminski e o abro em uma página qualquer, desejando que o acaso me leve direto para o meu poema preferido. Até hoje ainda não tive a sorte de cair no tal poema, mas vou continuar tentando, enquanto houver dias borocochôs.

Não sou de perder a viagem e por isso me deixo levar por entre jogos de palavras, haicais e poemas visuais. Fico feliz quando esbarro naquele que diz que “amar é um elo entre o azul e o amarelo”, por mais que ainda não tenha certeza se ele está falando ou não do verde.

Num dia desses, ao invés do livro, abri o Youtube e escrevi, sem saber no que ia dar, “Leminski” e “linguagem”. O primeiro resultado da busca foi um vídeo em preto e branco, meio mal enquadrado, onde o poeta curitibano, em frente a um quadro negro rasbicado, fala, levantando os braços e andando de um lado para o outro, as seguintes palavras:

“O prazer de usar a linguagem é um dos prazeres humanos maiores, junto com o sexo, a bebida, a comida, as drogas, estados extraordinários, enfim, todas as coisas que os homens possam buscar. O uso da linguagem dá um barato fundamental para o ser humano. Não é preciso justificar isso à luz de nada. Isso aí é que é fundamental. Outras coisas é que tem que se justificar.”

Depois de um discurso assim tão apaixonado, é quase pecado continuar este texto. Mas aqui vou eu, pedindo desculpas pelo inconveniente.

“Design do silêncio ou a ausência da forma. O invisível: uma política da ausência.” Esse título, que em si já diz muito, pertence ao texto escrito pelo professor Pedro de Souza para os alunos do quinto ano da Escola Superior de Desenho Industrial em 2014. Mais que um tema, a proposição é um convite a reflexão sobre o papel do designer no mundo, sobre sua responsabilidade com o planeta, com a vida, com as relações entre pessoas e pessoas e entre pessoas e espaços.

Sua leitura, em mim, fez ecoar perguntas: o que realmente importa? O que me mantém o movimento?

Em retrospectiva, sempre tive um forte interesse pelo desenho tipográfico – por seu aspecto micro, pela sutileza dos detalhes e, principalmente, por todo o amor e dedicação que a atividade demanda. Por mais obsesiva-compulsiva que soe essa afirmação, faz muito sentido, na minha cabeça, que alguém passe horas, ou dias, ajustando as curvas de uma letra O.

Para todos os meus amigos, familiares, professores e ex chefes uma coisa parecia semi-óbvia: o trabalho final de graduação da Flora vai ser uma fonte.

Não desenhei nenhuma serifa, haste, barra, espora, olho, pingo; não espacejei nenhum caractere e muito menos perdi o sono pensando no kerning entre o A e o V. A razão pela qual não fiz todas essas coisas não tem absolutamente nada a ver com rebeldia.

A explicação é, na verdade, bastante simples: gosto de desenhar letras porque elas são a expressão visual da linguagem. Sinto prazer em ver uma palavra bem desenhada, com pretos e brancos devidamente equilibrados. Considero essa preocupação um sinal de respeito à comunicação; à linguagem enquanto dispositivo que possibilita encontros.

Aprecio aliás, todo e qualquer tipo de encontro: fraternos, consonantais, amorosos, vocálicos. Prefiro ditongos e dígrafos a hiatos.

Em seu texto “O Fantasma de uma Linguagem Pura”, Maurice Merleau-Ponty fala do encontro entre linguagem e existência, da relação que os entrelaça de maneira indissociável. Ninguém perguntou minha opinião, quem sou eu, aliás, para concordar ou discordar do Merleau-Ponty, mas acho tudo isso muito lindo. “(...) a linguagem, em todo o caso, se assemelha às coisas e às ideias que ela exprime, é o substantivo do ser, e não se concebem coisas ou ideias que venham ao mundo sem palavras. Seja mítico ou inteligível, há um lugar em que tudo o que é ou que será prepara-se ao mesmo tempo para ser dito.”

Juntei, no mesmo saco, a eterna busca tipográfica pela beleza na forma escrita, o poder e a força das palavras enquanto interfaces entre o homem e o mundo e o profundo desejo de sentir o barato sobre o qual falou Leminski. Misturei bem. Sacudi. Saiu o para/grafia.

## I.4 E o design com isso?

Designers gráficos são confrontados diariamente com o desafio de dar forma a conteúdo bruto, decidir hierarquias, tamanhos e posições. Diz a lenda que eles também devem se preocupar, na mesma intensidade, com os espaços não preenchidos e planejar milimetricamente a medida das margens, das colunas, das entrelinhas. Em meio a tantas decisões, tentam achar tempo para pequenas pausas regadas a café e alongamentos – uma hérnia de disco cervical pode acabar com o humor de qualquer um. Depois de discretas incursões ao Tumblr, Twitter, Instagram, Facebook e até ao Linked in, eles voltam sua atenção para a mancha de texto, seus olhos treinados saem em busca de viúvas, órfãs e caixotes – essas coisas não pegam bem. É bom também que eles saibam um pouco sobre as fontes que estão usando, quem as desenhou, se são antigas ou novidades fresquinhas no mercado. Em alguns casos, dependendo da complexidade do trabalho, eles até precisam determinar uma grid, por mais que já saibam, de antemão, que em alguns momentos será necessário ‘dar uma roubadinha’ pelo bem geral do layout.

Faz parte do cotidiano dos escritores abrir o Word ou qualquer outro editor de texto (será que eles ainda usam cadernos?) e torcer para que as palavras fluam dos seus cérebros para as pontas dos dedos que apertam teclas de teclados que causam lesões por esforço repetitivo. Eles precisam se preocupar com a ortografia das palavras, evitar breves surtos de dislexia causados por aquela dor insistente na lombar. Também devem permanecer atentos à gramática, à concordância nominal, à regência verbal. Dizem por aí que alguns até sabem diferenciar uma oração subordinada adjetiva de uma subordinada adverbial, mas quase ninguém deve se interessar por esse conhecimento, além de alunos do terceiro ano do ensino médio, que em geral detestam ler, mas querem muito passar no vestibular. É fundamental que eles tenham segurança para decidir sobre a pontuação. Vírgulas mal posicionadas podem causar constrangimentos e às vezes até mudam o sentido da frase inteira. Elas nunca devem separar o sujeito do verbo, segundo as más línguas. Mas se o revisor deixar passar um errinho aqui ou ali, não tem problema, é só chamar de licença poética e seguir a diante.

Os dois profissionais descritos nos parágrafos anteriores são tão parecidos que poderiam estar sentados na mesma cadeira, desafiando a física, ocupando o mesmo lugar no espaço.

Ambos trabalham de acordo com estruturas, sejam elas tipográficas ou sintáticas, se preocupam com o que estão dizendo, através de elementos gráficos ou locuções verbais, posicionam elementos em campos, sejam eles bidimensionais como cartazes ou lineares como sentenças.

Tome como exemplo as colunas de texto deste relatório. O alinhamento à esquerda não justificado exige que o designer quebre as linhas em momentos propícios, da mesma maneira que o poeta decide onde terminar seus versos.

Tudo isso para dizer que forma e conteúdo não necessariamente habitam espaços separados, que há poesia na fusão dos dois, que designers deveriam escrever mais. O para/grafia ganhou dimensões literárias porque não existe palavra que não diga nada, ainda que fale exclusivamente de suas próprias curvas.

## I.5 Marco zero

O texto a seguir é o mesmo citado no início de “Ai meu Deus, e agora?”, primeira parte do capítulo I deste relatório. Por mais que alguns aspectos tenham se transformado ligeiramente durante o processo, muitos, ou melhor, a grande maioria, dos pontos que ele aborda continuam precisos, pertinentes e imprescindíveis.

Em geral, a maior diferença entre o que o para/grafia (que ainda nem tinha esse nome) era e o que ele passou a ser está na escala. Em sua versão final, o projeto acabou se afastando um pouco da forma tipográfica propriamente dita, observada bem de pertinho. O assunto ainda está presente e tem papel fundamental em diversos momentos, mas foi tratado de maneira mais global, a partir de um olhar menos especialista/especializado.

No entanto, se as especulações sobre o A maiúsculo, personagem principal da *Parte 2: Letras*, forem encaradas como um exemplo das manifestações sonora, visual e cognitiva da linguagem, tudo volta ao lugar, e o texto se desfaz na dimensão tempo, volta à tona ao presente.

## Parte 1: Cadeiras

Em sua obra *One and Three Chairs* o artista norte americano Joseph Kosuth representa a ideia de cadeira de três maneiras distintas: um objeto sólido e tridimensional, uma imagem fotográfica e uma definição escrita, extraída de um dicionário. A suposição de que Kosuth não construiu a cadeira, provavelmente não tirou a foto nem redigiu o verbete leva diretamente a pergunta: Qual foi então o seu papel como artista? Ao dispor as três traduções do conceito lado a lado, Kosuth gerou um espaço de questionamento que é independente da aparência do conjunto. O julgamento de qual das 3 representações é mais certa na intenção de definir e demonstrar o conceito de cadeira é quase instintivo, mas se dissolve na medida em que todas elas são pertinentes em dimensões distintas da linguagem.

A citação “The idea itself, even if it is not made visual, is as much of a work of art as any finished product.”, extraída do artigo “Paragraphs on Conceptual Art”, escrito por Sol LeWitt em 1967, dá pistas sobre as intenções de Kosuth e ajuda a definir o termo Arte Conceitual.

Em suas próprias obras, LeWitt costumava transcrever suas ideias em conjuntos de instruções, que eram entregues a grupos de pessoas (assistentes, estudantes ou funcionários de um museu), para que fossem lidas, interpretadas e executadas. Em seu método de trabalho, LeWitt não só relativizava a noção de autoria como também gerava um certo grau de imprevisibilidade, à medida que suas obras estavam sujeitas a interpretação de seus executores. É importante ressaltar que o conjunto de instruções textuais redigidas por ele detinha uma perenidade que ultrapassava a dimensão física da obra de arte, que está intrinsecamente sujeita a ação do tempo. Pode-se dizer que o princípio de sua criação artística não estava restrita, nesses casos, à produção de murais e estruturas tridimensionais, mas ia além, à medida que se fundamentava na tradução de uma ideia em formulação escrita, que por sua vez era decodificada e transformada em linguagem visual.

## Parte 2: Letras

É possível pensar tipografia em analogia a obra *One and Three Chairs*? Assim como Kosuth propôs 3 maneiras de definir o conceito de cadeira, é possível representar de três maneiras

diferentes uma letra? Se a resposta for sim, então o que é um A maiúsculo? Representação número 1: um desenho bidimensional, composto pela tensão entre formas preenchidas (pretas) e contra formas não preenchidas (brancas). Representação número 2: duas linhas espessas e diagonais, verticalmente espelhadas, que se encontram na extremidade superior e são atravessadas por uma barra horizontal. Representação número 3: o grafema referente ao fonema /A/

O type designer geralmente se volta para a representação número 1 do conceito de A maiúsculo, à medida que é responsável por tomar decisões formais que definirão a aparência da letra. Ele trabalha em uma escala reduzida, e não se pode dizer qual das duas ferramentas é sua melhor amiga: a caneta ou a lupa. Foca nos detalhes, no que é quase imperceptível e enquanto desenha sua maior preocupação (ou obsessão) é encontrar a perfeita harmonia entre brancos e pretos, largos e estreitos, altos e baixos. Ele esculpe ponto a ponto, é um artesão. Enquanto desenha, o type designer direciona seu olhar para a forma pura e muitas vezes abstrai até mesmo a totalidade da letra na qual está trabalhando. A mesma curva,

vista bem de perto, pode pertencer a um p ou a um b.

Acima de tudo, projetar fontes é um trabalho que diz respeito à tomada de decisões, que são guiadas por uma intenção. Isso acontece porque existem inúmeras maneiras de desenhar uma mesma letra sem que esta perca sua essência, ou seja, deixe de ser reconhecida. O type designer é confrontado constantemente com esse espectro possível de variações e muitas vezes tem como objetivo projetual ampliar seus limites.

À primeira vista, a representação número 2 soa quase como uma tentativa fracassada de escrever por extenso os mecanismos utilizados pelo cérebro para identificar, em uma fração de segundos, a representação visual do A maiúsculo e associá-la com as funções sintáticas do mesmo. Aprendemos muito cedo (e por repetição) a máxima gestaltista de que “O todo é mais do que a soma das partes”, ou seja, o A maiúsculo é decodificado como uma forma fechada em si mesma, porque possui uma configuração familiar para um literato.

A ineficiência da linguagem em acompanhar a velocidade do pensamento faz com que a descrição

apresentada se assemelhe muito mais à lógica de uma criança que está sendo alfabetizada e compreende o grafema A maiúsculo como a justaposição de 3 segmentos de reta, pois é assim que ela o constrói.

O vocabulário utilizado na descrição também denuncia o grau de conhecimento daquele que escreve sobre o objeto descrito. Se A maiúsculo for definido como elemento tipográfico, um type designer é um locutor especialista, e por isso usa a palavra barra, diferente de um leigo que provavelmente diria traço horizontal ou outro termo semelhante.

A representação número 3 diz respeito a dimensão sonora da linguagem. A maioria das línguas ocidentais são fonológicas, ou seja, seus sistemas de escrita representam, de alguma maneira, sua estrutura sonora. Relacionar forma e som é, no entanto, uma tarefa complexa, que parece equivaler a tentar aproximar dois universos distantes. Isso acontece porque a correspondência entre grafemas (unidades fundamentais ou mínimas de um sistema de escrita) e fonemas não é uma via de mão dupla, ou seja, um grafema pode representar mais de um fonema, o mesmo fonema pode demandar o uso de mais de um grafema,

entre outros casos. No meio dessa confusão sem tamanho, a existência de grafemas mudos, conhecidos em inglês como silent letters, parece criar poesia no contra senso.

### Parte 3: Intenções

Buscar o invisível é escapar do óbvio. É evitar o superficial. É deixar-se surpreender.

Este projeto tratará de linguagem e tipografia, mas não dará origem a (mais) uma fonte.

Ao longo de seu desenvolvimento será adotada uma postura investigativa, que transformará pesquisas práticas e teóricas em conteúdo fresco e palatável.

Nele, as 3 representações expostas na parte 2 desta apresentação serão exploradas de maneira iterativa a partir de uma série de exercícios experimentais baseados em instruções que envolverão pessoas relacionadas aos temas expostos em diferentes níveis de aproximação, como tipógrafos, designers gráficos, estudantes e leigos. Parte do seu conteúdo será, portanto, crowdsourced, ou seja, gerado por agentes externos de acordo com contextos pré determinados.

Paralelamente, o projeto estimulará a produção de textos pertinentes aos enunciados dos exercícios, que explorem diferentes visões da escrita como atividade e da tipografia como forma de expressão visual.

A configuração daquilo que será apresentado no final do ano letivo dependerá unicamente da natureza do conteúdo produzido ao longo do processo. Se tudo der certo, essa composição terá tom de coleção e exercerá função propositiva de modo a gerar um espaço de questionamento e discussão.

## I.6 Enfim, uma introdução

O texto a seguir é o para/grafia tentando se explicar. A versão reproduzida neste relatório ficou *online* no site do projeto por quase dois meses, onde teve cerca de 160 visualizações.

A frase “A rose by any other name would smell as sweet”, da tragédia Romeu e Julieta de William Shakespeare, demonstra, quase cientificamente, o peso envolvido na intenção de descrever qualquer coisa. O cheiro da rosa é aquilo que a define, não o nome que usamos para falar dela. Por outro lado, se não houvesse um nome para a flor que exala o cheiro específico, Shakespeare não poderia ter escrito a frase.

Produzir um texto de apresentação é, antes de tudo, estabelecer fronteiras. para/grafia é definido por seu processo, análogo ao cheiro da flor. Nomes, verbos e adjetivos são tão necessários quanto a palavra “rosa” para que possamos falar dele.

para/grafia é sobre ter e perder o controle.

Quando um texto vem ao mundo, seu autor tem uma única garantia: as palavras que ele escolheu com todo carinho permanecerão na mesma ordem e os sinais de pontuação, milimetricamente posicionados, não mudarão de lugar.

Grande coisa.

O poder que ele antes exercia sobre sua obra foi transferido às mãos, olhos e cérebro de um leitor sem rosto, desconhecido, qualquer. Um anônimo cujas sinapses não podem ser antecipadas; um humano detentor do dom de cometer mal-entendidos. O autor não controla a discreta entonação mental na qual suas frases são lidas, o ritmo que as encadeia. Ele não é capaz de antever em que momentos a concentração do leitor se dispersará e muito menos estará presente para trazer de volta sua atenção.

Por todos esses e muitos outros motivos, a equação que iguala a intenção do autor à percepção do leitor é sempre falsa. Quem lê apropria-se da linguagem, a transforma e, acima de tudo, a coloca em movimento. Os códigos linguísticos se reinventam

em moto perpétuo e por isso nunca se esgotam.

Pensar, falar e escrever sobre linguagem são atos necessariamente meta, auto reflexivos. Ela se modifica na expressão de si mesma. Não pode ser plenamente representada pelo mais complexo dos diagramas. É feita de relações biunívocas frustradas.

Pense bem.

Se cada grafema representasse um único fonema, se cada signo tivesse apenas um significado, a linguagem morreria e seu obituário acusaria a causa-morte um tédio sem fim.

As palavras surgiram para substituir as coisas, mas acabaram virando coisas em si mesmas e habitam uma outra dimensão, onde frases não são simples sequências de palavras, mas complexas composições. para/grafia é um mergulho nesse mundo paralelo, onde significado, representação visual e manifestação sonora são elementos indissociáveis e igualmente fundamentais para a percepção da linguagem escrita.

Emergindo desse contexto, o para/grafia tem como objetivo central investigar a ação do designer, não apenas como

alguém que dá forma a letras, palavras e parágrafos, mas que também participa na escolha dos termos, que decide onde colocar vírgulas e pontos finais. Ele constrói discursos e gera conteúdo através de:

a) Experimentos participativos baseados em instruções acerca do tema linguagem.

b) Um conjunto de textos, carinhosamente chamados de “amarelos”, que abordam temas pertinentes ao projeto e exploram diferentes estruturas de texto a partir dos seguintes questionamentos: Existe ligação entre design e literatura? É possível projetar um texto? Forma e conteúdo podem se influenciar mutuamente no processo de redação?

Os textos não tem a intenção de descrever os experimentos, mas de criar um retrato literário do projeto como um todo. Os experimentos, por sua vez, não ilustram os textos, mas os complementam de maneira sensível e intuitiva.

Como um todo, o para/grafia é a sobreposição de partes que formam intercessões em pontos comuns: o desafio da escrita, a beleza contida na essência do texto e o prazer da leitura.



**Impresso / Digital**

## FULLY BOOKED

INK ON PAPER  
Design & Concepts for New Publications

Let me state this for the record: The internet is not dead. Digital will not disappear. Print will not kill the web. It's easy to forget that when physical books were invented, news websites ignored them, and then laughed at them as a niche pursuit for geeks. Now here we are ...

gestalten

Capa do livro Fully Booked:  
Ink on Paper, editora  
Gestalten, 2013

O livro Fully Booked: Ink on Paper, lançado pela editora alemã Gestalten em 2013, é um desses feitos para não passar despercebido. Sua capa expõe, em letras vermelhas e gigantes, as primeiras linhas da introdução do volume, escrita por Andrew Losowsky: *"Let me state this for the record: The internet is not dead. Digital will not disappear. Print will not kill the web. It's easy to forget that when physical books were invented, new websites ignored them, and then laughed at them as a niche pursuit for geeks. Now here we are..."*. A piada, fundamentada na simples inversão de termos referentes a mídias impressas e digitais, revela o objetivo da publicação: criar um panorama de maneiras criativas de reinventar a forma do livro. A ironia contida no texto sugere ainda que não vale a pena encarar livro e web como plataformas opostas e mutuamente excludentes, mas sim compreendê-las em suas diferenças e potenciais complementaridades.

O projeto para/grafia não advoga em favor de nenhuma das duas partes desse embate fictício e sem sentido. A discussão já está "gasta" (numa época em que um mês já é mais que suficiente para "gastar" qualquer discussão) e justamente por causa disso o projeto foi desenvolvido em ambas as frentes: impressa e digital. A primeira como um registro perene do projeto como um todo, através de um livro, e a segunda como forma de potencializar e dar visibilidade ao processo, por meio de um website e uma página no facebook.

## II.1 O(s) Livro(s)

A decisão pela forma do livro, como objeto contenedor de um processo de mais de oito meses de duração, não foi fácil, mas ao mesmo tempo foi extremamente intuitiva. Por mais que outros suportes tenham sido considerados, como uma exposição ou meios puramente digitais, o conteúdo produzido sempre parecia acomodar-se com mais naturalidade entre as margens de uma página. Essa tendência se intensificou ainda mais quando o lado “literário” do projeto, representado pelo caderno amarelo, começou a ganhar força, equiparando-se em importância à parte “experimental”, documentada no caderno rosa.

Agradeço profundamente a todos os que perguntaram: mas por que um livro? A recorrência dessa questão me deixou sem chão diversas vezes, mas depois de algumas respostas atravessadas e não muito convincentes, agora posso dizer com relativa segurança: não há melhor lugar para a linguagem escrita.

## II.1.a Projeto editorial

O desenvolvimento do para/grafia se deu em três frentes de naturezas distintas: pesquisa de referências, elaboração e realização de experimentos e produção de textos. Ao longo do processo, elas foram exploradas simultaneamente e se influenciaram de maneira mútua. A não adoção de uma metodologia de projeto linear, que prevê fases bem definidas e uma evolução lógica que vai da teoria à prática, foi uma decisão consciente que condiz com a formulação conceitual do projeto. De maneira geral, o conteúdo teve voz nos momentos de decisão formal (projeto gráfico, diagramação, etc) ao mesmo tempo que também foi influenciado por aspectos visuais. Esse diálogo deu origem a estruturas relativamente lógicas, que serão descritas nas sessões “Projeto editorial” e “Projeto gráfico” deste relatório. Elas, no entanto, não se restringem a elaboração de grids, mas também dizem respeito à maneira que a produção do projeto, que é extensa e bastante heterogênea, foi organizada de modo inteligível e atraente aos olhos dos leitores.

Essas intenções levaram a divisão do conteúdo em 4 sessões: azul /, verde /,

rosa / e amarelo /. Cada uma delas representa uma “voz” diferente, de acordo com as três vertentes citadas no parágrafo anterior. azul / e verde / derivam da pesquisa de referências, rosa / dos experimentos e amarelo / da produção de textos. É importante frisar que o código de cores foi definido em um momento anterior ao livro, e já vinha sendo utilizado, desde agosto, na página do projeto no facebook e no site paragrafia.com. No objeto impresso, especificamente, essa divisão se faz presente pela associação de diferentes formatos à cada uma das cores.

O resultado é um volume único, composto por quatro cadernos autônomos, nomeados de acordo com a cor do papel do miolo. Na primeira página de cada um deles, o leitor encontra uma breve descrição do que está por vir, que é, ao mesmo tempo, objetiva e ligeiramente enigmática. Todas elas foram reproduzidas abaixo, seguidas de alguns comentários pertinentes.

*azul / é uma seleção de verbetes extraídos de dicionários da língua portuguesa. Deslocadas dos seus contextos, as palavras foram ampliadas para criar uma compilação de expressões relevantes para o projeto e recorrentes*

*neste livro. Índices alfabéticos da utopia da objetividade, dicionários são pontos de partida.*

Do ponto de vista gráfico, existe uma certa ironia no fato dos verbetes que integram o azul / estarem compostos em corpo 19 e entrelinha generosa (ver l.1.b Projeto gráfico), quando, em sua origem, encontram-se espremidos entre milhares de outros.

Os motivos que estabelecem uma relação de empatia entre dicionários e o livro para/grafia são vários, como a leitura não linear, o aspecto de lista e a tridimensionalidade acentuada que é característica de ambos.

*verde / é a reunião de citações que inspiram, fundamentam, subvertem e dialogam com o para/grafia. Nele, as vozes de autores de prestígio se sobrepõem de maneira polifônica, criando ruído e instigando inquietações. Citações são estopins.*

Estão citados em verde / nomes significativos, aqui listados na ordem em que aparecem: Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Katie Salen, Ítalo Calvino, Robin Kinross, Richard Sennett, Gerard Unger, Gilles Deleuze, Milan Kundera, Sol Lewitt, Gui Bonsiepe,

“But and that is a thing  
to be remembered you  
can love a name and if you  
love a name then saying  
that name any number of  
times only makes you love  
it more, more violently more  
persistently more tenderly”

— Gertrude Stein, *Poetry  
and Grammar*, 1935.

John Mountford, El Lissitzky, Michel Foucault e Gertrude Stein. O caderno, no entanto, não se vale de argumentos de autoridade. Muito pelo contrário, ele tem como objetivo abrir espaços de discussão.

azul / e verde / são, acima de tudo, trabalhos de curadoria. A seleção dos fragmentos presentes nesses cadernos foi uma tarefa relativamente simples, pois consistiu, basicamente, em revisar textos e anotações antigas, que vinham sendo feitas desde março. Relendo passagens sublinhadas, não foi difícil (re)encontrar aquelas que transformaram profundamente o projeto e a mim mesma. De um ponto de vista pessoal e afetivo, esse processo foi extremamente prazeroso. Em diversos momentos me deparei com trechos, como o transcrito ao lado, que não me deixam esquecer do sentimento que move este projeto de graduação: o amor pelas palavras.

A ligação entre os dois cadernos é sutilmente expressa por seus formatos de larguras idênticas e pela proximidade cromática de seus miolos. Nas páginas a seguir, algumas páginas duplas do azul / e do verde / foram reproduzidas em tamanho real.

## enciclopédia. S.f.

1. Conjunto de todos os conhecimentos humanos.
2. Obra que reúne todos os conhecimentos humanos ou apenas um domínio deles e os expõe de maneira ordenada, metódica, seguindo um critério de apresentação alfabético ou temático. (...)

para/gratia

## I

instrução. [lat.

*instructione.*] S.f.

1. Ato ou efeito de instruir(-se). (...)
4. Explicação dada para um determinado fim.
5. Esclarecimento ou ordem dada a pessoa encarregada de alguma negociação ou algum empreendimento. (...)

estrutura  
instruções

## L

**linguagem.** [Do provenç. *lenguatge*.] *S.f.*

1. O uso da palavra articulada ou escrita como meio de expressão e de comunicação entre pessoas. (...)
3. O vocabulário específico usado numa ciência, numa arte, numa profissão, etc. (...)

para/gratia

azul / 14

**literatura.** [Do lat. *litteratura*.] *S.f.*

1. Arte de compor ou escrever trabalhos artísticos em prosa ou verso. (...)

azul / 15

## M

**movimento.** *S.m.* 1. Ato ou processo de mover(-se); deslocamento. (...)

para/gratia

azul / 16

## P

**palavra.** [Do gr. *parabolé*, pelo lat. *parabola*.] *S.f.*

1. Fonema ou grupo de fonemas com uma significação; termo, vocábulo, dição.
2. Sua representação gráfica. (...)
4. Alta expressão do pensamento; verbo. (...)

azul / 17

**parafasia.** [par(a)- + -fasia.]  
**S.f. 1. Psic.** Forma de afasia caracterizada por erros na escolha das palavras ou por uma associação repetitiva de sílabas ou palavras inadequadas que terminam por desvirtuar o sentido do que é dito. **2. Ling.** Distúrbio da linguagem que se caracteriza pela substituição de certas

para/grafia

azul / 18

palavras por outras ou por vocábulos inexistentes na língua (neofomas).

**paragrafar.** *V.t.d.*  
**Dividir em parágrafos.**

**paragrafia.** [par(a)- + -grafia.] **S.f.** Distúrbio da natureza da parafasia e que se manifesta na linguagem escrita.

azul / 19

estrutura movimento representação

**Todos veneramos secretamente esse ideal de uma linguagem que, em última análise, nos livraria dela mesma e nos entregaria às coisas.**

para/grafia

— **Maurice Merleau-Ponty, A Prosa do Mundo, 1964.**

representação

verde / 2

verde / 3

**Informative assertions are interlarded with rhetoric to a greater or lesser degree. Information without rhetoric is a pipe-dream which ends up in the break-down of communication and total silence. "Pure" information exists for the designer only in arid abstraction. As soon as he begins to give it concrete shape, to bring it within the range of experience,**

verde / 24

para/grafia

**the process of rhetorical infiltration begins.**

— **Gui Bonsiepe,**  
*Visual/verbal rhetoric,*  
1965.

design experiência forma e conteúdo processo

**When you are at school and learn grammar grammar is very exciting. I really do not know that anything has ever been more exciting than diagramming sentences.**

para/grafia

— **Gertrude Stein,**  
*Poetry and Grammar,* 1935.

composição design experiência literatura

verde / 25

verde / 32

verde / 33

**Structure is freedom:  
it produces the text and  
at the same time the  
possibility of all the other  
virtual texts which can  
replace it.**

para/grafia

**— Ítalo Calvino,  
The Philosophy of  
Raymond Queneau, 1981.**

composição design estrutura forma e conteúdo literatura

verde / 34

verde / 35

*rosa / é um conjunto de experimentos participativos baseados em instruções acerca do tema linguagem. Sinestésico, Tipográfico e Enciclopédico são investigações que só se completam na ação do outro. Justamente por isso, este caderno foi escrito em tom de agradecimento. Experimentos são universos compartilhados.*

O caderno contém o processo de elaboração dos três experimentos, desde as primeiras fagulhas até o recebimento das respostas. Cada um deles é apresentado de acordo com a seguinte sequência: uma introdução, onde são apontadas referências que contextualizam os experimentos no tempo e no espaço; as instruções através das quais eles se manifestaram aos participantes; um panorama geral das contribuições recebidas e os resultados propriamente ditos. Em todas as fases descritas, houve preocupação em manter um encadeamento de ideias e informações dinâmico e bem humorado. Por conta disso, os textos são curtos e se dividem em parágrafos 'redondos', relativamente independentes entre si. Além deles, infográficos, imagens e algumas perguntas múltipla-escolha conferem ao rosa / características que remetem a um almanaque.

As páginas a seguir são uma amostra em tamanho real do miolo do caderno rosa /. Nelas estão representadas respectivamente: páginas introdutórias do *Tipográfico*, uma das respostas recebidas para o mesmo experimento e um *spread* de um dos parágrafos de autoria compartilhada do *Enciclopédico*.

rosa / é a única sessão do livro para/grafia onde há uso de imagens, com exceção do texto “Elevadores”, parte integrante do caderno amarelo /. Além de ilustrar o conteúdo escrito, elas formam uma nova camada de informação. As legendas que as acompanham contribuem para o dinamismo geral, a medida que fornecem ao leitor informações paralelas, que criam desvios construtivos no fluxo de texto principal. Essas propriedades, em consonância, fazem com que leitura do caderno rosa / seja pouco imersiva, mas não necessariamente superficial. Sua lógica construtiva assemelha-se a de uma colagem, onde elementos de essências diversas sobrepõem-se, justapõem-se e complementam-se.

Todas as fotografias e ilustrações utilizadas no livro pertencem a acervo pessoal, foram cedidas, ou extraídas do banco de imagens Wikipedia Commons, o que as caracteriza como domínio público ou material sob licença Creative Commons.

**Em 1995, o designer Josef Müller-Brockmann<sup>1</sup> foi entrevistado por Yvonne Schwemer-Scheddin para a revista Eye. Durante a conversa, os dois falaram sobre psicologia, grafologia e, claro, sobre ordem e as estruturas invisíveis do design gráfico.**

<sup>1</sup> Josef Müller-Brockmann (1914-1996) é um dos principais nomes da vertente suíça do Estilo Tipográfico Internacional, movimento que estimulava, tanto na teoria quanto na prática, a busca por uma linguagem gráfica universal através de uma abordagem objetiva e racional.

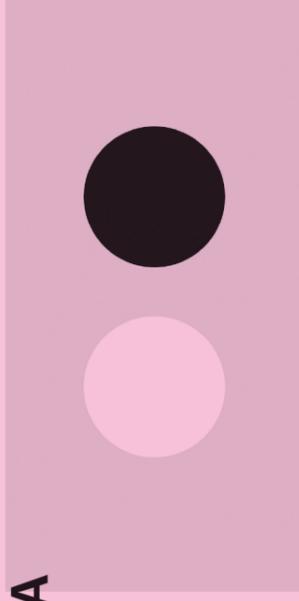
**Será que os limites do que se entende por design expressivo e design informativo são claros, como parece insinuar Müller-Brockmann em sua resposta? Será que eles dividem o mesmo espaço e podem até mesmo se sobrepor? Ou quem sabe ambos estão fundidos de maneira indissociável em uma única massa difusa?**

para/gratia

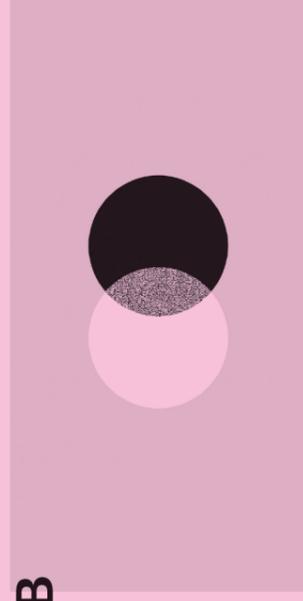
rosa / 56

rosa / 57

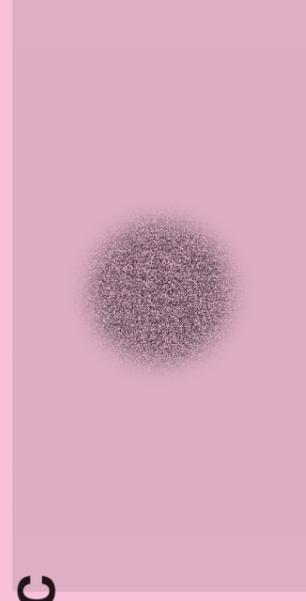
A



B



C



composição design expectativas experiência instruções representação visualidade

para/gratia

# BURST

■

**“One second before the...”**

**Contribuição enviada por  
Rodolfo Capeto.**

rosa / 60

rosa / 61

composição design expectativas experiência instruções representação visualidade

**leves no papel, como o salto do paraquedismo na atmosfera, e concluíram que o fato é que escreviam com a leveza de uma bomba.**



**Paraquedistas em treinamento no Texas.**

**Este parágrafo foi escrito por (1) Raquel Vicente, (2) Sophie McManis, (3) Natali Nabekura, (4) Gustavo Amaral e (5) Haydée Lima.**

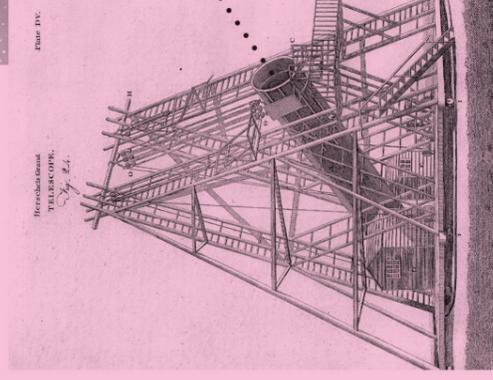
rosa / 108

para/gratia

composição estrutura expectativas experiência instruções literatura significado



**Ilustração de 1797 mostra o telescópio de William Herschel apontando para a constelação de Órion.**



rosa / 109

*amarelo / é uma investigação literária através de exercícios de escrita. Existe ligação entre design e literatura? É possível projetar um texto? Forma e conteúdo podem se influenciar mutuamente no processo de redação? Essas e várias outras perguntas não serão respondidas. O motivo? Não são as respostas que justificam a existência deste caderno. Textos são reflexões.*

O quarto e último caderno paragrafado é majoritariamente textual, havendo inserção de imagens apenas em *Elevadores*. Estrategicamente localizadas no meio do volume (entre as páginas 28 e 41), as fotografias de botões de elevadores estabelecem uma quebra intencional no ritmo de leitura – uma pausa justificada pelo tema abordado no texto em questão: as expectativas deflagradas pela espera.

As seis composições que integram o caderno foram escritas de acordo com as características dos seguintes estilos literários: crônica, fluxo de pensamentos, lista, poesia, haicai e ensaio. O caráter pessoal das redações, que aviva a presença do autor, coloca o amarelo / em um extremo oposto àquele ocupado pelo azul /, que apresenta um padrão de linguagem muito mais claro e objetivo. Não é à toa, portanto,

As reproduções a seguir demonstram um *spread* de abertura, uma dupla de páginas de texto corrido, um exemplo do uso de imagens em *Elevadores* e o layout adotado na seção *Cinco Sete Cinco*, composta por oito haicais (poemas de apenas três versos).

que ambos assumem, respectivamente, a última e a primeira posição na ordem dos cadernos do livro para/grafia.

Em certa medida, amarelo / e rosa / são análogos, porque englobam o conteúdo produzido ao longo do projeto.

A paridade entre eles é explicitada pelas dimensões horizontais idênticas dos dois volumes.

**Tudo certinho,  
no lugar,  
igualzinho na figura**

**Este texto foi escrito de  
acordo com as características  
de uma crônica.**

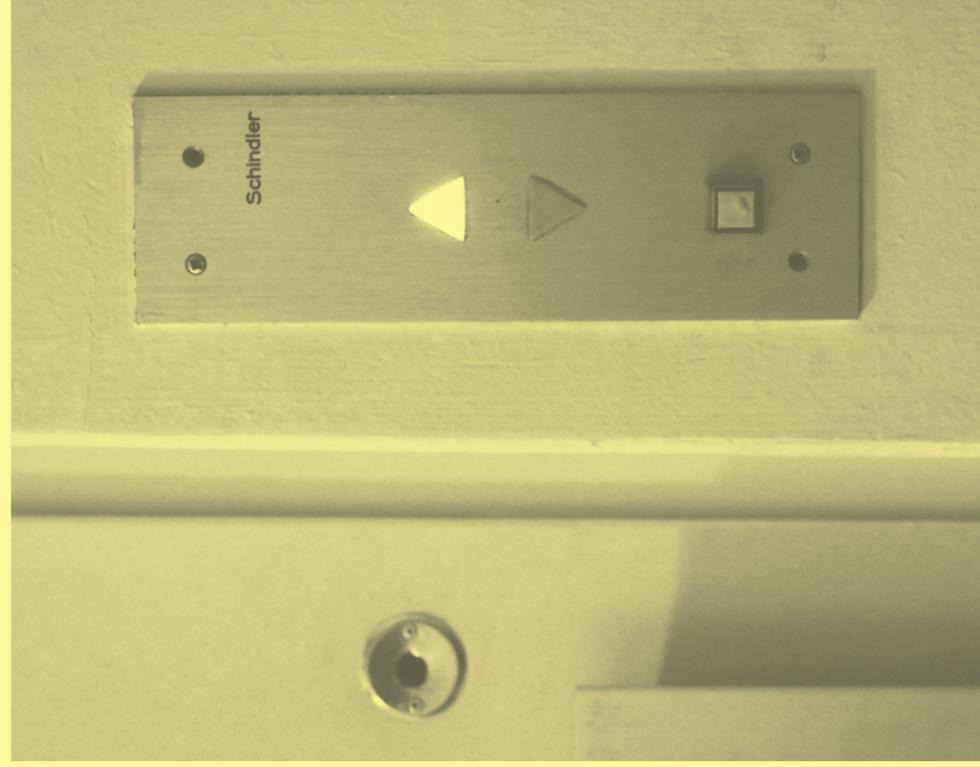
consulta no dentista e à procura do momento oportuno de segurar a mão do corpo que desejamos. Vivemos (e às vezes sofremos) por antecipação. É como se todo presente viesse com um futuro embutido. É como se todo futuro real fosse necessariamente incompatível com sua versão hipotética concebida no presente. É como se a diferença entre essas duas dimensões mudasse uma partícula do universo de lugar (diz aí Stephen Hawking, se não concorda comigo). Até onde eu sei, não existe no léxico uma palavra que determine esse deslocamento,

para/gratia

amarelo / 22

essa potência máxima disfarçada de impulso mínimo. Não é frustração (baniria essa palavra, se pudesse). É um termo indefinido, não registrado, ansioso por seu *début* nos dicionários. É um peteleco imaginário, um *glitch* temporário, um descuido revelador. É um ímpeto cósmico, neurológico, morfológico ou sintático. Um começo.

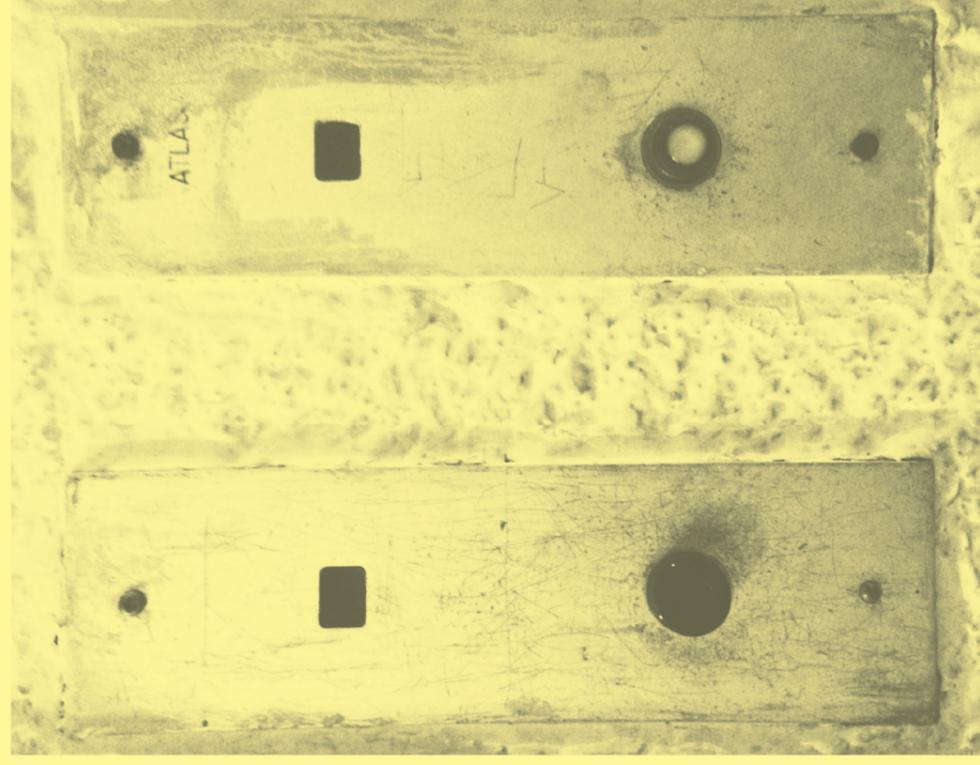
expectativas experiência literatura movimento



para/gratia

Enviada por Fernando Dias.

amarelo / 40



Enviada por Diana Nakano.

amarelo / 23

amarelo / 41

**Mais fácil seria  
ter começado um soneto  
tipo monostrófico**

**Antologia de  
poesia inacabada ou  
mil palavras soltas?**

Com a vocação dos cadernos definida, um elemento fundamental ainda estava de fora: um texto geral e introdutório que conectasse conceitualmente todas as partes. Incluí-lo em um dos cadernos não parecia ser uma boa ideia, porque o associaria a essa ou àquela parte. Também não fazia sentido incluir um volume extra exclusivamente para abrigá-lo, segregando-o de todo o resto. O dilema foi enfim resolvido pela adição de um recurso editorial bastante comum: uma sobrecapa, que metafórica e literalmente, abraça os quatro cadernos.

Além de conter a introdução da publicação, a sobrecapa ainda serve de suporte para algumas informações adicionais como créditos de autoria, colofão e um pequeno parágrafo sobre o uso de palavras-chave.

Além de conter a introdução da publicação, a sobrecapa ainda serve de suporte para algumas informações adicionais como créditos de autoria, colofão e um pequeno parágrafo sobre o uso de palavras-chave.

As quinze palavras-chave a seguir representam conceitos fundamentais para embasamento teórico do projeto para/grafia: composição, design,

“À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a *escolher* uma das seguintes possibilidades:

O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra *Fim*. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois.

O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo. (...)”

— Julio Cortázar, *O Jogo da Amarelinha*, 1963.

estrutura, expectativas, experiência, forma e conteúdo, instruções, intenção do autor, interpretação do leitor, literatura, movimento, processo, representação, significado, sonoridade e visualidade. Elas podem ser encontradas na margem lateral externa de todas as páginas ímpares e dizem respeito ao campo visual delimitado pelo spread. O seu posicionamento é, por sua vez, uma referência sutil ao fato de que muitas pessoas se utilizam desse espaço, geralmente livre, para fazer anotações.

As palavras-chave reforçam o caráter não-linear do livro, e enriquecem o projeto a partir da noção de hipertexto. Elas sugerem um método de leitura alternativo ao mesmo tempo que funcionam como guias de navegação. Uma valiosa referência nesse sentido é o livro “O Jogo da Amarelinha”, de Julio Cortázar, publicado pela primeira vez na Espanha, em 1963. Nele, o escritor argentino sugere ao leitor 2 rotas principais e insinua a existência de inúmeros caminhos alternativos. O resultado é uma obra caleidoscópica, cujos desdobramentos são determinados pela subjetividade de quem a lê.

Reprodução da capa do caderno verde / em escala 1:1.

Os índices remissivos, que indicam onde as palavras-chave podem ser encontradas no miolo, localizam-se nas áreas mais nobres dos cadernos paragrafados: as capas. A superexposição de um conteúdo que geralmente é colocado em segundo plano enfatiza o aspecto metalinguístico do para/grafia.

verde

composição 14-17, 32-33  
design 10-11, 24-35  
estrutura 30-31, 34-35  
expectativas 6-7  
experiência 24-25, 32-33  
forma e conteúdo 24-25, 28-31, 34-35  
instruções 12-13  
intenção do autor 8-17, 20-21  
interpretação do leitor 6-11  
literatura 16-21, 30-35  
movimento 4-5, 8-9, 14-19  
processo 6-7, 14-25  
representação 2-3  
significado 4-5, 10-11, 20-21, 30-31  
sonoridade 4-5  
visualidade 4-5, 26-27

## **II.1.b Projeto gráfico**

O desafio de projetar um livro leva, no entanto, a diversas questões práticas e produtivas que precisam ser bem resolvidas para que a obra como um todo não seja prejudicada. O primeiro nome dessa inquietação é uma das palavras-chave do design gráfico propriamente dito: tiragem. Um livro que fala sobre as transformações linguísticas no momento da leitura e o prazer envolvido nesse ato não existe de fato se não for lido. O desenvolvimento do projeto do volume foi orientado pela utilização de materiais, formatos e técnicas de impressão que implicassem no menor custo possível, para que ele pudesse ser reproduzido. A partir desse pressuposto, o maior desafio era projetar um objeto interessante, instigante e equilibrado no par forma/conteúdo que coubesse em um budget ultra reduzido.

O uso do famoso Chamequinho em cores pastéis (ou cores de calcinha, para os íntimos) foi uma das decisões mais significativas nessa direção. Professores infantis tentando atrair a atenção de crianças, jornalheiros anunciando figurinhas da porquinha Peppa e livros de piadas, bicheiros anotando apostas: é longa a lista dos simpatizantes do mesmo tipo de papel utilizado no projeto

para/grafia. A variedade de cores disponíveis: azul, verde, rosa e amarelo foi decisiva na diferenciação dos cadernos. As mesmas cores também foram empregadas em imagens que circularam em meios digitais, para que os leitores pudessem se familiarizar, desde o princípio, com o tipo de conteúdo que encontrariam em cada sessão.

O fato da empresa Chamex produzir o Chamequinho apenas em A4 foi fundamental para a escolha das dimensões de cada um dos cadernos. Fechados, nenhum deles extrapola as medidas de um A5. Encadeada com essa decisão, vem a economia com impressão, mais barata em pequenos formatos. Considerando essas limitações, as medidas exatas foram definidas de acordo com a grid interna da publicação. Esta, por sua vez, baseia-se em uma relação corpo/entrelinha visualmente forte, dotada de personalidade e, ainda assim, adequada à leitura. A baseline grid aplicada às páginas prevê um espaço entre linhas de 9 mm, que ecoa no incremento das dimensões verticais dos cadernos. Entre cada um deles, há uma variação de 1,8 cm, ou seja, 2 linhas a mais na mancha de texto.

Desde muito cedo todos os textos do para/grafia foram escritos com letras grandes, muito maiores do que geralmente se vê nos chamados “textos de imersão”. De maneira quase narcisista, essas palavras estavam falando em alto e bom som: me leiam. A escala aumentada, nesse caso, é um artifício de valorização da linguagem escrita através da ênfase em seu aspecto visual, traduzido na forma das letras. Em um texto, curvas, hastes e barras também podem ter muito a dizer e justamente por isso decidi deixá-los falar.

A tensão entre a intenção do autor e a interpretação do leitor foi fundamental para a conceituação tipográfica do projeto. Uma fonte “neutra” foi escolhida para enfatizar a impossibilidade da neutralidade em si. Flertar com esse assunto, ainda que de maneira irônica é um “mato sem cachorro”. A questão já foi discutida à exaustão e, de acordo com minha interpretação pessoal, o design gráfico contemporâneo já se livrou há tempos dos carmas universais e fantasmas helvéticos. Releituras de fontes góticas dos anos de 1950-60 convivem em paz com gradientes, bordas, formas geométricas distorcidas e cores neons. Não é crime ser modernista e new wave ao mesmo



Imagem encontrada no site Trendlist.org que indexa tendências do design gráfico contemporâneo através de palavras-chave. As características atribuídas a imagem acima foram: *IK Blue* e *Left, Right, Up & Down*. Os créditos são do estúdio norte-americano FORM.

“We see neutrality as a social convention, as something that exists not as an intrinsic quality, but as something that exists only because of some kind of agreement. So how we see it, things are not neutral in themselves; they are only neutral because society defined them as such.”

— Experimental Jetset. Fragmento extraído do livro *Neutral*, de autoria de Kai Bernau, 2005.

## Akkurat Akkurat

tempo. Se a cor do fundo for aquele azul do Yves Klein, as chances de uma peça gráfica ser cool só aumentam. No caso do para/grafia, um projeto que pretende destacar a força da escrita, o uso de uma fonte “cheia de personalidade” só diluiria o poder das palavras em sua forma mais “pura”. As “expressões cheia de personalidade” e “pura” estão entre aspas na frase anterior pelo simples fato de que elas representam convenções. Helvetica é uma das fontes com mais personalidade e carga simbólica da história do design gráfico, reservada a sua motivação inicial de não ter personalidade nenhuma. A pureza de suas formas é um dos assuntos mais polêmicos do século 20, mesmo que pureza seja, em teoria, um atributo indiscutível. Resumindo, às vezes faz sentido abraçar as convenções para subvertê-las, ainda que de maneira não radical.

A primeira fonte a ser usada no projeto foi a Akkurat, desenhada pelo designer suíço Laurenz Brunner e lançada em 2004 pela *foundry* Lineto. Construída a partir de formas mais geométricas e regulares que suas antepassadas dos anos de 1950-60, a Akkurat funciona razoavelmente bem em tamanhos pequenos, mas ganha força a cada ponto que é aumentada. Até aí tudo

divino, maravilhoso, mas qualquer fonte comercializada pela Lineto tem um problema fundamental: preço. Ou pior: preço em francos suíços. Para licenciar os pesos bold e bold italic da fonte Akkurat seria necessário desembolsar 360 CHF, o equivalente a aproximadamente R\$ 950,00.

A constatação dessa impossibilidade levou a uma revisão das opções disponíveis no mercado, ou seja, deixei de lado minha Akkurat pirata cheia de *bugs* e saí em busca de alternativas. Sou entusiasta do design de tipos e pretendo, em um futuro não muito distante, comercializar meus próprios projetos. Minha humilde identificação com outros profissionais da área, que também passam horas e horas atentos a detalhes minúsculos, me leva a ter uma visão um pouco menos desleixada em relação a pirataria de fontes. Por conta disso, adquirir uma licença foi, desde o início do projeto, uma prioridade.

A segunda opção considerada foi a fonte Neutral, desenvolvida em 2005 por Kai Bernau como projeto de graduação na Royal Academy of Art (KABK) em Haia, na Holanda. Depois de passar por algumas revisões, a fonte foi lançada em 2013 pela foundry Typotheque. O projeto é uma investigação profunda

## Atlas Grotesk Atlas Grotesk

“Atlas Grotesk is a clean and fresh sans serif with relatively long ascenders but short descenders. This allows the typeface to feel spacious and comfortable for extended reading even when set with tight leading. The aesthetic of Atlas was inspired in large part by the sans serifs of the 1950s, specifically Dick Dooijes’s Mercator, released by the Amsterdam Type Foundry in 1957. However, while Atlas takes most of its stylistic cues from Europe, its vertical proportions and contrast have more in common with American gothics, and it sets more like Trade Gothic or Franklin Gothic than like Neue Haas Grotesk or Univers.”

Descrição da família tipográfica Atlas Grotesk extraída do site da Commercial Type.

e extremamente detalhada das implicações do conceito de neutralidade na forma tipográfica, que busca a essência dos caracteres, livres de qualquer tipo de adendo ou firula dispensáveis.

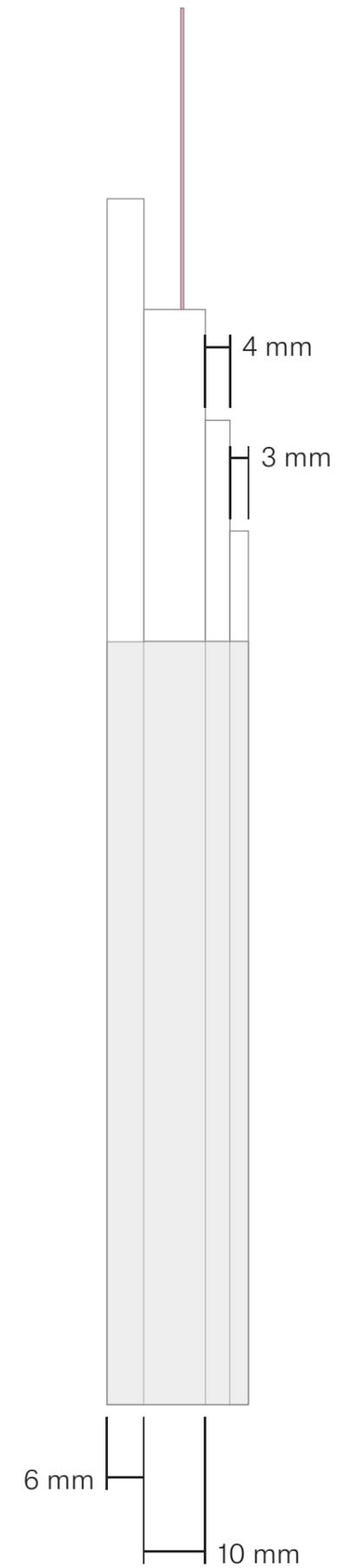
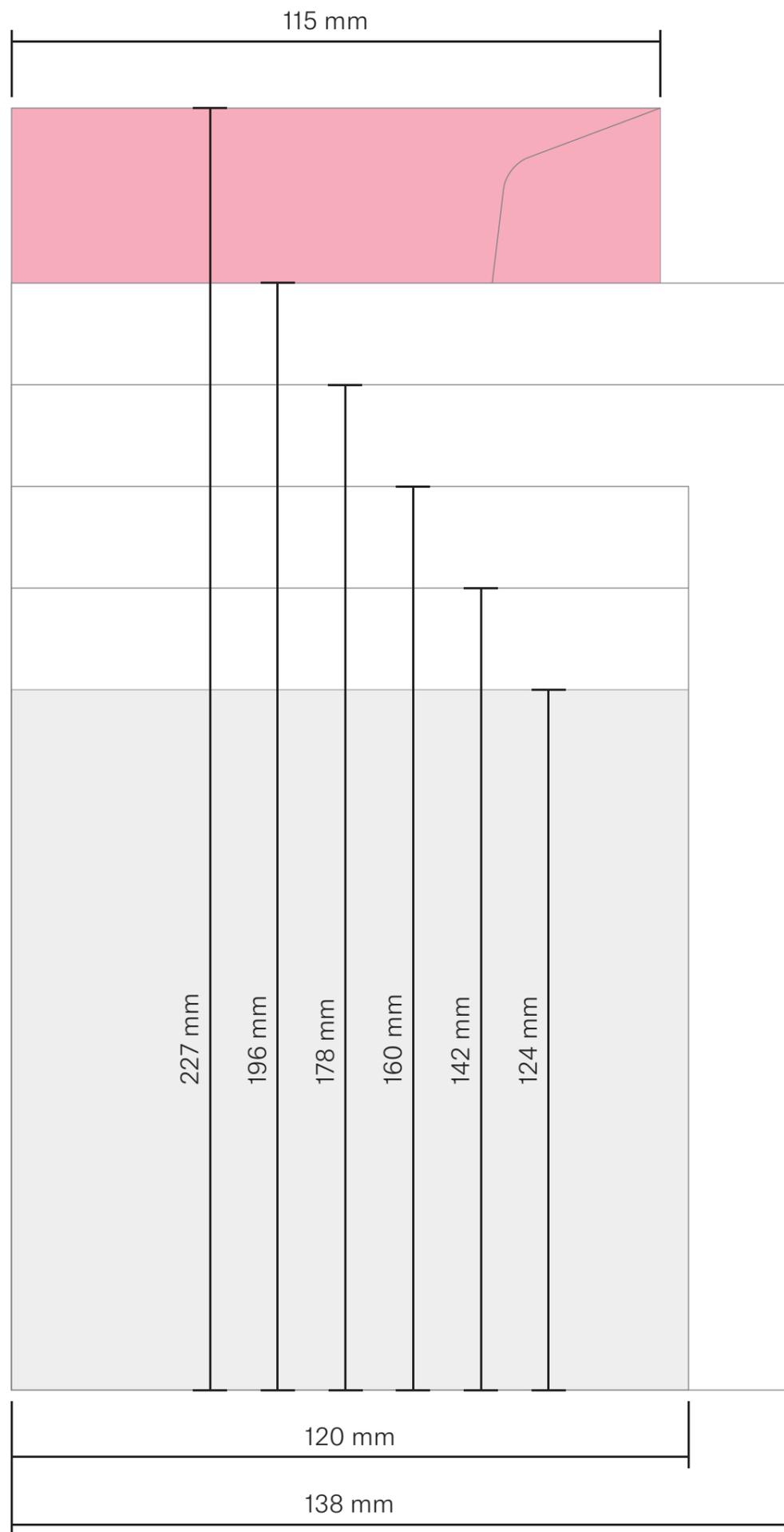
Neutral foi descartada por motivos (principalmente) estéticos. Seus terminais não ortogonais decerto favorecem a legibilidade em tamanhos reduzidos, mas a fazem perder em imponência, força e, porque não, beleza, quando comparada a outra fonte do mesmo autor em parceria com os designers Susana Carvalho e Christian Schwartz, a Atlas Grotesk. Menos geométrica que a Akkurat e verticalmente mais alongada e elegante que a Neutral, Atlas funciona maravilhosamente bem em diversas configurações de corpo/entrelinha sem que a graciosidade de suas proporções seja comprometida. Resumindo: foi amor a primeira vista.

Para o projeto foram licenciados, pela *foundry* Commercial Type, os pesos bold e light e seus respectivos itálicos, somando um custo total de US\$ 150,00.

O contraste entre os dois pesos é um dos recursos que diferencia o que o livro diz sobre o projeto das pistas que

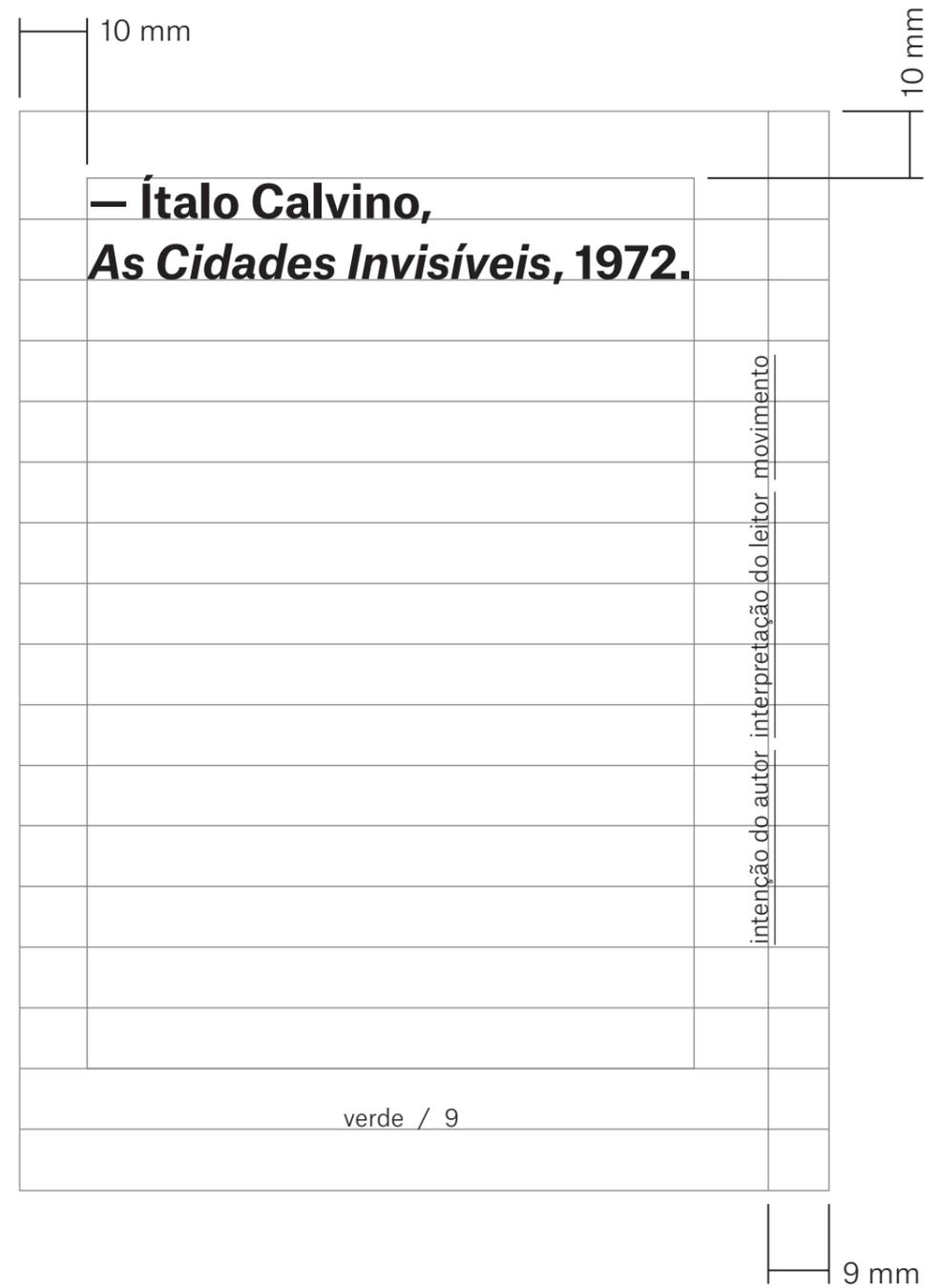
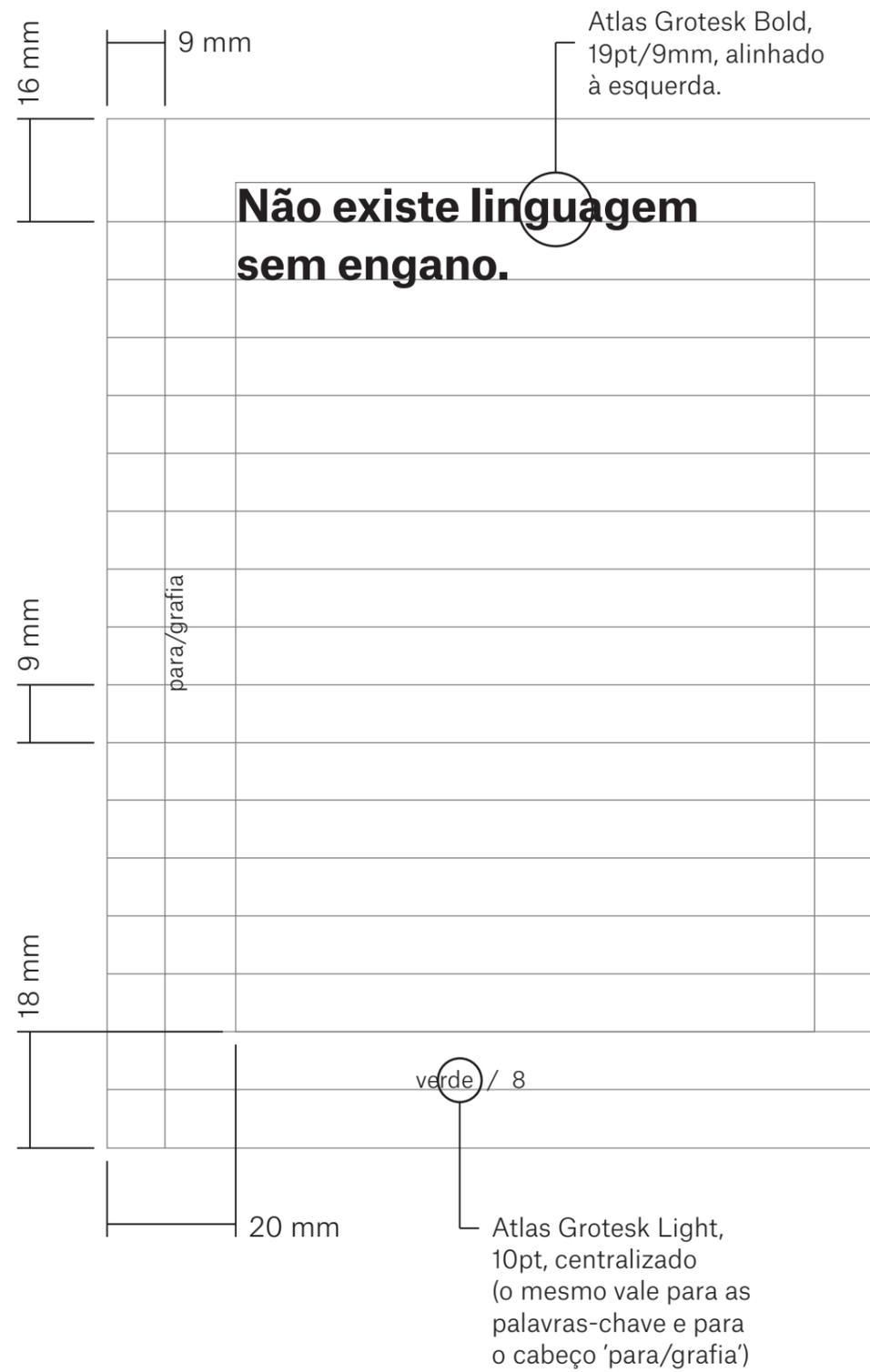
dá sobre si mesmo. Existem, portando, duas camadas na publicação: a primeira, composta em Atlas bold, alinhada a esquerda e inscrita em margens simétricas em relação a espinha, e a segunda, 'setada' na versão light da mesma fonte e centralizada na página. Enquanto uma se ocupa do conteúdo substancial e faz o trabalho pesado, a outra corre em paralelo, sobrepondo-se com delicadeza. Em áreas como capas e sobrecapa, que comunicam ao leitor sobre o conteúdo da publicação e dão dicas de navegação, a mesma lógica foi adotada, justificando o uso exclusivo da versão light.

Os diagramas a seguir foram inseridos neste relatório para demonstrar aspectos técnicos do projeto gráfico do livro para/grafia de forma prática e direta. Logo em seguida, poderão ser encontradas fotos de um dos exemplares produzidos manualmente com muito carinho.



Vistas frontal e lateral do livro para/grafia, indicando as dimensões dos 4 cadernos, do envelope que contém a carta do *Tipográfico* e de cada uma das lombadas em escala 1:1.

Nas páginas a seguir: representação em escala 1:1 de *spread* do caderno verde /. Os mesmos parâmetros também ecoam nos demais cadernos que compõem o livro para/grafia.





Imagens de um dos livros-piloto do projeto para/grafia produzidos à mão em novembro de 2014.

## II.2 Facebook

A página [www.facebook.com/projetoparagrafia](http://www.facebook.com/projetoparagrafia), criada no dia 16 de agosto de 2014, foi regularmente alimentada com postagens até o fim do ano letivo. O conteúdo compartilhado com os seguidores ao longo dos mais de 3 meses de atividade corresponde àquele publicado no livro e no site do projeto, constituindo-se, basicamente, de verbetes, citações, fragmentos de textos do caderno amarelo / e imagens relacionadas aos experimentos. Cerca de 300 pessoas curtiram a página do para/grafia no facebook, onde foram feitas aproximadamente 50 postagens.

A utilização da rede social foi fundamental especialmente nos períodos de vigência dos experimentos. Além de atrair novos participantes, ela contribuiu para a difusão das ideias do projeto, despertando a curiosidade de um círculo de pessoas relativamente extenso. Segundo o sistema de estatísticas do próprio facebook, algumas postagens atingiram mais de 1200 usuários e certas imagens foram clicadas em torno de 500 vezes. A estratégia adotada na mídia social variou de experimento para experimento, de acordo com idiosincrasias que pudessem potencializar o interesse dos seguidores.

São Paulo e Porto Alegre não ficaram de fora do *Sinestésico*! Nossos cartazes foram fixados em quatro e cinco orelhões de cada uma das duas cidades, respectivamente, graças a ajuda de amigos empolgados com o projeto. Agradecemos de coração o apoio!

Feira do Livro, Drummond e Mário Quintana: não existe lugar mais adequado para procurar palavras que a Rua dos Andradas (na foto) em Porto Alegre! Olha só a descrição do local que a Renata (nossa agente gaúcha) escreveu:

Esta é uma rua principalmente peatonal (de pedestres), bem no centrão da cidade. O orelhão que coleei o cartaz é um bem perto da Praça da Alfândega (onde tem a Feira do Livro de POA, e as estátuas do Drummond e do Mário Quintana). O Quintana morava na Andradas, num hotel no nº 736 que hoje é a Casa de Cultura que leva o nome dele. O orelhão fica bem em frente ao edifício Santa Cruz (da década de 50), o maior da cidade, com 34 pavimentos, e o primeiro em estrutura metálica do RS.

Texto publicado na página do para/grafia no Facebook, acompanhado da foto ao lado, no dia 29 de agosto de 2014.

Durante o período do *Sinestésico*, por exemplo, fotografias mostravam os cartazes colados em orelhões ao redor do Brasil. Também foram formuladas algumas “charadas”, similares a jogos de Forca, referentes às palavras recebidas por SMS. No dia primeiro de setembro a “Coleção do *Sinestésico*”, foi divulgada através do facebook, em um álbum composto por 23 imagens: cada uma correspondente a uma letra do alfabeto.



Recebemos dois nomes próprios super conhecidos por SMS! Um desses caras é imbatível no quesito popularidade, o outro faz mais o tipo “quem conhece, ama”.

Legenda da imagem ao lado, publicada no dia 27 de agosto de 2014.

A resposta para a charada, “Jesus & Foucault”, foi dada 6 dias depois, como mostra a segunda imagem.

**Tem até gente famosa aparecendo na coleção do Sinestésico!**

**\_ e \_ \_ \_ & \_ \_ u \_ \_ \_ l \_**

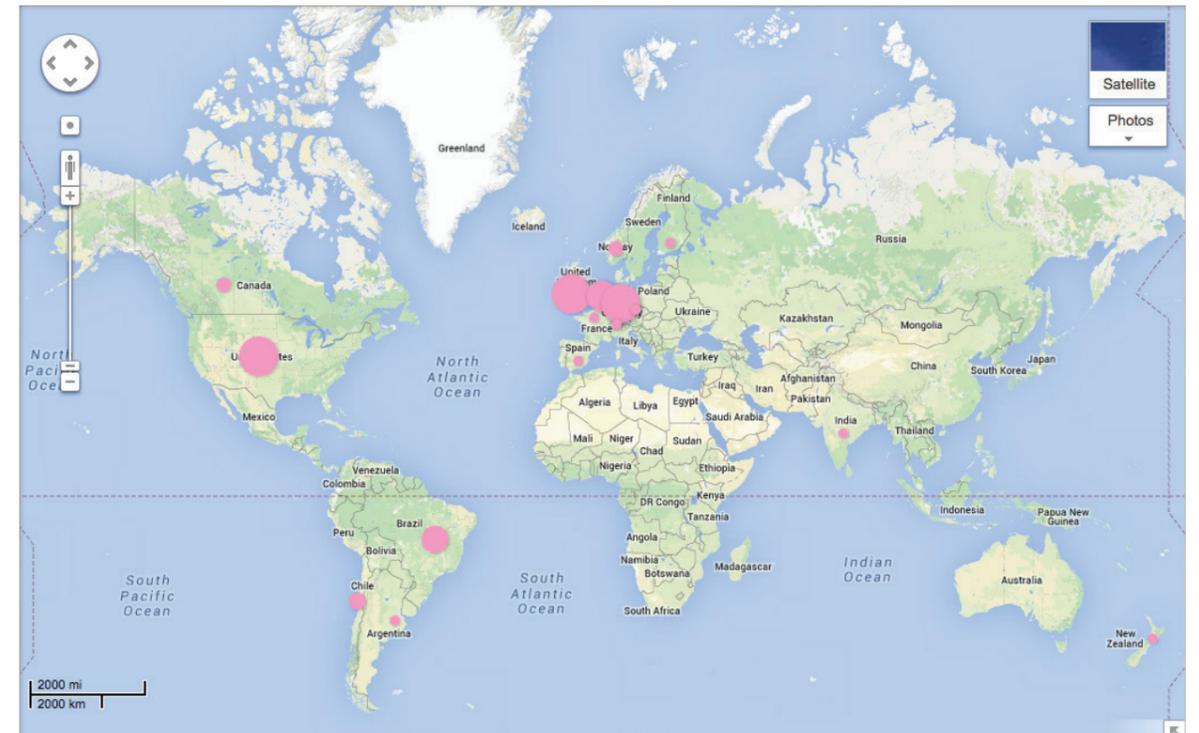
**Tem até gente famosa aparecendo na coleção do Sinestésico!**

**J e s u s & F o u c a u l t**

Na fase do envio de cartas do *Tipográfico*, segundo experimento, as imagens compartilhadas eram infográficos que indicavam o alcance mundial das correspondências através de um mapa e a quantidade de cartas enviadas para cada país em uma tabela. Posteriormente, quando as cartas começaram a chegar aos seus destinatários, as postagens passaram a conter fotos dos envelopes rosas tiradas pelos próprios designers de tipos que os receberam. Entre os que enviaram imagens estão os brasileiros

Pedro Moura, Rodrigo Saiani e Marconi Lima. Em cada uma delas foi escrito um pequeno texto de apresentação, que divulgava o trabalho do designer. Essas postagens funcionaram como uma contrapartida, ainda que humilde, aos profissionais que se engajaram.

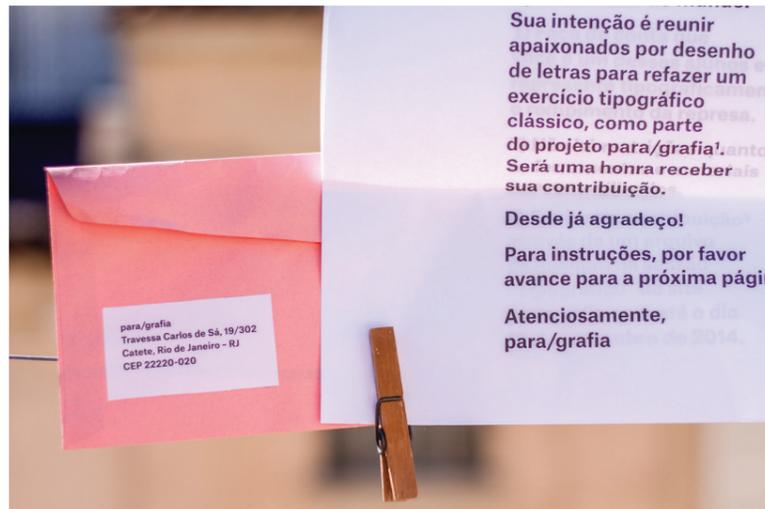
Os infográficos abaixo mostram os destinos das 75 cartas do experimento *Tipográfico* e foram compartilhados no dia 22 de outubro de 2014.



|                 |                  |
|-----------------|------------------|
| ✉ 01 Argentina  | ✉ 13 Germany     |
| ✉ 08 Brazil     | ✉ 01 India       |
| ✉ 02 Canada     | ✉ 09 Netherlands |
| ✉ 03 Chile      | ✉ 01 New Zealand |
| ✉ 02 Czech Rep. | ✉ 02 Norway      |
| ✉ 14 England    | ✉ 01 Spain       |
| ✉ 01 Finland    | ✉ 01 Switzerland |
| ✉ 01 France     | ✉ 13 USA         |

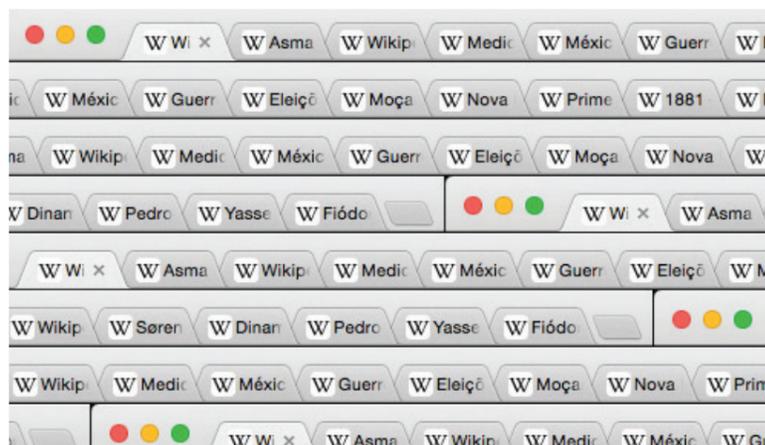
A fotografia ao lado, enviada pelo designer Rodrigo Saiani, foi publicada no Facebook no dia 29 de outubro de 2014 acompanhada do seguinte texto:

O designer Rodrigo Saiani acaba de nos enviar fotos incríveis do seu envelope cor-de-rosa! Fundador da Plau, o Rodrigo é um type designer de mão cheia, que nos últimos 5 anos desenvolveu 4 fontes de refinamento estético e qualidade técnica impecáveis: "Motiva", "Plau", "Guanabara", e "Primot". Depois de ter apresentado seu trabalho em eventos como a Bienal Tipos Latinos e o N Design Goiânia, Rodrigo fechará a agenda do ano com chave de ouro no Diatipo São Paulo, onde participará do debate "Novo cenário do type design no Brasil". Será que o para/grafia vai receber uma resposta do QG da Plau na R. Pires de Almeida? Tomara que sim!



O terceiro experimento, *Enciclopédico*, foi o único realizado do início ao fim em meios puramente digitais. Seu pontapé inicial, por exemplo, foi dado por uma postagem no Facebook, que convidava os seguidores a se cadastrarem no experimento através de um formulário no site [paragrafia.com](http://paragrafia.com). Poucos dias depois, o número de pessoas inscritas já superava, e muito, as expectativas – mais de 60 participantes se voluntariaram no total.

A colagem composta por abas de navegadores de Internet conectadas à Wikipedia foi postada no dia 11 de novembro de 2014, e funcionou como *teaser* do *Enciclopédico*.



O método de proliferação online dos textos literários, também conhecidos como *amarelos*, foi bastante diferente. Como eles eram, em geral, longos demais para serem compartilhados no Facebook, a opção foi disponibilizá-los na íntegra exclusivamente no site do projeto. Toda vez que um texto novo era adicionado ao site, uma imagem com o seu título era postada no Facebook acompanhada de uma pequena descrição do seu conteúdo.

O Haikai é um tipo de poesia japonesa composta por três versos - o primeiro e o último com 5 sílabas métricas e o segundo, do meio, com sete. Apesar de ter surgido no século 16, o estilo ganhou força quase cem anos depois, graças à obra do poeta Matsuo Bashō. Entre os haicaístas brasileiros mais famosos estão Millôr Fernandes e o curitibano Paulo Leminski, que em 1983 publicou uma biografia do mestre Bashō. Cinco, sete, cinco, quinto texto amarelo do projeto *para/grafia*, é uma investigação literária da estrutura do haikai, que encanta por transitar levemente entre o simples e o complexo.

Introdução ao texto *amarelo / Cinco sete cinco* publicada no dia 15 de outubro de 2014.

## Cinco sete cinco

## II.3 Paragrafia.com

O site do para/grafia foi criado no intuito de tornar-se uma plataforma online através da qual pessoas de diferentes locais poderiam ter acesso às etapas do desenvolvimento do projeto e aos desdobramentos que tiveram origem desse processo. Do ponto de vista prático, o paragrafia.com foi extremamente útil, especialmente como plataforma de visualização dos textos *amarelos* e como suporte para os formulários de participação dos experimentos *Tipográfico* e *Enciclopédico*.

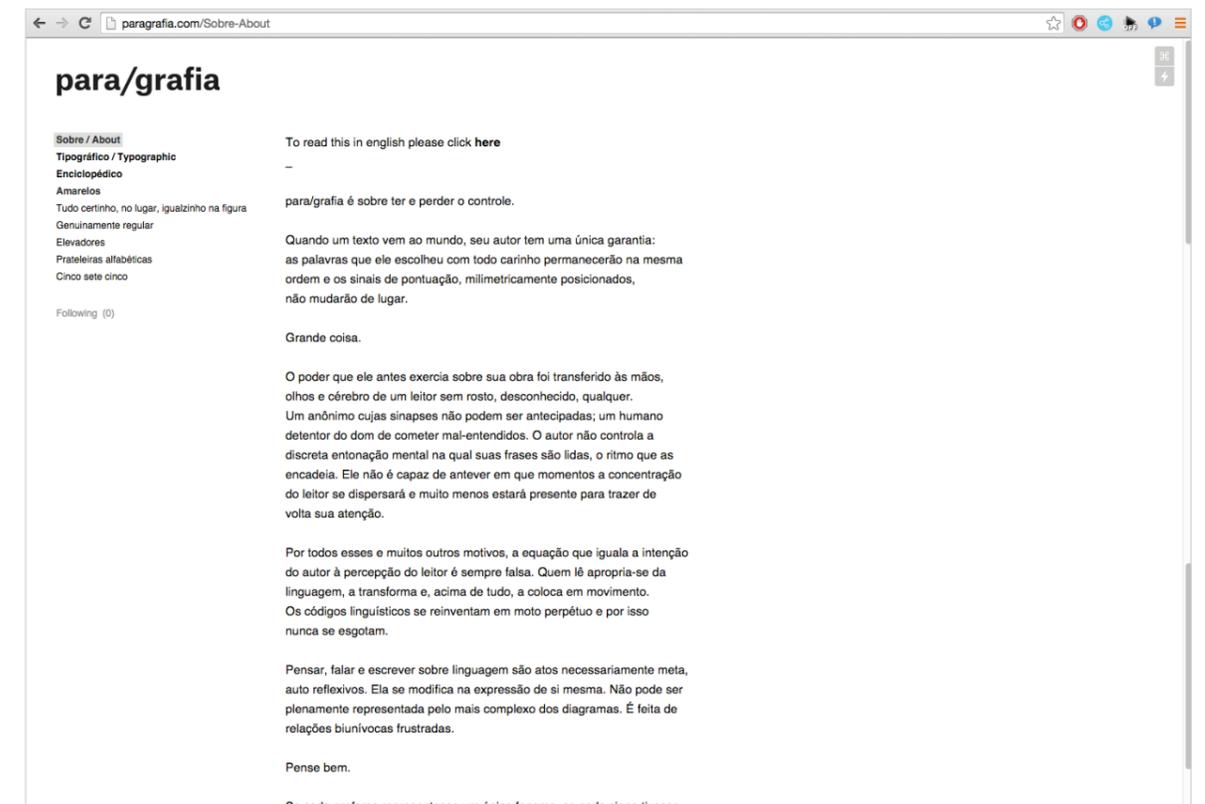
Mesmo com o fim do ano letivo de 2014, a intenção é continuar usando o domínio como via de divulgação e, quem sabe, expansão do projeto. Em um futuro próximo ele deverá conter um registro extenso e diversificado do para/grafia como um todo, tanto do ponto de vista teórico quanto prático.

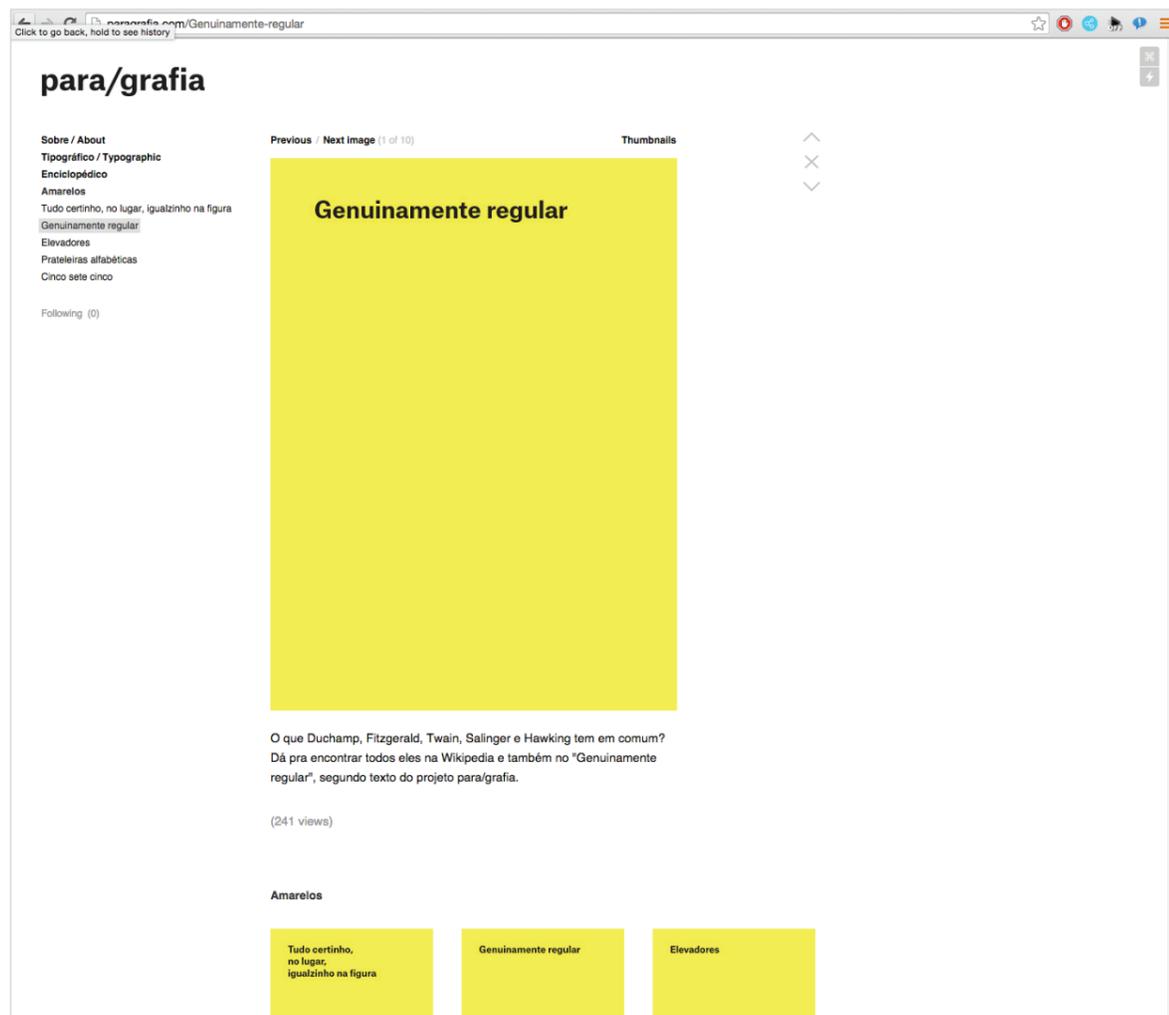
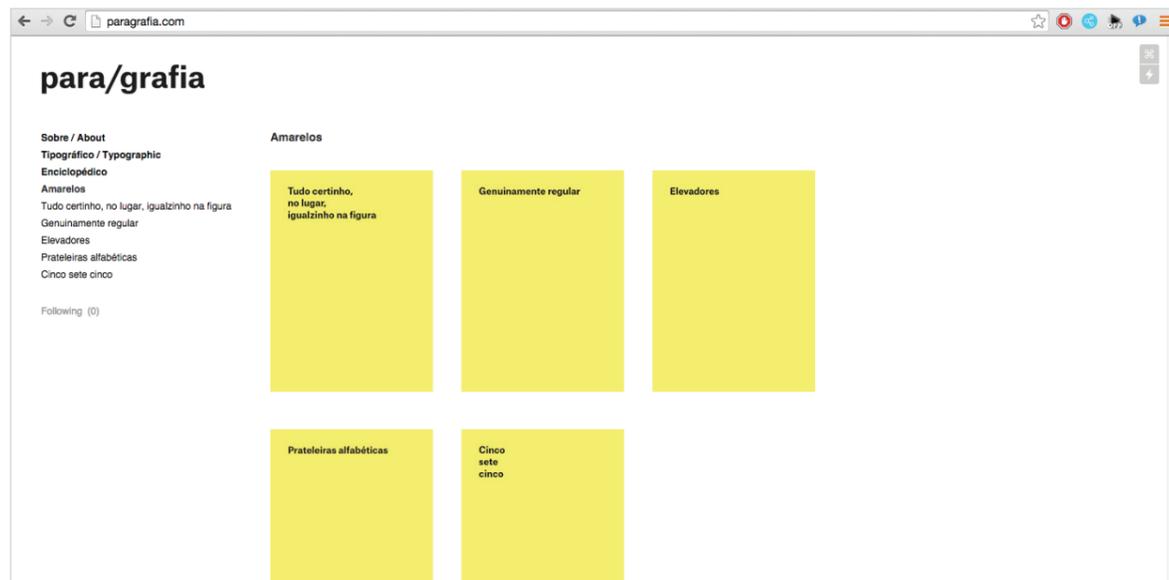
A concepção da página se deu através da plataforma Cargo Collective, ferramenta muito utilizada por artistas e designers para a construção de portfólios. As demandas comuns aos principais usuários, como layouts simples, bonitos e flexíveis, fazem com que o serviço seja extremamente

fácil de usar, mesmo quando não há conhecimento aprofundado de programação html e css. A estrutura do *back end* do Cargo é bastante semelhante a de um blog – todas as páginas podem ser editadas, desativadas/ativadas e movidas a qualquer momento.

Para o site do para/grafia foi escolhido o tema *Polaris*, por ser um dos poucos que permite a subdivisão do conteúdo em sessões. Essa característica foi muito útil, por exemplo, no caso dos *amarelos*, onde cada texto corresponde a uma sessão de outro item hierarquicamente superior.

As capturas de tela a seguir mostram, respectivamente as seguintes páginas do site paragrafia.com: *Sobre/About*, menu de subdivisões do item *Amarelos*, texto *Genuinamente regular* na íntegra e instruções aos participantes do experimento *Enciclopédico* seguidas de formulário *Google forms* através do qual as colaborações deveriam ser submetidas.







**As partes são  
a soma de tudo**

### III.1 Considerações finais

Fim de ano pressupõe agenda cheia de compromissos familiares, nos quais me percebo cercada de comida por todos os lados. Nas festas de 2014, que ainda estão por vir, já consigo imaginar meus tios me parando no meio do caminho que separa a rabanada do pavê para fazer um comentário repreendedor, que será, fatalmente, seguido de uma pergunta difícil de responder. Um dos dois desfechos abaixo, provavelmente, colocará um ponto final nesse momento de tensão.

#### Alternativa A

- Querida, como você anda sumida! Sua vó fica preocupada.
- Pois é, tia, *tava* terminando meu projeto de graduação.
- Ah, verdade, o que foi que você fez mesmo?
- Fiz ... errr ... um livro!
- Ai que lindo! Manda beijinho pra sua mãe, adoro ela.

#### Alternativa B

- Querida, como você anda sumida! Sua vó fica preocupada.
- Pois é, tia, *tava* terminando meu projeto de graduação.

- Ah, verdade, o que foi que você fez mesmo?
- Fiz um projeto experimental que investiga diferentes dimensões da linguagem através de experimentos participativos baseados em instruções e de um conjunto de textos que discutem, indiretamente, a relação entre design e literatura.
- ...
- ?
- Ai que lindo! Manda beijinho pra sua mãe, adoro ela.

Não é como se a minha tia não ligasse para o que eu realmente andei fazendo durante o último ano, ela talvez só estivesse um pouco mais interessada em chegar ao seu destino no sentido oposto: a rabanada.

o para/grafia toma tempo.

Tomou horas debruçadas sobre dicionários empoeirados e textos hipnóticos. Algumas noites colando cartazes em orelhões, lacrando envelopes, copiando e colando links da Wikipedia. Alguns dias inteiros tentando escrever algo que prestasse, sem soar pedante ou boba demais.

É justamente por isso que, sempre que possível, arriscarei a Alternativa B.

O projeto não se restringe ao livro, apesar deste ser importante enquanto produto, da mesma forma que não se limita à feitura dos experimentos, ou à redação dos *amarelos*, ou à seleção dos verbetes e citações. Sua graça está em seu caráter heterogêneo, que engloba diversos fragmentos, ao mesmo tempo que procura fazer sentido como um todo.

Nessas considerações finais, faz-se necessário dizer que o para/grafia não existiria sem a ação de mais de 100 voluntários, que participaram do projeto reagindo aos experimentos ou colaborando de outras maneiras.

A todos eles, muito obrigada.

O conteúdo produzido pelo para/grafia só se realiza em sua existência quando é explorado, manuseado, subvertido, quando vira diálogo, conversa, discussão. Tudo isso porque trata, justamente, dos mistérios envolvidos no complexo ato de simplesmente ler.

### III.2 Referências

BERNAU, Kai. *Neutral*. The Hague: MacDonald/SSN, 2005.

BONSIEPE, Gui. Visual/verbal rhetoric. In: *Ulm*. nos. 14/15/16 p. 23-40.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DELEUZE, Gilles. A Literatura e a Vida. In: *Crítica e Clínica*. São Paulo, Editora 34, 2006, p. 11-16.

FOUCAULT, Michael. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KINROSS, Robin. *Unjustified texts. perspectives on typography*. London: Hyphen Press, 2011.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*. *Artforum* 5, n. 10, 1967. p. 80.

LOSOWSKY, Andrew; KLANTEN, Robert; HÜBNER, Matthias. *Fully Booked: Ink o paper. Design & Concepts for New Publications*. Berlin: Gestalten, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.  
QUENEAU, Raymond. *Exercises in style*. Richmond: London House, 2013.

SALEN, Katie. *Speaking in Text: The Resonance of Syntactic. Difference in Text Interpretation*. In: *Visible Language*. Richmond: Visible Language, 1993. pp. 280-301.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SENNETT, R. *The craftsman*. New Haven: Yale University Press, 2008.

STEIN, Gertrude. *Lectures in America*. New York, NY: Random House, 1935.

UNGER, Gerard. *While You're Reading*. New York: Mark Batty Publisher, 2007.

<http://www.trendlist.org> [acessado em 12 de outubro de 2014]

<http://carvalho-bernau.com> [acessado em 3 de novembro de 2014]

<https://commercialtype.com> [acessado em 21 de outubro de 2014]

<http://lineto.com> [acessado em 21 de outubro de 2014]

<https://www.typosheque.com> [acessado em 21 de outubro de 2014]

<https://www.youtube.com/watch?v=O2Jf5RCyZYg> [acessado em 2 de dezembro de 2014]

