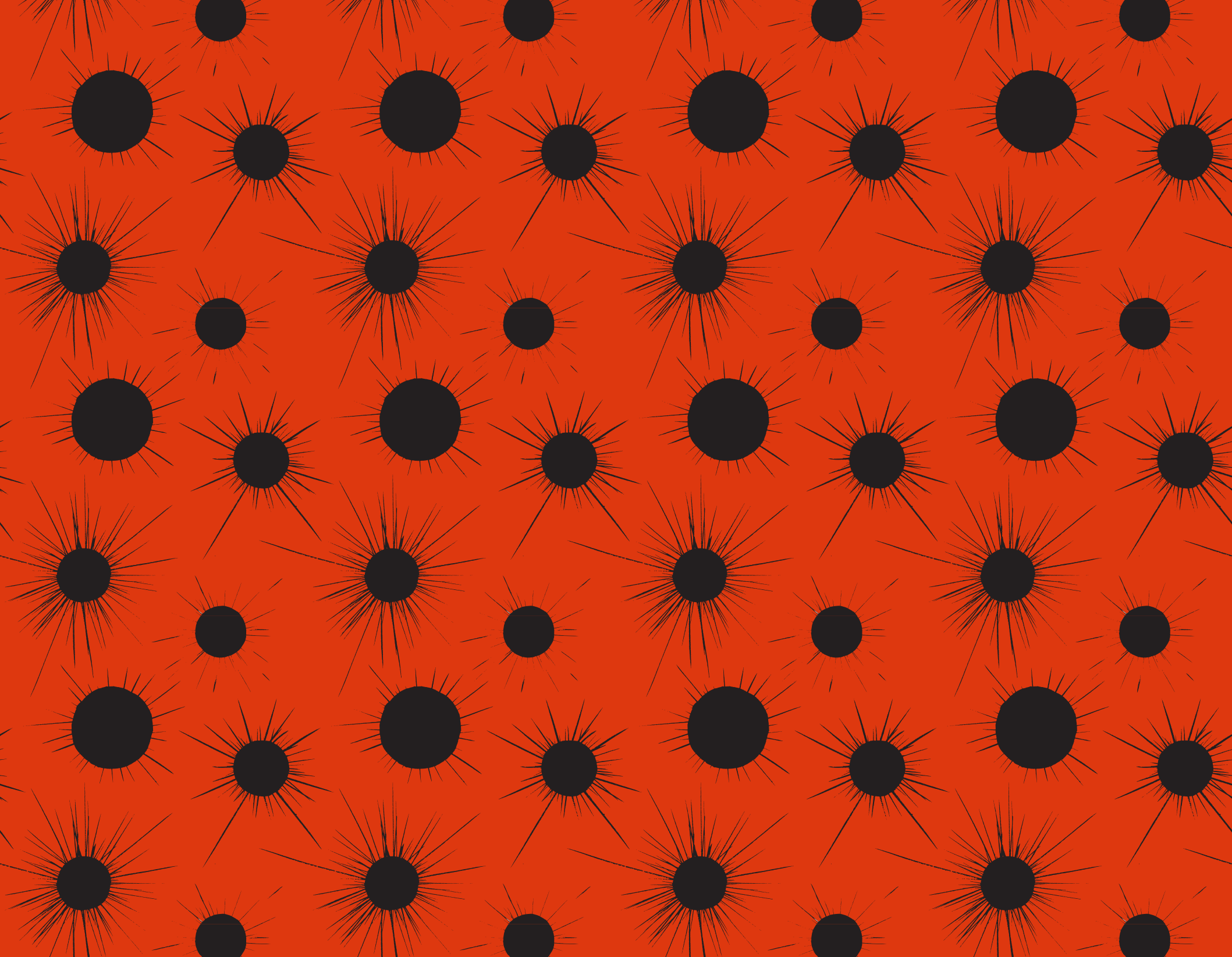


Projeto de Edição de Vidas Secas de Graciliano Ramos

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Laura de Mello Alves Pires

São Paulo - 2017





Projeto de Edição de Vidas Secas de Graciliano Ramos

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Laura de Mello Alves Pires

São Paulo - 2017



Laura de Mello Alves Pires

Projeto de Edição de Vidas Secas de Graciliano Ramos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Bacharel em Design.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Aun Bertoldi
São Paulo
2017



AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DA AUTORA: carambolaroxa@gmail.com

Projeto de Edição de Vidas Secas de Graciliano Ramos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo para obtenção do título de Bacharel em Design.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Convidado _____

Profissão _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Dedicatória

À minha esposa Berglind Ósk Magnúsdóttir que atravessou o planeta para uma África desconhecida e me acompanhou nesse processo.

Ao meu Pai e à minha Mãe por tudo e pelo grande esforço e trabalho para que eu chegasse até aqui.

À minha Avó Aracelles pelo sonho de ir à formatura dos netos “nem que seja de bengalinha”..

Também ao Matheuzinho, porque sim.

Agradecimentos

Quero agradecer à minha orientadora Cristiane Aun Bertoldi por toda a sua contribuição durante esse processo e por entender que às vezes a gente tem que mudar de privada para livro.

Também às professoras Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli e Sara Miriam Goldchmit pelos comentários e sugestões na primeira avaliação deste trabalho.

E agradeço também a todos aqueles de alguma maneira contribuíram para este trabalho: Julia Contreiras, Priscila Lena Farias, José Tadeu de Azevedo Maia, João (da Casa Museu Graciliano Ramos), Walter (da Gráfica Águia), Eloar Guazzelli, e meu amigo João Marcos Cardoso que, antes de tudo isso, me levou para ver um original em que *O mundo coberto de penas* passa a se chamar *Vidas Secas*.

Resumo

Este Trabalho de Conclusão de curso é o projeto de uma edição de Vidas Secas que nasce como uma edição com ilustração e que fosse ideal para a leitura e o estudo da obra.

Nesse trabalho apresenta-se uma breve introdução à obra Vidas Secas e seu autor a fim contextualizar o projeto. Analisa-se as diferentes edições do livro, estuda-se a história do livro e do livro ilustrado. Na segunda parte, desenvolve-se o projeto gráfico e editorial desta nova edição.

Palavras-chave: design, design de livro, ilustração, literatura brasileira, design gráfico, design editorial.

Abstract

This final graduation project is the design of an edition of the book Barren Lives by Graciliano Ramos. This project was born as the project for a book version that had illustrations and was also a proper book for reading and studying the novel.

This work starts with a brief presentation of the author and the novel to contextualise the project. Afterwards, the history of the book and the illustrated book are exposed, followed by the analysis of previous editions of Vidas Secas and their illustrations. In the second part of the work the graphic project is designed.

Keywords: design, book design, illustration, brazilian literature, graphic design, editorial design..

Sumário

Parte 1

Introdução p.19

1 Pesquisa e Análise p.23

1.1 Sobre o Autor e a Obra p.23

1.2 História do Livro e do Livro Ilustrado p.50

1.2.1 História do livro p.50

1.2.2 Livro ilustrado Infantil p.53

1.3 O Papel da Imagem p.57

1.4 Livro Ilustrado X Livro com Ilustração X Livros com imagem p.59

1.5 As Edições de Vidas Secas p.63

1.5.1 Edições Brasileiras p.63

1.5.2 Edições Estrangeiras p.77

1.6 Análise das Ilustrações de Vidas Secas p.88

1.6.1 Fabiano e Baleia p.88

1.6.2 Fabiano e menino p.96

1.6.3 Baleia p.102

2 Desenvolvimento: primeira fase p.107

2.1 Primeiro protótipo p.107

2.2 Desenhos - Desenvolvimento da linguagem para as ilustrações p.111

Parte 2

3 Introdução à Segunda Parte p.159

4 Pesquisa complementar p.161

4.1 Resultados da viagem p.161

4.2 Produção Gráfica p.169

4.3 Diagramação e Composição de página p.224

5 Desenvolvimento: segunda fase p.240

6. Resultado p.323

7. Conclusão e considerações finais p.327

8. Bibliografia p.328

9. Apêndice: Relato de Viagem p.333

10 Anexo: Notas: Elementos do Estilo tipográfico p.402

Parte 1

Introdução

Este é o projeto gráfico e editorial de uma edição de Vidas Secas voltada para o público adulto e que contenha ilustrações. Tal edição deve satisfazer os desejos de um leitor apaixonado ou curioso e oferecer, a baixo custo, toda a informação necessária para que se possa ler e também estudar esse livro.

Vidas Secas é um romance que se tornou um clássico da literatura nacional. É parte integrante de vários dos currículos escolares brasileiros e é frequentemente abordado nos mais bem referenciados vestibulares do país. Isso indica que, além de ser importante enquanto obra, é bastante conhecido e lido dentre aqueles que têm acesso à educação no Brasil.

As vastamente reconhecidas importância e difusão do texto de Vidas Secas não são determinantes para a realização desse projeto, mas são entendidas como elementos que o favorecem. Entende-se que a popularidade de Vidas Secas torna este trabalho mais interessante no sentido de que um maior número de pessoas poderá se identificar e relacionar com ele.

Vidas Secas foi publicado pela primeira vez em 1938 pela editora José Olympio. Em 1963 Aldemir Martins

produzira um belo conjunto de ilustrações para ele com as quais o livro fora publicado até 2002. A partir de 2003 as ilustrações foram retiradas por causa do custo de seus direitos autorais, segundo informação do funcionário da Casa Museu Graciliano Ramos, e apenas uma delas passou a ser utilizada na composição da capa do livro.

Há uma visão corrente de que os livros que possuem imagens são mais adequados a leitores menos fluentes porque a aceção da imagem é tida como um processo mais fácil e natural que a do texto. Por essa razão as imagens tendem a ser retiradas dos livros, conforme nos tornamos leitores experientes, até a sua completa remoção (LINDEN,2011). As ilustrações em livros para adultos, com raras exceções, passam a pertencer ao campo das edições comemorativas (em que dão ao livro uma condição próxima a da obra de arte (CONTREIRAS,2014)) e livros técnicos.

Nesse contexto, não é surpreendente que não se aprenda a ler imagens com a mesma fluência com que se lê o texto. Há ainda quem diga que, no caso dos livros de literatura, as ilustrações limitam a imaginação do leitor porque já trazem as imagens prontas, são muito narrativas ou figurativas. É preciso entender que imagem e texto são linguagens diferentes e embora a primeira pareça mais fácil de entender, num

primeiro contato, também possui seus códigos e exige estudo e atenção tanto para a sua produção quanto para sua apreensão.

Além disso a relação entre texto e imagem não possui parâmetros rígidos e determinados, as imagens não precisam ilustrar exatamente o que está escrito, elas podem propor uma significação articulada com o texto (LINDEN,2011). Quando isso ocorre, quando não há redundância entre as duas linguagens, é exigido do leitor que faça uma apreensão conjunta daquilo que é lido e daquilo que é mostrado e pode ser uma experiência muito mais rica.

Hoje parece existir algum movimento no sentido inverso ao dessa corrente que remove as imagens do livro. A dinamicidade da relação entre essas linguagens parece ser melhor compreendida e apreciada quando começam a abrir editoras como a Les Oiseaux de Passage, na França, que é especializada em livros ilustrados de literatura, e o governo Francês passa a cobrar a leitura de livros ilustrados para alunos de 11 a 15 anos, que já são leitores bastante fluentes para precisarem de livros com ilustrações (LINDEN,2011).

Para o desenvolvimento deste projeto fez-se um trabalho de pesquisa sobre o autor e a obra, a história do livro e do livro ilustrado, as edições existentes de Vidas Secas e as ilustrações contidas nelas. Também

realizou-se uma viagem ao sertão de Alagoas para conhecer o ambiente retratado no romance, trabalhou-se com afinco no desenvolvimento de uma linguagem de ilustração adequada para este livro e, por último, foram feitos testes de impressão, diagramação e montagem.

1 Pesquisa e Análise

1.1 Sobre o autor e a obra

Nascido em 1892 na diminuta Quebrangulo - AL, Graciliano Ramos de Oliveira passa a primeira parte da infância morando com a família na Fazenda Pintadinho, em Buíque, sertão de Pernambuco. Lá vive dos 3 aos 7 anos. Mais tarde a família muda-se para Viçosa - AL e em 1905 Graciliano vai para Maceió estudar no Colégio Quinze de Março. Antes de completar 18 anos já escreve profissionalmente. Casa-se duas vezes e tem sete filhos. Trabalha como escritor, comerciante, prefeito e bedel escolar. Pára de escrever e depois volta. Quando prefeito escreve um relatório ao Governador com tanta qualidade literária que este chega às mãos de um editor. É preso pelo governo de Getúlio Vargas por ser comunista. Não tem muito dinheiro. Fuma 3 maços de cigarros Selma por dia. Publica Vidas Secas em 1938 pela editora José Olympio (seu quarto livro e primeiro romance após a prisão). Morreu ao 63 de câncer de pulmão. Deixou uma herança literária inestimável e inconfundível.

Vidas Secas é um romance regionalista pertencente à segunda geração do modernismo na literatura brasileira. É um romance comprometido com um retrato fiel do sertão e com a denúncia do drama humano e das injustiças sociais ali vividas. Segundo texto no site do autor, o romance representa o momento em que a prosa do meticuloso Graciliano alcança a máxima expressão. Com muita sensibilidade Graciliano Ramos penetra na alma simples, seca, dura e áspera do sertanejo retirante, fugidor da seca. Penetra e expõe com brilhantismo os pensamentos e angústias, dando voz a seus personagens brutos, por meio do discurso indireto livre (discurso narrativo em que o narrador fala pelo personagem).

A história da família dos miseráveis de Vidas Secas nasce a partir de memórias da infância de Graciliano que são transformadas no conto Baleia. Além disso, o romance parece ser, também, um depoimento do próprio Graciliano sobre o sertão como lhe parece e uma resposta literária, muito bem dada, à Octávio de Faria, como podemos perceber nesse trecho de sua carta a Condé (Junho 1944):

Terrível Condé:

Atendo à sua indiscrição. No começo de 1937 utilizei num conto a lembrança de um cachorro sacrificado na

Maniçoba, interior de Pernanbuco, há muitos

anos. Transformei o velho Pedro Ferro, meu avô, no vaqueiro Fabiano; minha avó tomou a figura da Sinha Vitória; meus tios pequenos, machos e fêmeas, reduziram-se a dois meninos.

Publicada a história, não comprei o jornal e fiquei dois dias em casa, esperando que os meus amigos esquecessem Baleia. O conto me parecia infame e surpreendeu-me falarem nele. A princípio julguei que as referências fossem esculhambação, mas acabei aceitando como razoáveis o bicho, o matuto, a mulher e os garotos. Habituei-me tanto a eles que resolvi aproveitá-los de novo. Escrevi Sinha Vitória. Depois apareceu Cadeia. Aí me veio a ideia de juntar as cinco personagens numa novela miúda — um casal, duas crianças e uma cachorra, todos brutos.

Octávio de Faria me dissera, em artigo enorme, que o sertão, esgotado, já não dava romance. E eu havia pensado: — Santo Deus! Como se pode estabelecer limitações para essas coisas? Fiz o livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade.

Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoro de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as pessoas adultas, preocupadas

com o estômago não tem tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos.

Deve-se salientar a importância que Graciliano dá à caracterização do sertanejo em seu hábitat. Esta é diferente da imagem predominante em outros romances regionalistas de autores que Graciliano julga menos familiarizados com o homem que vive no sertão. Em entrevista de 1938 à Gazeta ele comenta a ambientação do romance:

[...]

— O romance passa-se na zona árida do sertão?

— Sim, mas não me preocupo em pintar o meio. O que me interessa é o homem, o homem daquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece na literatura. Os romancistas do Nordeste têm pintado geralmente o homem da zona do brejo. É o sertanejo que aparece na obra de José Américo[8] e Zé Lins.[9] Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do mundo físico e da injustiça humana. Por pouco que

o selvagem pense — e os meus personagens são quase selvagens — o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa psicológica que procurei fazer, pesquisa que os escritores regionalistas não fazem e nem mesmo podem fazer, porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares do ambiente que descrevem.

— E o senhor esteve muito tempo nessa região?

— Nasci na zona árida, numa velha fazenda, e ali passei quase toda a minha infância, convivendo com o sertanejo. Fui depois para a cidade estudar e mais tarde diversas vezes visitei o meu recanto natal, bem como outras paragens do sertão nordestino. Os meus personagens não são inventados. Eles vivem em minhas reminiscências, com suas maneiras bruscas, seu rosto vincado pela miséria e pelo sofrimento.

— Quer dizer que o senhor aplicou o princípio que Jacques de Lacretelle[10] julga básico para o romancista: inventar com o auxílio da memória?

— Isso mesmo. Acho que ainda não descobrimos a alma do nosso primário e que o regionalismo, contra o qual se tem erguido uma certa grita, ultimamente,[11] é coisa que ainda está por fazer.

Os sertanejos aparecem sempre transplantados para outro meio e nunca no seu “habitat”. O que procurei fazer foi mostrar o homem no seu ambiente, vivendo a sua vida e falando a sua língua. É um livro amargo, duro, ríspido, mas verdadeiro, profundamente verdadeiro... [...]

O romance, caracterizado como desmontável, permite a leitura de cada capítulo de maneira independente e pode ser lido fora de ordem embora esteja organizado cronologicamente no período entre duas secas. O que termina como inovação literária, no entanto, nasce de uma demanda financeira. Sem dinheiro e sem emprego, após a sair da cadeia, Graciliano vai escrevendo e publicando em forma de conto os capítulos de *Vidas Secas*, a fim de obter um ordinário. *Baleia*, por exemplo, chegou a ser publicado até na Argentina. Na mesma carta a Condé, Graciliano, conta:

A narrativa foi composta sem ordem. Comecei pelo nono capítulo. Depois chegaram o quarto, o terceiro, etc. Aqui ficam as datas em que foram arrumados: *Mudança*, 16 Julho 1937; *Fabiano*, 22 Agosto; *Cadeia*, 21 Junho; *Sinha Vitória*, 18 Junho; *O menino mais novo*, 26 junho; *O menino mais velho*, 8 Julho; *Baleia*, 4 Maio; *Contas*, 29 Julho; *O*

soldado amarelo, 6 Setembro; *O mundo coberto de penas*, 27 Agosto; *Fuga*, 6 Outubro. Dou essas minúcias porque me

dirijo a um homem curioso, que guarda convites para enterros e cartas de cobrança. Adeus, Condé. Um abraço.

GRACILIANO RAMOS

Já nesse artigo de *Jornal* de 14 de Agosto de 1938 Rubem Braga faz uma bela análise do livro e conta ao seu leitor aquilo que sabe sobre e as condições em que Graciliano Ramos o escreveu:

Eu conheço o quarto onde Graciliano Ramos escreveu o romance ‘*Vidas Secas*’, e sei mais ou menos a situação em que ele escreveu. Essa situação determinou a própria estrutura do romance. Tem, portanto, a sua importância para o público.

Quem pega no romance logo repara. Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance. Graciliano não fez assim por recreação literária. Fez por neces-

sidade financeira. Ia escrevendo e ia vendendo o romance a prestação. Vendeu vários contos. Alguns capítulos elle fez de maneira a poder rachar no meio. Foi collocando aquillo a varejo, em nosso pobre mercado literario. Depois vendeu tudo por atacado, com o nome do romance.

Quasi tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova technica de romance no Brasil. O romance desmontavel.

Mas isso é o que tem de menos importancia. Importante é o fundo desse romance, o seu grande valor, o seu grande equilibrio. Conta-se a historia interna e a historia externa de um homem e sua pequena familia. E a paizagem? E a sociedade? Para vêr essas coisas o autor não precisa sair de dentro da pequena familia. Começa que a paizagem para um sertanejo como esse Fabiano, não tem apenas uma influencia transcendental ou sentido decorativo. Tem uma importancia immediata. A paizagem é uma questão de vida ou de morte. O inverno e a seca. Para o sr. Rubem Braga de Cachoeiro do Itapemirim a paizagem é um quadro, e fornece apenas indicações miúdas. A influencia da terra sobre elle é fraca, distante, lenta. Para Fabiano a paizagem dá ordens. Elle depende estrictamente della.

Quanto à sociedade, ella está contada dentro do próprio Fabiano. E vista, naturalmente, do ponto de vista delle. Um patrão que rouba nas contas e dá ordens berrando. E o governo, representado por um fiscal da Prefeitura, que dá multas, e por um soldado amarelo que pisa, com sua botina reúna, na alpercata de Fabiano e o bóta na cadeia. Um patrão, um soldado, um fiscal. E pessoas das cidade, que sabem falar coisas que elle não entende. E, no mesmo plano delle, outros matutos com os quaes elle tambem não se entende. Se Fabiano fosse um operario ou mesmo trabalhasse numa plantação de café ou de cacáo, elle se sentiria numa classe, com irmãos de classe. E' um vaqueiro, que trabalha sozinho, isolado. Tão sozinho com sua pequena familia que quasi não sabe falar. Porque Fabiano não sabe falar, Fabiano tambem não sabe pensar. E' um primitivo. A façanha do livro está nesse retrato interior de um primitivo. Como pensa esse homem que não sabe pensar! Sente as coisas de um modo grosso e ao mesmo tempo agudo, sente que é preciso pensar, entender as coisas. E pensa com esforço, penosamente, sentindo raiva dessa necessidade de pensar. Tem raiva do filho que começa a fazer perguntas, começa a pensar e a querer obrigar o

pae a pensar. Uma grande qualidade que o autor afirma nesse livro é a economia literaria. Economia rigorosa e honesta. Escreve bem, mas não (...)”

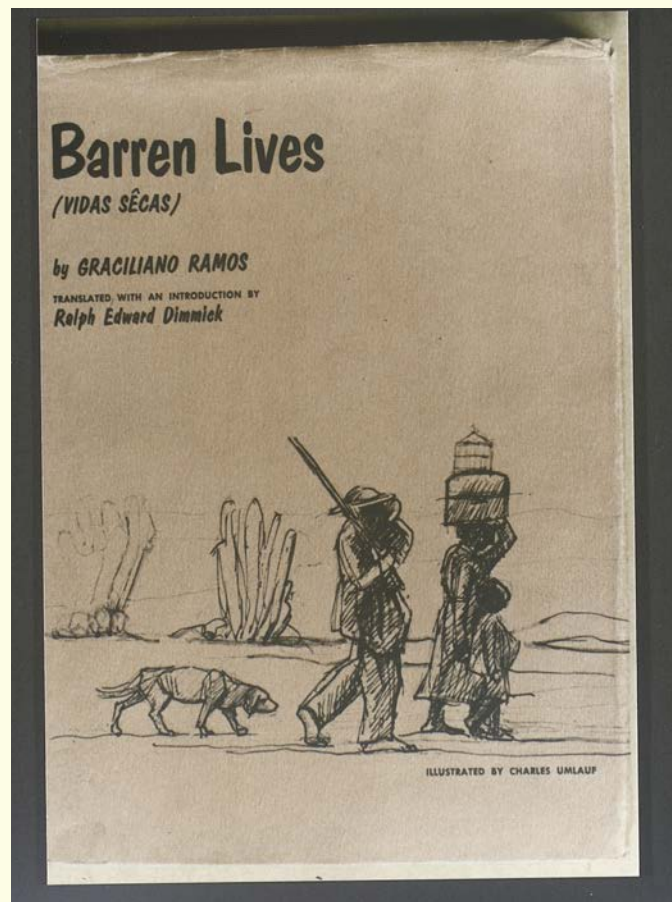
No Brasil o livro está na 130a edição (2016). No mais, foi publicado na Polônia (desde 1950), na Argentina (desde 1958), na República Tcheca (desde 1959), na Rússia (1961), na Itália (desde 1961), em Portugal (desde 1962), em Cuba (desde 1964), na França (desde 1964), na Alemanha (de 1965 a 2013), nos Estados Unidos (desde 1965), na Dinamarca (desde 1966), na Romênia (desde 1966), na Hungria (desde 1967), na Bulgária (desde 1969), em Flamengo (desde 1971), na Espanha (desde 1974), na Turquia (desde 1985), na Suécia (desde 1993), em Esperanto (no Brasil, desde 1997), na Holanda (desde 1998) e em Catalão (na Espanha, desde 2010).

Em 1962 *Vidas Secas* foi premiado pela Fundação William Faulkner (EUA) como representativo da Literatura Brasileira Contemporânea. Em 1963 foi adaptado para o cinema por Nelson Pereira dos Santos (a adaptação homônima também é obra prima do diretor: foi indicada para a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1964 e ganhou o prêmio de melhor filme pelo Office Catholique International du Cinéma – OCIC) . Em 2008, no aniversário de 70 anos da primeira edição, Vi-

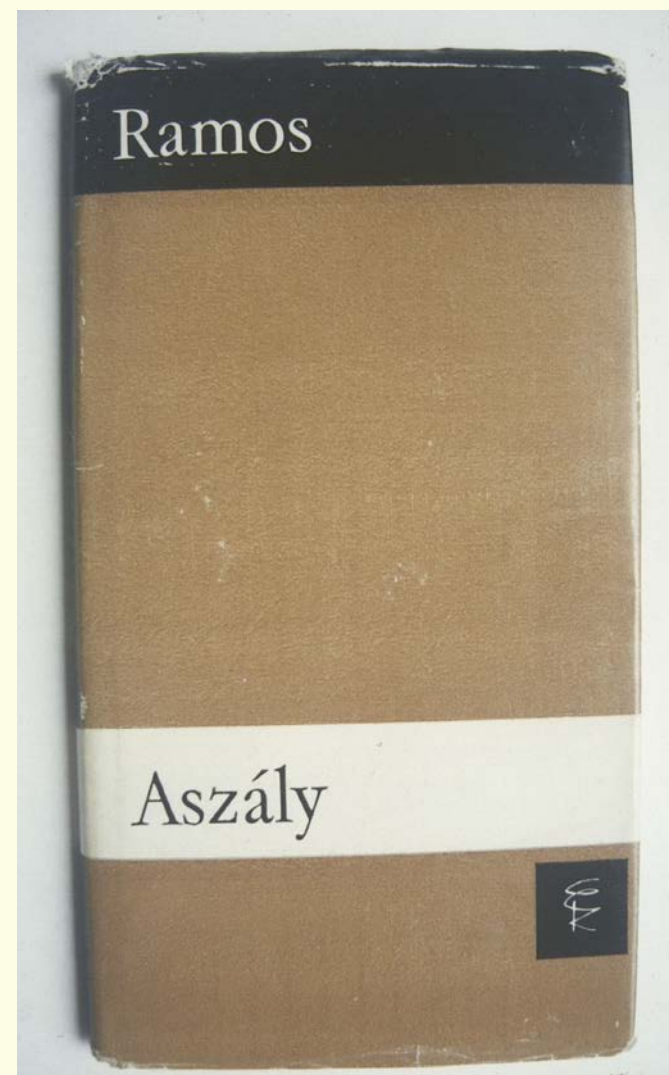
das Secas ganhou uma edição especial com fotografias de Evandro Teixeira e, finalmente, em 2015 foi adaptado para História em Quadrinhos pela editora Galera, com roteiro de Arnaldo Branco e ilustrações de Eloar Guazzelli.

Acredita-se que não cabe a este trabalho explicar as razões da importância de *Vidas Secas* ou da produção literária do Sr. Graciliano Ramos. Com as informações apresentadas acima pretendeu-se contextualizar a sua produção aproveitando para apresentar alguns depoimentos menos conhecidos sobre *Vidas Secas*. Esses depoimentos foram encontrados neste percurso e são inspiradores além de, por si só, muito belos em sua sensibilidade e exatidão.

A seguir apresentam-se as capas de *Vidas Secas* encontradas no acervo Graciliano Ramos do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.



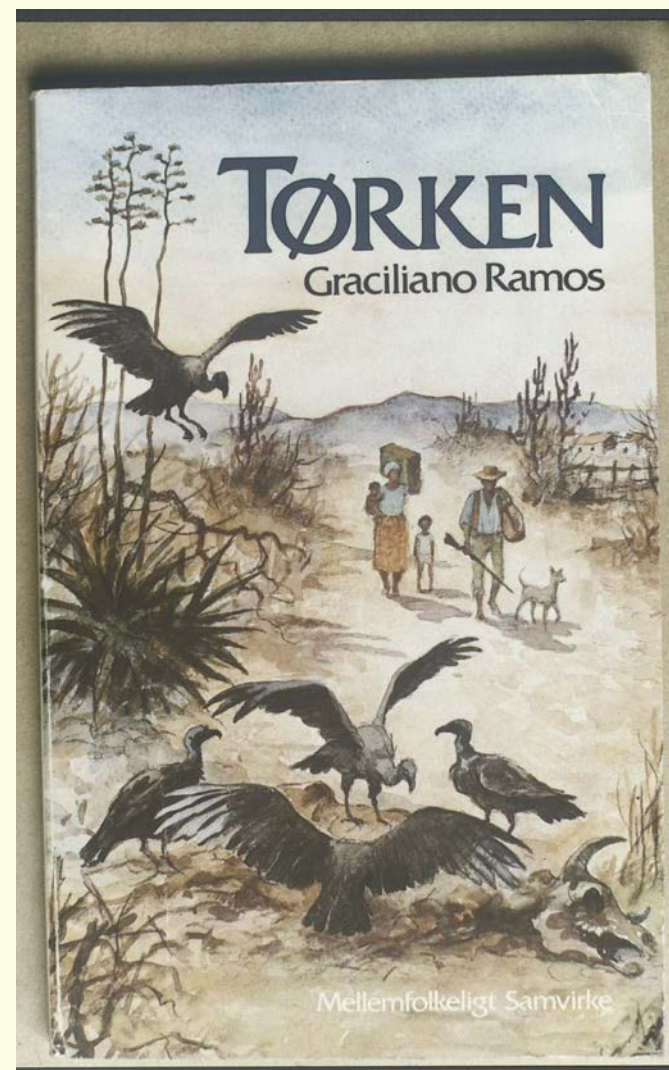
Capa da edição norte-americana.



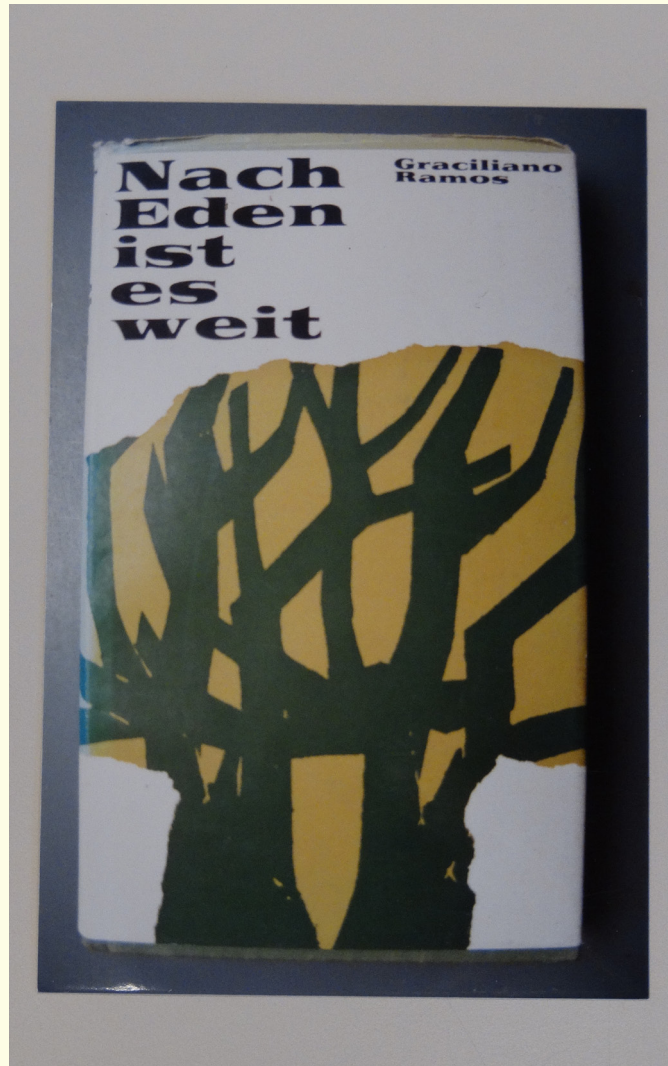
Capa da edição húngara.



Capa da edição russa.



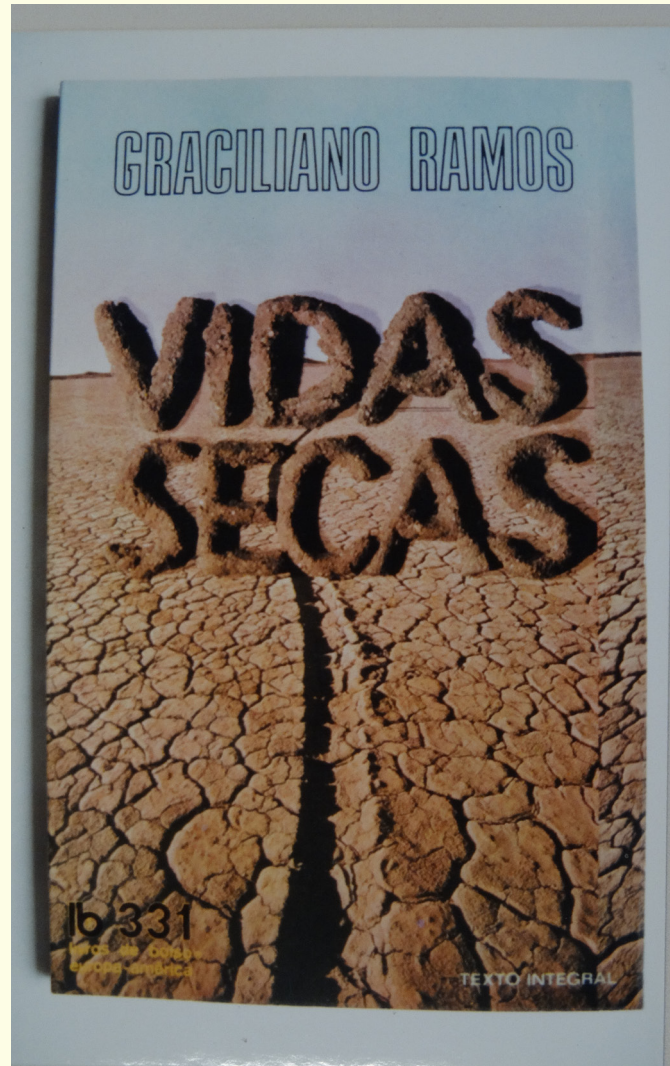
Capa da edição dinamarquesa.



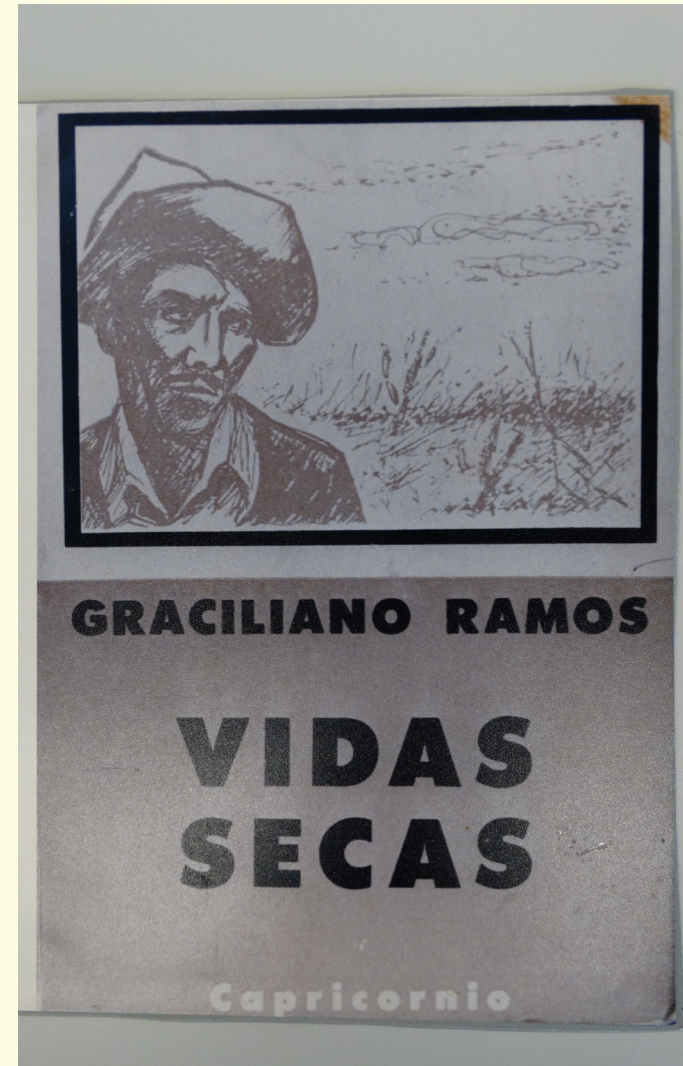
Capa da edição alemã.



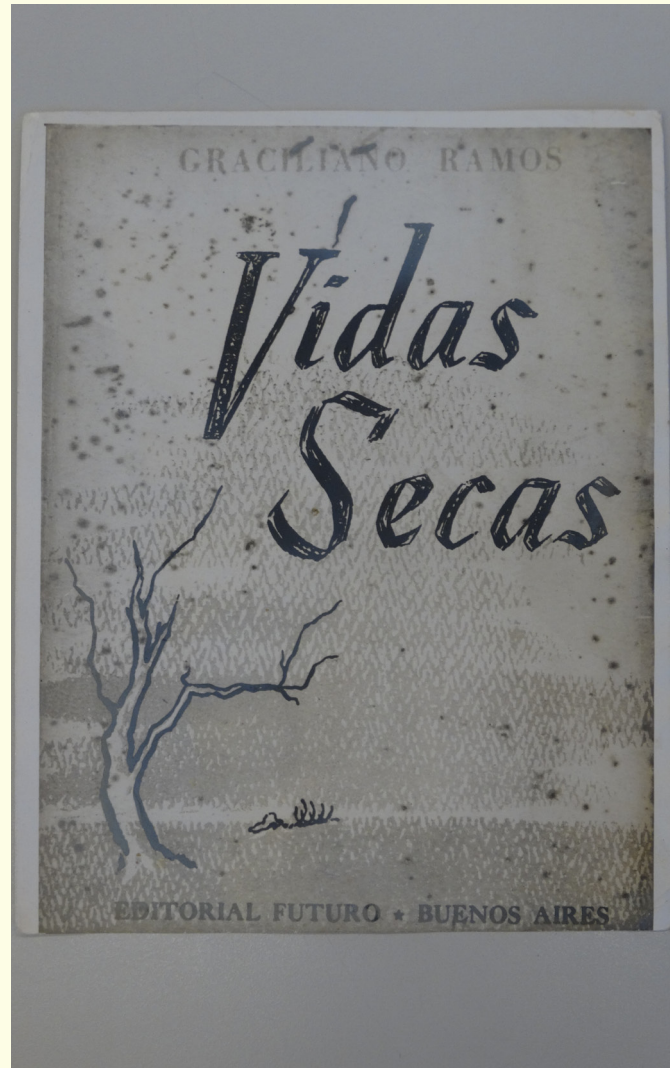
Capa da edição belga e holandesa.



Capa de edição desconhecida.



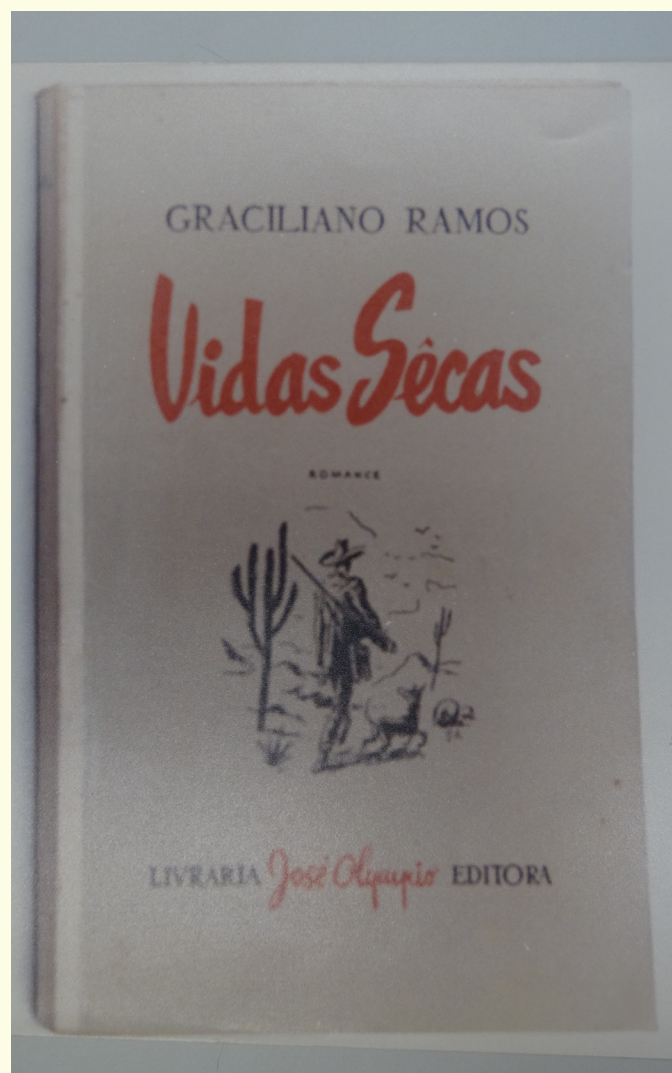
Capa de edição desconhecida.



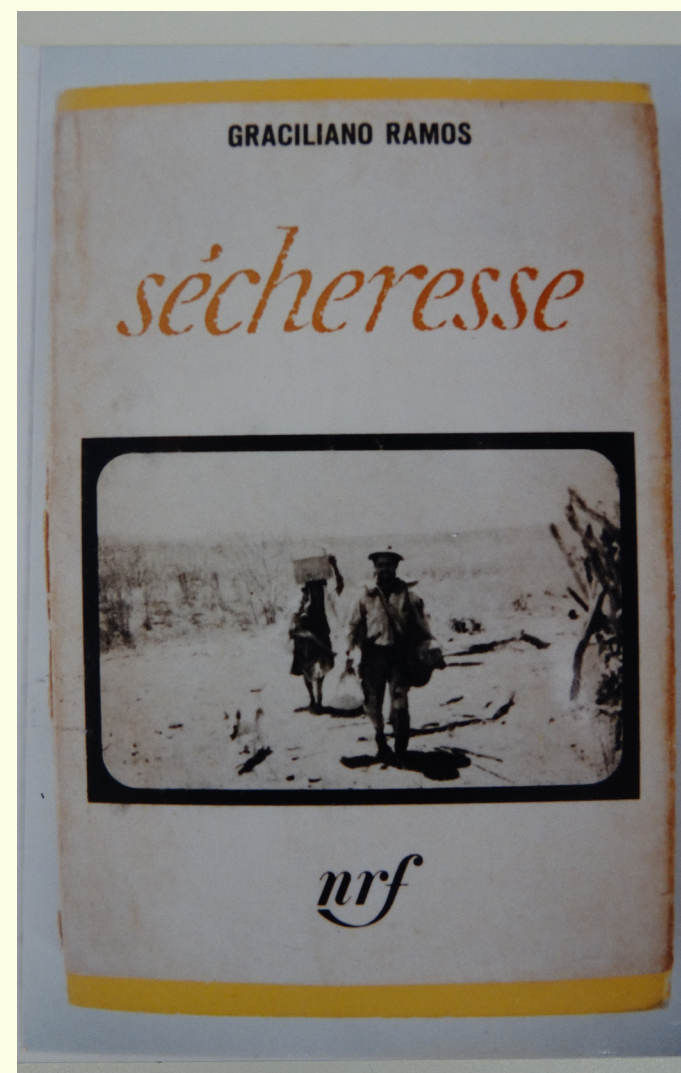
Capa da edição argentina.



Capa da edição portuguesa.



Capa da edição brasileira.



Capa da edição francesa.

A seguir apresentam-se as fotos tiradas no set de filmagem do filme *Vidas Secas* encontradas no acervo Graciliano Ramos do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.





1.2 A história do livro e do livro ilustrado

1.2.1 História do livro

O livro ilustrado, hoje, é predominantemente associado ao público infantil e produzido para ele. Ao longo da história, entretanto, as imagens que acompanham o texto dentro do livro transitaram por diferentes funções. As maneiras de se fazer o livro foram mudando e as técnicas para produção e reprodução das imagens que vão dentro dele mudaram também. Esses processos de inovação tecnológica influenciaram a relação entre texto e imagem.

O livro no formato de codex, como se conhece hoje, foi pensado como um suporte para texto, nasceu no Império Romano, e veio substituir o volumem (que tinha o formato de rolo) (LINDEN,2011). Os primeiros livros ilustrados nesse formato foram manuscritos produzidos a partir do final do Império Romano chamados iluminuras (CONTREIRAS,2014). O nome iluminura deriva do efeito causado pela tinta dourada que era freqüentemente usada nas ilustrações e em elementos decorativos. Esta tinta era feita com ouro e se iluminava ao refletir a luz.

A confecção desses manuscritos era muito cara e demorada e a maioria deles era encomendada pela Igreja Católica ou por colecionadores. O processo

exigia a secagem adequada de peles para a produção dos pergaminhos ou velinos (pergaminhos de melhor qualidade para a escrita, feitos de pele de bezerro ou coredeiro). Depois que o suporte estava pronto, o texto era copiado pelos monges copistas que deviam deixar em branco o espaço reservado às ilustrações, títulos e outros elementos adornados. Estes elementos eram feitos mais tarde, à mão, pelos artistas iluminadores.

Na transição da Idade Média para o Renascimento a Igreja produziu iluminuras rebuscadas que serviam como uma espécie de manual de instruções para ajudar o fiel a cumprir as suas obrigações religiosas cotidianas. A partir do século IX passa-se a utilizar, na Europa, uma técnica de composição original da China: a impressão em bloco de madeira. Cada página, contendo textos e imagens, é diagramada e xilogravada em um bloco de madeira de modo que basta carimbar esse bloco para imprimir quantas cópias dessa página forem necessárias (CONTREIRAS,2014). Essa técnica agiliza a reprodução dos livros uma vez que as placas estejam prontas. A impressão em bloco de madeira foi utilizada na produção da *Biblia pauperum*, a bíblia dos pobres em latim. Bíblias desse tipo traziam muito pouco texto. As passagens eram contadas principalmente por meio de ilustrações bastante explicativas, narrativas e figurativas. Pode-se até pensar nessas bíblias

como umas das primeiras ancestrais das histórias em quadrinhos. Foram batizadas Bíblia dos pobres porque eram confeccionadas com o propósito de evangelizar os pobres, quase todos analfabetos.

O papel, embora já fosse produzido na China desde o século II chega à Europa por volta do Século XI. Lá são desenvolvidas técnicas para a sua produção mecanizada de modo que até o século XIII, na Itália, seu preço cai a um sexto do preço do pergaminho, ao qual vai lentamente substituindo.

No século XV a imprensa de tipos móveis de Johannes Gutenberg revolucionou a produção de matéria escrita e permitiu sua ampla disseminação. Nas décadas seguintes à sua invenção, a demanda por livros aumentou consideravelmente na Alemanha. Isso possibilitou uma maior exploração das possibilidades de diagramação de textos e imagens e abriu mais espaço para os ilustradores xilográficos dentro do contexto da produção do livro (CONTREIRAS,2014). Ainda no final do século XV o iluminador e escriba alemão Günther Zainer vendeu mais de 63 mil livros impressos com tipos móveis góticos e ilustrados com xilogravura.

Na passagem do século XV para o XVI a cidade de Nurembergue, na Alemanha, se tornou um importante centro de produção gráfica e livros em formatos menores começaram a ser produzidos para atender a um

público mais popular (CONTREIRAS,2014). A contínua expansão da produção livreira foi acompanhada pelo desenvolvimento da relação entre texto e imagem que passam a dialogar cada vez mais. O conhecimento que floresceu na Alemanha se espalhou por toda a Europa e além. Por muitas décadas a gravura foi a principal técnica utilizada na hora de colocar ilustrações em um livro. Até o final do século XVIII foi a única técnica que permitia compor com versatilidade imagem e texto (LINDEN,2011).

1.2.2 O livro ilustrado infantil

Este trabalho visa a produção de um livro com ilustrações para adultos mas para estudar a relação da imagem com o texto volta-se para o estudo do livro infantil por causa da sua maior difusão e da maior disponibilidade de material a seu respeito. Entende-se que não é um problema aplicar o que se aprende sobre livro ilustrado infantil ao livro adulto já que não está sendo tratado aqui o conteúdo do livro e sim a relação entre seus componentes (texto e imagem). Na verdade, entende-se que essa abordagem pode até enriquecer o entendimento do que é a imagem dentro do livro adulto, já que no livro infantil ela está mais presente (LINDEN,2011).

A história do livro ilustrado para o público infantil

ou jovem começa apenas no final do século XVIII e foi a xilogravura a técnica utilizada para compor os primeiros livros com figuras para esse público (LINDEN,2011).

Antes disso não se concebia livros específicos para esse público. Nesses primeiros livros predominava o texto como veículo da mensagem. As imagens, geralmente xilogravuras, eram escassas e apareciam em páginas isoladas. Esse modelo prevaleceu até a metade do século XIX (LINDEN,2011).

Em 1860 o editor Pierre-Jules Hetzel combina o desejo de fazer uma literatura infantil aos avanços tecnológicos na área gráfica e publica os livros ilustrados Stahl (pseudônimo de Hetzel) que dão origem ao *La journée de Mademoiselle Lili* (1862). Neste livro as narrativas são contadas tendo a criança como a personagem central e as imagens assumem o ponto de vista dela. As páginas se sucedem contendo imagens com texto abaixo delas (LINDEN,2011).

Nos anos de 1870, na Inglaterra, os Toy Books (livros de brincar) atestam um grande interesse pelo suporte livro e seus recursos visuais usando uma ilustração até decorativa. Na mesma época Randolph Caldecott, tido por Maurice Sendak como inventor do livro ilustrado moderno, entrelaça textos e imagens com significados complementares. E na França o artista e ilustrador Bernard Boutet de Monvel faz os primeiros estudos sobre a página dupla, relacionando os conteúdos de

uma página e outra (LINDEN,2011).

Em 1919 o livro *Macao et Cosmage* de Edy-Legrand é publicado e consagra a relação de predominância da imagem em relação ao texto. As imagens se sucedem página após página, os pequenos textos são manuscritos e muitas vezes estão envoltos pelas cores das ilustrações (LINDEN,2011).

A consagração da página dupla enquanto suporte do espaço narrativo vem em 1931 com a publicação de *A história de Babar*, o pequeno elefante de Jean Brunhoff. Textos e imagens a invadem e sustentam a narração em conjunto, sendo indissociáveis. A diagramação é feita em função da expressão e manifesta bastante flexibilidade (LINDEN,2011).

A partir 1949 os *Libri illeggibili* [Livros ilegíveis] de Enzo e Bruno Munari transformam a maneira com se entende o livro ilustrado infantil. A narrativa deixa de ser obtida por meio do texto. Os elementos do livro, cores, imagens, papelaria, recursos tipográficos e estruturais é que assumem a dianteira. Assim nasce o livro imagem, um livro pensado enquanto objeto. Todo ele é um objeto narrativo.

Os livros de Munari foram, sim, revolucionários mas vale notar que cada evento transformador na história não necessariamente substitui ou acaba com aquilo que o antecede. Bruno Munari inaugura uma nova maneira de fazer e pensar o livro infantil e isso vai

enriquecer essa área na qual, cada vez mais, editoras e autores vão fazendo mais experiências.

Em 1956 outro livro que explora a materialidade do livro enquanto objeto é publicado. *Les Larmes de crocodile* [As lágrimas de crocodilo] de André François vem em uma caixa comprida imitando a caixa de crocodilo das páginas internas (LINDEN,2011).

Seguindo nessa mesma direção a editora *L'École des Loisirs*, fundada em 1965 por Jean Fabre e Arthur Hubschmid busca os melhores artistas internacionais a fim de produzir livros ilustrados de alta qualidade e sua política editorial abre espaço para a publicação de autores-ilustradores interessados em trabalhar a articulação entre texto e imagem (LINDEN,2011).

Nos anos 1970 e 80, pequenas editoras continuam a explorar novos caminhos com o uso da fotografia ou de estilos pictóricos ousados. Muitos procuram ainda valorizar o caráter literário, ao buscar uma poética comum ao texto e à imagem. Ao mesmo tempo, os livros imagem e livros sem estrutura narrativa vão se multiplicando (LINDEN,2011).

Nos anos 1990 e 2000 o livro alcança a total liberdade. O computador e a fotografia permitem que os artistas e ilustradores não encontrem mais limites na hora de produzir imagens. Em última instância tudo pode ser fotografado, inserido no computador e im-

presso em forma de livro. Podem predominar no livro as mensagens visuais ou as mensagens linguísticas. Podem, também, as duas linguagens se alternar e não deixar que uma predominância clara se estabeleça (LINDEN,2011).

Sofie Van de Linden afirma sobre o desenvolvimento do livro ilustrado que este:

“incansavelmente, desde as primeiras publicações, trabalha no sentido de afirmar o espaço e o status da imagem. Hoje parece que a imagem se afirmou a ponto de contaminar o conjunto das mensagens e fazer do livro ilustrado um objeto visual a priori (LINDEN,2011).

1.3 O papel da imagem

Depois de ler sobre a história do livro ilustrado pode-se perceber como, ao longo dela, as ilustrações, ou a imagem dentro do livro, vão gradativamente ganhando espaço e passando de um recurso exclusivamente explicativo ou decorativo a um recurso de linguagem narrativa e até passam a sustentar o livro de maneira independente, sustentando livros sem texto.

Ao procurar pelo termo ilustrar no dicionário nos deparamos com o seguinte:

ilustrar: v. (sXV) 3 t.d. tornar compreensível; esclarecer, elucidar, comentar, explicar <desenhos técnicos ilustram o manual de instruções>; 4 t.d. enfeitar (texto) com figura ou estampa <i. livros infantis>; 5 t.d. servir como exemplo; demonstrar, exemplificar <ilustrou a cena cômica com gestos risíveis>

É evidente que o próprio termo ilustrar já carrega em si a função explicativa da ilustração, e talvez isso ajude a sustentar o impasse que está sempre presente sobre qual é o seu papel dentro livro. Sobre este assunto gostaria-se de citar o que diz Yone Soares de Lima em *Ilustração na produção literária: São Paulo — Década de 20*:

A associação da figura junto ao texto para expressar uma ideia ou um pensamento é antiga; tem sua história e sempre suscitou conjecturas, embora permaneça o impasse: a imagem visual seria um auxílio para a palavra escrita necessitando do texto para se fazer entendida, ou então, atingiria seus objetivos por seus próprios recursos, com seus próprios meios. O vocábulo ‘ilustrar’ sugere um conceito e predispõe a ideia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de completar a imagem escrita. No entanto, o

relacionamento entre ambos é bem mais amplo e complexo e uma interação entre a palavra escrita e a imagem visual é, antes de mais nada, circunstancial e tanto cada uma pode atuar como expressão autônoma e suficiente como, num momento seguinte, ambas poderão se tornar dependentes e indispensáveis uma à outra (LIMA,1985).”

1.4 Livro ilustrado x Livro com ilustração x Outros livros com imagem

Dada a grande variedade de publicações envolvendo texto e imagem, as quais compartilham, evidentemente, parte da mesma história, gostaria-se de apresentar aqui as definições presentes em *Para ler o livro ilustrado* de Sophie Van der Linden, as quais serão adotadas para definir este projeto. A nomenclatura utilizada não é oficial nem, talvez, a mais popular mas pareceu adequada.

LIVROS COM ILUSTRAÇÃO: Obras que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto é espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa.

PRIMEIRAS LEITURAS: Situado a meio caminho entre o livro ilustrado e o romance, esse tipo de obra, cuja denominação é rigorosamente editorial, dirige-se especificamente aos leitores em processo. Em geral, o formato é característico do romance, a narrativa é sequenciada em capítulos curtos. A diagramação se assemelha à das histórias ilustradas, embora, com certa frequência, contenha mais vinhetas e pequenas imagens emolduradas junto do texto, o que pode às vezes, aproximá-las dos livros ilustrados.

LIVROS ILUSTRADOS: Obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens.

HISTÓRIAS EM QUADRINHOS (HQ): Forma de expressão caracterizada não pela presença de quadrinhos e balões, e sim pela articulação de 'imagens solidárias'. A organização da página corresponde – majoritariamente – a uma disposição compartimentada, isto é, os quadrinhos que se encontram justapostos em vários níveis.

LIVROS POP-UP: Tipo de livro que no espaço da página dupla acomoda sistemas de esconderijos, abas, encaixes etc., permitindo mobilidade dos elementos, ou mesmo um desdobramento em três dimensões.

LIVROS-BRINQUEDO: Objetos híbridos, situados frequentemente entre o livro e o brinquedo, que apresentam elementos associados ao livro, ou livros que contêm elementos em três dimensões (pelúcia, figuras de plástico etc.).

LIVROS INTERATIVOS: Apresentam-se como suporte de atividades diversas: pintura, construções, recortes, colagens...Podem abrigar materiais – além do papel – necessários para uma atividade manual (tintas, tecidos, miçangas, adesivos etc.).

IMAGINATIVOS [IMAGIERS]: A um só tempo, apresentam organização material e funcionalidade específica indissociáveis. Essas obras visam à aquisição da linguagem por meio do reconhecimento de imagens referenciais. Incluem uma sequência de representações – acompanhadas

ou não de equivalentes linguísticos – em geral organizadas em agrupamentos lógicos (LINDEN, 2011).

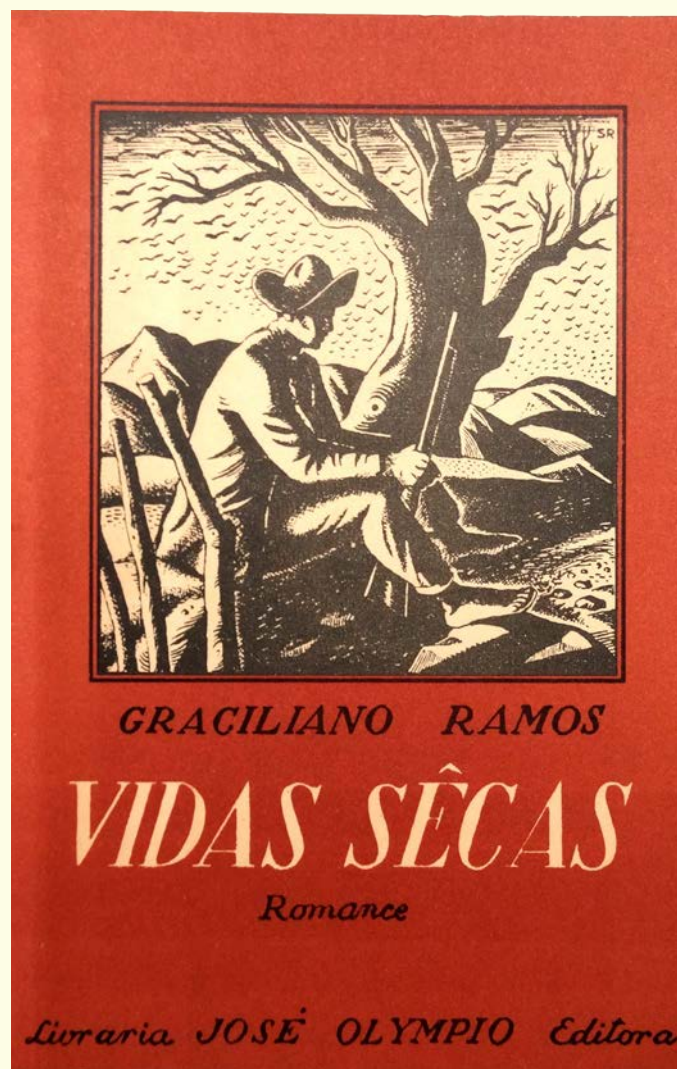
Estando claras as diferenças, então, reafirmamos que o trabalho que aqui se desenvolve deve resultar numa edição de Vidas Secas com ilustrações. Isso porque o exercício que se pretende aqui não é o de releitura do romance ou da sua tradução para outra linguagem. Buscamos exercitar o desenho, a composição e a habilidade para produzir imagens capazes de falar sobre esse romance e sobre suas personagens por meio do desenho. Fazer comentários, quem sabe, chamar a atenção para um ou outro aspecto da narrativa de Graciliano ou então para características que são mencionadas em textos críticos sobre a obra. Vidas Secas é uma obra prima e não temos a pretensão, aqui, de fazer mais do que falar bem ela. Esse desafio basta.

1.5 As edições de Vidas Secas

Este trabalho foi iniciado com o conhecimento prévio de que Vidas Secas havia sido publicado com ilustrações embora nenhuma edição com ilustrações fosse conhecida. Procurou-se tomar contato com edições anteriores do romance para conhecer essas ilustrações e familiarizar-se com aquilo que já havia sido feito. Focou-se principalmente na ilustração mas também atentou-se ao projeto gráfico e aos conteúdos do livro, como a presença de prefácio, biografia do autor e textos comentando a obra. A seguir encontra-se a descrição das edições com as quais foi possível tomar contato.

1.5.1 Edições Brasileiras

Fac-símile da 1ª edição: publicado 1988 em São Paulo pela Eletrobrás na Gráfica Editora Bisordi. Essa edição comemora o 50º aniversário de publicação de Vidas Secas. Não traz ilustrações a não ser pela da capa que é de Santa Rosa, famoso capista da época. A edição fac-similar adiciona ao original a carta que Graciliano Ramos escreveu em 1944 a João Condé e um texto de André Domingos Costabile Ipolito.



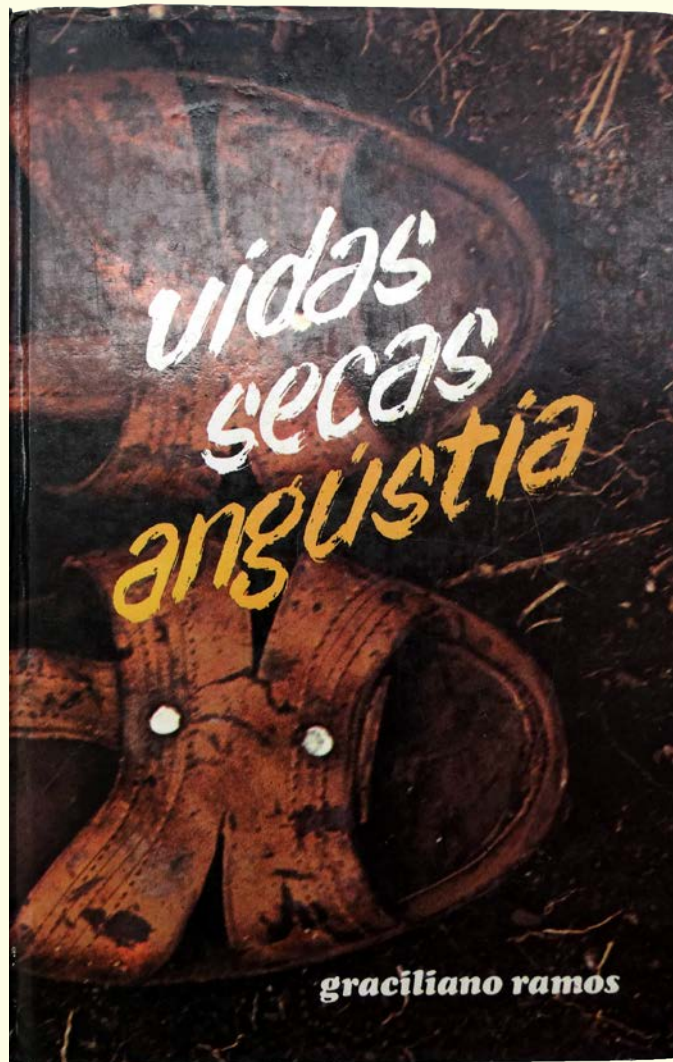
Fac-símile da 1ª edição

22ª edição: foi publicada em São Paulo em 1969 pela Martins. Traz as ilustrações de 1969 de Aldemir Martins e o texto Valores e misérias das vidas secas de Álvaro Lins de 1947. Capa de Tide Hellmeister.



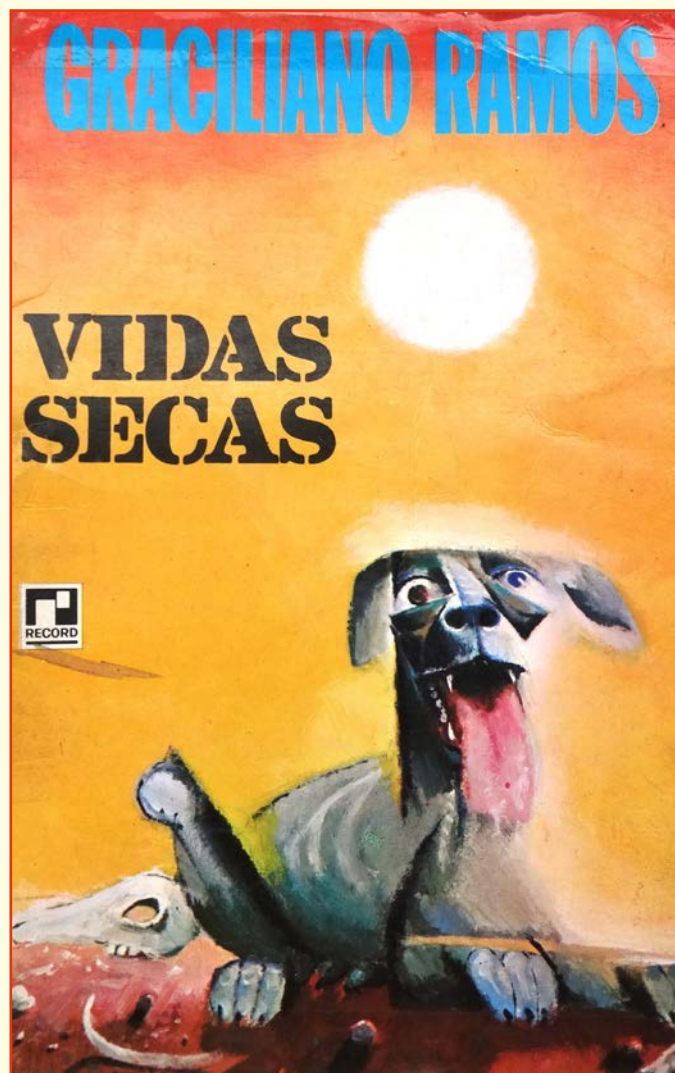
22ª edição

32ª edição: publicada em São Paulo em 1974 pela Martins. Traz as ilustrações de 1963 de Aldemir Martins e o texto Valores e misérias das vidas secas de Álvaro Lins de 1947. Edição dupla: publicada em São Paulo em 1974 pela Martins, traz os textos de Vidas Secas (32ª edição) e Angústia. As ilustrações de 1963 de Aldemir Martins e o texto Valores e misérias das vidas secas de Álvaro Lins de 1947 continuam presentes.



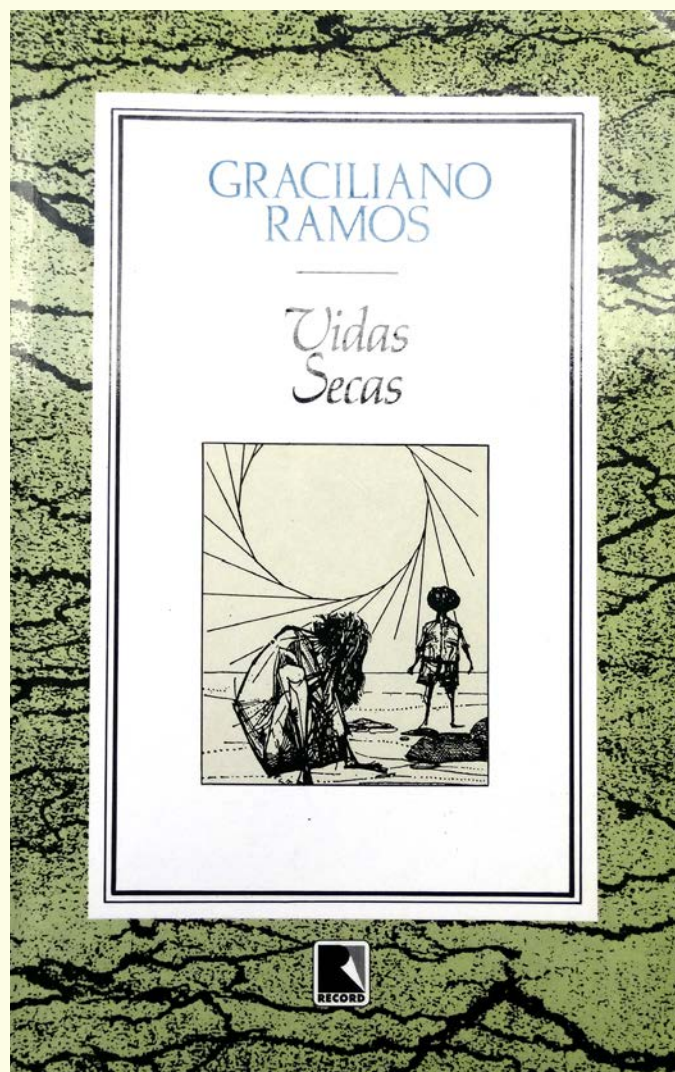
Edição Dupla: Vidas Secas e Angústia

51ª edição: publicada em São Paulo em 1983 pela Editora Record. Traz as ilustrações de 1963 de Aldemir Martins o texto Valores e misérias das vidas secas de Álvaro Lins de 1947. A capa dessa edição traz uma pintura de Baleia mas não foi possível descobrir quem foi o capista.



51ª edição

82ª edição: publicada em São Paulo e no Rio de Janeiro em 2001 pela Editora Record. Traz as ilustrações de 1963 de Aldemir Martins o texto Valores e misérias das vidas secas de Álvaro Lins de 1947.



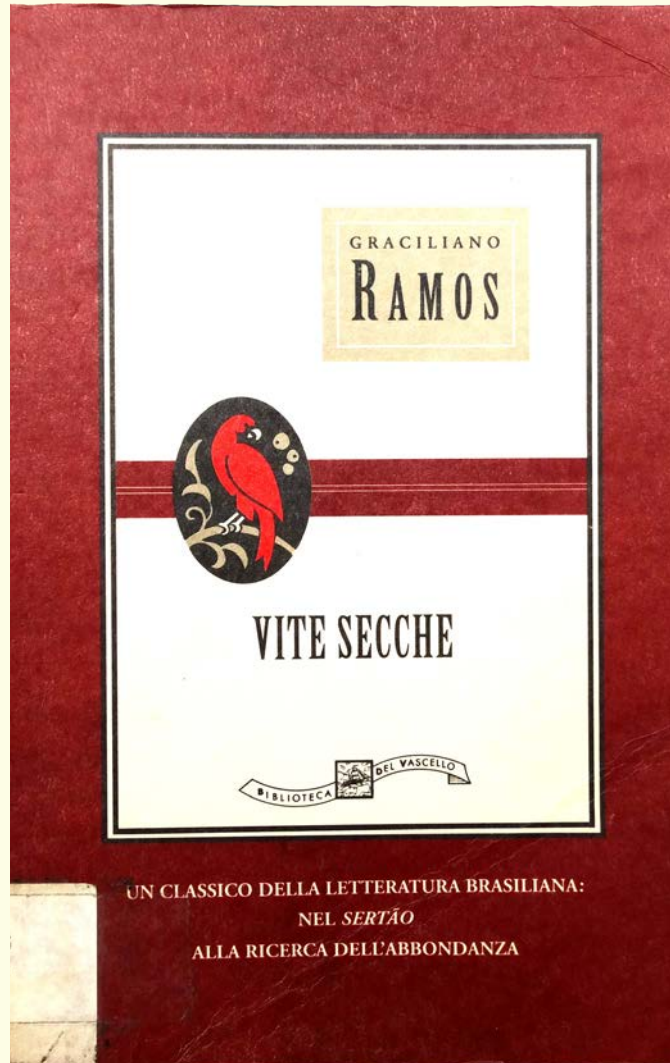
82ª edição

114ª edição: publicada em São Paulo e no Rio de Janeiro em 2010 pela Editora Record. Não traz ilustrações no interior mas uma das ilustrações de Aldemir Martins aparece na capa. Traz um posfácio de Hermenegildo Bastos chamado Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em Vidas Secas e uma seção chamada Vida e Obra de Graciliano Ramos que inclui cronologia da vida do autor, bibliografia de sua autoria, antologias, entrevistas e obras em colaboração, obras traduzidas e bibliografia sobre Graciliano Ramos.



114ª edição

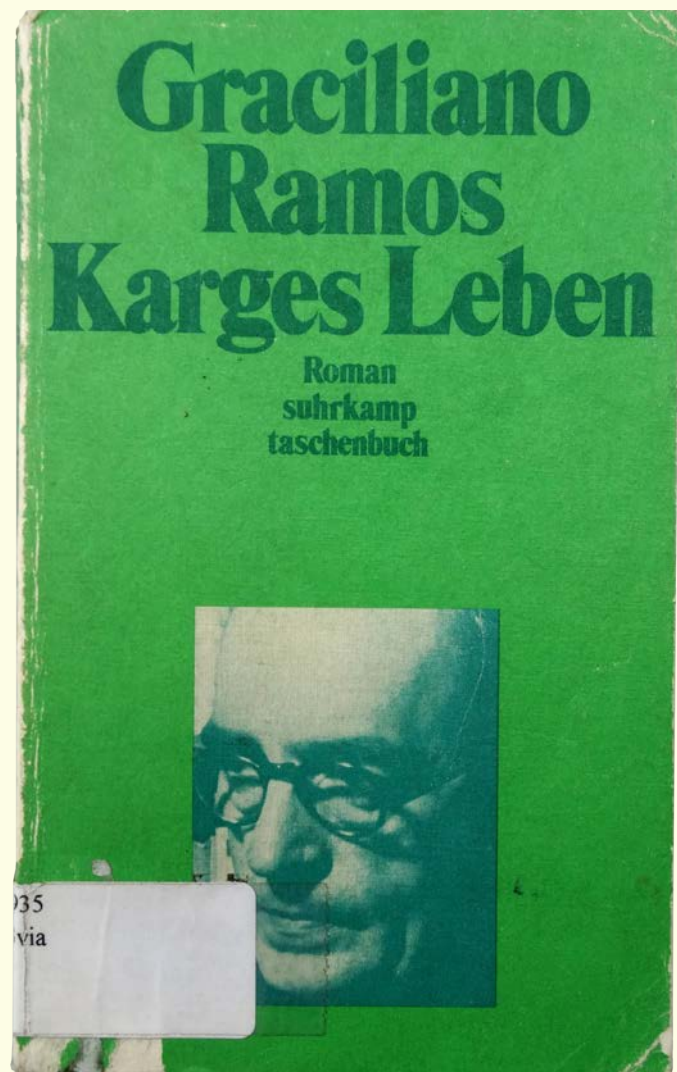
As edições brasileiras são bastante semelhantes. As aberturas de capítulo são bastante simples, trazem o nome do capítulo em um corpo maior que o do texto. Nas 32a, 51a, 82a, 114a edições, o título está na mesma página em que o texto começa e nas edições fac-similar e 22a, o título está numa página reservada para si. As ilustrações aparecem sempre nos mesmos capítulos (Cadeia, O menino Mais Velho, Festa e O Soldado Amarelo) mas não parecem estar diretamente relacionadas ao conteúdo de cada um deles, parece que assim como os capítulos podem ser inseridas em qualquer momento do livro e em qualquer ordem. Uma das ilustrações, contudo, se diferencia do resto por retratar uma cena que não pertence à história. Embora esteja presente em todas as edições ilustradas e tenha uma identidade visual muito clara com as outras imagens essa ilustração não aparece listada no site oficial do autor junto às suas três companheiras.



1ª edição italiana

1.5.2 Edições estrangeiras

1ª edição italiana: publicada em Roma pela Biblioteca del Vascello em 1993. Traz ilustrações do artista de cordel e xilogravurista pernambucano J. Borges e um prefácio, introduzindo a obra e o autor, escrito por Andrea Ciacchi.



1ª edição de bolso alemã: publicada em 1981 pela editora Suhrkamp. Não traz ilustrações mas traz um glossário de palavras brasileiras.

1ª edição de bolso alemã



Ilustração da Edição Italiana para o capítulo Transloco [Mudança].



Ilustração da Edição Italiana para o capítulo Fabiano.





Ilustração da Edição Italiana para o capítulo
Il Figlio Minore [O menino mais novo].

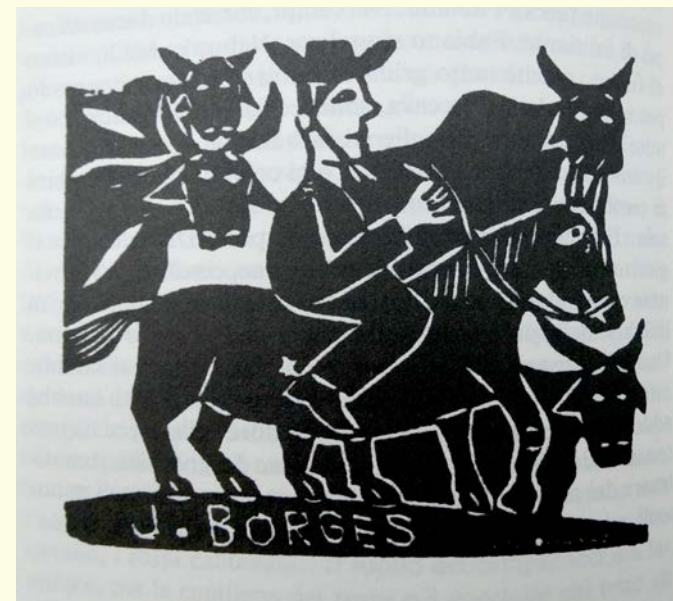


Ilustração da Edição Italiana para o capítulo Festa.



Ilustração da Edição Italiana para o capítulo *Baleia*.



Ilustração da Edição Italiana para o capítulo *Soldato de Polizia* [O soldado amarelo].



Ilustração da Edição Italiana para o capítulo II
Mondo Coperto di Pene [O mundo coberto de penas.

As edições alemã e italiana são bastante simples. A primeira é uma pequena edição de bolso sem nenhuma ilustração. A segunda traz as ilustrações do xilogravurista J. Borges nas aberturas de alguns dos capítulos: Transloco (Mudança), Fabiano, Il figlio minore (O menino mais novo), Festa, Baleia, Il soldato di polizia (O soldado Amarelo), Il mondo coperto di penne (O mundo coberto de penas) e Fuga.

As ilustrações trazem muito claramente a estética do cordel mas não parecem ter sido feitas para *Vidas Secas*. Embora sejam um retrato muito forte do que é a cultura nordestina as ilustrações de J. Barros parecem mostrar um sertão que não é o de Graciliano. Talvez pertençam ao mesmo sertão ao qual o autor se refere na entrevista mostrada no primeiro capítulo deste trabalho quando fala do retrato do sertanejo da zona do brejo em outros romances regionalistas.

Diz-se isso porque essas ilustrações não parecem transmitir ideias que são centrais para a trama como a escassez de recursos, a luta pela sobrevivência ou a completa impotência em relação à injustiça social. Falta também a degradação humana que é tão fortemente mostrada pela incapacidade de comunicação das personagens e pela sua animalização. As personagens de *Vidas Secas* pertencem a um universo completamente hostil e árido, atormentado pela seca, enquanto os das

xilogravuras de J.Borges parecem viver num universo rural bastante banal e talvez até festivo.

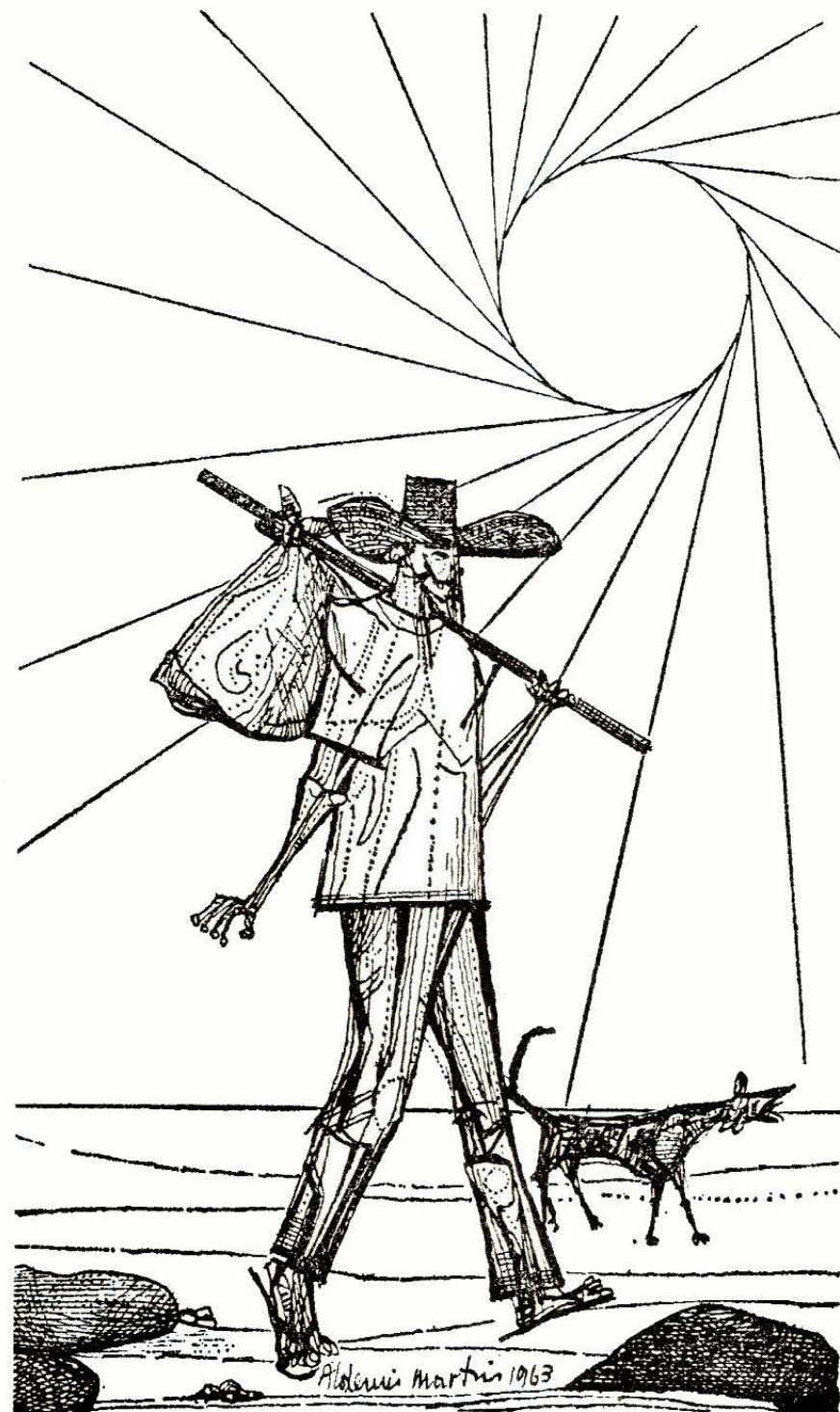
1.6 Análise das ilustrações de Vidas Secas

Antes que se parta para a análise das ilustrações feitas por Aldemir Martins, dois comentários. O primeiro é que essas ilustrações não parecem estar diretamente relacionadas ao conteúdo dos capítulos nos quais se encontram inseridas mas apesar disso não resta dúvida quanto a sua adequação para ilustrar Vidas Secas. Questiona-se se, do mesmo modo que os capítulos, essas imagens foram produzidas de modo que possam ser colocadas em qualquer momento do livro e em qualquer ordem.

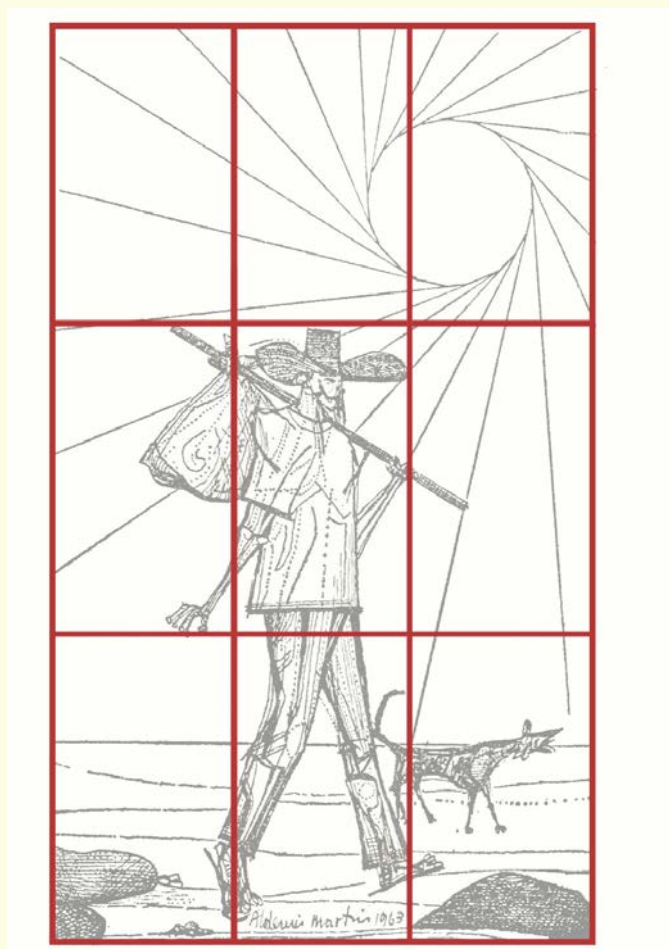
O segundo comentário é que em função da disparidade narrativa entre a quarta ilustração de Aldemir Martins e a narrativa, e também pelo fato de esta imagem não constar no site oficial do autor entre as ilustrações de vidas secas, opta-se por não considerá-la aqui no momento de analisar essas imagens.

1.6.1 Fabiano e Baleia

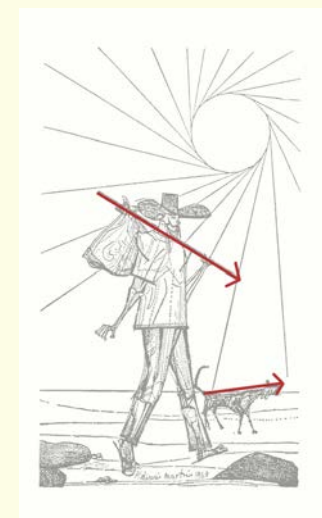
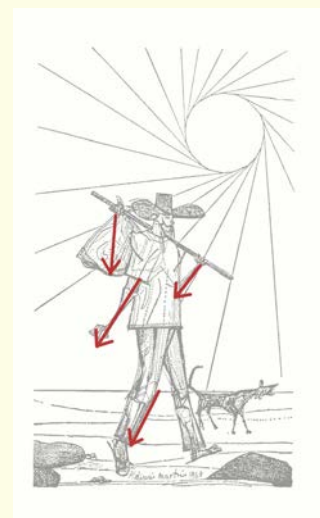
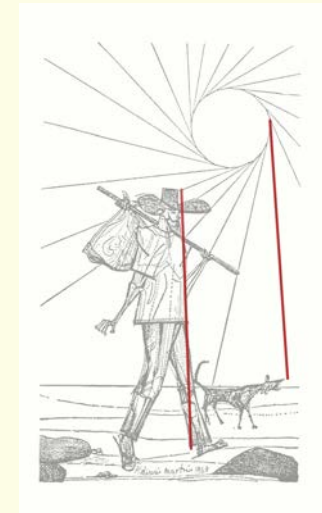
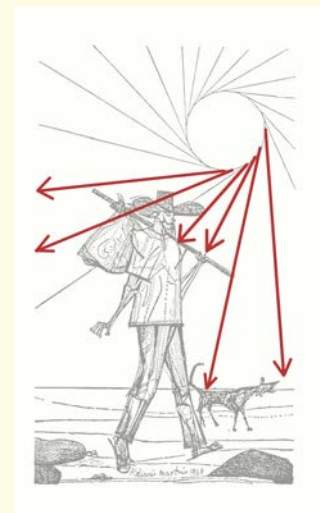
A primeira coisa que chama a atenção ao olhar para essa imagem é a verticalidade de Fabiano e dos raios de Sol logo à sua frente. Essa verticalidade traz força e energia para as duas figuras. Fabiano está enquadrado



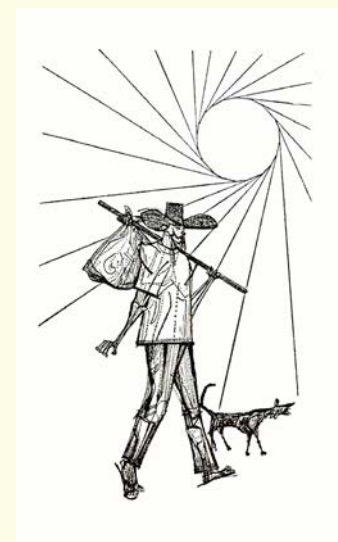
Página anterior: Ilustração de Aldemir Martins que aparece no capítulo *Cadeia*.



Acima: Divisão de regiões da imagem na ilustração.



Acima: Linhas de força observadas na ilustração.



À esquerda e acima: Elementos removidos da ilustração para observar o papel de cada um. Na ordem de leitura os elementos removidos são: raios de sol, baleia, bagagem, pedras e chão.

bem no centro e é a figura mais importante do quadro. O Sol, no canto superior direito, contrabalança Fabiano. O desenho é todo feito com linhas e pontos e predomina a linha reta à curva, produzindo-se muitos ângulos. As juntas dos dedos, das pernas e dos braços são evidenciados e também a musculatura da batata da perna de Fabiano. Esses elementos parecem indicar ao mesmo tempo magreza e desnutrição e força. É uma figura que ao mesmo tempo parece esquelética e forte, resistente.

O Sol é bastante grande e seus raios super longos e em vórtice o fazem mais forte e poderoso. Pode ser um Sol que suga, que drena tudo e que, ao mesmo tempo, com seus raios, faz resistência ao caminhar de Fabiano, empurrando-o para trás e para baixo. Se analisarmos geograficamente a posição do Sol podemos concluir que é manhã e que as personagens caminham para o leste, em direção ao litoral nordestino. Baleia, representada raquítica, anda acompanhando o dono com a boca aberta e a língua para fora, o que pode indicar calor e sede.

Fabiano carrega bagagem e a vara que usa para isso aponta em direção oposta à dos Raios do Sol. Quando encontra o raio de Sol forma uma seta que não chama muita atenção mas que talvez indique a resistência e persistência de Fabiano. Ao mesmo tempo a presença

da bagagem pode ajudar a colocar peso nos ombros do sertanejo e reforçar a ideia de opressão.

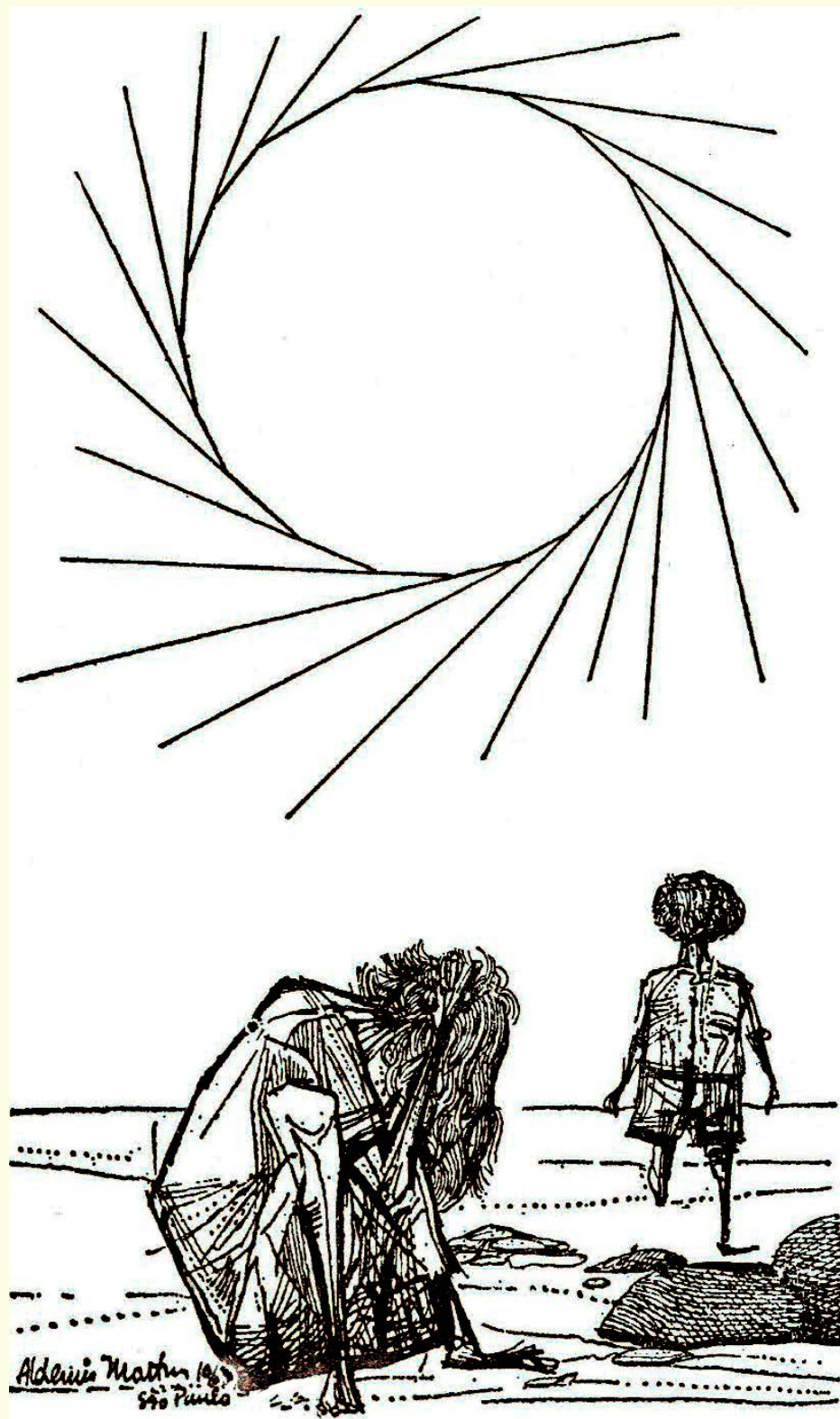
A presença das pedras ajuda a ambientar a secura, a aridez e a falta de vida da Caatinga. Podem simbolicamente representar a ideia de que a vida de Fabiano é dura e cheia de obstáculos. O chão pode simbolizar a relação do sertanejo com a terra.

1.6.2 Fabiano e menino

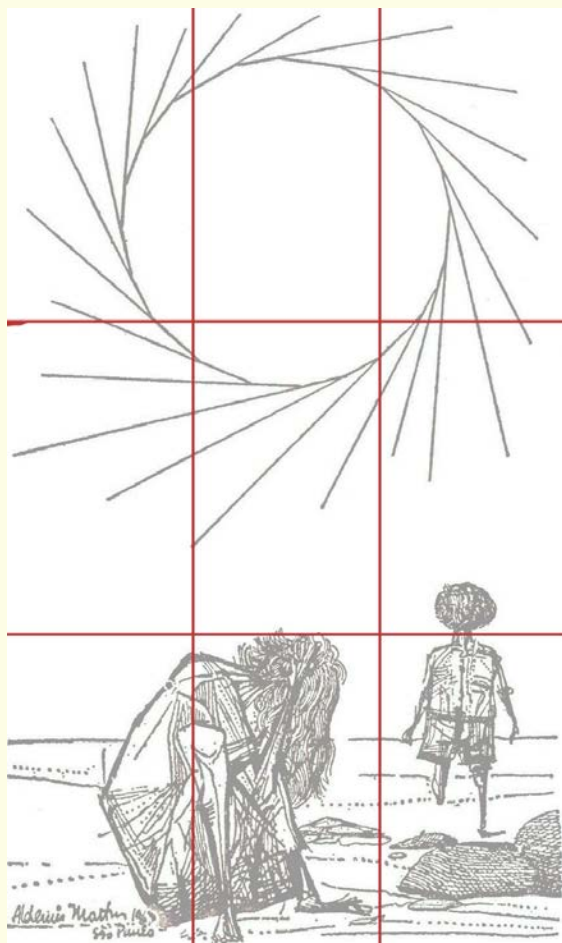
Nesta imagem o Sol gigantesco ocupa, centralizado, toda a metade superior do quadro. Na metade inferior está Fabiano, no centro, e um dos meninos, à direita. Não temos como saber se se trata do menino mais novo ou do menino mais velho mas a ilustração aparece dentro do capítulo O Menino mais velho. Novamente predominam as linhas retas às curvas e as juntas das personagens aparecem protuberantes.

Mais uma vez os raios de sol, em vórtice, estão presentes. Entendemos os raios um elemento muito importante para dar poder a esse Sol, aumentam sua força e seu poder para oprimir as personagens. O fato deste elemento ocupar metade da imagem dá impressão um Sol esmagador cujos raios maiores e mais pesados na parte de baixo parecem varrer para longe, no tempo e no espaço, a sanidade de Fabiano, parecem empurrar Fabiano para o canto inferior esquerdo e subjugar-lo. É um Fabiano desesperado, talvez. Se apagamos os raios da imagem, o Sol continua bastante poderoso mas é menos cortante e parece que fica mais distante. Os raios parecem nos fazer sentir o Sol batendo, queimando e vincando a pele dos homens.

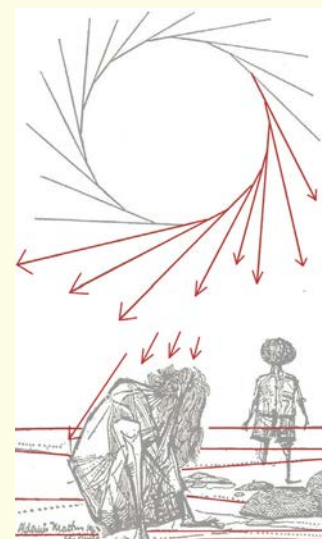
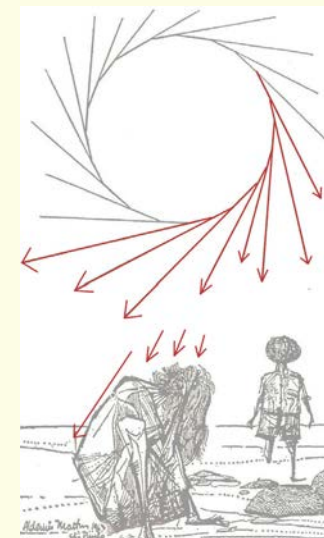
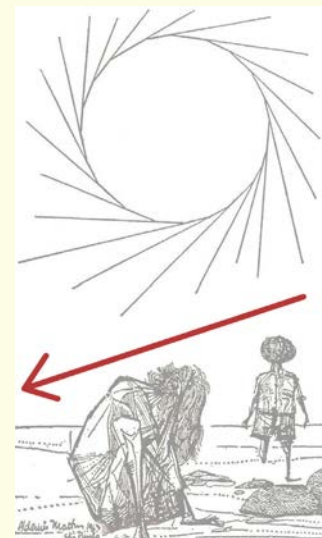
A organização desses raios no sentido horário pode ajudar a trazer, também, a idéia do processo cíclico que é a seca, idéia esta que está presente com bastante



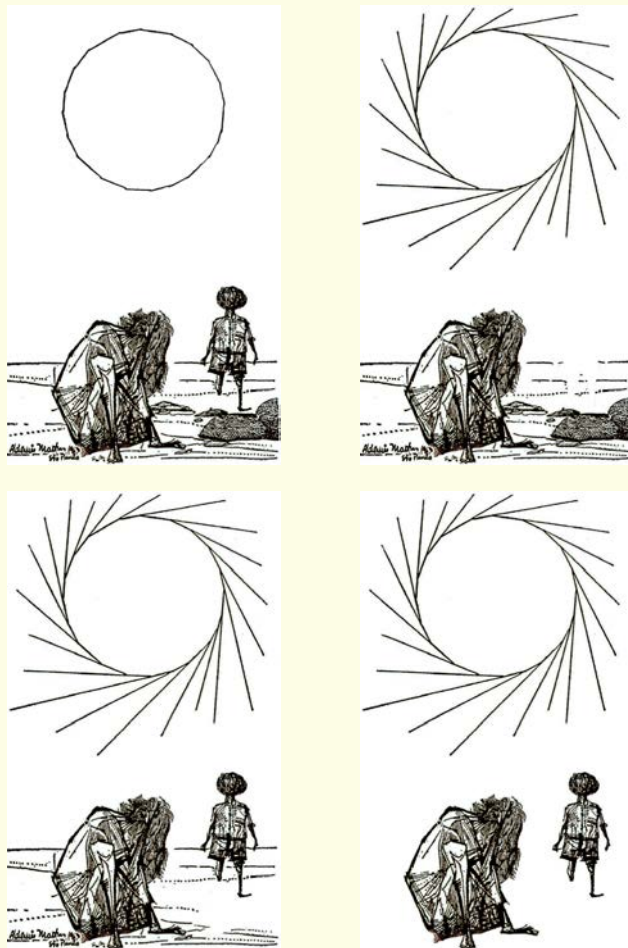
Página anterior: Ilustração de Aldemir Martins que aparece no capítulo *O Menino mais velho*.



Acima: Divisão de regiões da imagem na ilustração.



Nesta página: Linhas de força observadas na imagem.



Acima: Elementos removidos da ilustração para observar o papel de cada um. Na ordem de leitura os elementos removidos são: raios de sol, menino, pedras e chão.

força na organização do romance. Analisando geograficamente a posição do Sol podemos supor que é meio dia, hora do dia em que ele é mais forte.

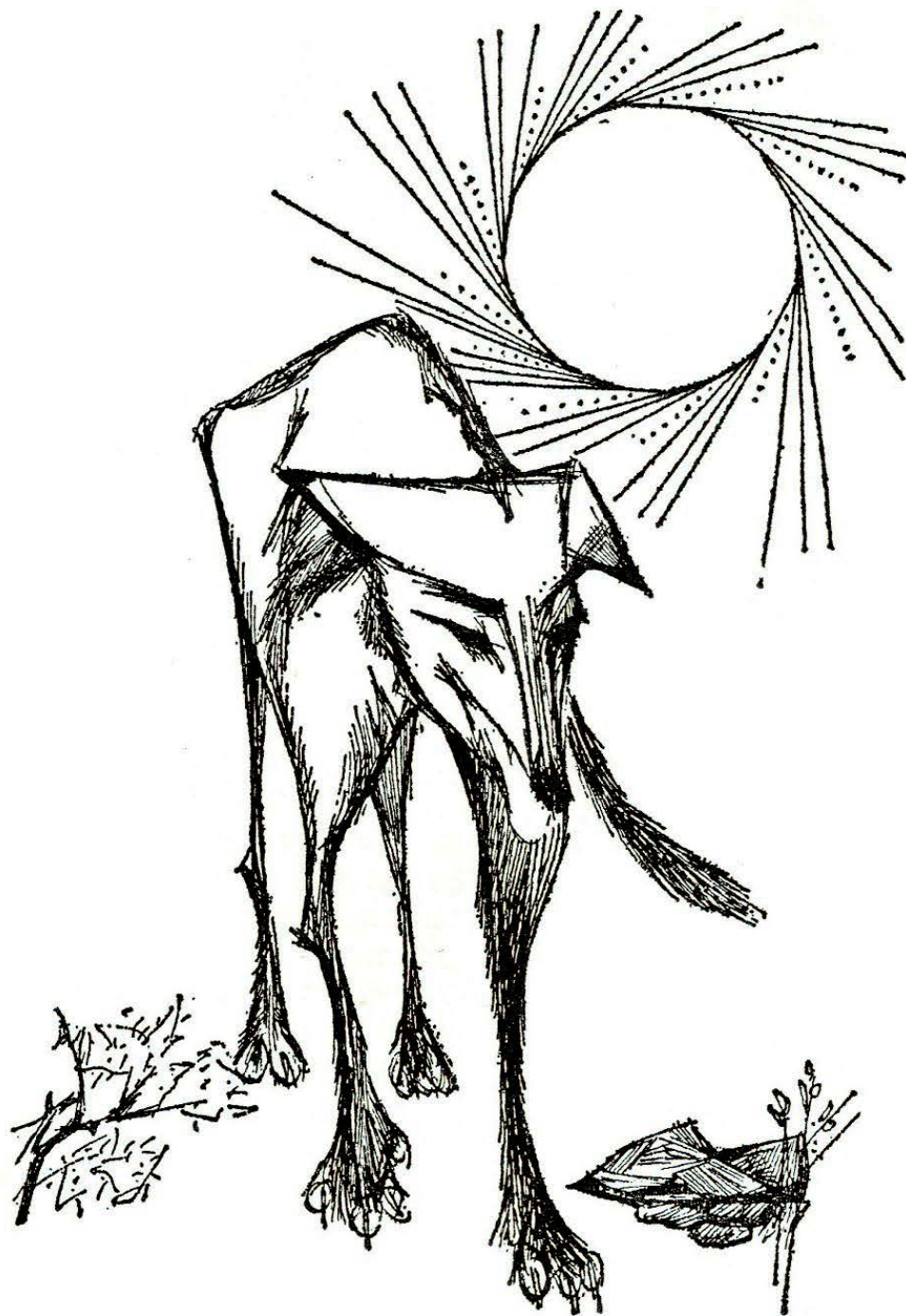
Nessa ilustração, Fabiano parece estar ficando louco parece desesperado, como já foi dito. Uma loucura causada pelo Sol, pela aridez e opressão do meio. Os fios de cabelo curvos de sua cabeça e a mão que os ampara parecem reforçar a ideia de loucura. Sua cabeça está voltada para o horizonte, para o norte. Talvez esteja olhando para o menino, talvez, para o futuro. Talvez veja um futuro sem esperança, sem possibilidade de escapar do eterno ciclo da seca, da miséria e da injustiça social. A presença do menino na ilustração é o elemento que parece responsável pela ideia de futuro. Essa personagem parece estar olhando para aquele elemento magnífico que o Sol completamente alienado da sua condição miserável. De costas para o pai, o menino está e parece ignorar seu desespero.

Nesta imagem é possível interpretar o papel do chão como o de um aparato contra o qual o Sol comprime as personagens. Até as pedras desse ambiente parecem comidas pelo Sol, são achatadas e arredondadas nas quinas como rochas que estão há muito tempo expostas ao tempo.

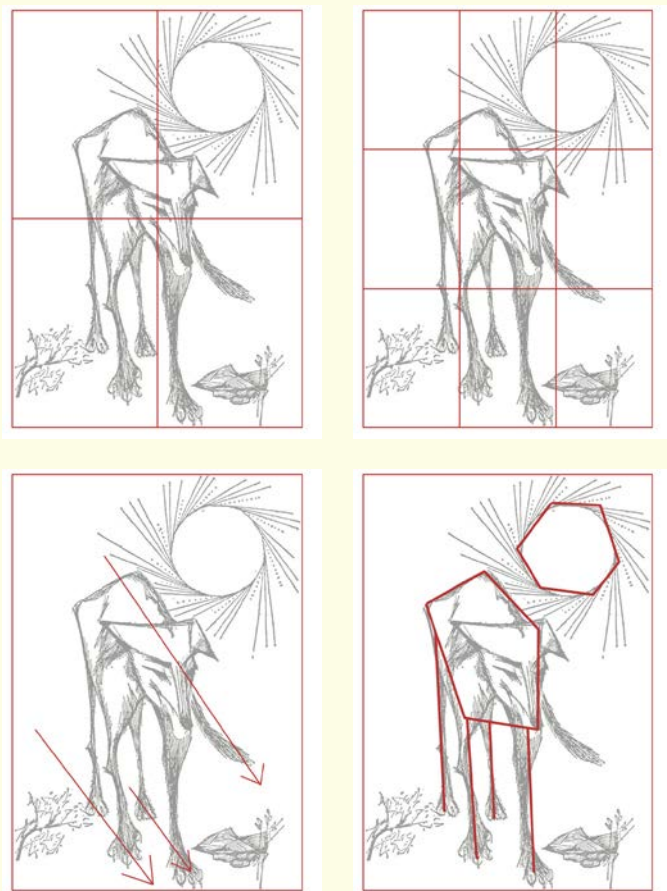
1.7.3 Baleia

A cabeça de baleia está bem no centro da cena e junto com o corpo forma uma massa que se apoia sobre as quatro verticais das pernas e contrabalanceiam o Sol na parte superior direita. Nessa imagem não podemos ver a linha do horizonte nem o chão mas podemos ver pedras, plantas e a própria baleia que estão sobre ele. Como nas outras duas ilustrações, tudo se constrói com a predominância de linhas retas e ângulos ao invés de curvas.

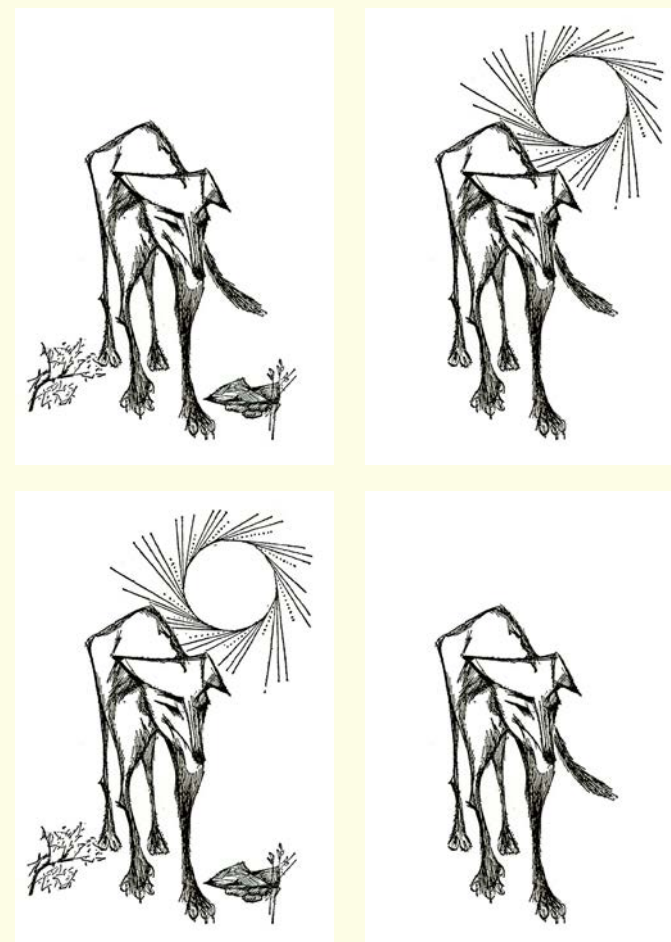
Com a língua de fora e claramente cansada a seca baleia de Aldemir Martins não perde a docilidade. Talvez não possamos ver o chão por causa da luz intensa do Sol. Este último elemento parece ser o que impele a caminhada da cachorra que, tomando o astro como referência geográfica, caminha para o sul. Talvez fugindo da seca, talvez representando o êxodo nordestino para a região sudeste nos anos 1950. A expressão de baleia parece tão humana na ilustração quanto no livro.



Página anterior: Ilustração de Aldemir Martins que aparece no capítulo *O soldado amarelo*.



Nesta página: Linhas de força e formas observadas na imagem.

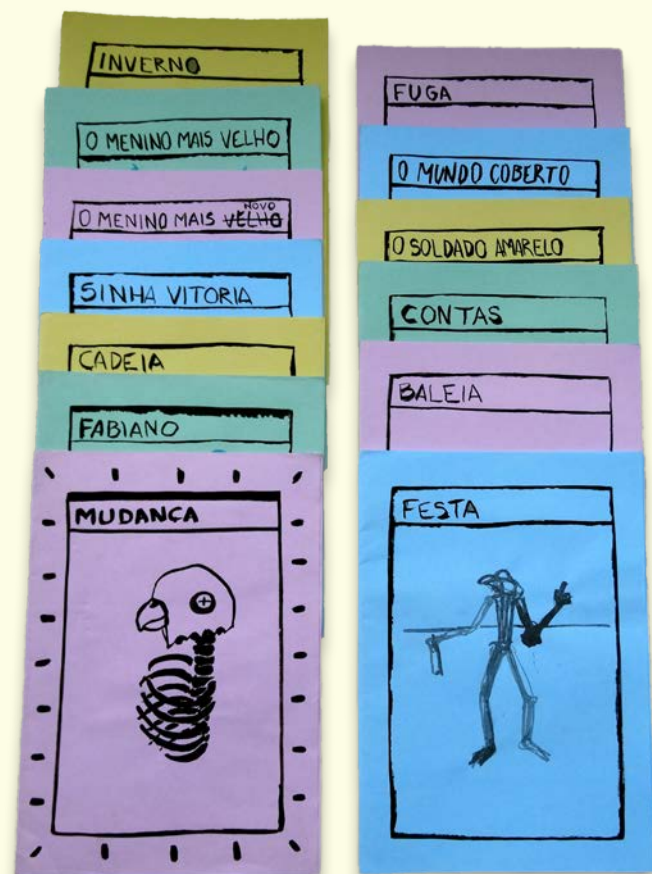


Nesta página: Elementos removidos da ilustração para observar o papel de cada um. Na ordem de leitura os elementos removidos são: Sol, pedras, pedras e vegetação, tudo menos baleia.

2 Desenvolvimento: primeira parte

2.1 Primeiro protótipo

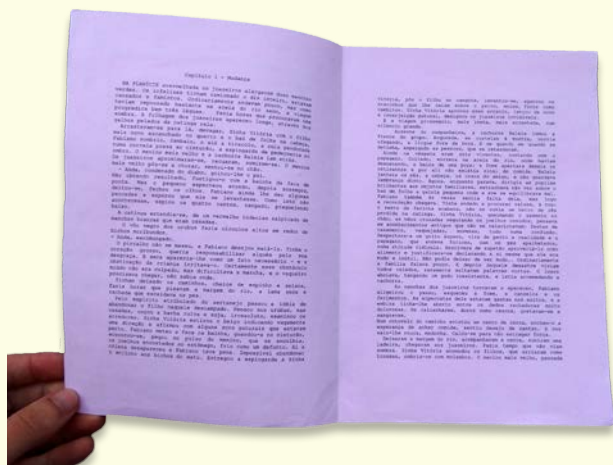
Mostra-se aqui o registro do primeiro momento em que a materialidade do livro foi trabalhada. Este primeiro estudo foi feito com a intenção de manifestar uma identidade sertaneja e trazer para a forma física as qualidades de independência e flexibilidade dos capítulos de Vidas Secas. Procurou-se trazer a identidade sertaneja por meio de uma aproximação estética dos livros de cordel e a independência dos capítulos de Vidas Secas seria dada ao tratar cada um deles como uma pequena publicação. Foi bastante importante fazer esse teste porque ele demonstrou com muita clareza que explorar a tradição do cordel da maneira como se pensava fazer estava trazendo muito mais uma ideia de um nordeste de cangaços e festas tradicionais do que de secas e retirantes miseráveis.



Capítulos do protótipo organizados na ordem do romance.



Capítulos do protótipo com ilustrações.



Capítulos do protótipo e página dupla.

2.2 Desenhos: desenvolvimento da linguagem para a ilustração.

No livro *Seis Propostas para o próximo milênio* de Ítalo Calvino, o autor discorre sobre seu processo criativo:

“A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Na organização desse material, que não é apenas visivo mas igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história — ou, antes, o que faço é procurar estabelecer os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar à história, sempre deixando certa margem. Ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; direi que a partir do momento em que começo a pôr o preto

no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. (CALVINO,1990)”

Neste trabalho compreende-se o processo criativo para a ilustração de livros de maneira muitíssimo semelhante à descrição feita por Calvino. Digamos que ao invés de imagens que surgem na mente surja, a partir da leitura de um livro, uma nuvem de sentimentos pouco definida a não ser pela sua urgência criadora. Com o tempo essa nuvem vai se definindo em regiões cada vez mais nomeáveis, representáveis, que vão se desembaralhando até que chega o momento de colocar o lápis no papel. Neste mometo, a imagem é quem assume o lugar de protagonista e o desafio passa a ser o fazer representar na imagem.

A seguir tem-se uma amostra dos estudos foram feitos nesse caminhar da busca pela imagem:



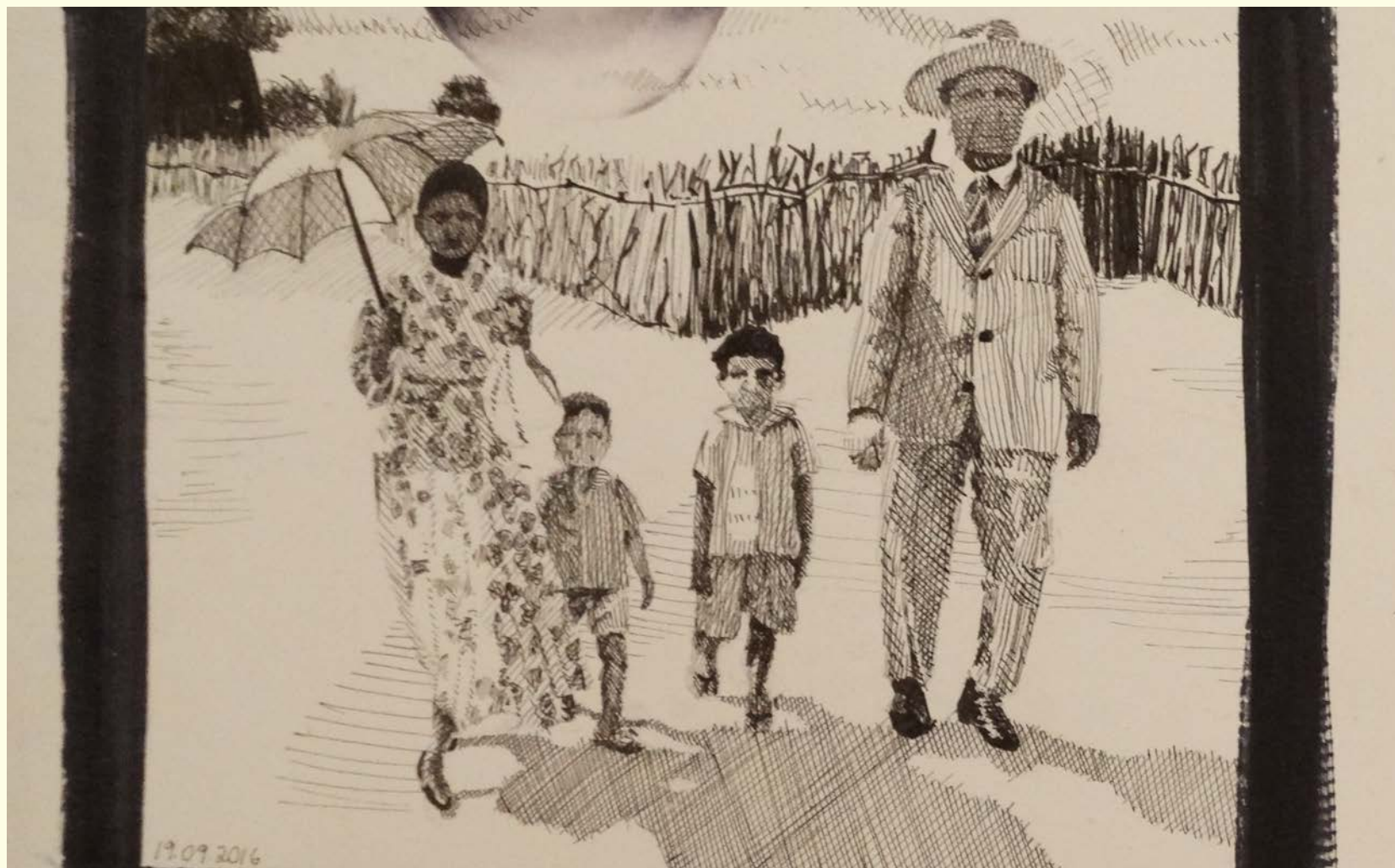
Cactácea. Gouache.



Ambientação e teste para o capítulo *Mudança*. Nanquim



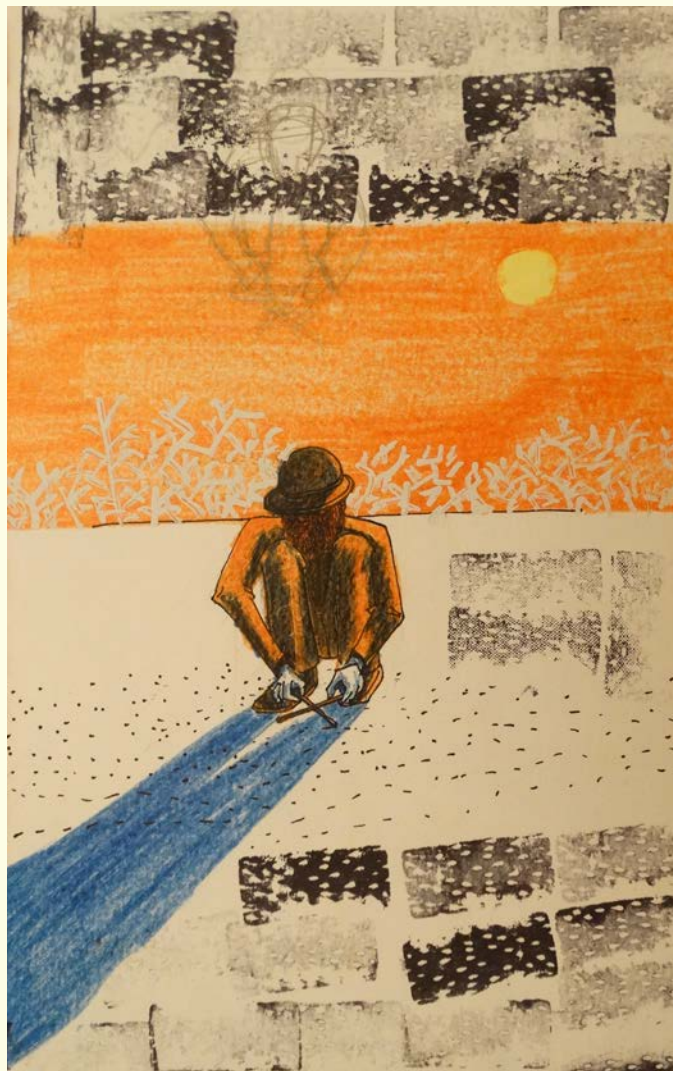
Ambientação e teste para o capítulo *Festa*. Nanquim



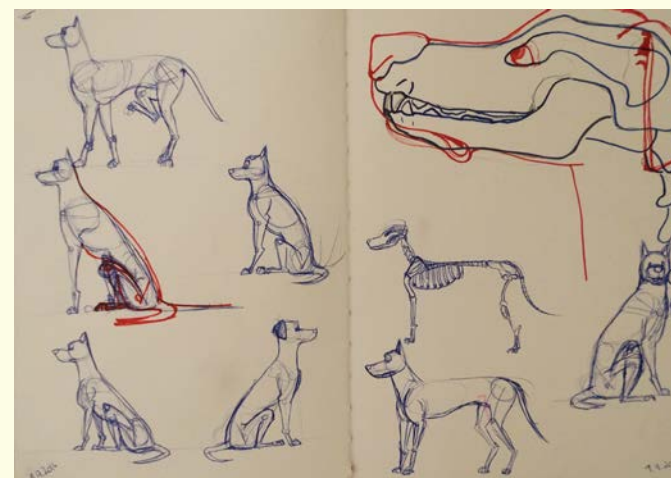
Estudo a partir de cena do filme de Nelson
Pereira dos Santos. Caneta nanquim.



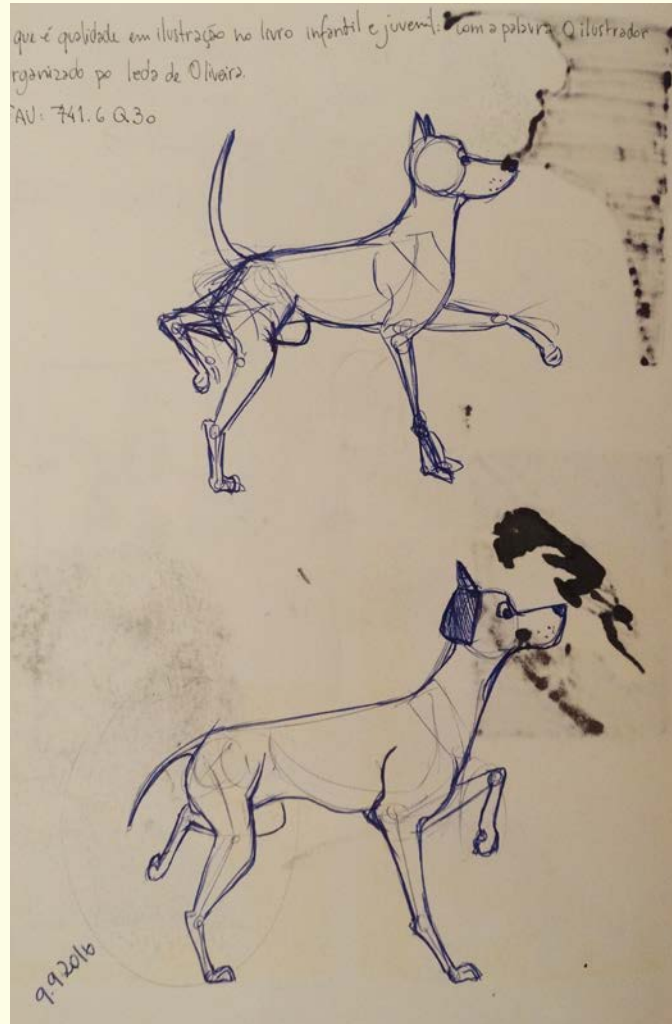
Estudo a partir de cena do filme de Nelson
Pereira dos Santos. Marcador permanente.



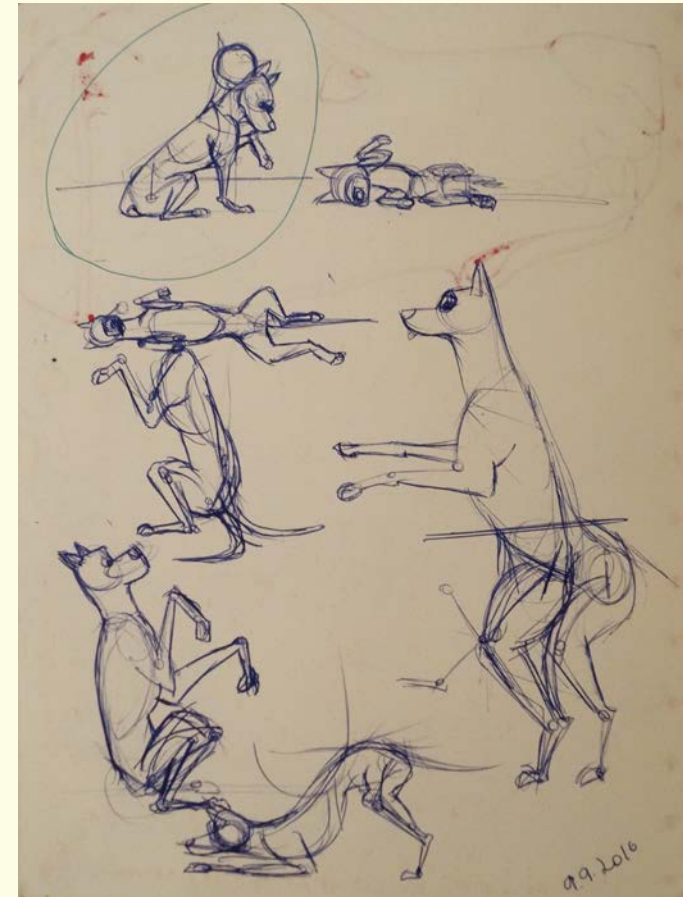
Estudo para Fabiano. Vários materiais.



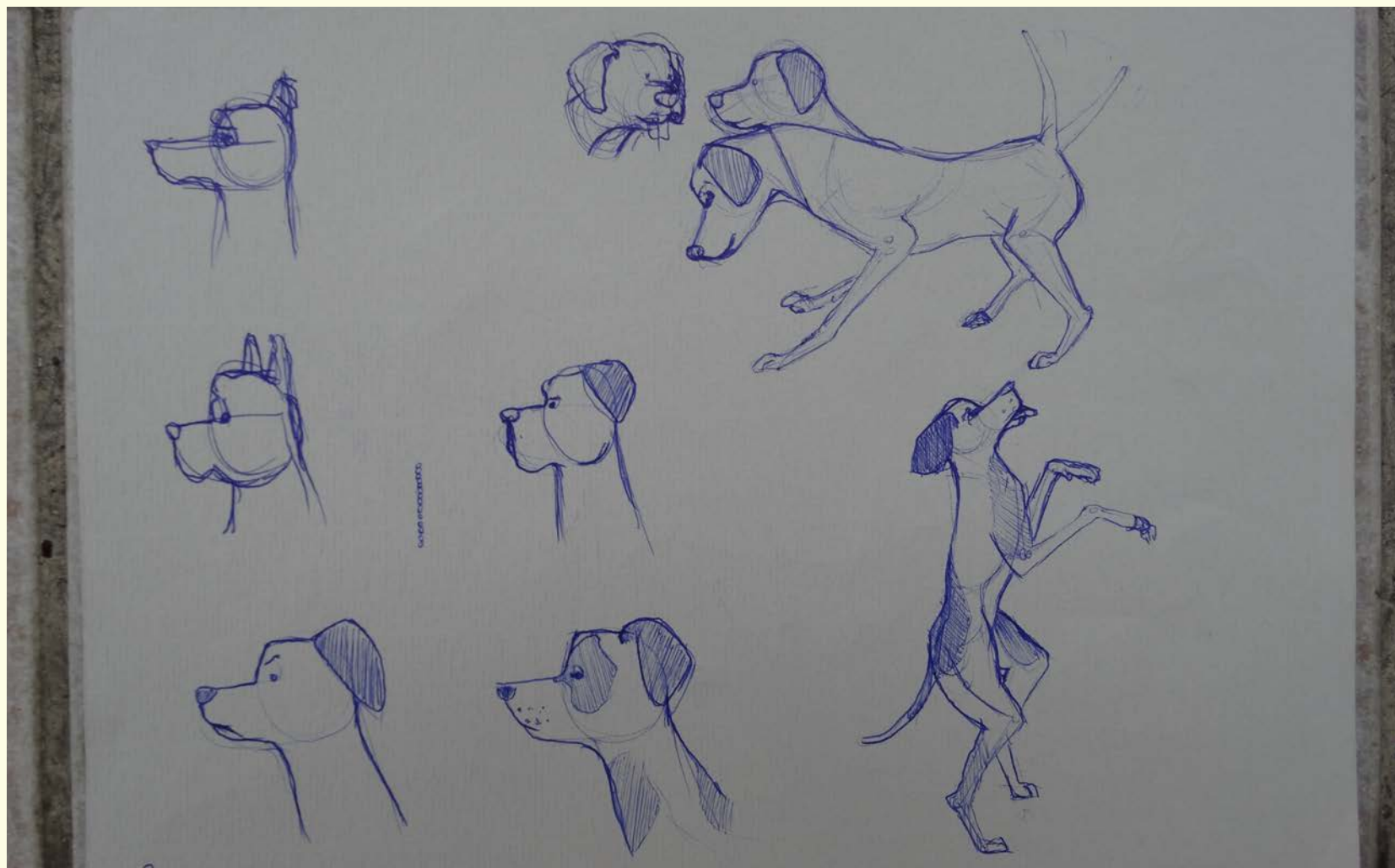
Estudos de baleia, entendendo o cachorro. Caneta esferográfica, grafite e caneta hidrográfica.



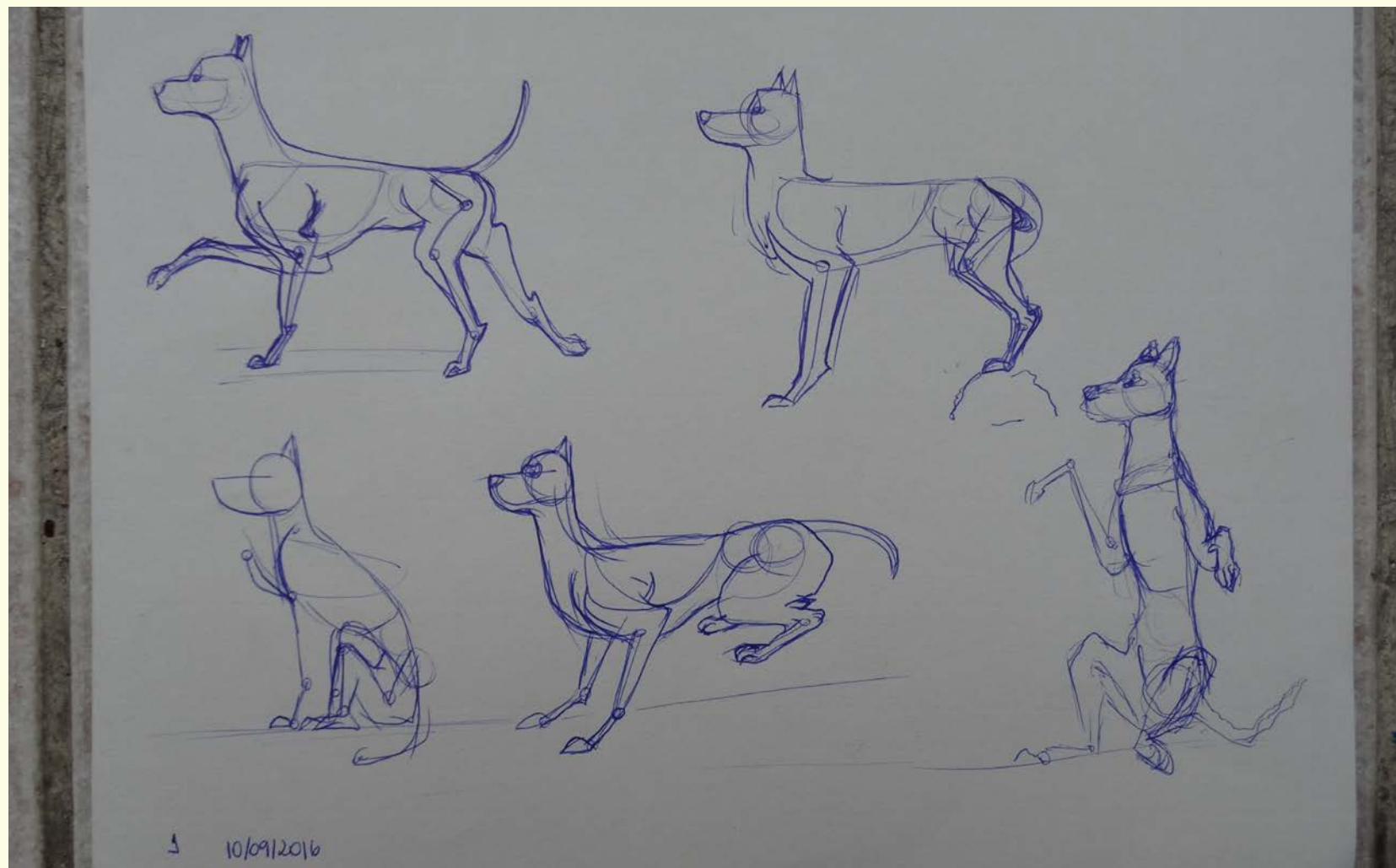
Estudos de baleia, entendendo o
cachorro. Caneta esferográfica.



Estudos de baleia, entendendo o
cachorro. Caneta esferográfica.



Estudos de baleia, entendendo o cachorro. Caneta esferográfica.



Estudos de baleia, entendendo o cachorro. Caneta esferográfica.



Estudos de baleia, silhueta. Marcador permanente.



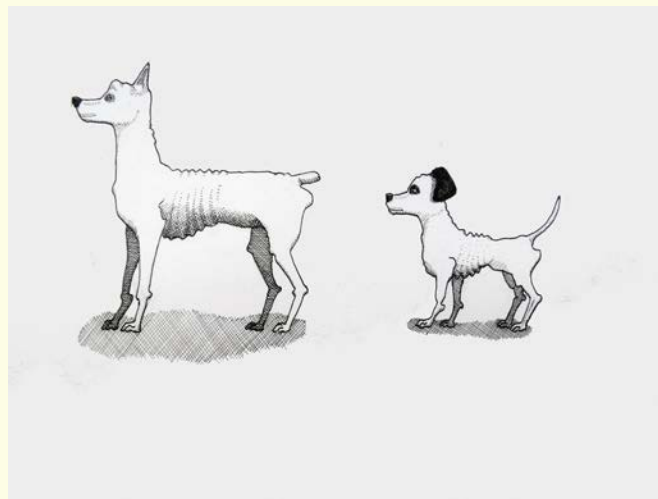
Estudos de baleia, silhueta. Marcador permanente.



Estudos de
baleia. Marcador
permanente e
Caneta nanquim.



Estudos de baleia. Aquarela líqüida e bico de pena.



Estudos de baleia. Caneta nanquim e marcador permanente.



Estudos de baleia e Fabiano. Caneta nanquim e lápis de cor aquarelável.




Estudo para *O menino mais novo*.
Aquarela líquida, pincel e bico de pena.



Estudo para *Mundança*.
Aquarela líquida e nanquim, pincel e bico de pena.



Estudo para *Mundança*. Giz pastel e nanquim.




Sinhã Vitória

- é a casa e tudo que está ligada a ela
- é a cama de couro cru
- a cama de varas
- é capô de fazer contas
- fuma cachimbo
- tem o espírito ~~uma~~ menos domesticado que Fabiano



Fabiano

- não sobrou para Fabiano a capacidade de sonhar, a não ser por um momento no último capítulo.
- é um peso de incompreensão em relação à injustiça social.
- Percebe-se como um cobra.



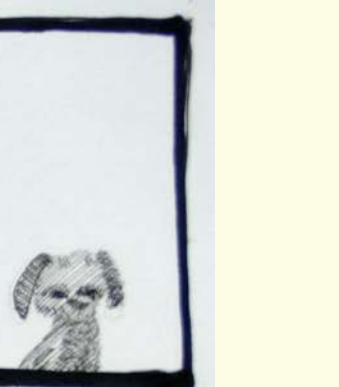
Menino mais velho

- Uma fogolinha de questionamento do mundo
- retrato da ignorância da pobreza de vocabulário / pobreza cultural da família
- é curioso sobre o mundo



Menino mais novo

- O Pai, Fabiano, é para ele a coisa mais incrível do mundo.
- Sabe da violência e da Brutalidade (as regras) do mundo em que vive.
- Sonha em dominar os



Baleia

- único personagem com traços de do gura
- vive alienado das más condições de vida da família no sentido de que não sofre com isso.
- Sonha e se diverte
- Anquerada, as ventelas a mostra, como dignidade, a língua fora da boca. p. 98

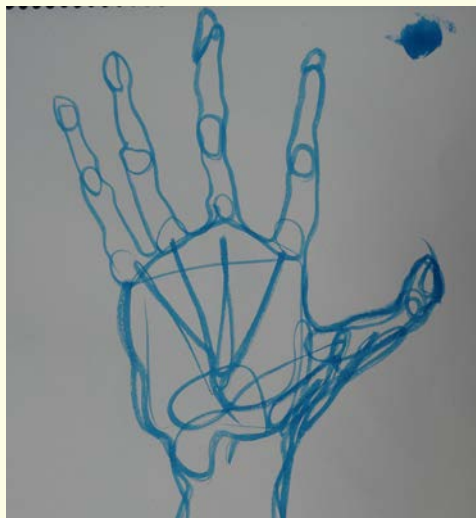
Quem é o Narrador de Vidas Secas? → esse pode ser o meu ponto de vista nas ilustrações.

O narrador ~~vs~~ Sol.

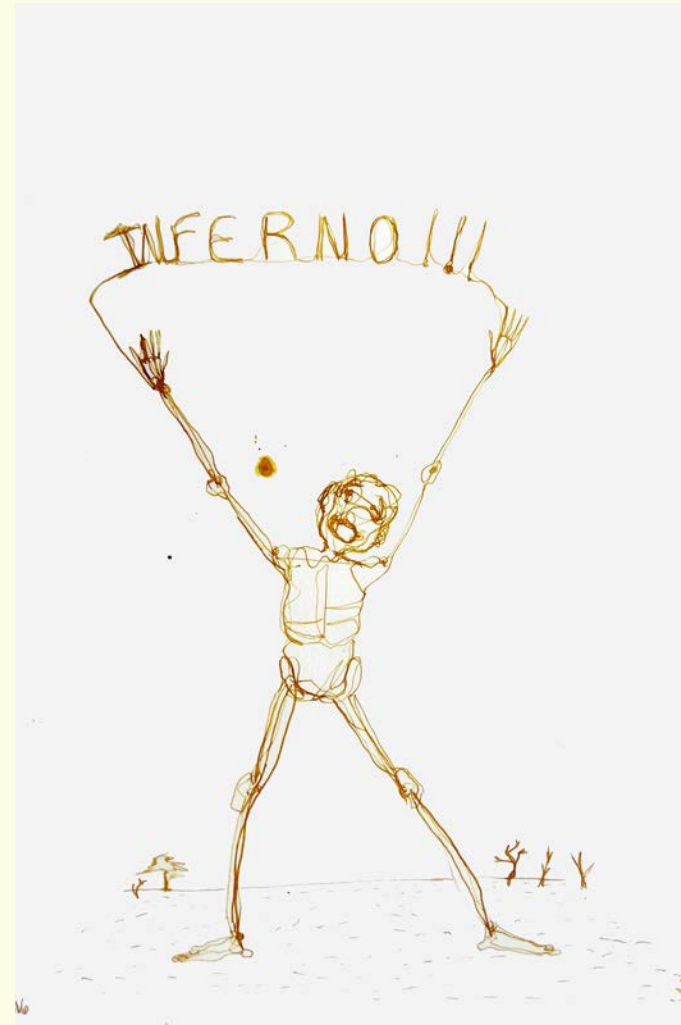
Estudo da família. Caneta nanquim.



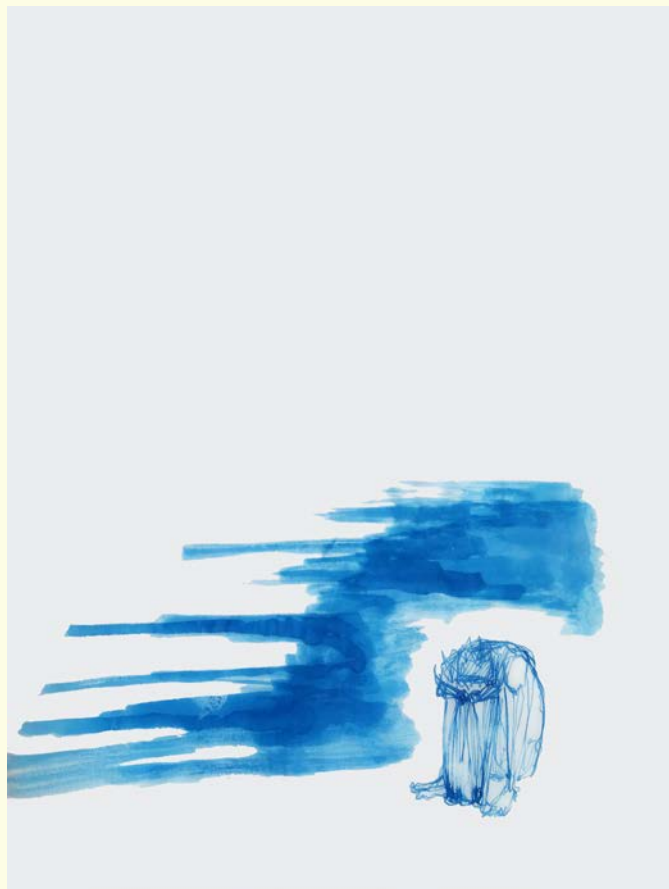
Bode e pernas. Pincel e nanquim.



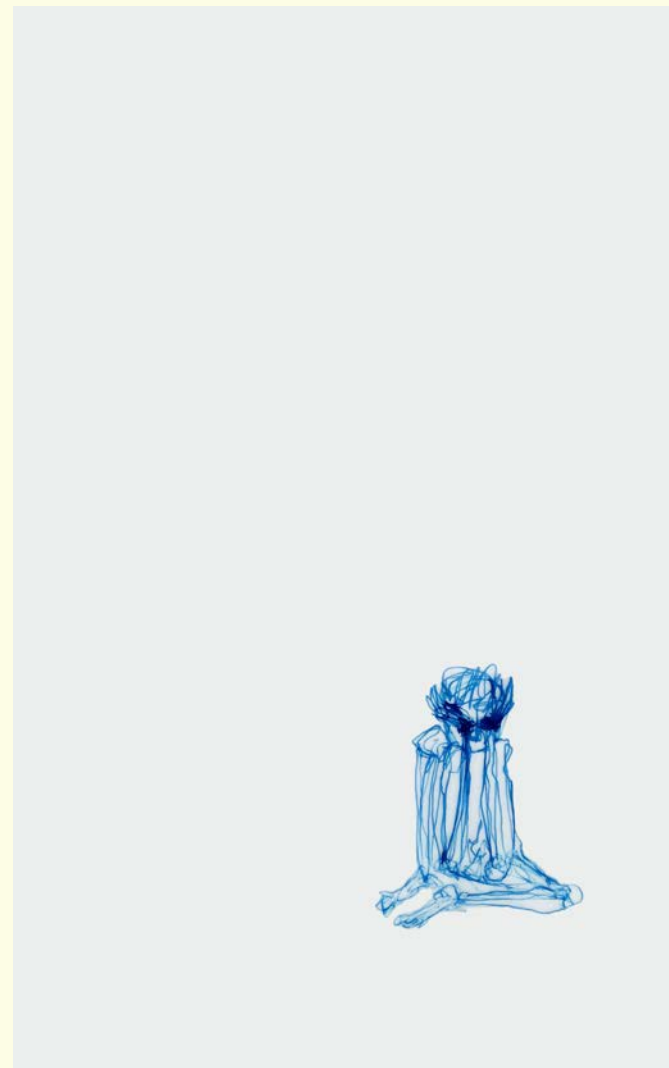
Mão. Aquarela líquida e pincel.



Estudo para O menino mais velho
Aquarela líquida e bico de pena.



Estudo para *Cadeia*.
Aquarela líquida, pincel e bico de pena.



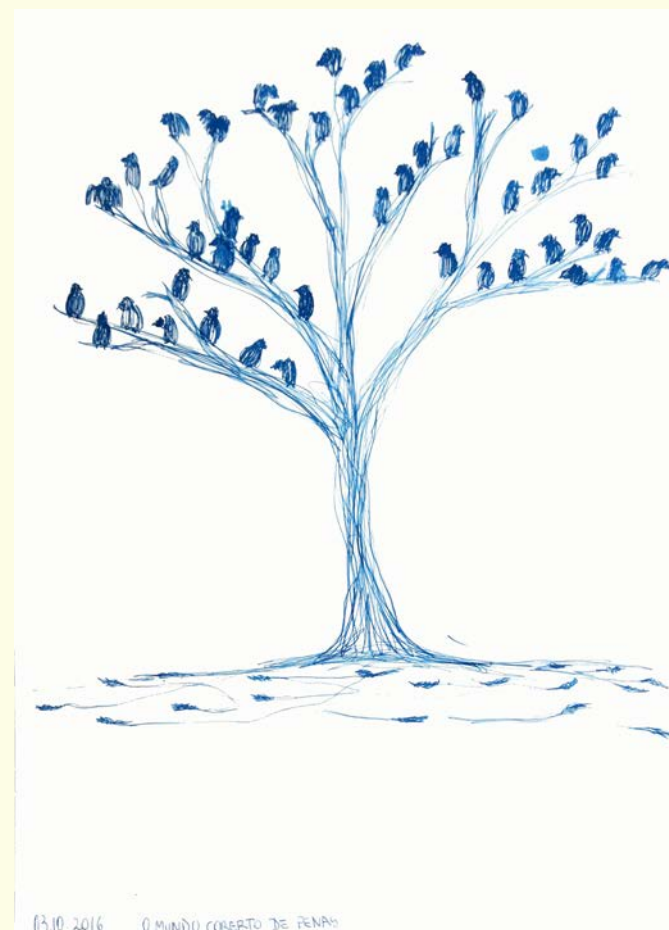
Estudo para *Cadeia*. Aquarela líquida e bico de pena.



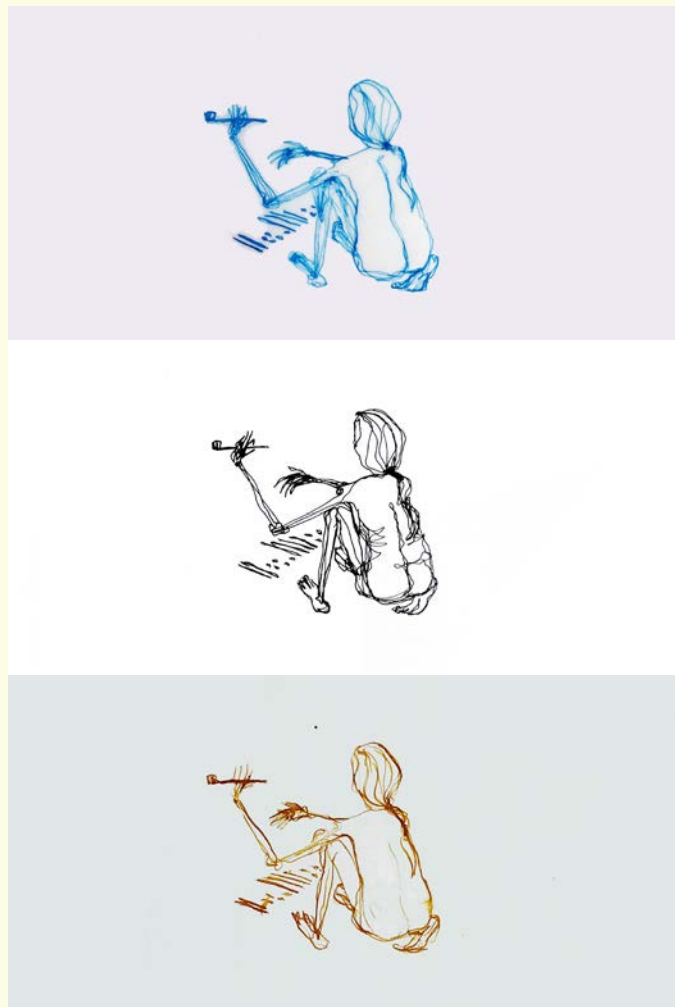
Estudo para *O mundo coberto de penas*.
Aquarela líquida, e bico de pena.



Estudo para *O mundo coberto de penas*.
Aquarela líquida e nanquim, pincel e bico de pena.



Estudo para *O mundo coberto de penas*.
Aquarela líquida e bico de pena.



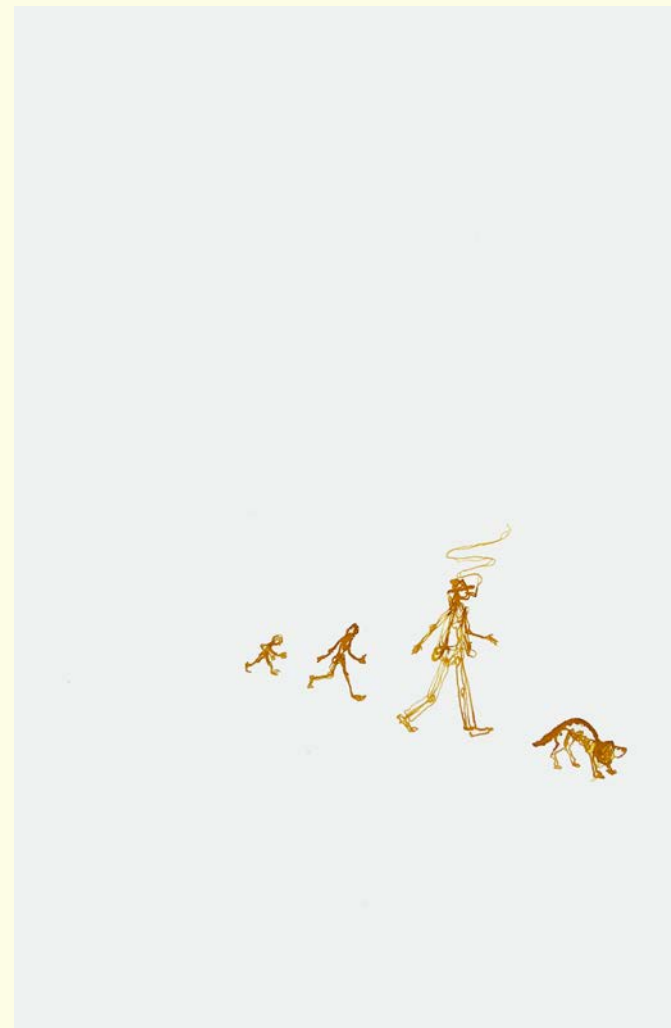
Estudo para *Sinha Vitória*.
Aquarela líquida e nanquim, bico de pena.



Estudo para *Sinha Vitória*. Aquarela líquida
e nanquim, pincel e bico de pena.



Estudo para *Fabiano*.
Aquarela líquida e bico de pena.



Estudo para *Fabiano*.
Aquarela líquida e bico de pena.



Estudo para *Fabiano*.
Nanquim e bico de pena.



Estudo para *Fabiano*.
Nanquim e bico de pena.

Parte 2

3 Introdução à segunda parte

Conforme este trabalho se desenvolveu sua configuração foi mudando e, ao mesmo tempo, se tornando cada vez mais clara e definida. Em sua forma final, esta edição se propõe a oferecer, a baixo custo, toda a informação necessária para que o leitor possa ler e também estudar o romance *Vidas Secas* num volume completo que não tenha informações sobre o livro apenas em seu conteúdo, mas, também, em sua forma.

Pensando na tradução de um texto de uma língua para a outra, pode-se dizer que esta edição tenta se aproximar do que seria a tradução direta do formato texto de *Vidas Secas* para o formato livro. Uma tradução como essa, de texto para livro, buscaria representar os elementos literários do texto (por exemplo, elementos da prosa de Graciliano, relações entre os capítulos, o papel das personagens etc.) por meio das escolhas de projeto no processo de design do livro (escolha de fontes, dos tipos de papel, da encadernação, das cores, ilustrações etc.), com o objetivo único de fazer uma boa transposição de uma linguagem para a

outra. Talvez a tradução literal do texto de *Vidas Secas* para o formato livro, resulte num volume desagradável à leitura, talvez seja feito de material que arranha a pele como os espinhos da caatinga e faça o leitor sentir todo o desconforto da vida de Fabiano, Sinhá Vitória e dos meninos.

Diz-se que esta edição se aproxima da tradução porque foi feita com esse mesmo espírito. Todavia, seu objetivo é diverso. Este é um trabalho de design, envolve esse exercício de linguagem mas não se encerra nele, não se encerra na tradução per se. Seu objetivo é traduzir *Vidas Secas* num produto viável para a indústria Gráfica que, como manda a pragmática do design, seja um bom livro para o seu usuário, o melhor possível para leitores, estudiosos e também pra os amantes de *Vidas Secas*.

Fazem parte dessa segunda parte do trabalho a complementação da pesquisa da primeira parte, a organização editorial e o projeto gráfico do livro, a produção de ilustrações e a execução e impressão do produto final.

4 Pesquisa complementar

4.1 Resultados da viagem

Empreendeu-se uma viagem com a finalidade de familiarizar-se com o ambiente em que se passa o romance. Uma viagem de reconhecimento até o sertão de Alagoas, onde Graciliano Ramos nasceu e viveu durante a infância e no qual se inspirou para escrever *Vidas Secas*. O relato completo desta experiência encontra-se como um apêndice, Relato de viagem, ao fim do relatório.

O resultado imediato da viagem foi um choque visual muito grande entre a imagem do sertão que havia-se construído até aquele momento e o sertão de verdade. Apesar da segura inquestionável o sertão não é monótono e está longe de ser monocromático. Pelo contrário, é habitado por contrastes intensos a começar pelo contraste entre o azul vibrante do céu — surpreendentemente cheio de nuvens — e uma variedade de tons terrosos e cinzentos do solo e da vegetação. Neste cenário ainda são salpicados alguns pontos verdes — dos cactos, das pequenas plantações de palma, e

das plantas perenes como o juazeiro — e alguns pontos coloridos das pequenas casas pintadas com cores vibrantes e com flamboaiãs plantados ao lado delas.

Este choque teve como consequência a necessidade de rever a linguagem visual que havia sido desenvolvida para as ilustrações antes da viagem.

Além disso, a viagem direcionou o desenvolvimento da paleta de cores do projeto, buscou-se usar as cores encontradas da terra e da caatinga para trazer o ar da seca para o livro.

Os demais resultados da viagem são menos palpáveis apesar da sua intensidade. Isso acontece porque estão diretamente ligados à vivência, à experiência daquele ambiente. Pode-se dizer que houve um aprendizado que parece ter acontecido em um nível molecular, algo parecido com uma memória corporal da experiência daquele lugar.









4.2 Diagramação e composição da página

Para desenvolver o projeto gráfico e os estudos de mancha de texto buscou-se embasamento no livro de Robert Bringhurst *Elementos do estilo tipográfico*. Entende-se a que reprodução de todos os parâmetros e instruções dadas pelo autor e consideradas neste trabalho resultaria numa longa lista que inflaria demasiadamente este relatório. Por essa razão, as notas dessa leitura podem ser encontradas como um apêndice (Notas: Elementos do Estilo tipográfico) ao final do volume

Ressalta-se que o autor expõe as diretrizes para por em prática essa atividade com muito cuidado, sensibilidade e graça e optou-se por citar alguns trechos do seu texto que nortearam, inspiraram e encorajaram na hora de tomar decisões projetuais.

(...)via de regra, a tipografia deveria prestar os seguintes serviços ao leitor:

- convidá-lo à leitura;
- revelar o teor e o significado do texto;
- tornar clara a estrutura e a ordem do texto;
- conectar o texto a outros elementos existentes;
- induzir a um estado de repouso energético, que é a condição ideal da leitura.

Servindo ao leitor desta forma, a tipografia,

assim como uma performance musical ou uma produção teatral, deveria servir a dois outros fins: honrar o texto pelo que ele é (sempre supondo que o texto vale a pena do tipógrafo) e honrar e contribuir com a sua própria tradição — a tradição da própria tipografia.” P.31 (BRINGHURST, 2005)

Portanto, a primeira tarefa do tipógrafo é ler e entender o texto; a segunda é analisá-lo. Só então a interpretação tipográfica pode começar.”P.27 (BRINGHURST, 2005)

Palavras bem escolhidas merecem letras bem escolhidas; estas, por sua vez, merecem ser compostas com carinho, inteligência, conhecimento e habilidade. A tipografia é um elo, e como tal deve ser tão forte quanto o resto da corrente, por uma questão de honra, cortesia ou puro deleite. P.24 (BRINGHURST, 2005)

Simples como possa parecer, a tarefa de utilizar letras de modo criativo sem interferir no texto é uma empreitada difícil e recompensadora. Em condições ideais, é tudo que se pede dos tipógrafos — e é o bastante. P.25 (BRINGHURST, 2005)

Improvise, calcule e improvise mais um pouco. p.193 (BRINGHURST, 2005)

De fato medições cuidadosas e cálculos precisos são importantes na tipografia, mas não são o seu propósito; em todo projeto há momentos em que a exatidão mede forças com a aproximação. No que se refere ao comportamento mecânico, há a expansão e a contração do papel e as margens de erro das impressoras, dobradeiras e guilhotinas — isso para não falar nos computadores e nos programas tipográficos. É tão raro para o tipógrafo beneficiar-se dessas variações quanto previni-las.”P.193 (BRINGHURST, 2005)

“Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres — contando letras e espaços — é geralmente considerada ideal.(...) Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]”. P.34 (BRINGHURST,2005)

“Na tipografia, as margens têm três tarefas. Ela precisam amarrar o bloco de texto à página

e amarrar as páginas opostas uma à outra com a força de suas proporções. Em segundo lugar, devem emoldurar o bloco de texto de um modo que se ajuste ao seu desenho. Finalmente, precisam proteger o bloco de texto, facilitando a visualização do leitor e tornando o manuseio conveniente (noutras palavras, deixando espaço para os polegares).” P.181 (BRINGHURST,2005)

Iniciou-se este processo com a escolha da fonte. Primeiro uma questão — Como é a prosa de Graciliano Ramos? Leve, concisa, precisa, clara, seca simples, enxuta e graciosa. — e em seguida partiu-se para a busca por uma fonte que de alguma maneira refletisse um pouco disso e caísse bem com o texto Vidas Secas. Optou-se pelo uso de uma fonte gratuita e *open source* para evitar quaisquer problemas relacionados a licenças e direitos autorais. A princípio foram escolhidas 4 fontes da biblioteca Google Fonts e deu-se início à fase de testes.

Bitter

(...) A “contemporary” slab serif typeface for text, it is specially designed for comfortably reading on any computer or device. The robust design started from the austerity of the pixel grid, based on rational rather than emotional principles. It combines the large x-heights and legibility of the humanistic tradition with subtle characteristics in the characters that inject a certain rhythm to flowing texts. (...)

(...) Uma fonte com serifa slab “contemporânea”, especialmente desenhada para uma leitura confortável no computador ou em qualquer outro dispositivo. O design robusto nasceu da austeridade do pixel grid, baseada em princípios racionais mais do que em princípios emocionais. Esta fonte combina a altura-x elevada e a legibilidade da tradição humanista à sutilezas nos caracteres que introduzem um certo ritmo ao texto corrido.(...)

Roboto Slab

"Roboto has a dual nature. It has a mechanical skeleton and the forms are largely geometric. At the same time, the font features friendly and open curves. While some grotesks distort their letterforms to force a rigid rhythm, Roboto doesn't compromise, allowing letters to be settled into their natural width. This makes for a more natural reading rhythm more commonly found in humanist and serif types."

A Roboto tem uma natureza dupla. Possui um esqueleto mecânico e formas bastante geométricas. Ao mesmo tempo, apresenta curvas amigáveis e abertas. Enquanto ao algumas grotescas distorcem a forma das letras para forçar um ritmo rígido, a Roboto não entra nesse acordo e deixa as letras se acomodarem com suas larguras naturais. Isso um ritmo de leitura mais natural comumente encontrado nas fontes humanistas e nas serifadas.

Lora

Lora is a well-balanced contemporary serif with roots in calligraphy. It is a text typeface with moderate contrast well suited for body text.

A paragraph set in Lora will make a memorable appearance because of its brushed curves in contrast with driving serifs. The overall typographic voice of Lora perfectly conveys the mood of a modern-day story, or an art essay.

Technically Lora is optimized for screen appearance, and works equally well in print.

Lora é uma fonte serifada contemporânea bem balanceada e que tem raízes na caligrafia. É uma fonte de texto com contraste moderado que bastante adequada para composição de corpo de texto.

Um parágrafo em Lora terá uma aparência memorável por causa do contraste entre suas curvas escovadas e serifas enérgicas. A voz tipográfica global de Lora transmite perfeitamente o clima para história dos dias modernos ou para um ensaio sobre arte.

Tecnicamente, Lora é otimizada para a e tela e funciona igualmente bem quando impressa.

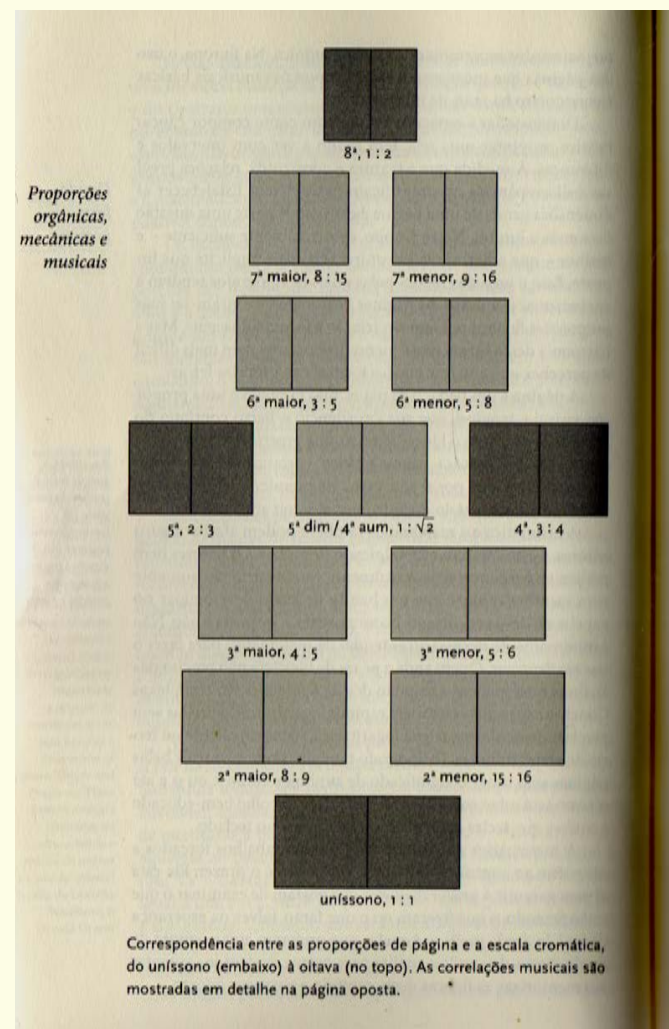
Merriweather

“Merriweather was designed to be a text face that is pleasant to read on screens.(...) Designed by Eben Sorkin, Merriweather features a very large x height, slightly condensed letterforms, a mild diagonal stress, sturdy serifs and open forms.”

Merriweather foi desenhada para ser uma fonte que ofereça leitura agradável em telas. (...) Projetada por Eben Sorkin, Merriweather possui grande altura-x, letras ligeiramente condensadas, leve acento diagonal, serifa robustas e formas abertas.

A primeira fase de testes consistiu-se em imprimir um mesmo bloco de texto com cada fonte para vê-las impressas e conhecer o comportamento e a mancha de texto de cada uma.

Em seguida definiu-se um tamanho teste para as proporções do bloco texto (269x462pt razão aprox. $1:\sqrt{3}$) e para o tamanho das margens (20mm). O primeiro foi escolhido em conjunto com as margens a partir das razões de proporção apresentadas por Bringhurst.



Quadro de proporções de *Elementos* do estilo tipográfico, p. 162.

Proporções de página e bloco de texto		Tamanhos em cm			
oitava	A Quadrado duplo	1:2	11,4 x 22,9	12,7 x 25,4	14 x 27,9
	B Octógono alto	1:1,924	11,9 x 22,9	13,2 x 25,4	14,5 x 27,9
	8:15	1:1,875	12,2 x 22,9		
	C Hexágono alto	1:1,866			14,1 x 27,9
7ª maior	D Octógono	1:1,848	11,5 x 22,9	13,7 x 25,4	15,2 x 27,9
	5:9	1:1,8	12,7 x 22,9		
	9:16	1:1,778		13 x 22,9	
	E HEXÁGONO = 1:√3	1:1,732	12,5 x 21,6	13,2 x 22,9	16,3 x 27,9
6ª maior	F Pentágono alto	1:1,701	12,7 x 21,6	13,5 x 22,9	16,5 x 27,9
	3:5	1:1,667	13 x 21,6		
	Folha legal	1:1,647			21,6 x 35,6
	G SEÇÃO ÁUREA	1:1,618	13,5 x 21,6	14,2 x 22,9	14,2 x 27,9
6ª menor	5:8	1:1,6	12,7 x 20,3		
	H PENTÁGONO	1:1,539	14 x 21,6	15 x 22,9	18,3 x 27,9
	2:3	1:1,5	15,2 x 22,9	18,5 x 27,9	
	Z ISO = 1:√2	1:1,414	16,3 x 22,9	18 x 25,4	19,8 x 27,9
quinta	5:7	1:1,4			
	J Pentágono pequeno	1:1,376	16,5 x 22,9	18,5 x 25,4	20,3 x 27,9
	3:4	1:1,333	17,3 x 22,9	19,1 x 25,4	22,9 x 30,5
	K Meio octógono alto	1:1,307	17,5 x 22,9	19,6 x 25,4	21,3 x 27,9
3ª maior	Folha formato carta	1:1,294			21,6 x 27,9
	4:5	1:1,25	18,3 x 22,9	20,3 x 25,4	22,4 x 27,9
	L Meio octógono	1:1,207		21,1 x 25,4	23,1 x 27,9
	5:6	1:1,2	19,1 x 22,9		
3ª menor	M Pentágono truncado	1:1,176		21,6 x 25,4	23,9 x 27,9
	6:7	1:1,167	19,6 x 22,9		
	e:π	1:1,156			
	N Hexágono virado	1:1,155	19,8 x 22,9	22,1 x 25,4	24,1 x 27,9
2ª maior	8:9	1:1,125	20,3 x 22,9	22,6 x 25,4	24,9 x 27,9
	O Octógono alto cruz.	1:1,082	21,1 x 22,9	23,6 x 25,4	25,9 x 27,9
	15:16	1:1,067	21,3 x 22,9	23,9 x 25,4	26,7 x 27,9
	P Pentágono virado	1:1,051	21,8 x 22,9	24,1 x 25,4	26,7 x 27,9
unísono	Q QUADRADO	1:1	22,9 x 22,9	25,4 x 25,4	27,9 x 27,9
	R Pentágono largo	1:0,951	22,9 x 22,9	25,4 x 24,1	27,9 x 26,7
	S Octógono largo cruz.	1:0,924	23,4 x 21,6	25,4 x 23,4	27,9 x 25,7
	9:8	1:0,889	24,4 x 21,6		27,9 x 24,9
2ª maior	T Hexágono largo	1:0,866	24,9 x 21,6	25,4 x 22,1	27,9 x 24,1
	U Octógono cruz. cheio	1:0,829	26,2 x 21,6	25,4 x 21,1	27,9 x 23,1
	5:4	1:0,8	26,9 x 21,6		27,9 x 22,4
	Folha carta horizontal	1:0,773	27,9 x 21,6	25,4 x 19,6	

Tabela de proporções de página e bloco de texto de *Elementos do estilo tipográfico*, p. 164

10 12 14 16 18 20 22 24 26 28 30 32 34 36 38 40

paicas

80	40	48	56	64	72	80	88	96	104	112	120	128	136	144	152	160
85	38	45	53	60	68	76	83	91	98	106	113	121	129	136	144	151
90	36	43	50	57	64	72	79	86	93	100	107	115	122	129	136	143
95	34	41	48	55	62	69	75	82	89	96	103	110	117	123	130	137
100	33	40	46	53	59	66	73	79	86	92	99	106	112	119	125	132
105	32	38	44	51	57	63	70	76	82	89	95	101	108	114	120	127
110	30	37	43	49	55	61	67	73	79	85	92	98	104	110	116	122
115	29	35	41	47	53	59	64	70	76	82	88	94	100	105	111	117
120	28	34	39	45	50	56	62	67	73	78	84	90	95	101	106	112
125	27	32	38	43	48	54	59	65	70	75	81	86	91	97	102	108
130	26	31	36	41	47	52	57	62	67	73	78	83	88	93	98	104
135	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90	95	100
140	24	29	34	39	44	48	53	58	63	68	73	77	82	87	92	97
145	23	28	33	37	42	47	51	56	61	66	70	75	80	84	89	94
150	23	28	32	37	41	46	51	55	60	64	69	74	78	83	87	92
155	22	27	31	36	40	45	49	54	58	63	67	72	76	81	85	90
160	22	26	30	35	39	43	48	52	56	61	65	69	74	78	82	87
165	21	25	30	34	38	42	46	51	55	59	63	68	72	76	80	84
170	21	25	29	33	37	41	45	49	53	57	62	66	70	74	78	82
175	20	24	28	32	36	40	44	48	52	56	60	64	68	72	76	80
180	20	23	27	31	35	39	43	47	51	55	59	62	66	70	74	78
185	19	23	27	30	34	38	42	46	49	53	57	61	65	68	72	76
190	19	22	26	30	33	37	41	44	48	52	56	59	63	67	70	74
195	18	22	25	29	32	36	40	43	47	50	54	58	61	65	68	72
200	18	21	25	28	32	35	39	42	46	49	53	56	60	63	67	70
210	17	20	23	27	30	33	37	40	43	47	50	53	57	60	63	67
220	16	19	22	25	29	32	35	38	41	45	48	51	54	57	60	64
230	15	18	21	24	27	30	33	36	40	43	46	49	52	55	58	61
240	15	17	20	23	26	29	32	35	38	41	44	46	49	52	55	58
250	14	17	20	22	25	28	31	34	36	39	42	45	48	50	53	56
260	14	16	19	22	24	27	30	32	35	38	41	43	46	49	51	54
270	13	16	18	21	23	26	29	31	34	36	39	42	44	47	49	52
280	13	15	18	20	23	25	28	30	33	35	38	40	43	45	48	50
290	12	15	17	20	22	24	27	29	32	34	37	39	41	44	46	49
300	12	14	17	19	21	24	26	28	31	33	35	38	40	42	45	47
320	11	13	16	18	20	22	25	27	29	31	34	36	38	40	43	45
340	10	13	15	17	19	21	23	25	27	29	32	34	36	38	40	42
360	10	12	14	16	18	20	22	24	26	28	30	32	34	36	38	40

A coluna da
esquerda indi
o comprimen
do alfabeto e
caixa-baixa.
A linha do top
indica a largu
da coluna em
paicas.

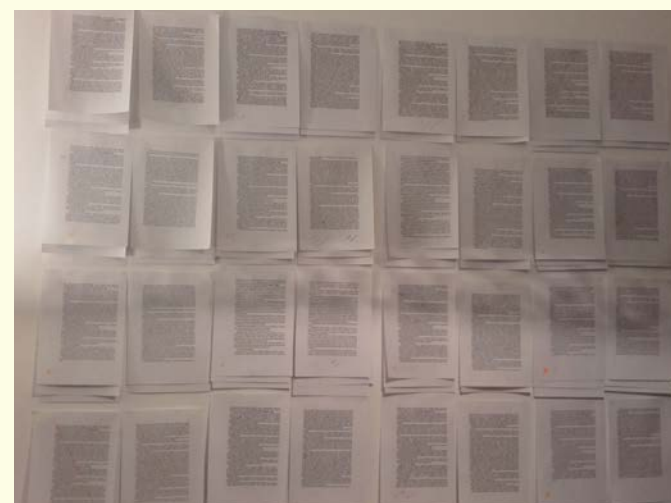
Uma definiçã
precisa da
unidade ponto
encontra-se n
apêndice c,
páginas 361-62

pt

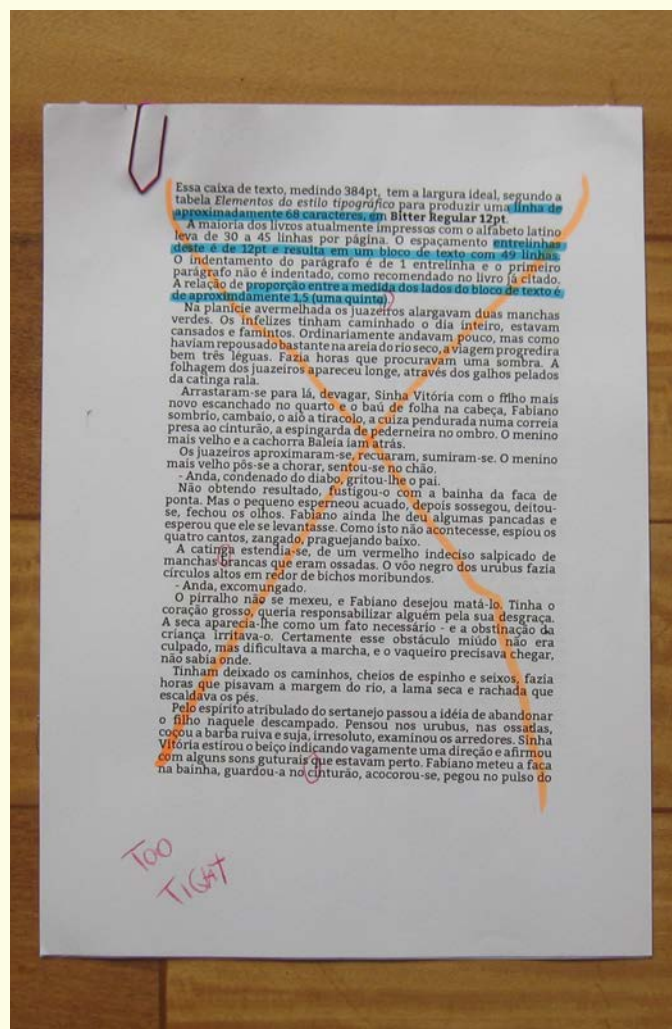
Tabela tipográfica de *Elementos do estilo tipográfico*, p. 37, usada pra ajustar o tamanho das linhas.

Continuou-se testando algumas razões de proporção, considerando o tamanho da página e o espaço em branco que sobraria para as margens de modo que escolheu-se a relação que parecia mais adequada para comportar um bom tamanho de linha e deixar espaço suficiente para pega e respiro nas margens. A razão de proporção escolhida para o bloco de texto foi 3:5 (uma 6a maior, seguindo a analogia musical que Bringhurst faz). Definido o espaço que a mancha de texto ocuparia, seguiu-se com os testes combinando diferentes tamanhos de corpo e entrelinhas, buscando o equilíbrio entre um bom tom de mancha de texto, homogeneidade da página, legibilidade e conforto. A configuração final foi **Lora 12x16/20,9** (Isso quer dizer que o tamanho do tipo é de 12 pt, que a entrelinha total é de 16pt e que a largura da linha é de 20,9 paicas) o que resulta numa página com 26 linhas com cerca de 50 caracteres cada.

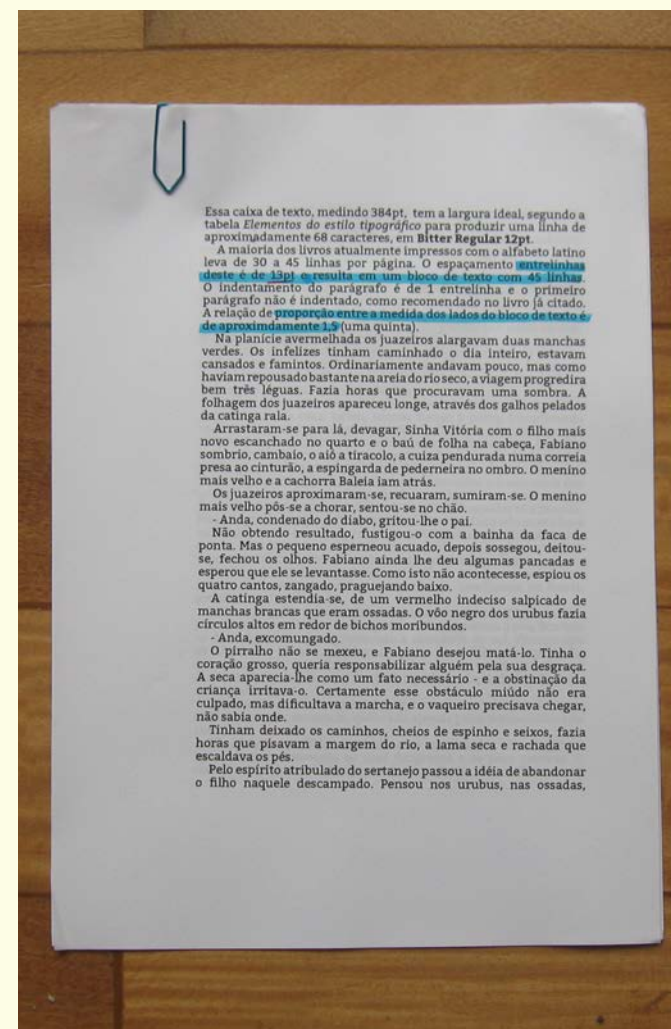
Além da parte de texto, durante essa fase também foram explorados diferentes tipos de papel e formas de explorar a independência dos capítulos.



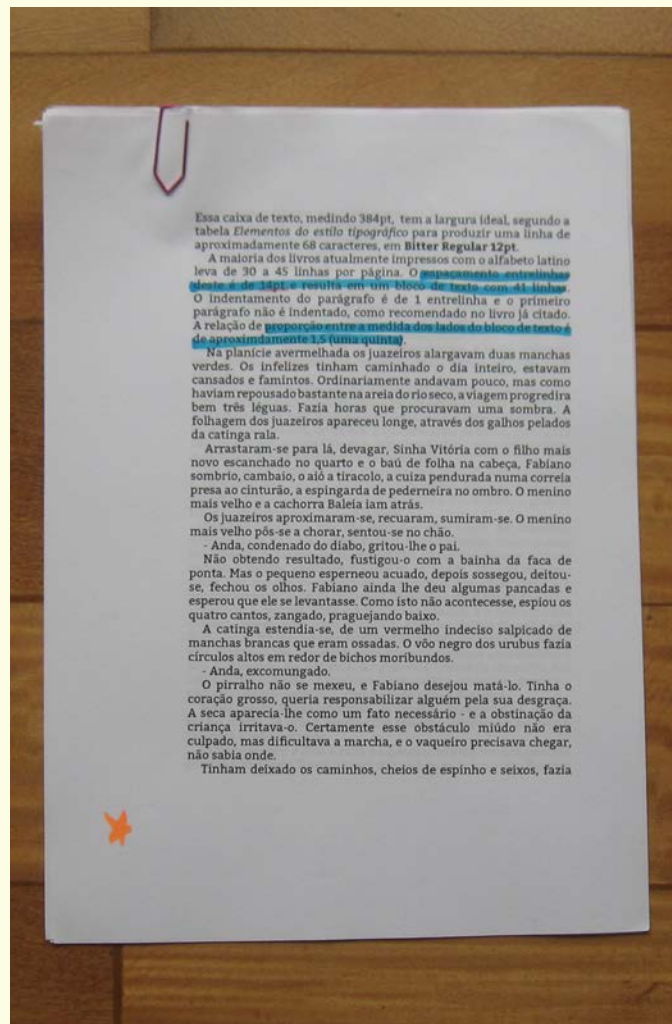
Teste 1: Testes impressos e colados na parede para serem avaliados.



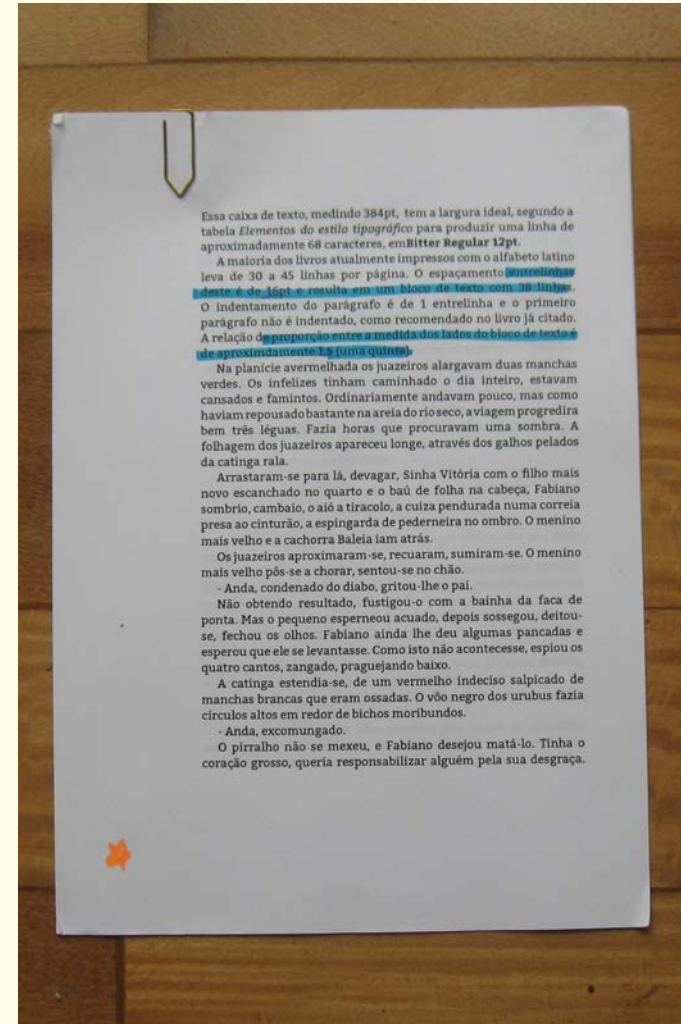
Teste 1: Bitter 12x12/32; 49 linhas com média de 69 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



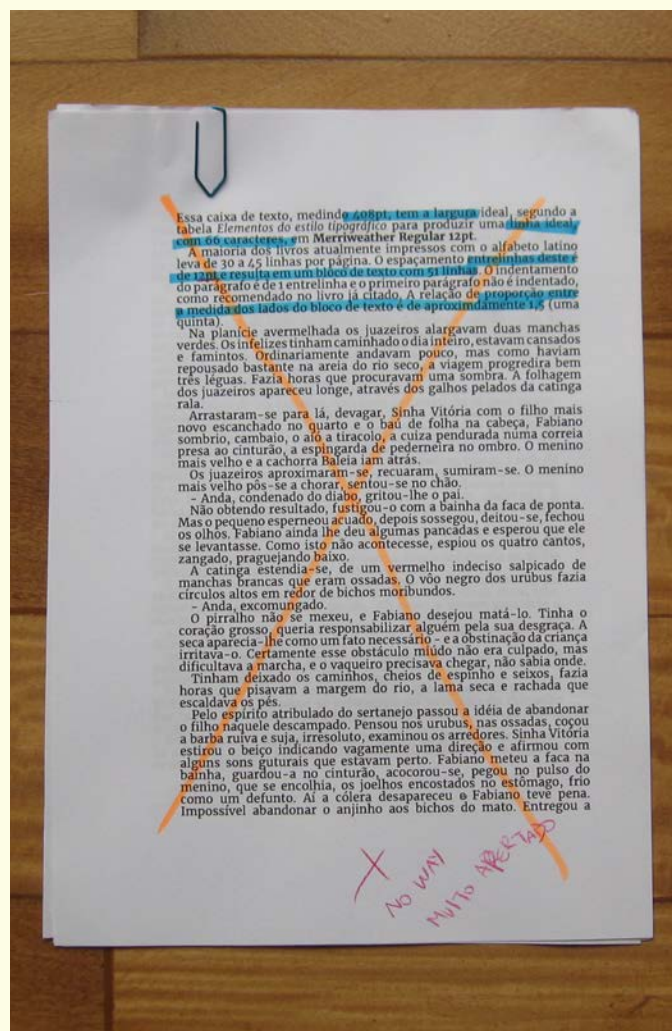
Teste 1: Bitter 12x13/32; 45 linhas com média de 68 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



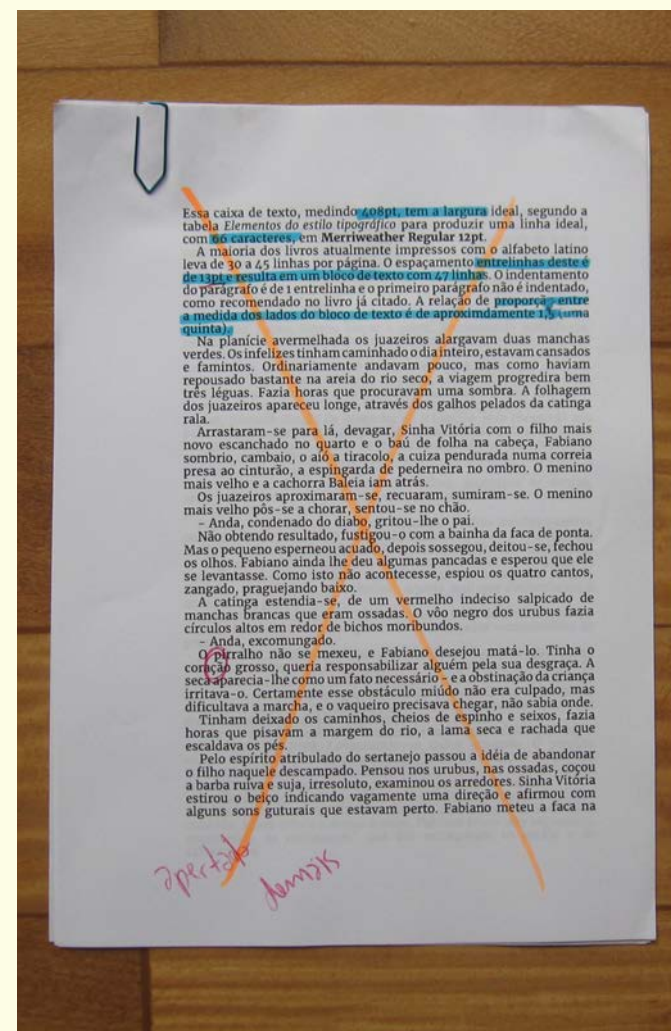
Teste 1: Bitter 12x14/32; 41 linhas com média de 68 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



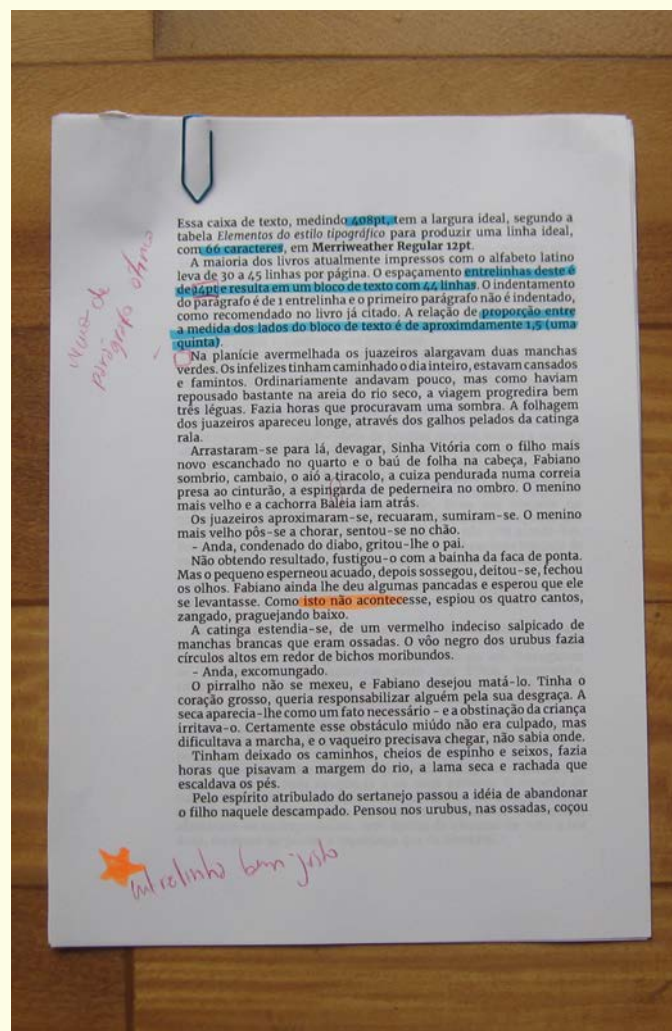
Teste 1: Bitter 12x16/32; 38 linhas com média de 68 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



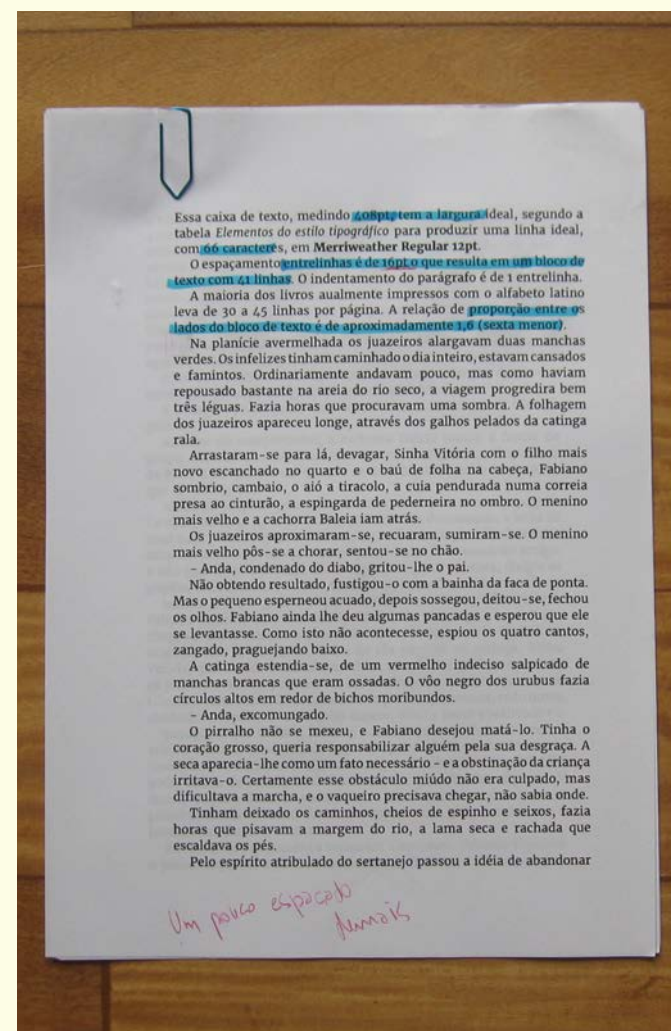
Teste 1: Merriweather 12x12/34; 51 linhas com média de 66 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



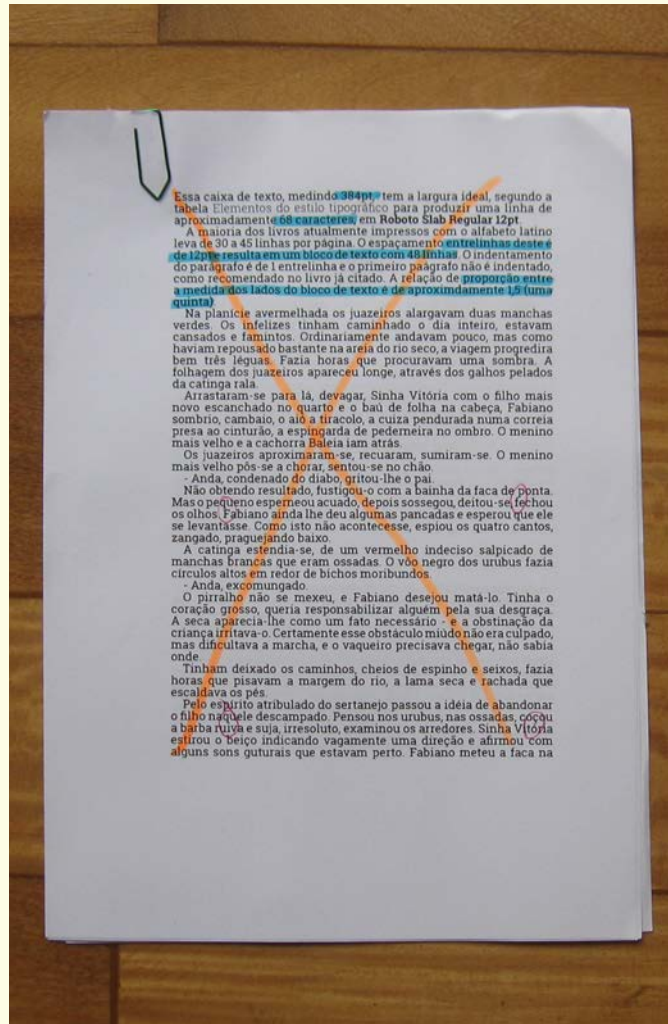
Teste 1: Merriweather 12x13/34; 47 linhas com média de 66 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



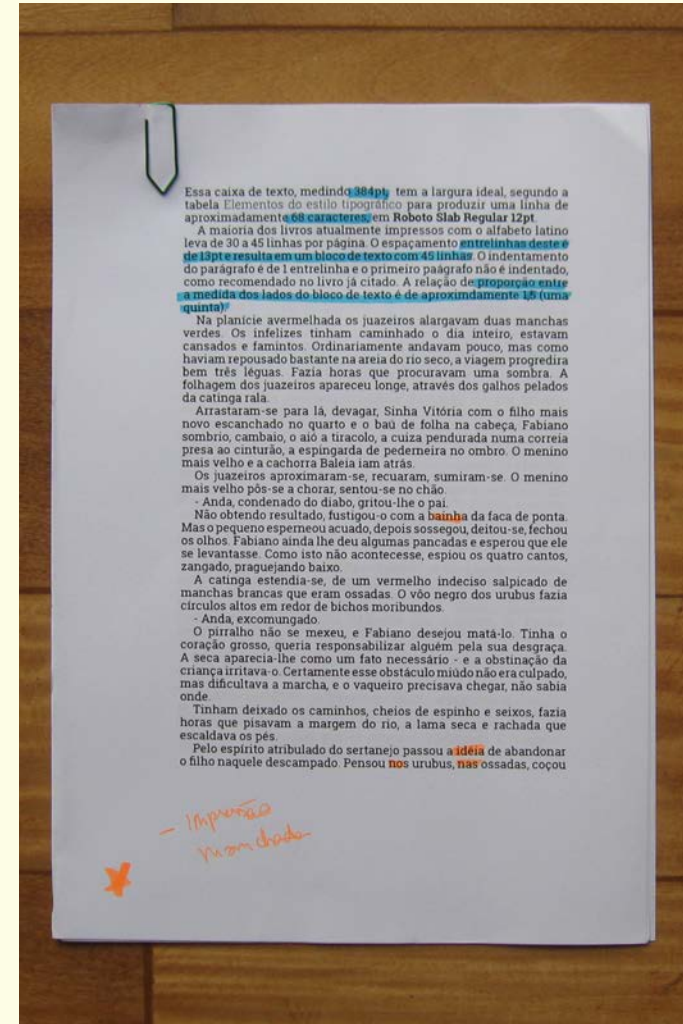
Teste 1: Merriweather 12x14/34; 44 linhas com média de 66 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



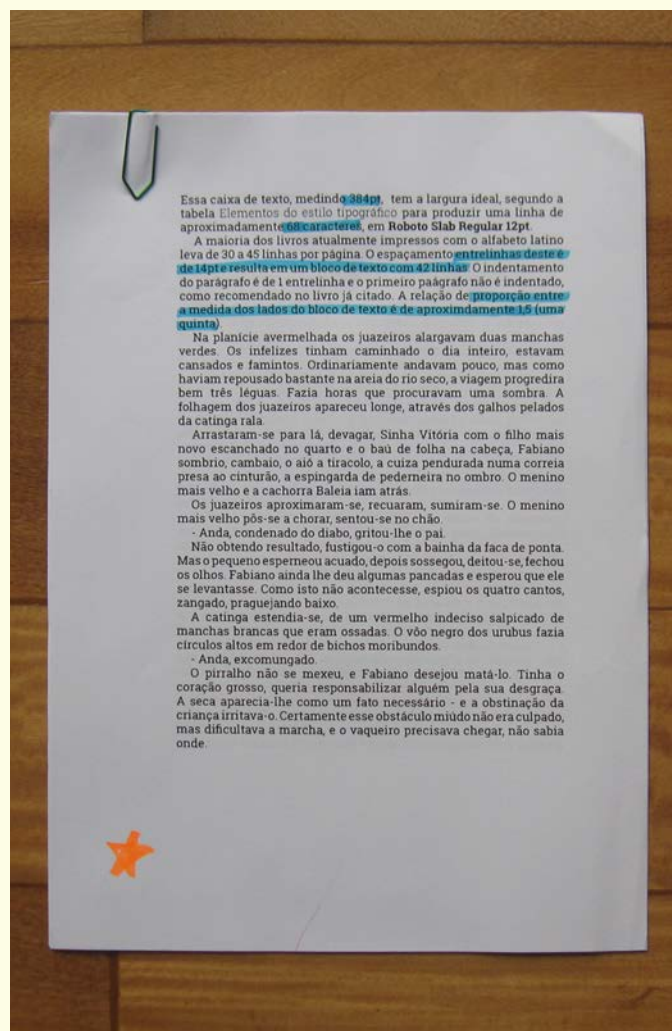
Teste 1: Merriweather 12x16/34; 41 linhas com média de 66 caracteres: Bloco de texto com razão 5:8.



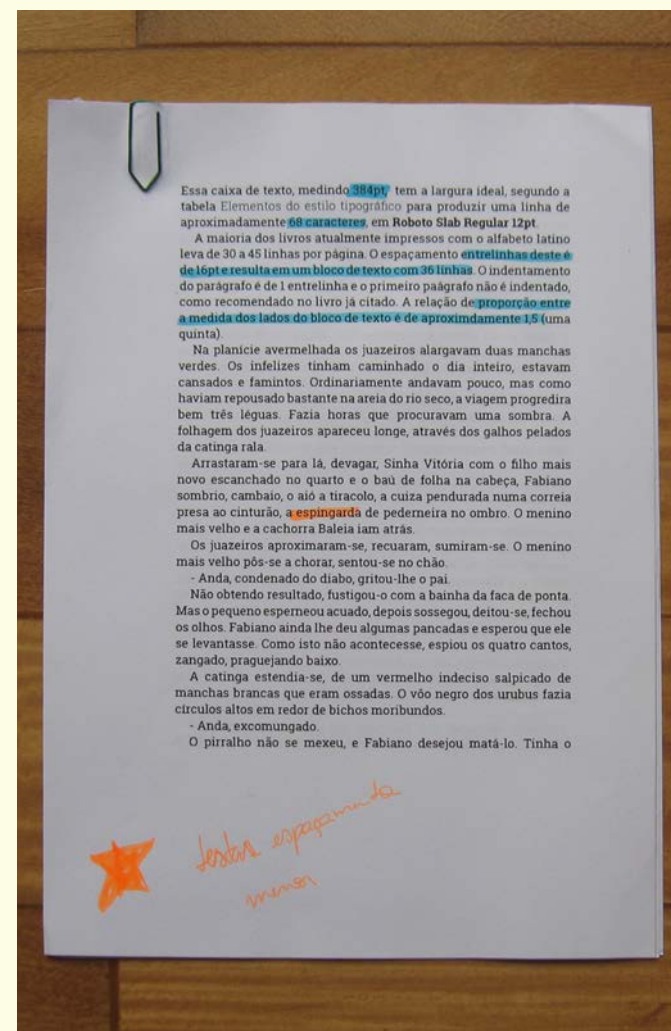
Teste 1: Roboto Slab 12x12/32; 48 linhas com média de 68 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



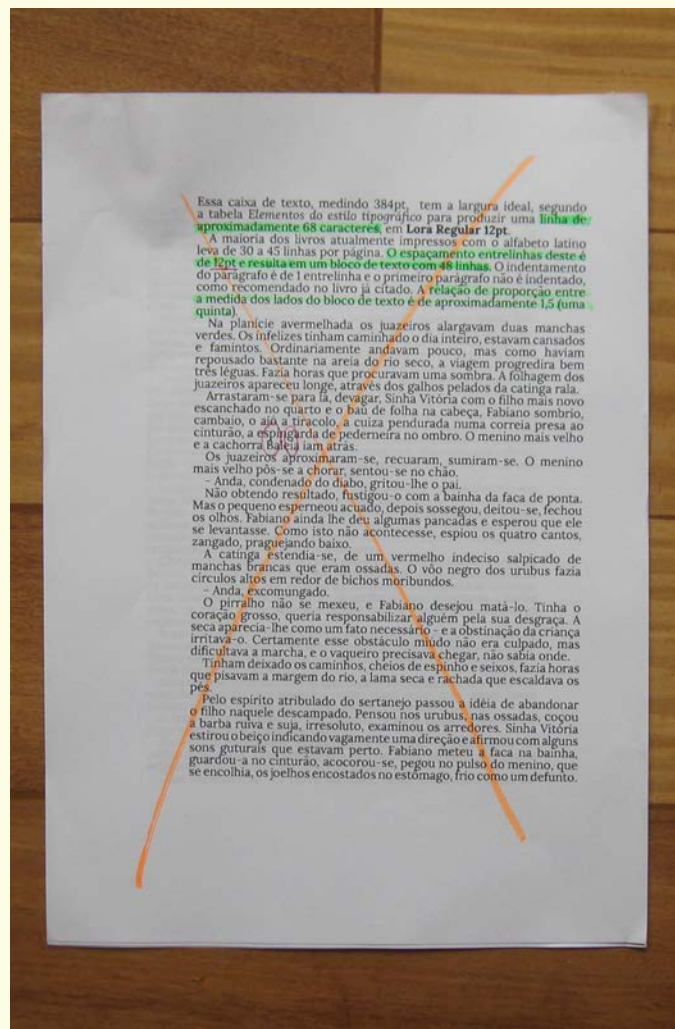
Teste 1: Roboto Slab 12x13/32; 45 linhas com média de 68 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



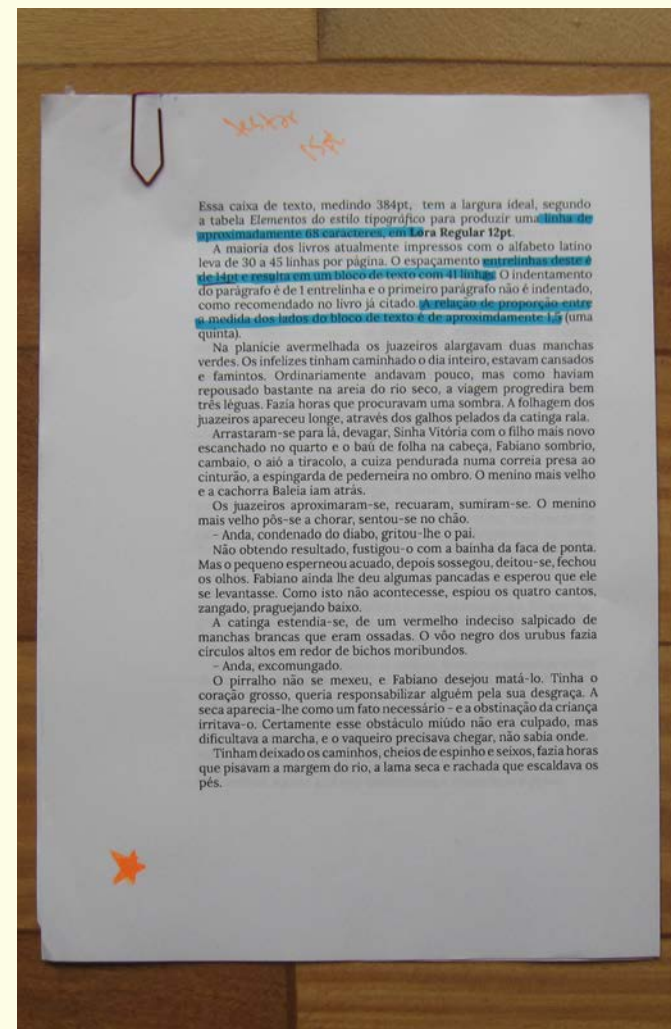
Teste 1: Roboto Slab 12x14/32; 42 linhas com média de 68 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



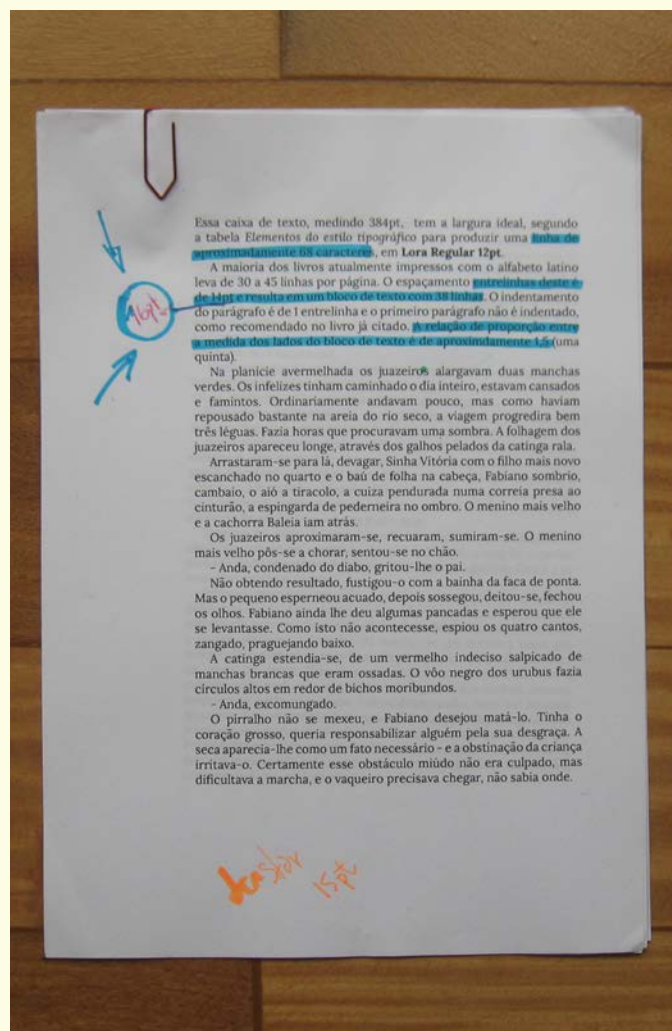
Teste 1: Roboto Slab 12x16/32; 36 linhas com média de 68 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



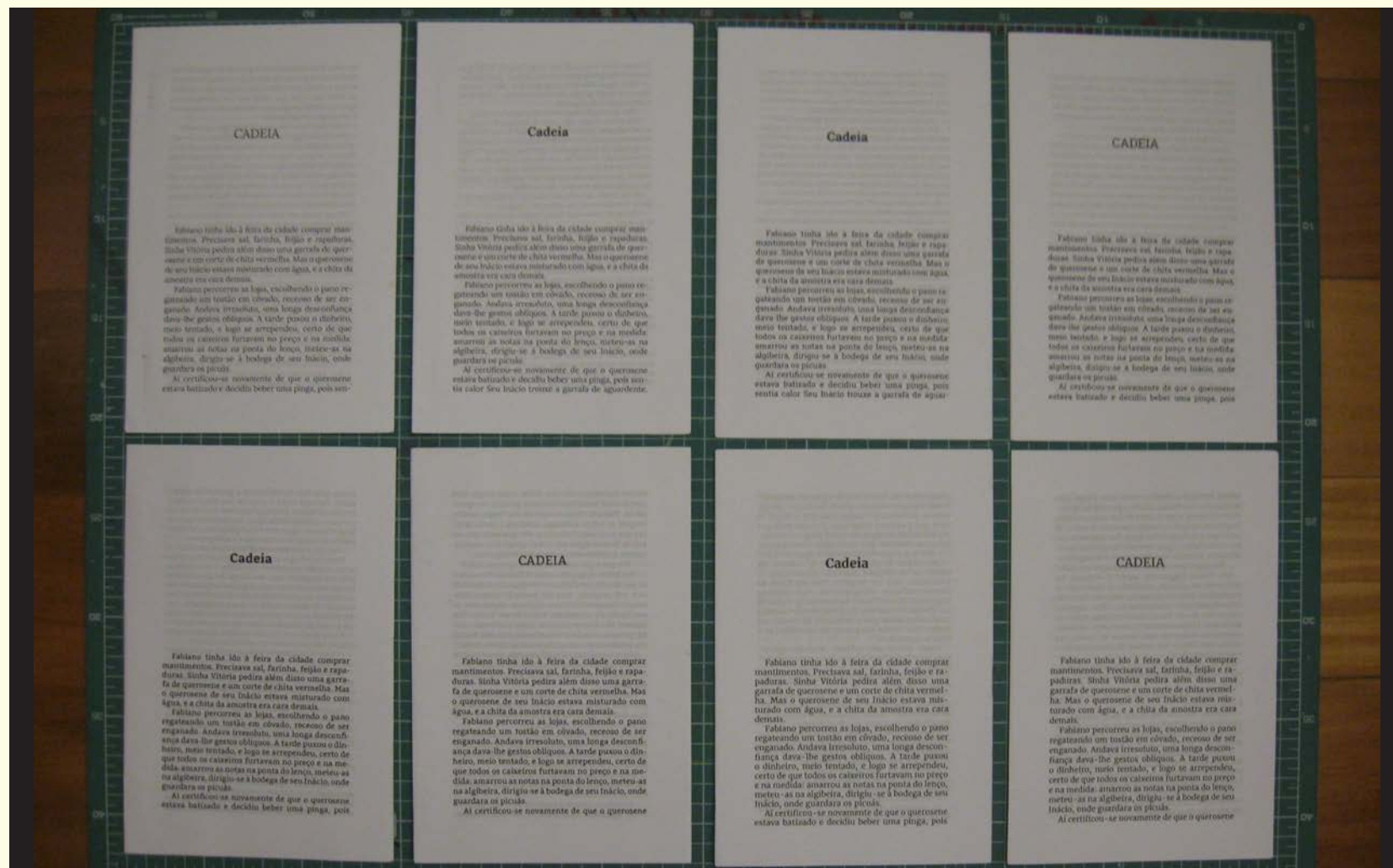
Teste 1: Lora 12x12/32; 48 linhas com média de 68 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



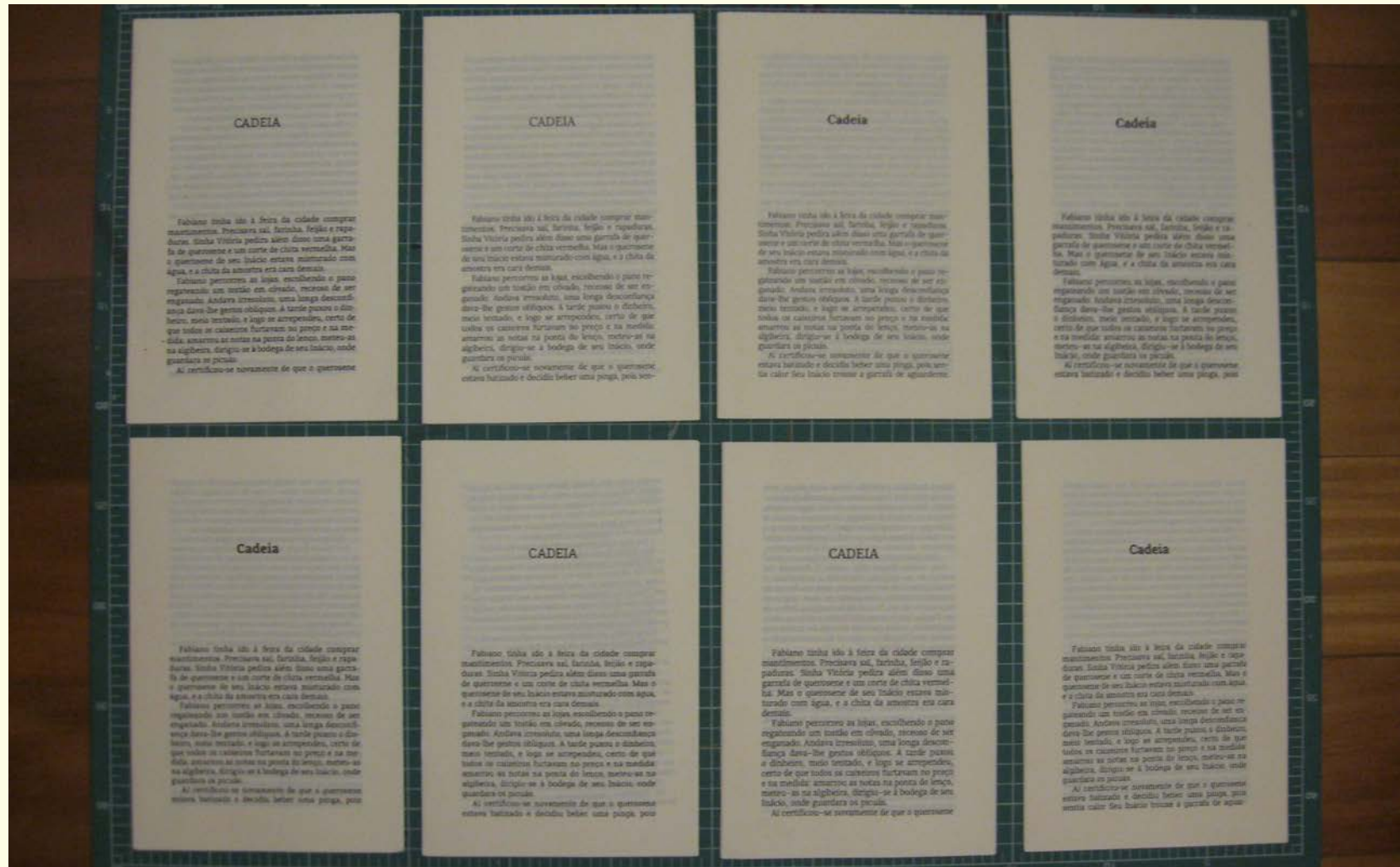
Teste 1: Lora 12x14/32; 41 linhas com média de 68 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



Teste 1: Lora 12x16/32; 38 linhas com média de 68 caracteres: Bloco de texto com razão 2:3.



Teste 2: Testes com as quatro fontes selecionadas no papel offset branco 75g.



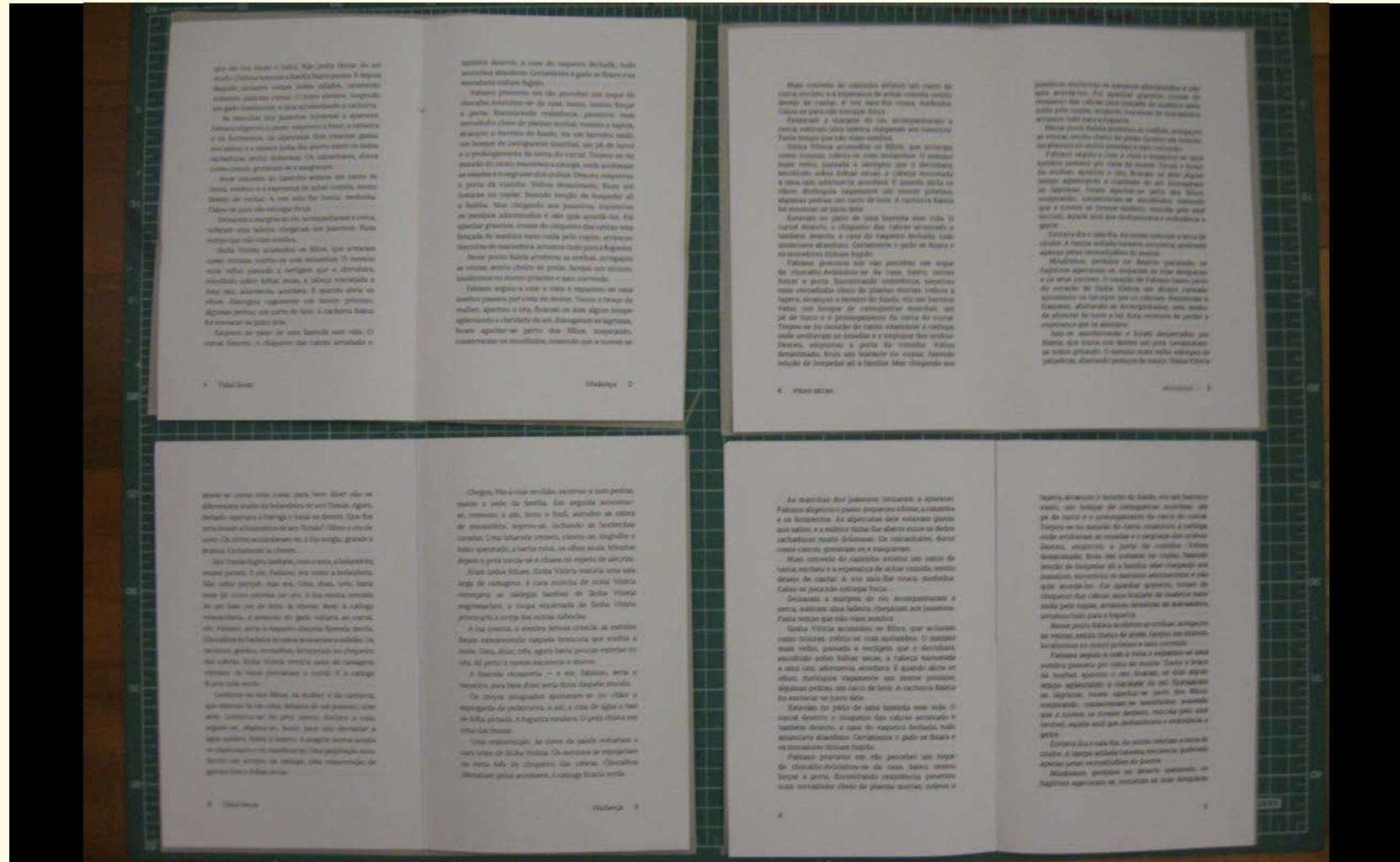
Teste 2: Testes com as quatro fontes selecionadas no papel offset marfim 60g.



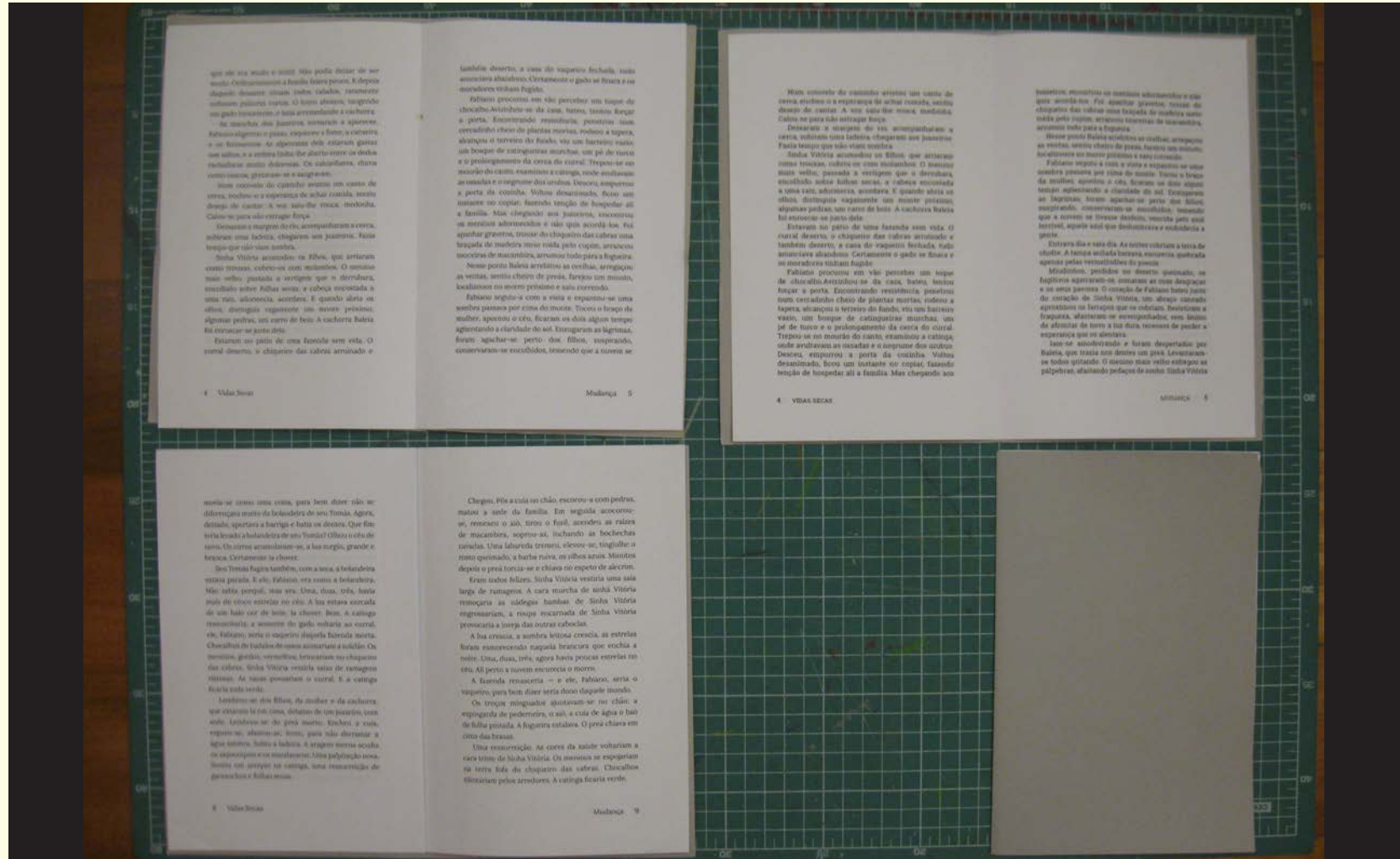
Teste 2: Testes com as fontes Merriweather, Bitter e Lora no papel vergé quartzo rosa 120g.



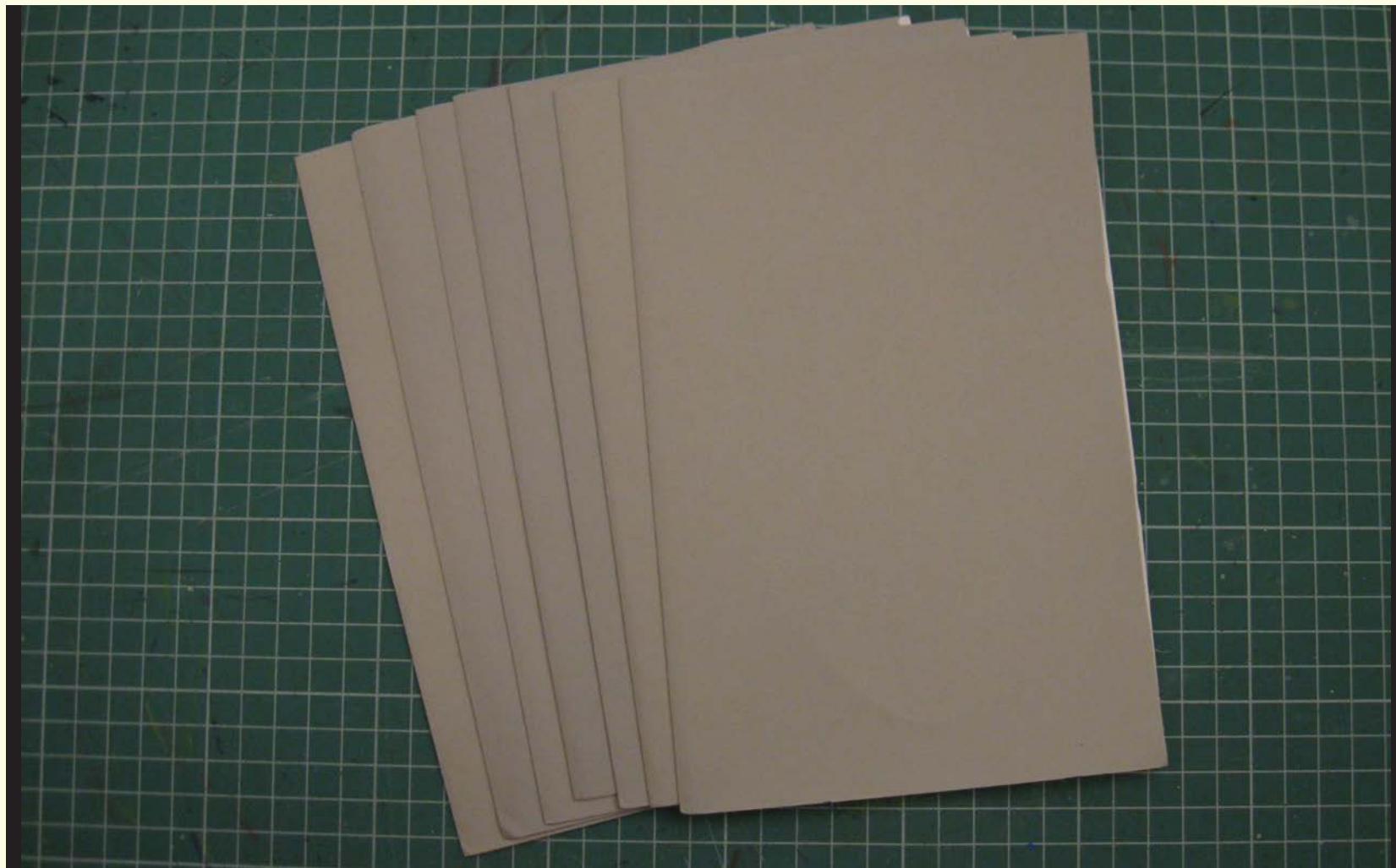
Teste 2: Testes com as fontes Merriweather, Bitter e Lora no papel verge topázio 160g.



Teste 2: Testes com as fontes Merriweather, Bitter e Lora no papel vergé topázio 160g.



Teste 3: Testes com insertçnao de número de pagina e indicação de capítulo.



Teste 3: Pensando a independência dos capítulos com capas próprias.



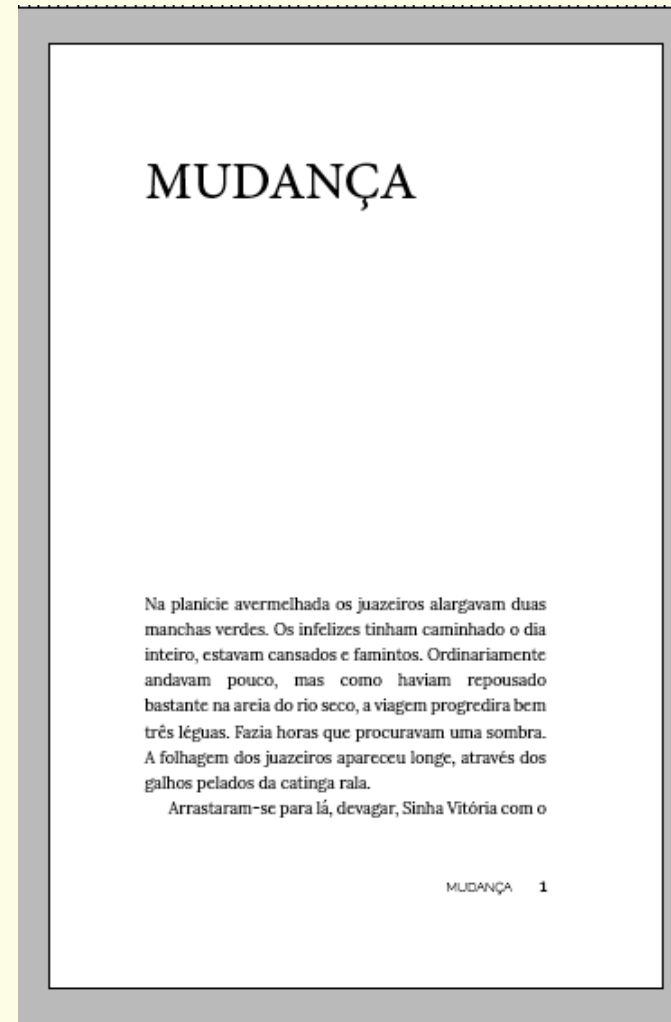
Teste 3: Pensando a possibilidade da capa dura com costura aparente.

O último passo dessa fase foi montar a abertura de capítulo. Optou-se por usar a fonte Raleway que é bastante geométrica e, por isso, traz referencia ao moderno para a composição. Assim a relação ente Lora e Raleway deixa Vidas Secas bem representado como um clássico da literatura modernista brasileira.

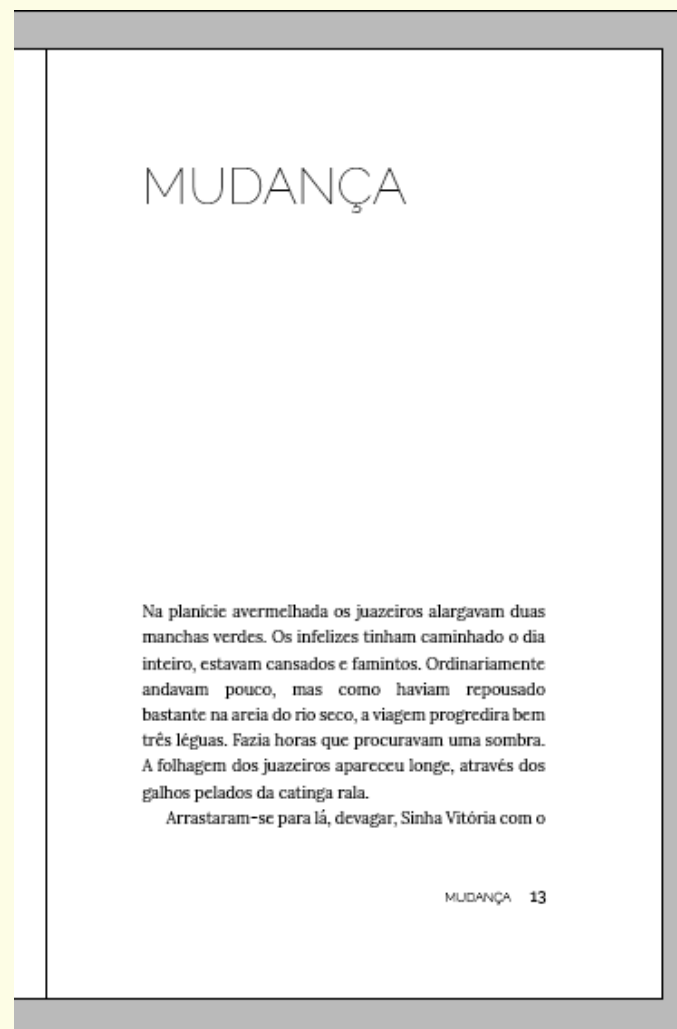
Raleway

Raleway is an elegant sans-serif typeface family intended for headings and other large size usage. Initially designed by Matt McInerney as a single thin weight, it was expanded into a 9 weight family by Pablo Impallari and Rodrigo Fuenzalida in 2012 and iKerned by Igino Marini.

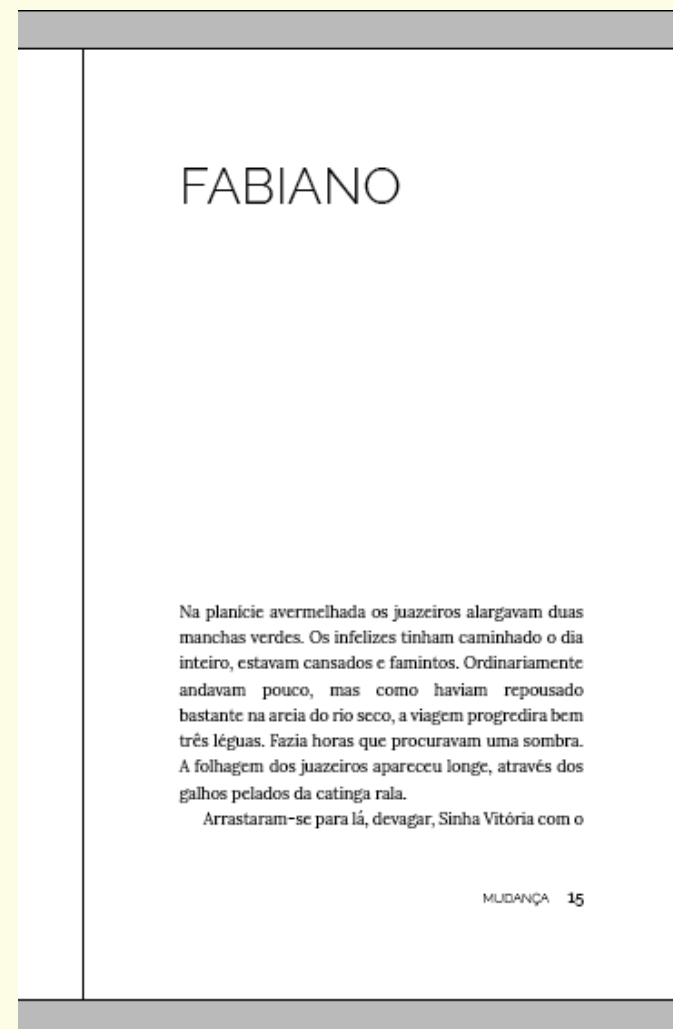
Raleway é uma elegante família de fontes sem serifa pensada para títulos e outros usos em grandes formatos. Inicialmente desenhada por Matt McInerney como uma fonte thin weight, foi expandida para uma família com 9 pesos diferentes por Pablo Impallari e Rodrigo Fuenzalida em 2012 com iKerning de Igino Marini.



Teste 4:Abertura de capítulo com Adobe Hebrew 32pt.



Teste 4:Abertura de capítulo com Ruleway thin 32pt.



Teste 4:Abertura de capítulo com Ruleway light 32pt.

CADEIA

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, Sinha Vitória com o

MUDANÇA 17

Teste 4: Abertura de capítulo com
Raleway regular 32pt.

SINHA VITÓRIA

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, Sinha Vitória com o

MUDANÇA 19

Teste 4: Abertura de capítulo com
Raleway medium 32pt.

O MENINO MAIS NOVO

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, Sinha Vitória com o

MUDANÇA 21

Teste 4: Abertura de capítulo com Raleway bold 32pt.

O MENINO MAIS VELHO

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, Sinha Vitória com o

MUDANÇA 23

Teste 4: Abertura de capítulo com Raleway black 32pt.



Teste 4: Aberturas de capítulo coladas à parede para avaliação.

4.3 Produção gráfica

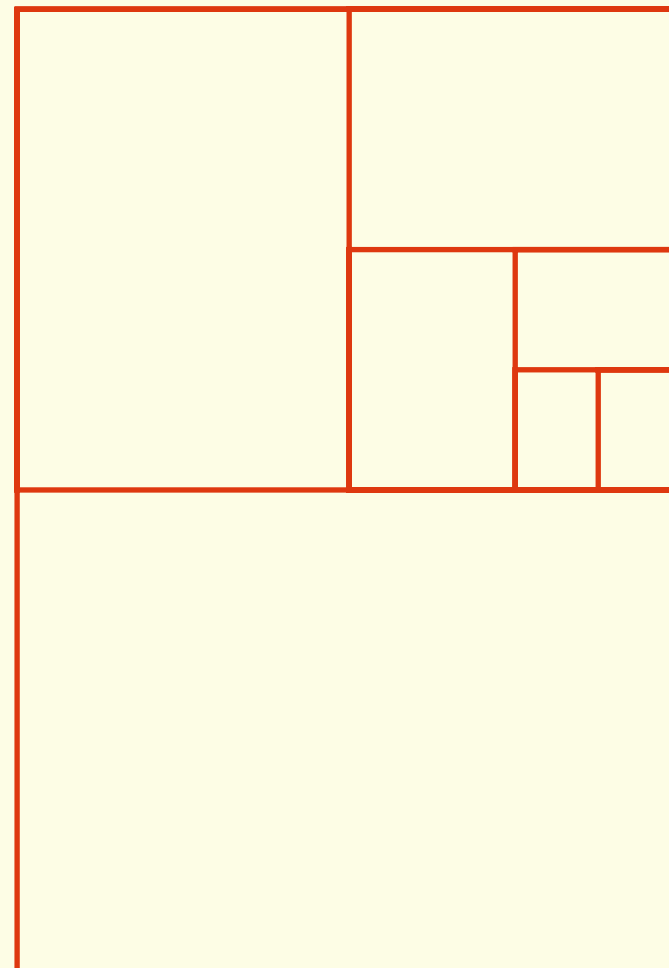
Leitura

É essencial conhecer as possibilidades e os limites da cadeia produtiva do livro quando se projeta um. Para isso é bom ter um livro de produção gráfica sempre à mão para consulta. Neste caso, o livro foi Produção Gráfica de Lorenzo Baer.

Existe muita variedade dentre do mundo da produção gráfica então as consulta ao livro foram acontecendo conforme o projeto avançava para assegurar sua exeqüibilidade. Tanto no que diz respeito à possibilidade dessa execução quanto ao seu custo. Processos simples e que já são padrão no mercado editorial costumam ser mais baratos. Quando houve dúvida, optou-se pela solução mais próxima do padrão.

Papel, dobras e a aproveitamento

Quando um livro é produzido industrialmente é impresso em papel de tamanho gráfico. No Brasil estamos acostumados a trabalhar cotidianamente com a série A, que vai do A0 ao A12, mas quando se trata de gráficas adotam-se os formatos de papel AA (leia-se 2A) 76x112cm, BB (leia-se 2B) 66x99cm e AM 87x114cm. Os lados desses três formatos de papel tem razão $1:\sqrt{2}$, o que significa que quando divididos ao meio no lado maior dão origem a dois retangulos menores semelhantes o primeiro.



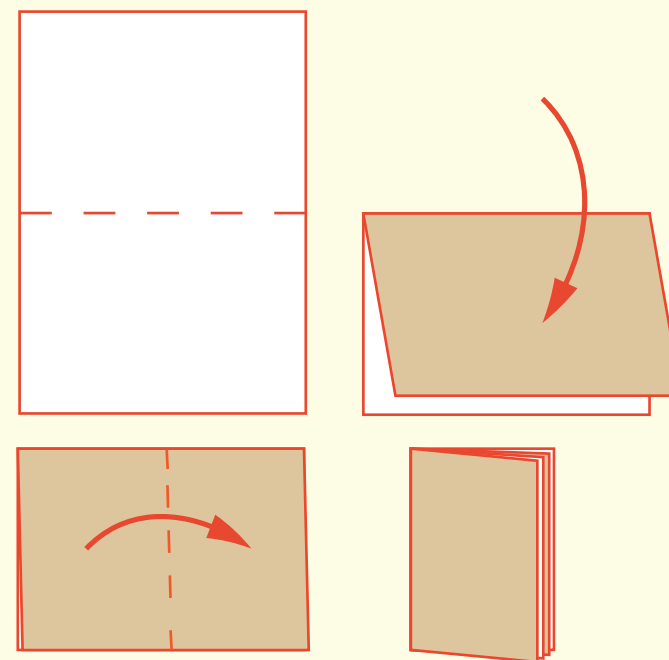
Como os papeis de razão $1:\sqrt{2}$ se dividem em retângulos semelhantes.

Na gráfica, várias páginas são impressas na mesma folha que depois é dobrada e cortada para formar os cadernos. Quanto mais páginas couberem em uma única folha, menor será o custo total do livro. O menor caderno que se pode fazer é de 4 páginas (uma folha dobrada ao meio) e o máximo recomendado é um caderno de 32 páginas (uma folha com 4 dobras cruzadas) [BAER, 1995].

Um livro pode ser composto por um ou por vários cadernos. A quantidade de dobras feitas na folha define quantas páginas terá cada caderno. É importante lembrar que o tamanho final do livro também influencia o tamanho dos cadernos porque quanto mais se dobra a folha menor é o espaço em que deve caber a página. As imagens abaixo visam explicar com mais clareza com isso funciona:

Outro elemento que interfere nesse processo é a direção da fibra do papel. Este produto dobra mais facilmente e tem menor tendência a rachar na dobra quando esta é paralela às fibras. Por isso, na encadernação, as fibras devem ficar paralelas à lombada do livro, isso evita que a folha fique amassada, com ondulações ou distorções e permite, dependendo do projeto, que o livro fique aberto por si só.

O mais comum é encontrar os papéis de fibra longa, que são aqueles produzidos e cortados de modo



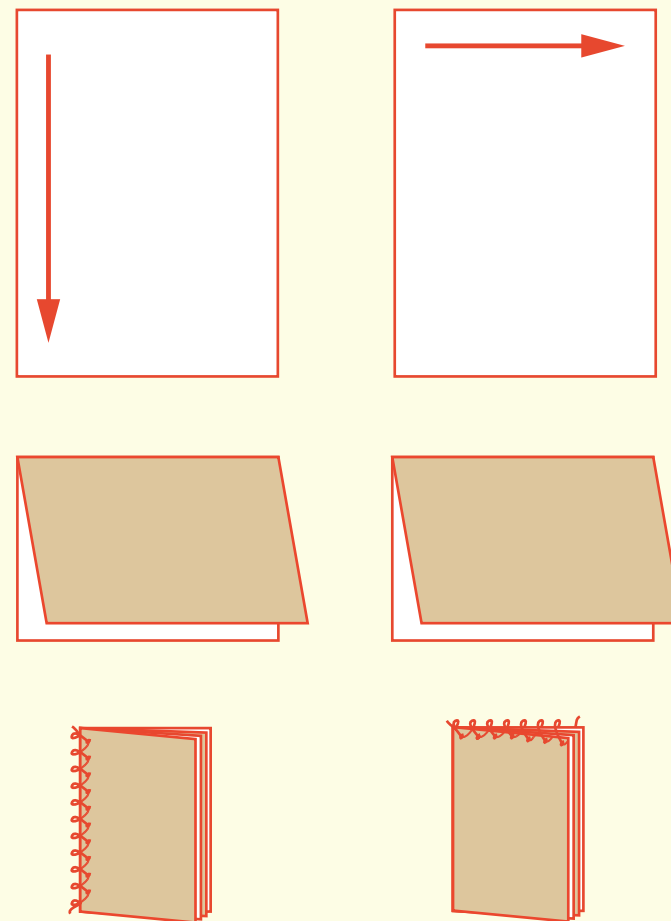
Exemplo mostrando como dobrar uma folha em um caderno de 8 páginas. Para fazer um caderno de 4 páginas, dobre a folha apenas uma vez. Para um caderno com 16 páginas, dobre a folha como na figura e depois novamente ao meio perpendicularmente o lado maior.

que a fibra fique paralela ao lado maior da folha gráfica. Quando necessário pode-se requisitar a impressão de um trabalho em papel de fibra curta, que é aquele em que as fibras estão paralelas ao lado menor da folha gráfica, mas isso pode aumentar os custos do projeto.

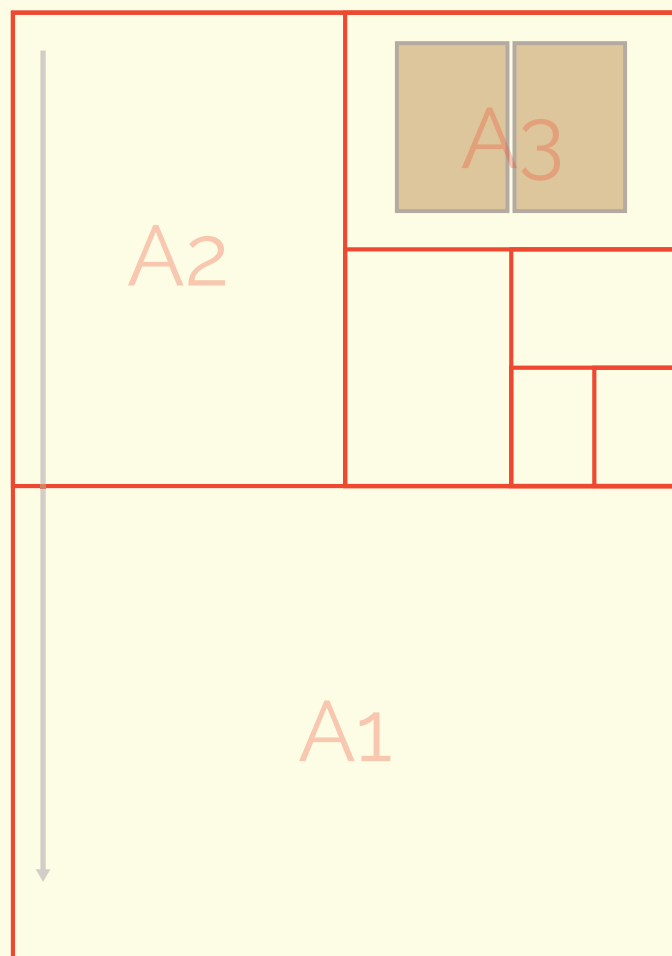
Por último não se pode esquecer de considerar a gramatura do papel.

Segundo Lorenzo Baer:

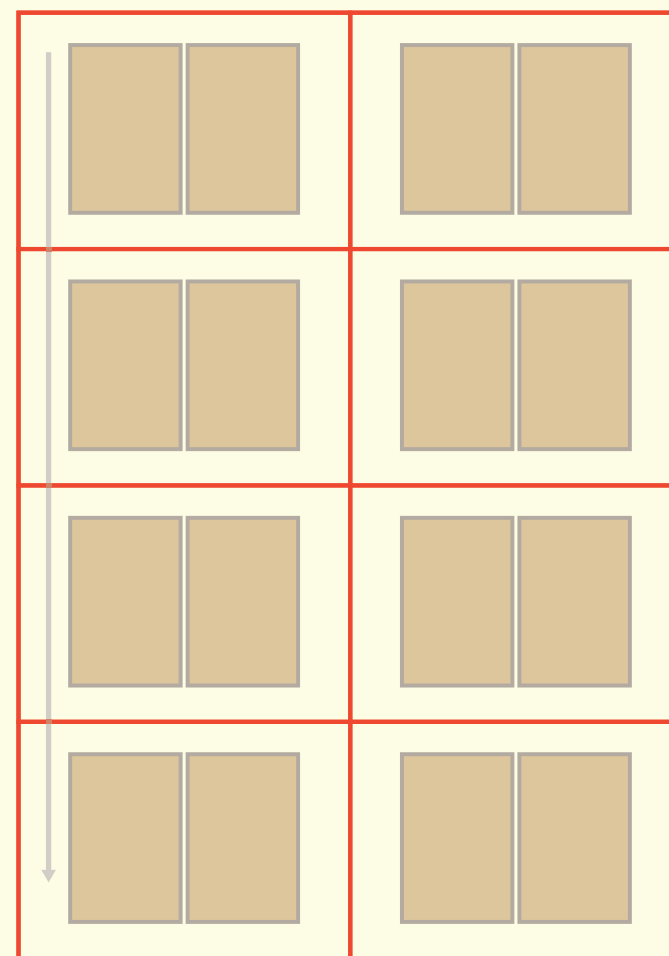
- com papel de 300g/m², pode-se efetuar, no máximo, uma dobra;
- com papel de 170g/m², um máximo de duas dobras cruzadas ou duas dobras paralelas, ou ainda três dobras paralelas sanfonadas;
- com papel de 120g/m², um máximo de três dobras cruzadas ou três dobras paralelas, ou ainda quatro dobras paralelas sanfonadas;
- com papel de 100g/m², um máximo de quatro dobras cruzadas, ou quatro dobras paralelas, ou ainda cinco dobras paralelas sanfonadas.
- com papel de gramatura inferior a 100g/m², um número de dobras complexas que vai aumentando, dentro de certos limites, numa proporção inversa à redução da gramatura. p.229 [BAER, 1995].



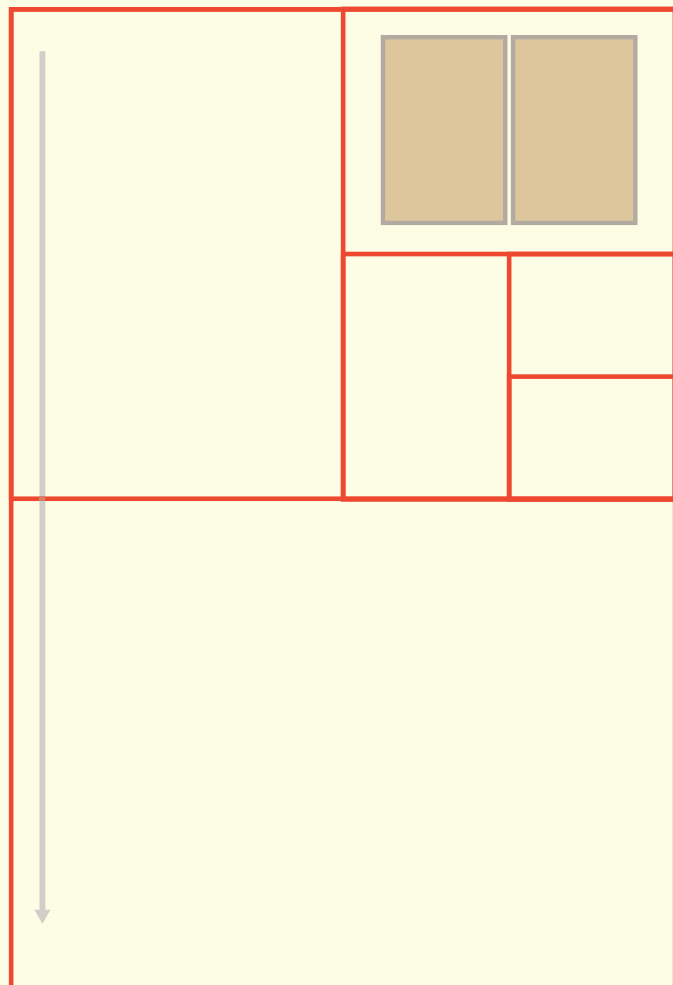
Exemplo mostrando como deve ser feita a encadernação de acordo com a fibra do papel (as setas indicam o sentido da fibra).



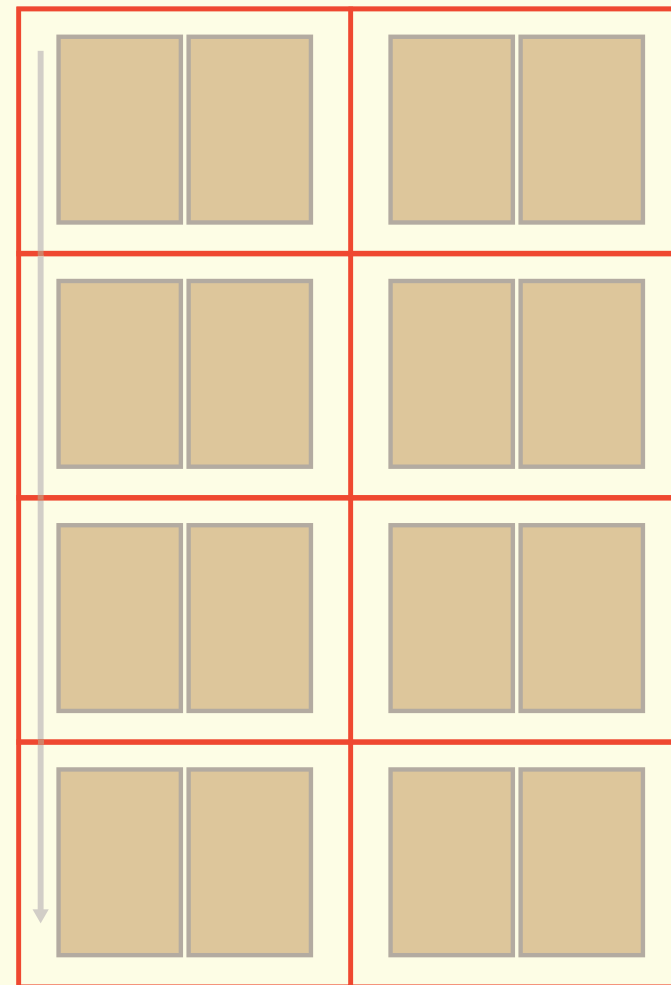
Indicação da escala do fomarto escolhido no fomato A (a seta cinza indica o sentido da fibra).



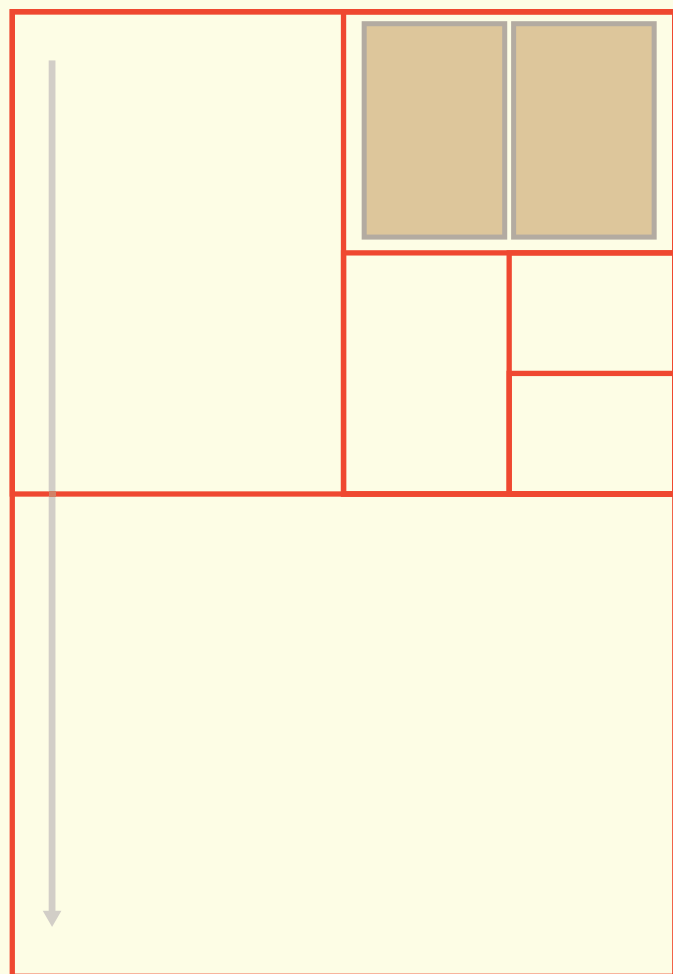
Aproveitamento de página do fomarto escolhido no fomato A (a seta cinza indica o sentido da fibra).



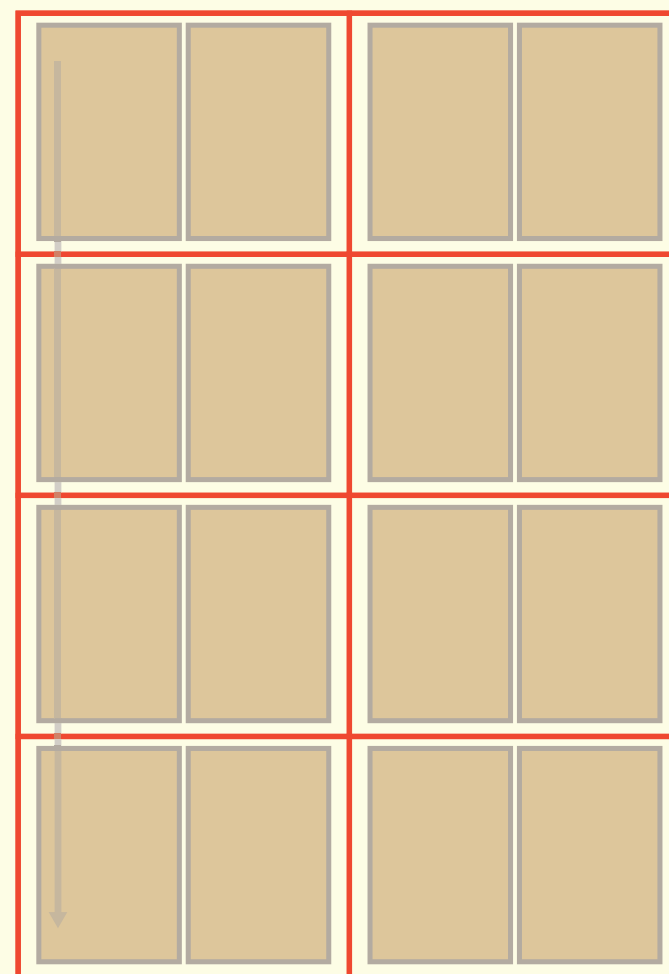
Indicação da escala do fomarto escolhido no fomato AA (a seta cinza indica o sentido da fibra).



Aproveitamento de página do fomarto escolhido no fomato AA (a seta cinza indica o sentido da fibra).



Indicação da escala do fomarto escolhido no fomato BB (a seta cinza indica o sentido da fibra).



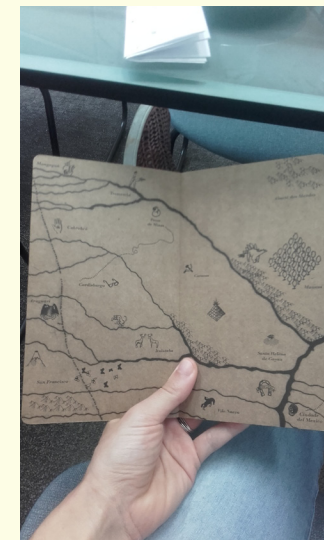
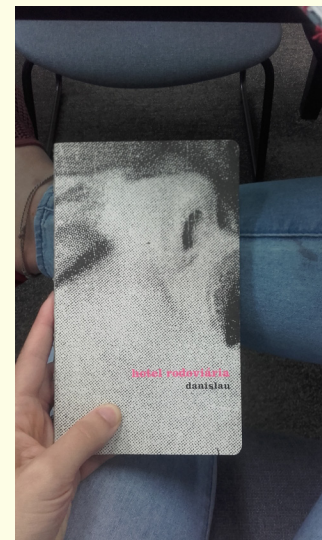
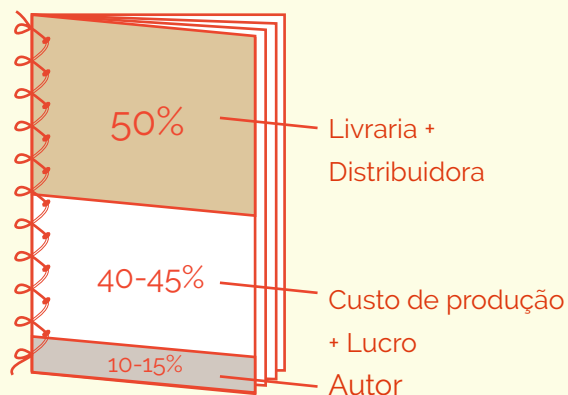
Aproveitamento de página do fomarto escolhido no fomato BB(a seta cinza indica o sentido da fibra). Esse é o formado de venda do papel colorplus.

Visita à Gráfica Águia

Agendou-se uma visita à gráfica águia para conversar com um especialista sobre o projeto. Principalmente, visava-se, confirmar que o que foi pesquisado era mesmo compatível com a realidade e, assim sendo, estimar o preço de custo dessa produção. Tudo estava de acordo então Estimou-se uma tiragem de 5mil exemplares (semelhante à tiragem de um livro da antiga Cosa Naify). Nesse caso o funcionário da gráfica estimou que cada exemplar completo teria preço de custo de cerca de R\$ 25,00.

Ele também informou como calcular uma estimativa do preço de prateleira do livro.

Esta edição de Vidas Secas chegaria às lojas, com preço final aproximado de R\$ 50,00, alcançando a premissa de um projeto editoria de livro barato



Este livro apresentado como referência em visita à gráfica águia. A capa deste livro é colada da mesma maneira que a capa do volume final produzido aqui. A capa é impressa numa página dupla frente e verso e depois colada ao miolo.



Exemplo de livro com costura aparente feita em máquina. Esse exemplar foi feito na gráfica Arrisca que também foi visitada.

Conversa com o Tadeu (José Tadeu de Azevedo Maia)

Conversou-se também com Tadeu Maia, que tem vasta experiência na área e é um dos chefes do LPG (Laboratório de publicação e produção gráfica) da FAU, para esclarecer as últimas dúvidas. A maneira de fazer a imposição das páginas para o arquivo final não estava clara e além disso, era preciso confirmar que não haveria problema em fazer um livro com vários cadernos de tamanhos diferentes. Essa era uma consequência do desejo de tratar cada capítulo de *Vidas Secas* como um caderno independente.

Tadeu explicou como preparar o arquivo posicionado pronto para a impressão na gráfica e explicou que, contanto que o número de páginas de cada caderno fosse múltiplo de quatro, que é a unidade mínima para a encadernação, não haveria problemas em fazer cadernos de tamanhos diferentes dentro do livro. Isso não elevaria os custos do projeto.

Tadeu também comentou que o formato escolhido para o livro dava um bom aproveitamento de página.

5 Desenvolvimento: segunda fase

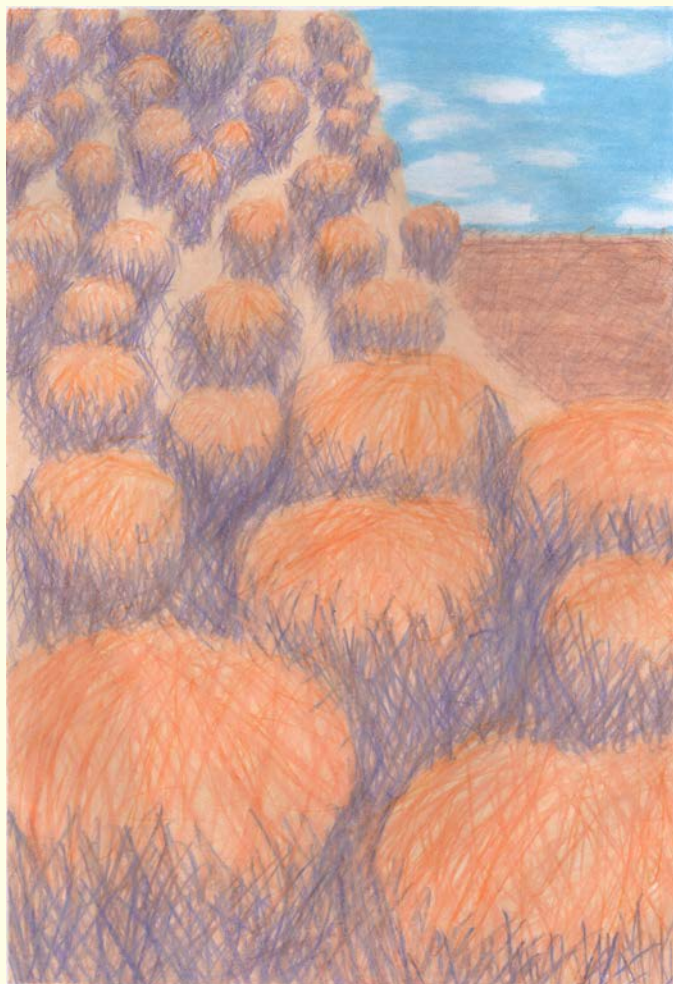
Como já foi mencionado, teve-se como resultado imediato da viagem a necessidade de recomençar o desenvolvimento visual da linguagem de ilustração.

Primeiro tentou-se trabalhar com a linguagem que nascera no fim da viagem. Essa linguagem respondia com justiça ao que tinha sido observado no sertão. Alguma coisa daquele ambiente estava sendo transmitida com fidelidade por esses desenhos. Mas como juntar isso com o livro? Como essas imagens deixam de ser um desenho do sertão para ser um desenho de Vidas Secas?

Antes de conseguir responder à última pergunta, levantou-se uma nova questão: Qual seria a ilustração da capa? O que era importante para ser representado lá? A resposta foi a noção de ciclicidade, de repetição infinita. O primeiro capítulo é a continuação do último. As personagens têm a esperança se escapar da seca, sempre fugindo, mas vivem nesta prisão do ciclo que se repete desde que conseguem se lembrar, mesmo que não entendam o por quê disso. Fabiano sen-



Desenhos de observação na viagem. Carvão.

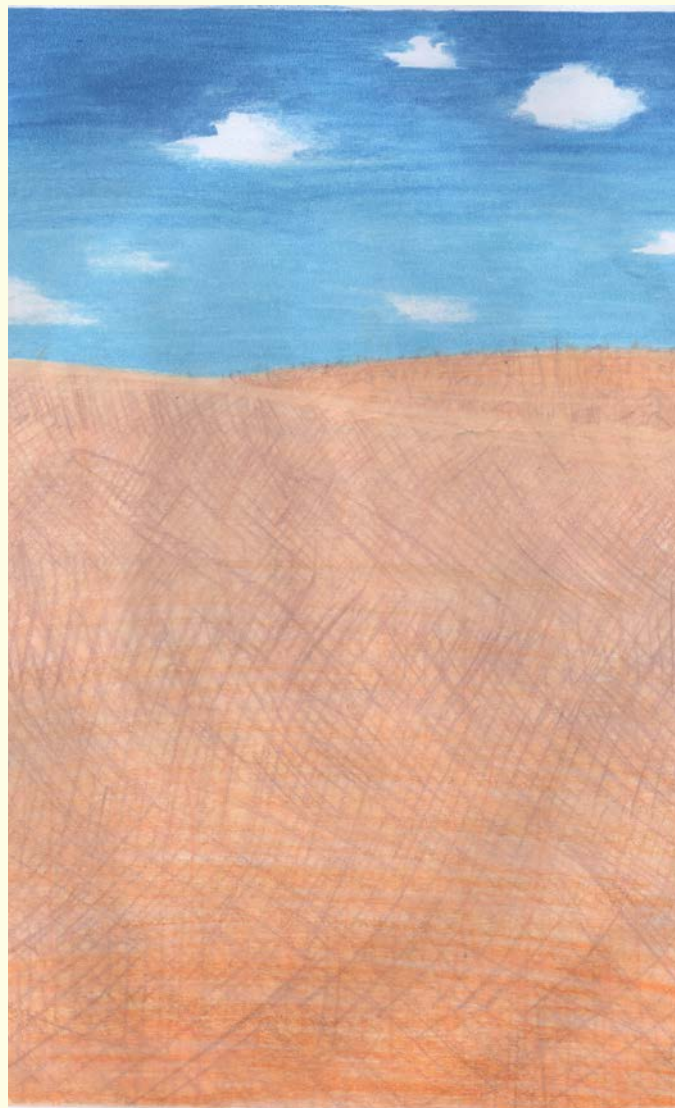


Nesta página e nas seguintes vemos os desenhos feitos na linguagem que nasceu com a viagem ao sertão. Lápis de cor.









te que há algo em comum entre ele a bolandeira de seu Tomás. Pois sim, representar este ciclo sem fim na capa do livro passou a ser fundamental.

Mergulhou-se em novos testes, alguns desenhos soltos, alguma tentativa de retomar um pouco trabalho de antes da viagem, enfim, a busca por idéias.

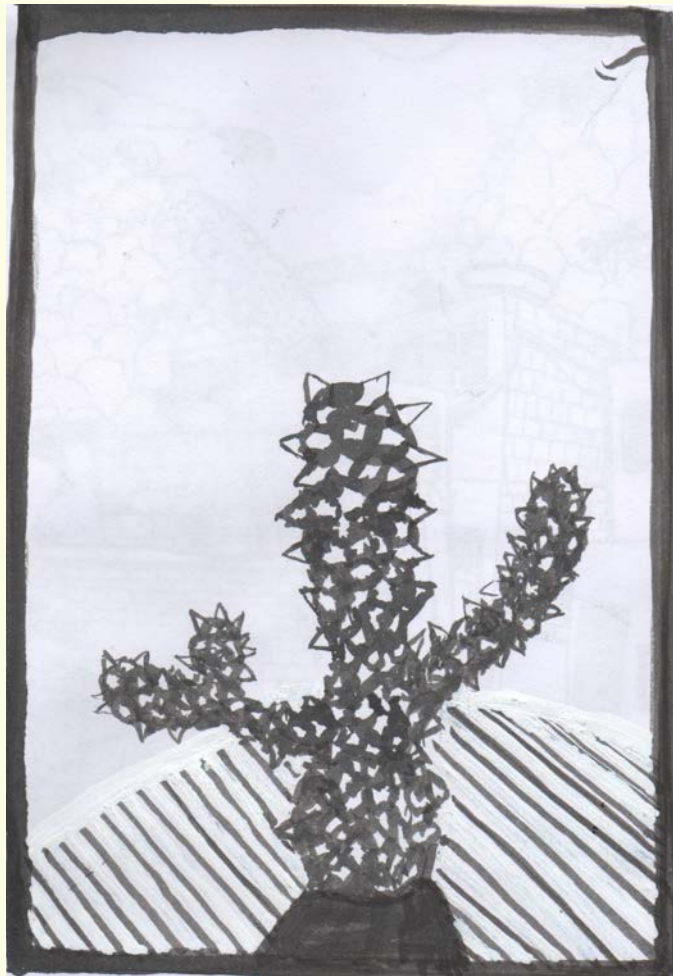
O ciclo nasceu bolandeira, depois virou rastro no chão que depois virou Sol (vários sóis), e com o sol vieram outros elementos da caatinga: galhos secos, ossos, pedras, cactos...

Primeiramente esses elementos seriam úteis para gerar a paisagem, avassaladora, dominante. A briga pela busca da imagem mais apropriada para representar o espaço daquela paisagem sem fim e da sua profundidade cessou quando se rompeu com a idéia de representação do espaço tridimensional, assumindo-o como plano, bidimensional.

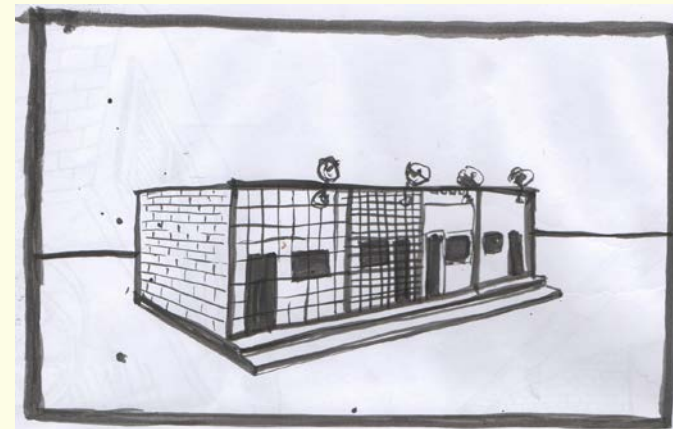
Um tanto por acaso aqueles desenhos juntaram-se em um padrão. E tudo se encaixou e fez sentido! O movimento circular não era o único meio de trabalhar a idéia de ciclo! Havia também a repetição, como a repetição de um padrão. Os mesmos elementos se repetindo de novo e de novo e de novo em ritmos variados. Da mesma forma que os elementos da caatinga também se repetem; tanto durante a viagem de Fabiano, quanto durante a realizada para este trabalho.



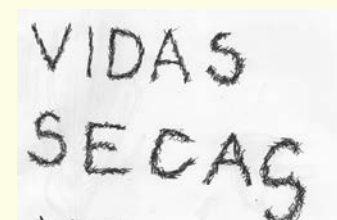
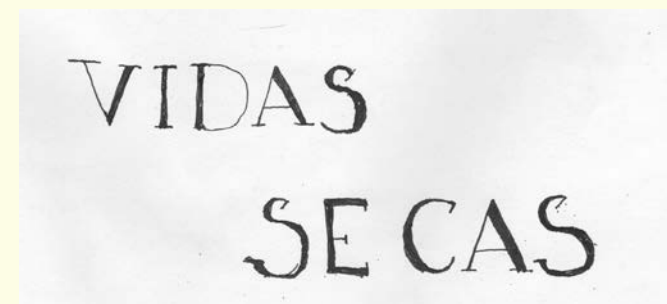
Página de caderno com anotações de projeto e esboços em linguagens diferentes.



Estudo de cactácea em preto e branco. Nanquim com pincel.



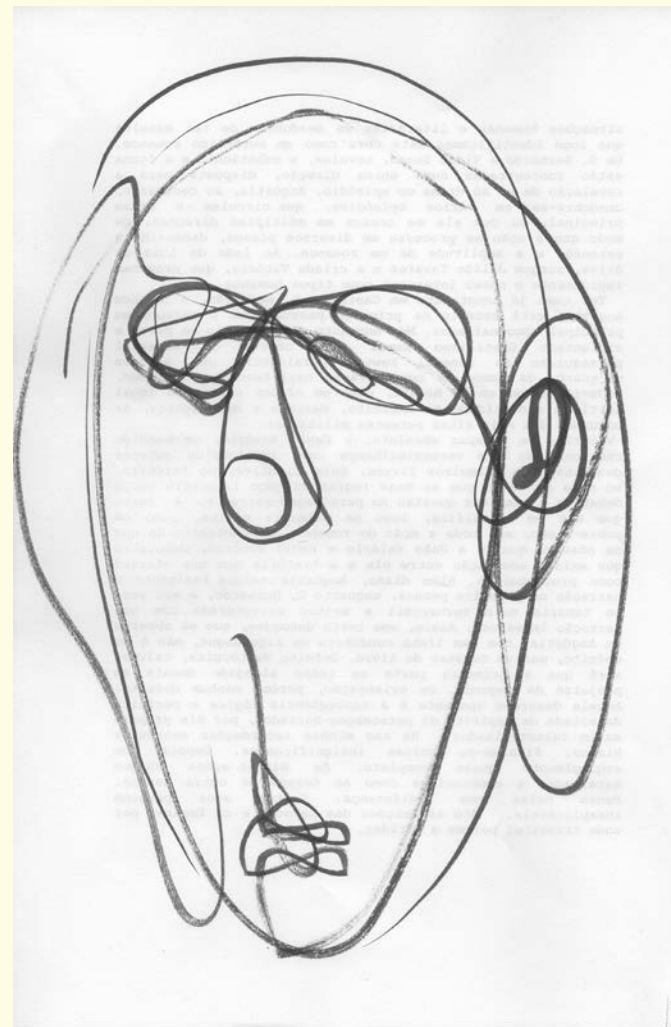
Estudo de casas em preto e branco. Nanquim com pincel.



Estudos de letreiramento.



Tentativas de retomada da linguagem de antes da viagem. Nanquim combico de pena.



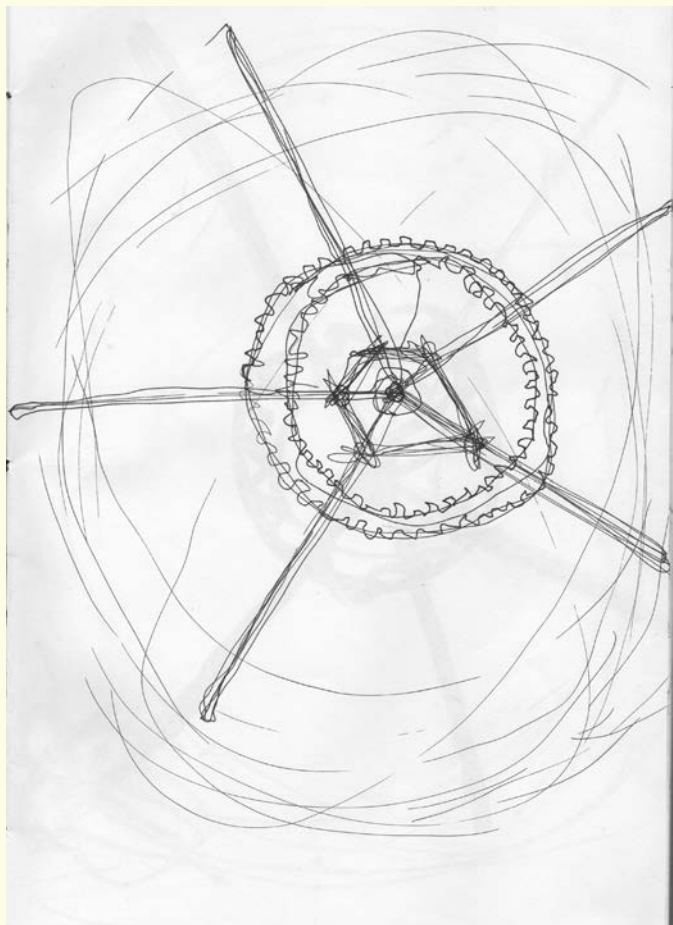
Tentativa de retomada da linguagem de antes da viagem. Nanquim com pincel.



Bolandeira 1. Nanquim combico de pena.



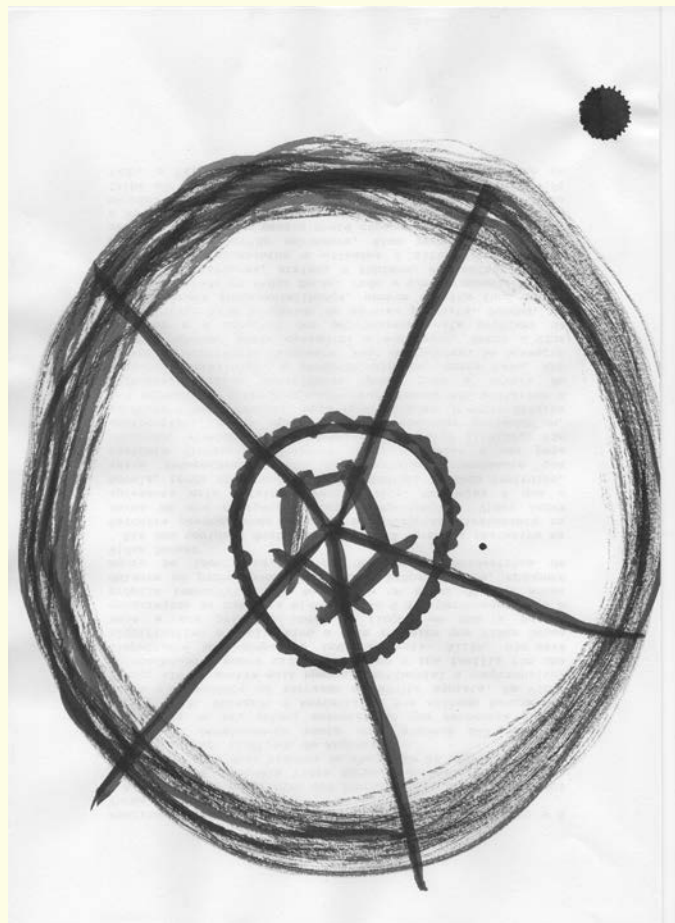
bolandeira 2. Nanquim com bico de pena.



Boladeira 3. Nanquim com bico de pena.



Boladeira 4. Nanquim com pincel.



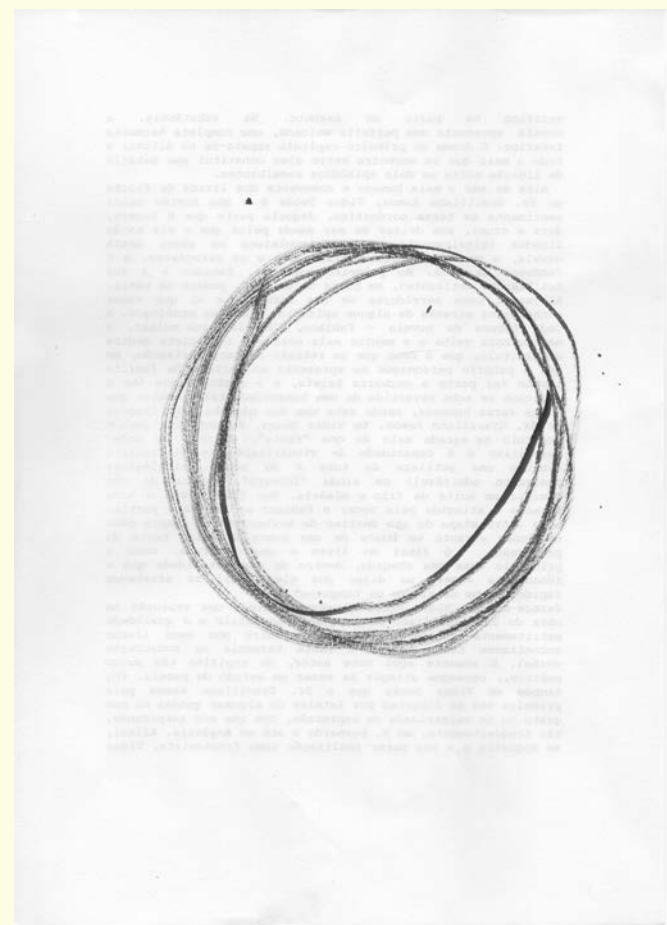
Bolandeira 5. Nanquim com pincel.



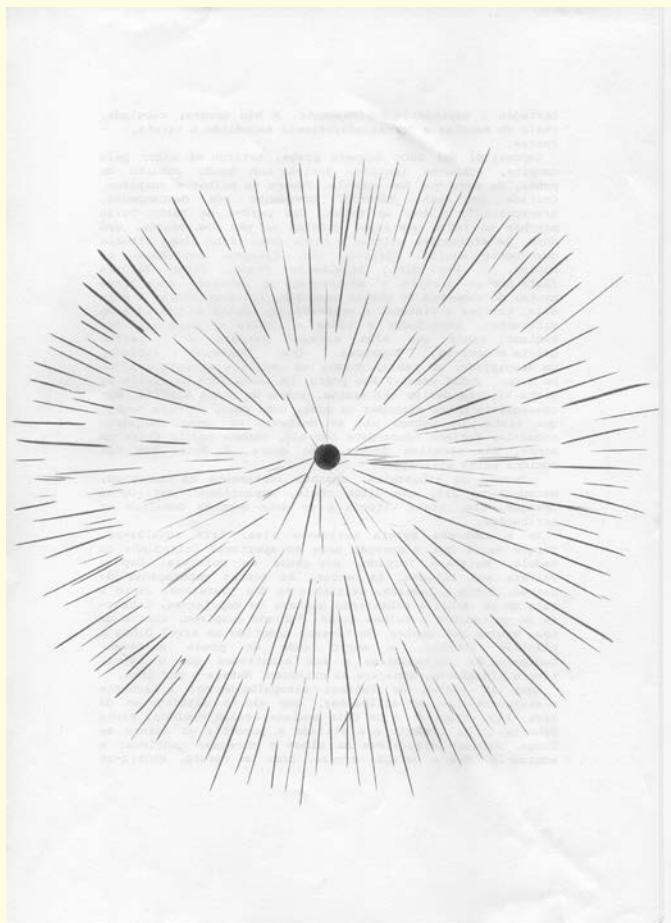
Estudo do círculo 1. Nanquim com pincel.



Estudo do círculo 2. Nanquim com pincel.



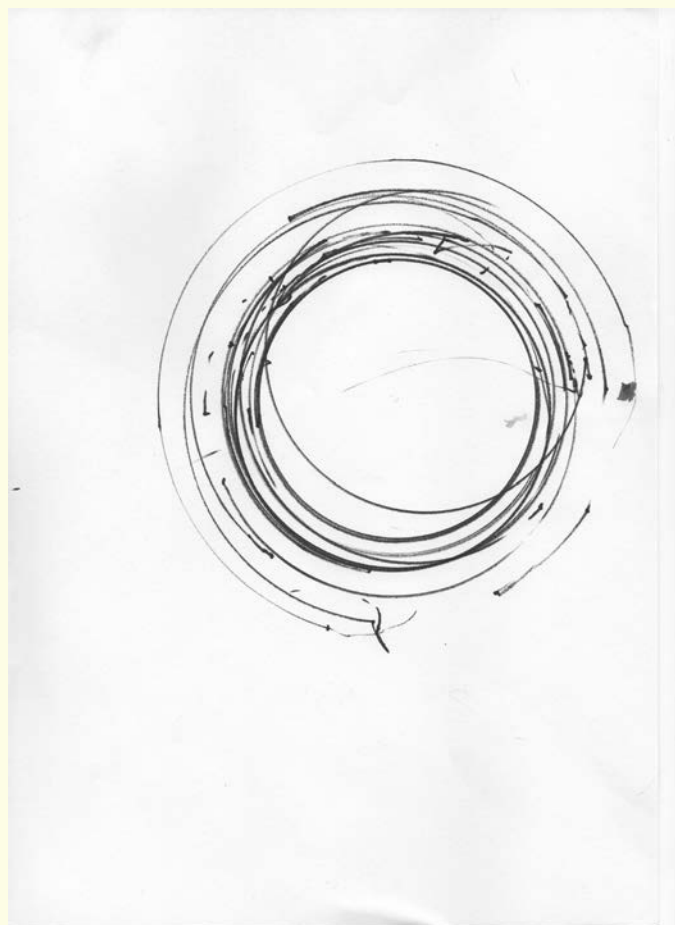
Estudo do círculo 3. Nanquim com pincel.



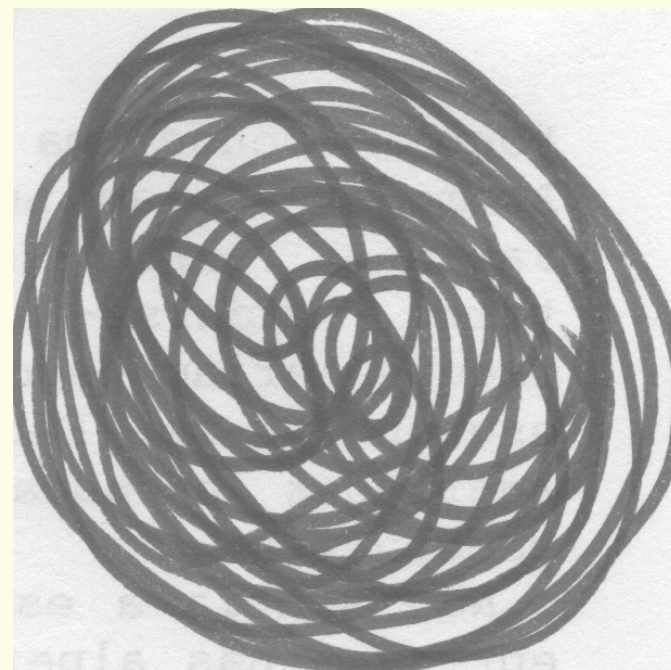
Estudo do círculo 4. Nanquim com pincel.



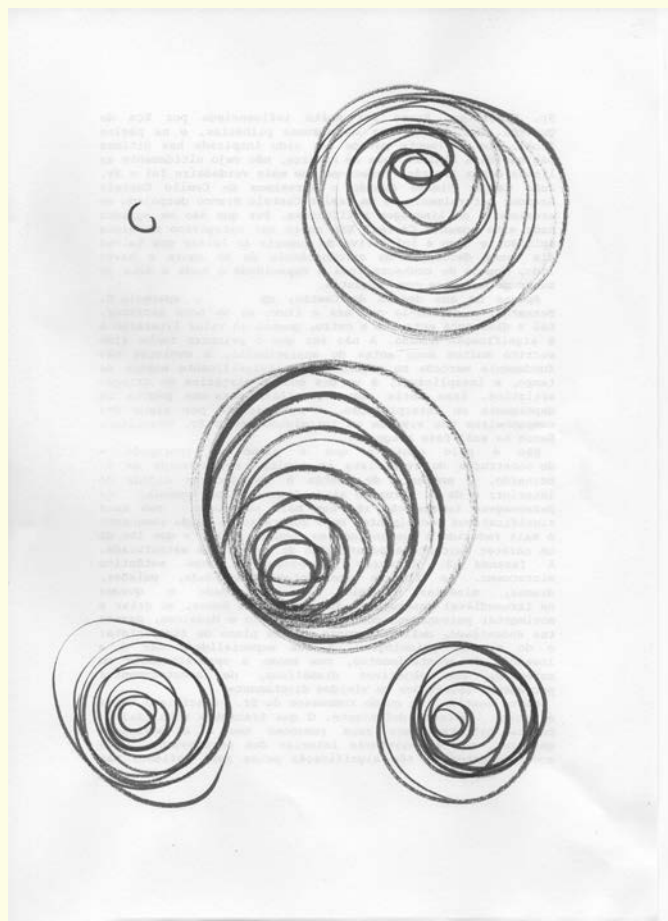
Estudo do círculo 5. Marcador permanente.



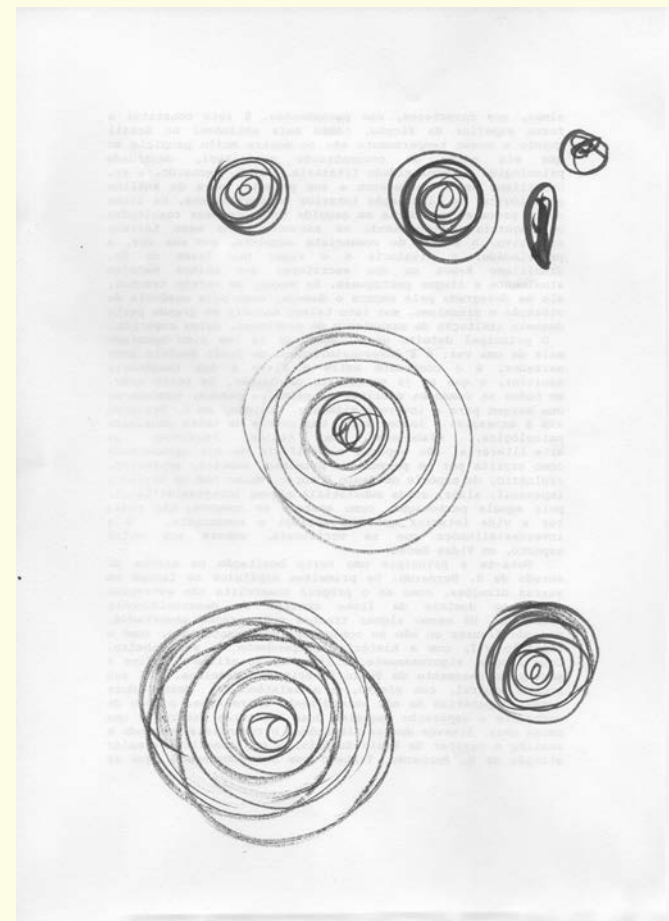
Estudo do círculo 6. Marcador permanente.



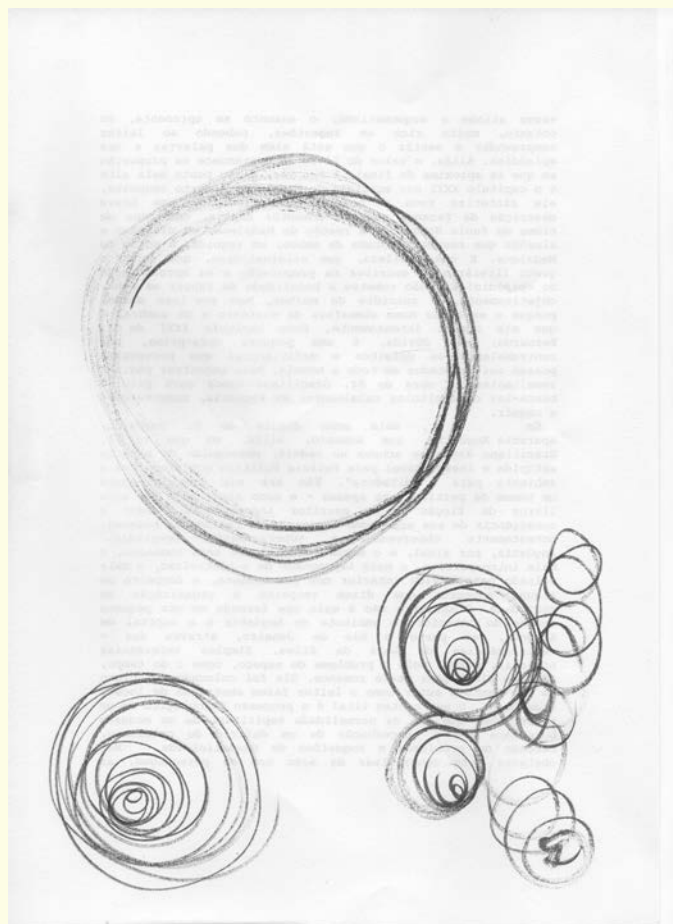
Estudo do círculo 7. Caneta Hidrocor.



Estudo do círculo 8. Nanquim com pincel.



Estudo do círculo 9. Nanquim com pincel.



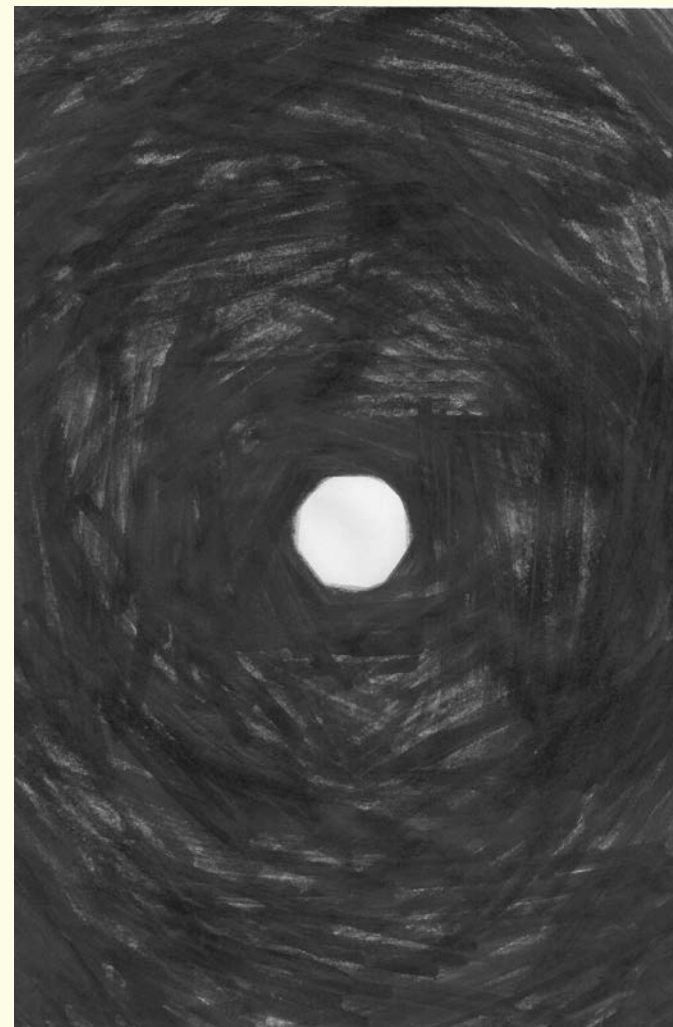
Estudo do círculo 10. Nanquim com pincel.



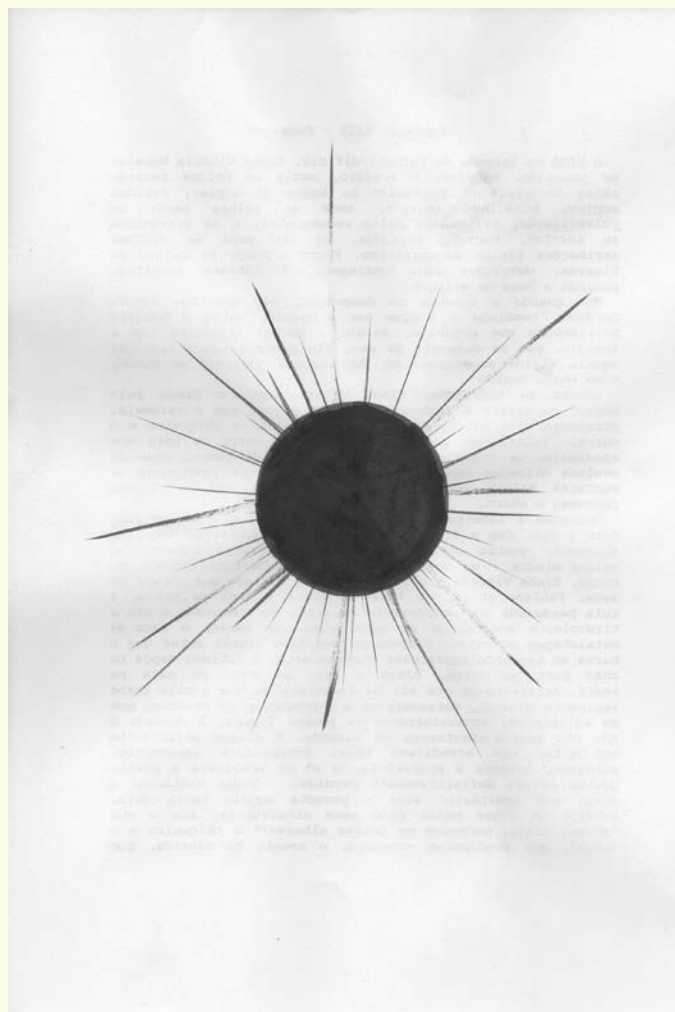
Estudo do círculo 11. Nanquim com bico de pena.



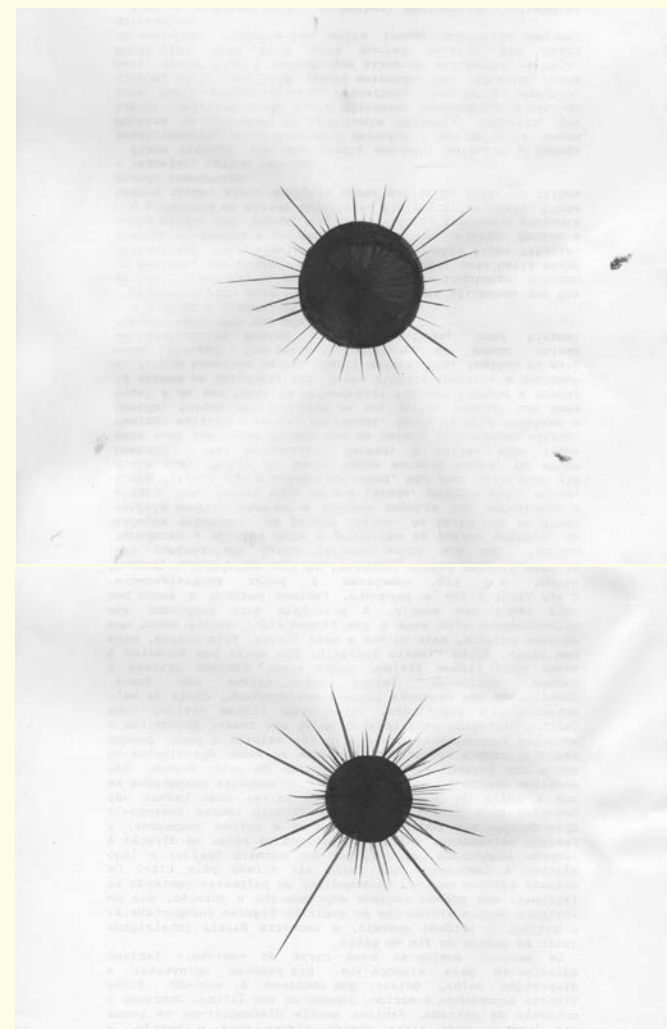
Estudo do círculo 12, Sol invertido.
Marcador permanente.



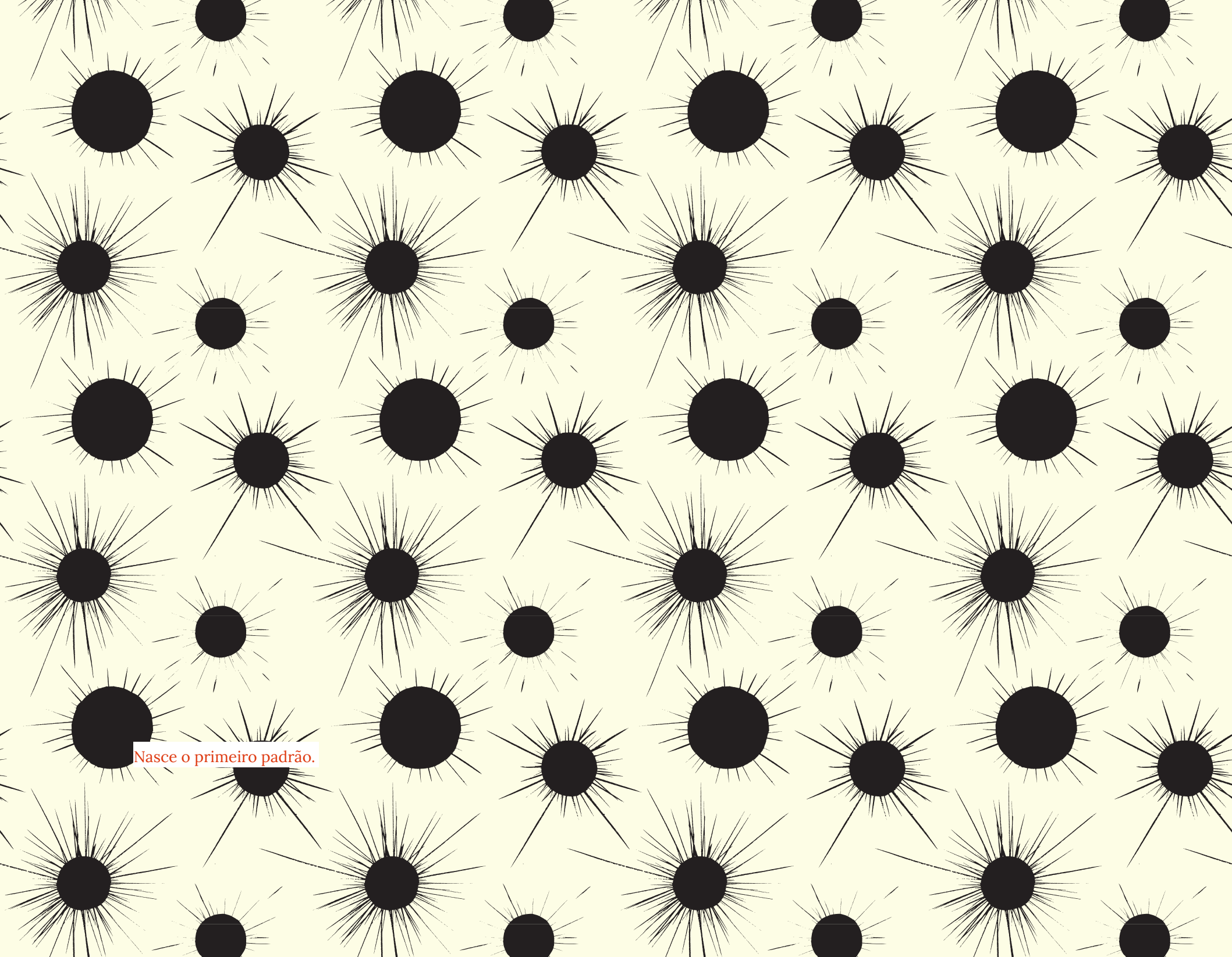
Estudo do círculo 13, Sol invertido.
Marcador permanente.



Estudo do círculo 14, Sol 1. Nanquim com pincel.



Estudo do círculo 15 e 16, Sol 2 e Sol 3. Nanquim com pincel.



Nasce o primeiro padrão.

Juntou-se a idéia do padrão com a idéia de tratar cada capítulo como uma unidade independente e começou-se a trabalhar no desenvolvimento de um padrão para cada capítulo. Basicamente, procurou-se representar os elementos-chave de cada capítulo, como quem diz “neste capítulo o leitor vai encontrar isso aqui”.

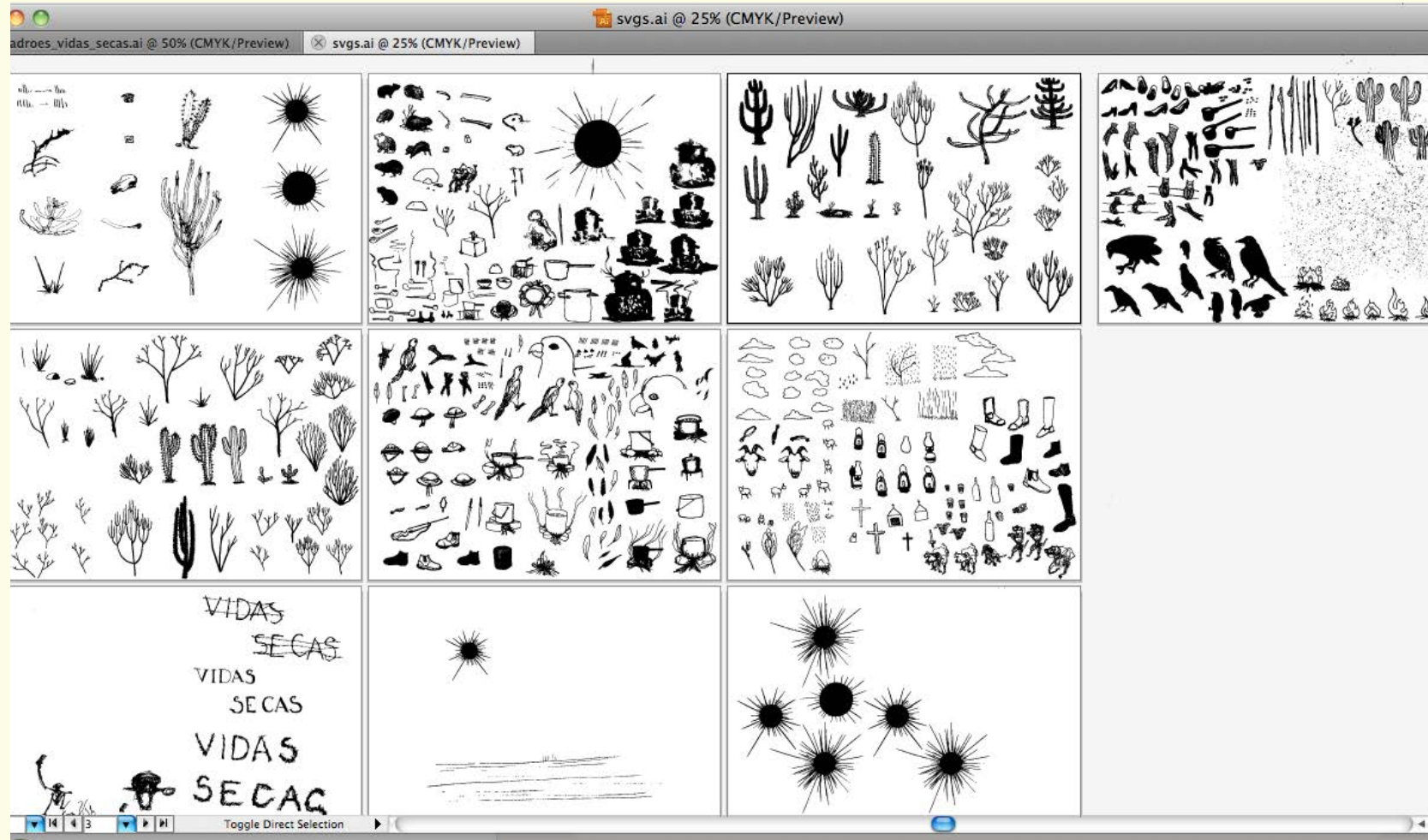
Simultaneamente ao desenvolvimento dos padrões foi-se fazendo outras escolhas de projeto. Decidiu-se, de uma vez por todas, que os capítulos seriam tratados como volumes independentes mas seriam encadernados todos juntos, porque apesar de ser importante mostrar essa independência, é mais importante do que isso que eles continuem sendo um romance. Afinal, foi isso que Graciliano Ramos decidiu que eles deveriam ser.

Todavia, o leitor é convidado a ler os capítulos em ordens alternativas e tem a possibilidade de fazê-lo, seguindo as marcações nas margens externas das páginas, estas guiam a leitura na ordem em que cada capítulo foi escrito. Da mesma forma que num dicionário ou numa agenda telefônica, essas indicações sangram a página e podem ser vistas com o livro fechado. Assim o leitor consegue se localizar e abrir o livro no lugar certo para continuar a leitura.

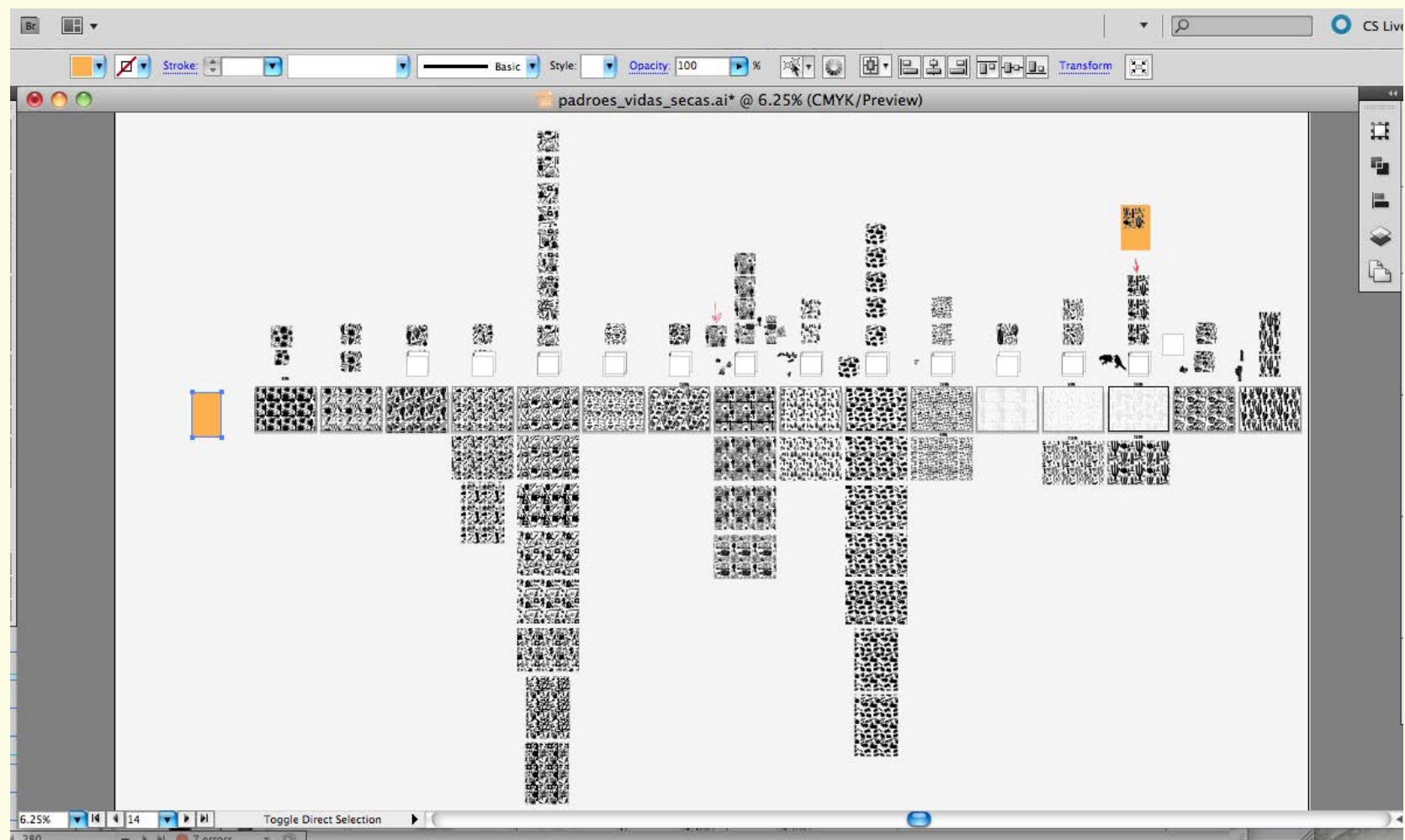
Para representar o modo de GR de contar a histó-



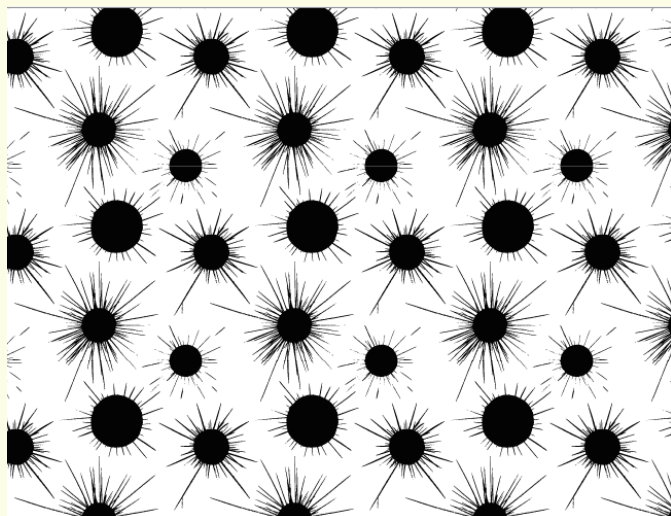
Cadernos de desenho onde os elementos dos padrões foram desenhado com nanquim e bico de pena.



Os desenhos dos elementos dos padrões foram escaneados e depois vetorizados para depois serem combinados.



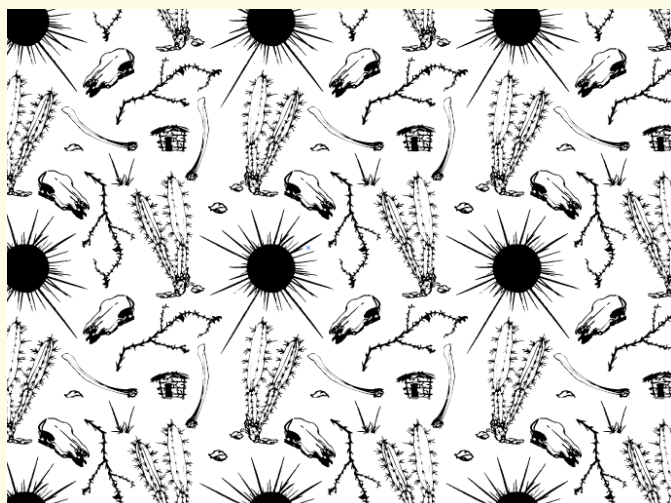
Em outro arquivo foi-se montando e testando cada padrão. Pode-se observar que alguns precisaram de muito mais ajustes e testes que outros.



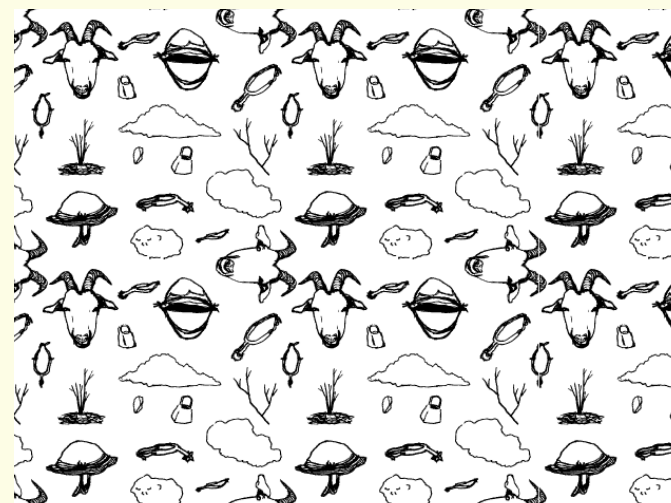
Sol.



Fabiano



Mdança



O menino mais novo.



O menino mais velho.



O soldado amarelo.



Sobre Vidas Secas.



Sobre Graciliano Ramos.

Os padrões apresentados nas páginas anteriores são aqueles que foram bem sucedidos na primeira tentativa.

A seguir expõe-se os padrões que foram redesenhados a cada teste de impressão e suas respectivas versões.



Cadeia 1.



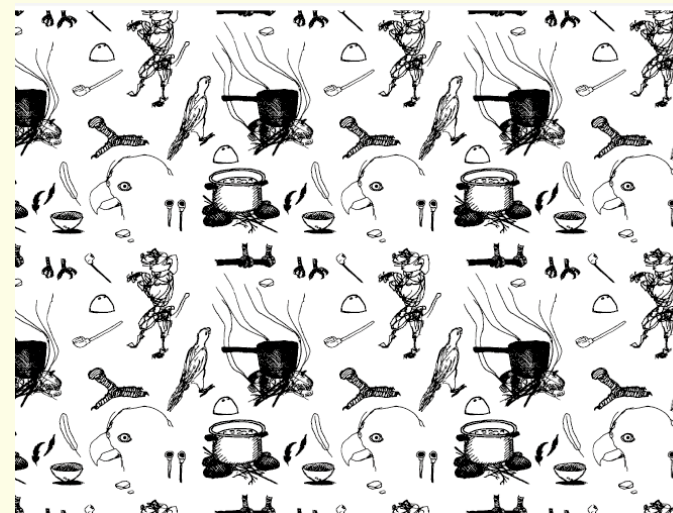
Cadeia 2.



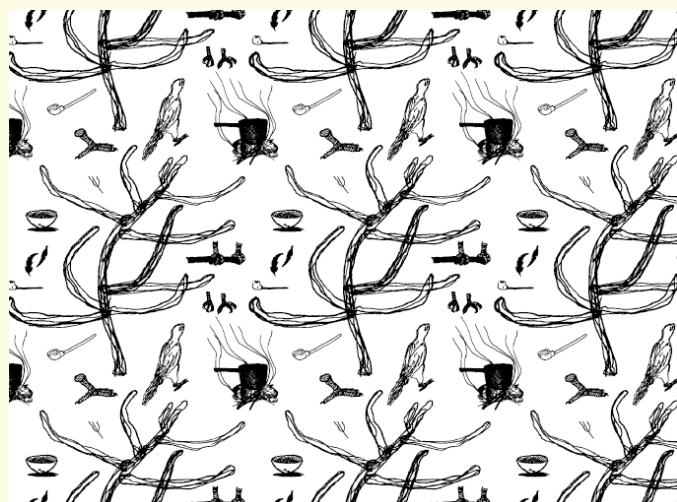
Cadeia final.



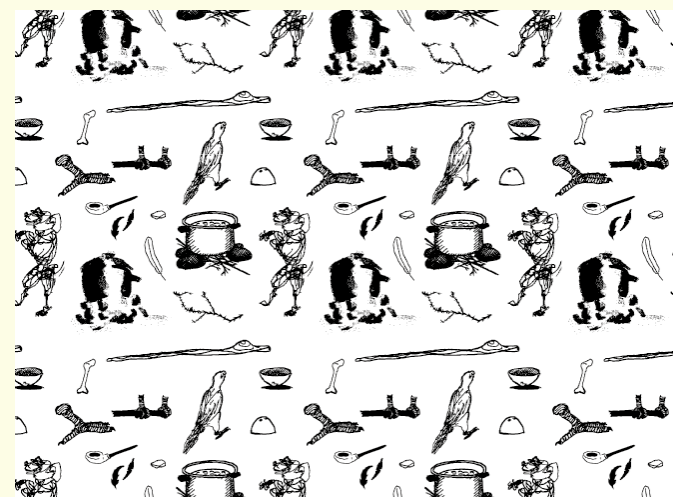
Sinha Vitória 1.



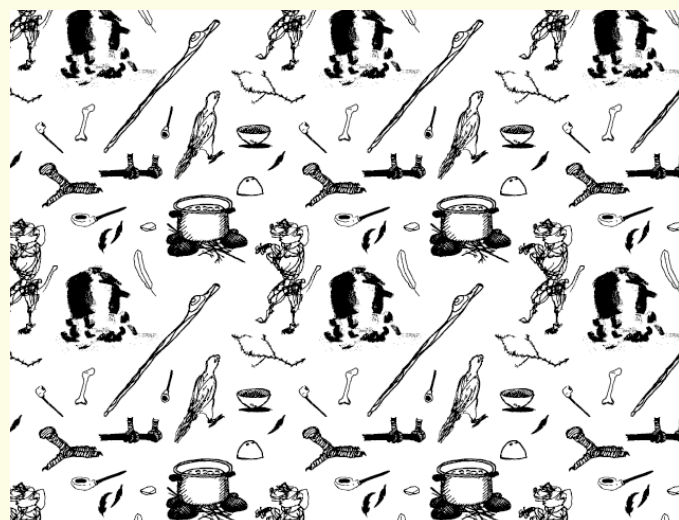
Sinha Vitória 3.



Sinha Vitória 2.



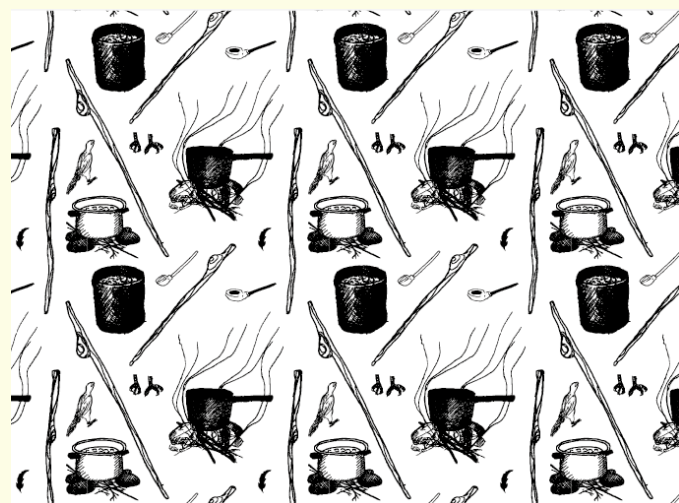
Sinha Vitória 4.



Sinha Vitória 5.



Sinha Vitória 7.



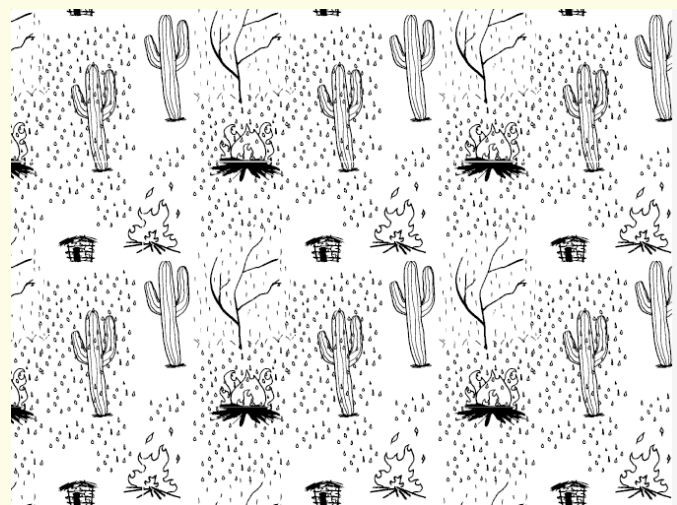
Sinha Vitória 6.



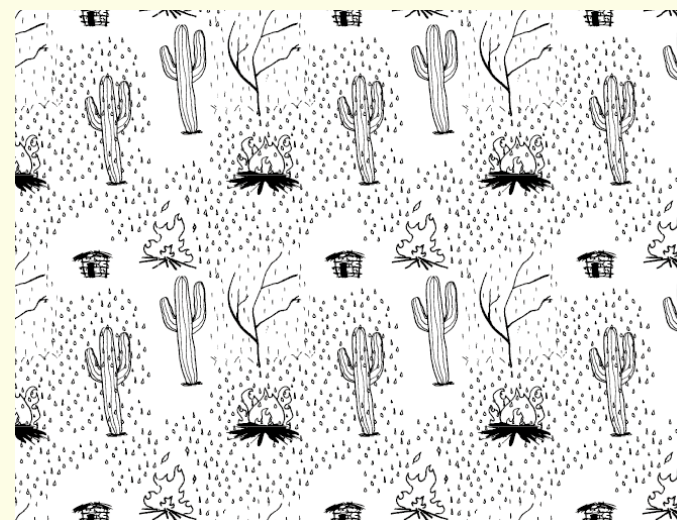
Sinha Vitória final.



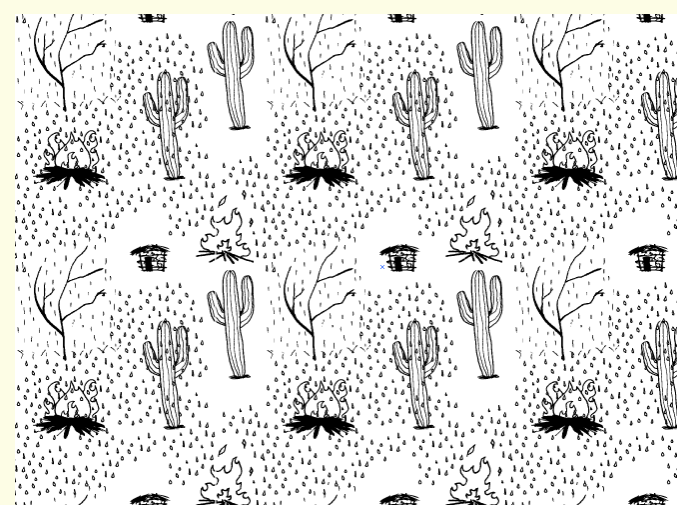
Inverno 1.



Inverno 2.



Inverno 3.



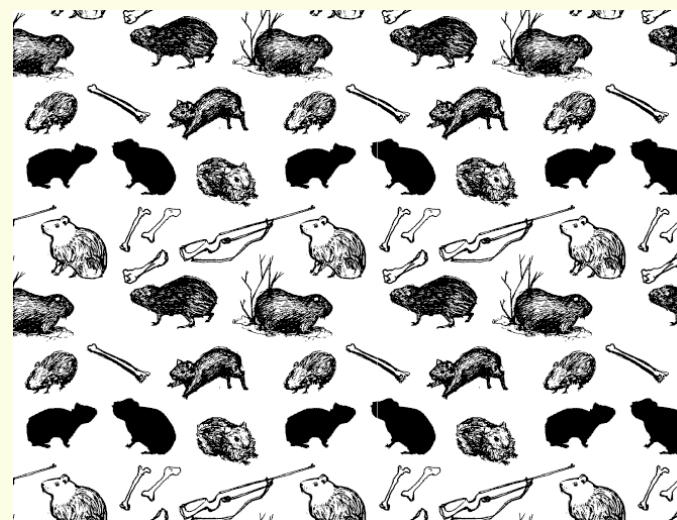
Inverno final.



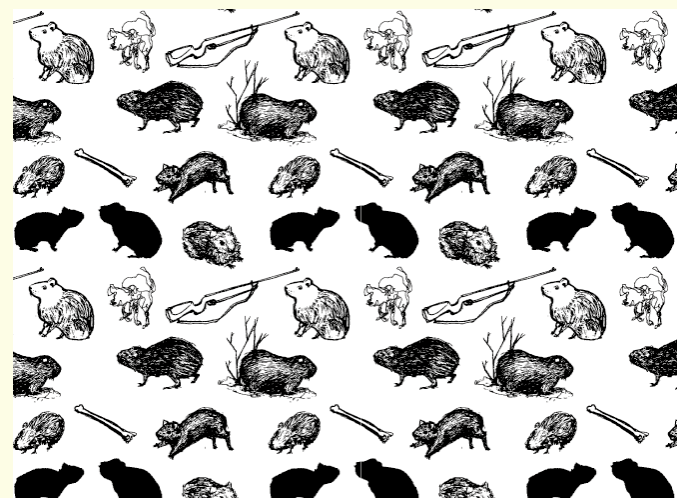
Festa 1.



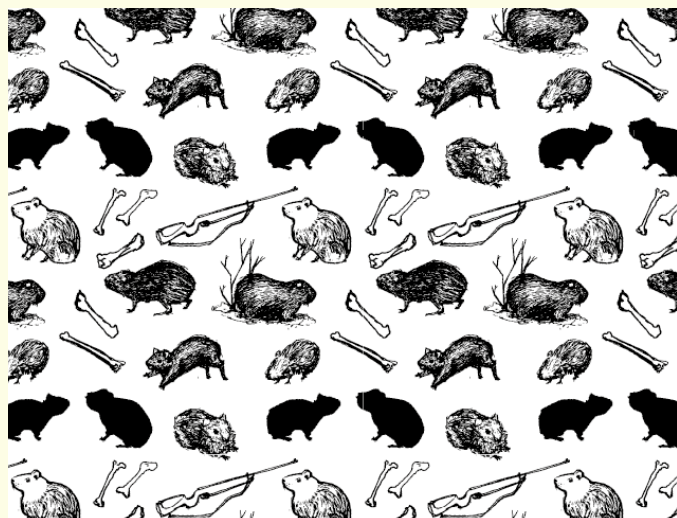
Festa final.



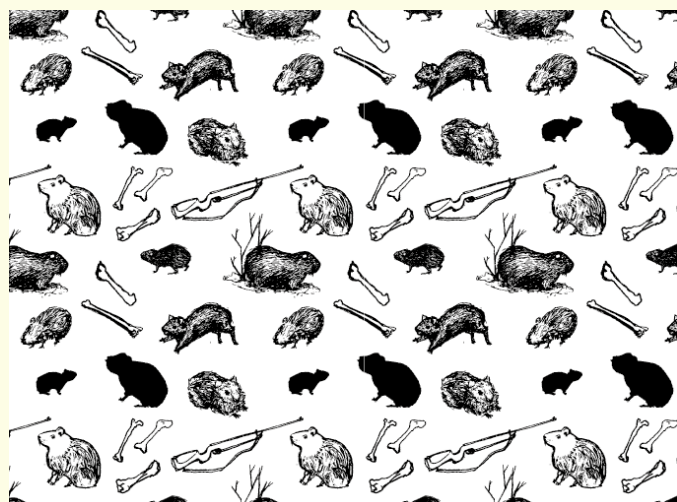
Baleia 1.



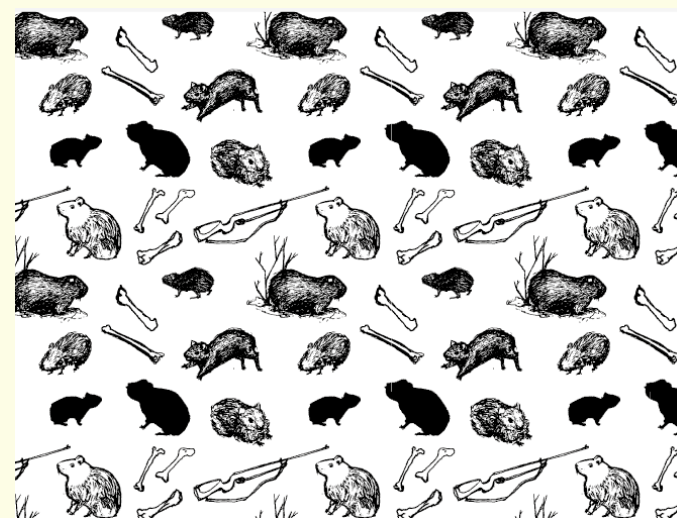
Baleia 2.



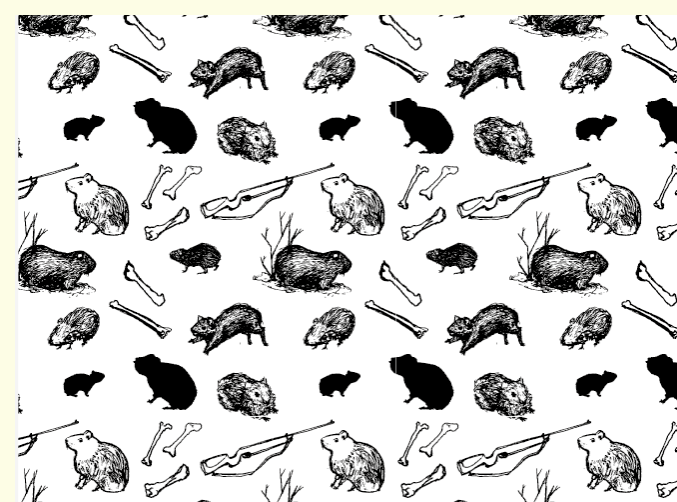
Baleia 3.



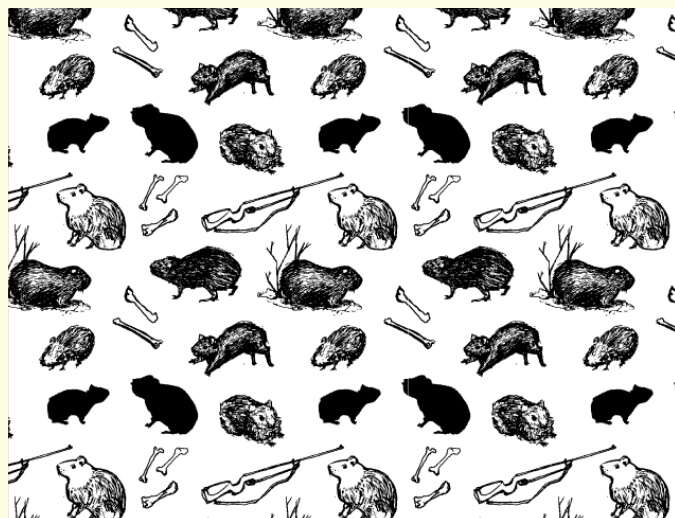
Baleia 4.



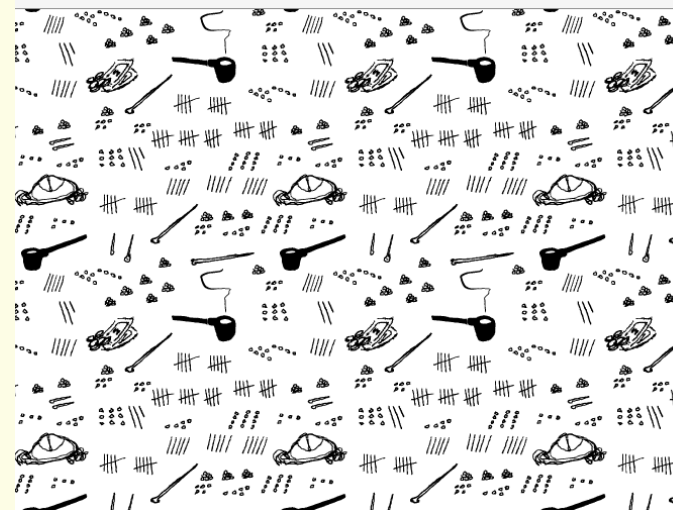
Baleia 5.



Baleia 6.



Baleia final.



Contas final.



Contas 1.



O mundo coberto de penas 1.



O mundo coberto de penas final.



Fuga 1.



Fuga final.



Teste impresso com instruções para modificações 1.



Teste impresso com instruções para modificações 2.



Teste impresso com instruções para modificações 3.



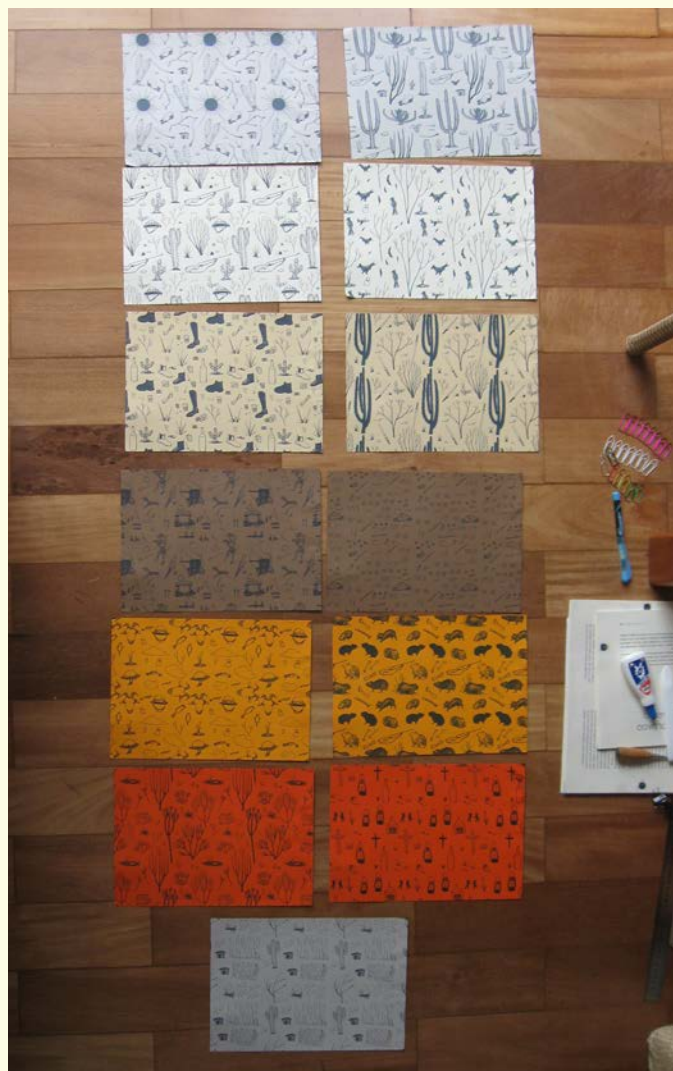
Amostras de papel usadas para escolher que papéis usar.



Testes de impressão em cadernos.



Padrões testados nos papéis Colorplus selecionados.



Padrões testados nos papéis Colorplus selecionados 2.



Quando começou-se a montar o livro, colocando os cadernos lado a lado, com cada capítulo encapado com seu padrão, nasceu uma página dupla dissonante a cada mudança de capítulo.





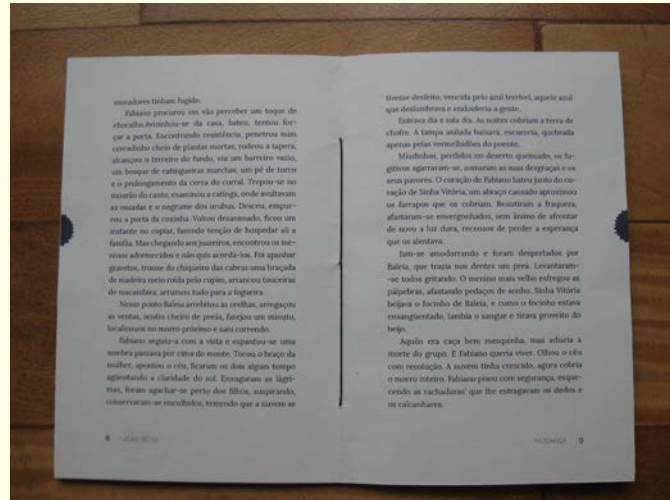
A solução para a dupla foi ajustar os padrões para que seu encontro ocorresse sem conflitos, um termina e o outro começa. Como se vê na imagem acima.



Teste de impressão dos capítulos.



Observou-se também o comportamento da opacidade dos padrões na abertura de capítulo.



Sinalização nas margens, figura 1.



Sinalização nas margens, meio sol com numeração.



Sinalização nas margens, meio sol.

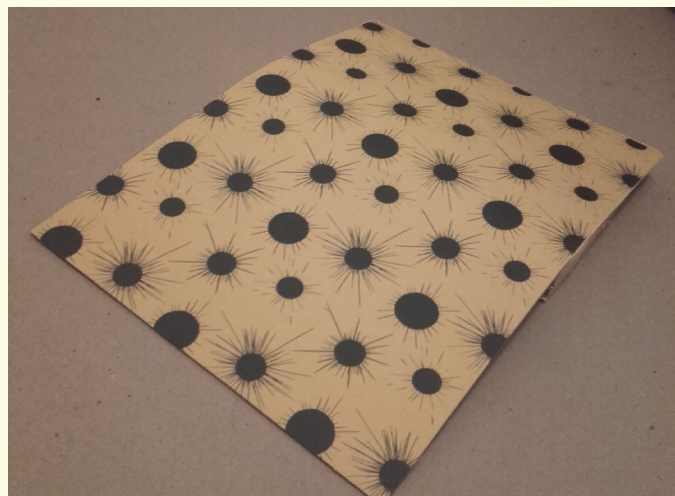
Nas imagens desta página vemos os testes da sinalização que indica a leitura na mesma ordem em que os capítulos foram escritos. Optou-se por usar o meio sol com numeração.



Protótipo 1, capa.



Protótipo 1, falsa folha de rosto.



Protótipo 1, guarda.



Protótipo 1, abertura de capítulo.



Protótipo 1, abertura para leitura com uma mão.



Protótipo 1, vista superior da abertura.



Sistema de orientação para leitura dos capítulos do livro na ordem em que foram escritos.

Neste protótipo as páginas duplas entre os capítulos apresentam opacidade reduzida. No volume final optou-se por imprimir tudo com 100% de opacidade para conferir maior unidade a todo o volume.



Evolução das capas de Vidas Secas. Da esquerda para a direita e de cima para baixo (sentido de leitura) cada dupla representa uma proposta de verso e capa.



Evolução das capas de Sobre Vidas Secas e Sobre Graciliano Ramos. Acima as antigas e abaixo a capa final.

Para representar o modo de GR de contar a história com sua prosa precisa, seca e sem floreios optou-se por fazer um livro que tivesse as costuras aparentes, um livro nu e cru como a escrita de Graciliano. A costura aparente também traz outros benefícios ao projeto pois permite, facilmente, que o livro seja aberto num ângulo de 180º. Essa grande abertura permite que a frente (capa) encoste no verso (contra-capas). Simbolicamente, o primeiro capítulo encosta no último, fechando o ciclo da seca. Para o leitor essa grande abertura do livro traz como vantagem a possibilidade de ler o livro, confortavelmente, segurando-o com uma única mão.

Levando-se em consideração que *Vidas Secas* é um livro muito estudado, esta edição separa o romance do conteúdo voltado para este fim (os volumes *Sobre Vidas Secas* e *Sobre Graciliano Ramos*). Nesse volumes buscou-se trazer para o leitor a maior quantidade possível de material sobre romance. Uma parte desse material é reproduzida na íntegra. O restante do material, indicado para quem queira se aprofundar na pesquisa, é apenas relacionado para que o leitor tenha as ferramentas para encontrá-lo.

Percebeu-se como razoável, portanto, dar ao usuário a possibilidade de não carregar todo esse conteúdo consigo o tempo todo. Com volumes separados ele pode escolher carregar apenas o que for usar.

Para trazer as cores das caatingas para o projeto optou-se pelo uso de papel colorido. Dessa forma podia-se usar cores e garantir o baixo custo da impressão em uma única cor. Tendo em mãos e estudando várias amostras de papel, selecionou-se o papel Colorplus, em seis cores diferentes: Roma, Marfim, Sahara, Havana, Jamaica e Cartagena. Feitos alguns testes de impressão, escolheu-se trabalhar com os papéis: Sahara, a cor do chão, para as capas de cada capítulo; Roma, o cinza da caatinga, para as capas dos volumes que trazem informações sobre o autor e o romance; e Cartagena, representando ao mesmo tempo o Sol a vida e as cores vivas do sertão, para a luva que contém os volumes e é a carta de apresentação do projeto.

Para uma leitura confortável e mantendo-se na mesma cartela de cores, foi escolhido o papel pólen 90g para o miolo. O Colorplus Marfim tinha tonalidade muito parecida, mas combinando os dois papéis com o Colorplus Sahara e o Colorplus Roma observou-se que o pólen fazia uma combinação mais harmoniosa.

Por último escolheu-se a imagem da capa. O partido da bolandeira foi abandonado e substituído por uma capa que remetesse ao nome que Graciliano Ramos quase deu ao livro: O mundo coberto de penas. Com o livro pronto para ser impresso Graciliano deu-o para ler a um amigo que sugeriu a mudança. Na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin encontra-se o vo-

lume para revisão de Vidas Secas em que se encontra o título original impresso e sobrescrito com uma linha feita à mão. Abaixo, também à mão, lê-se Vidas Secas.

6 Resultado

O resultado final contempla:

1 Volume de Vidas Secas contendo

-Vidas Secas

-Glossário

Capa: Colorplus Sahara 160g

Miolo: Pólen 90g

1 Volume Sobre Vidas secas contendo

- Carta a Condé

- Carta a Portinari

- Conversa sobre Vidas Secas

- Inferno, apercata: Trabalho e liberdade em Vidas Secas – Hermenegildo Bastos

Capa: Colorplus Roma 120g

Miolo: Pólen 90g

1 Volume Sobre Graciliano ramos

- Cronologia

- Bibliografia de autoria de Graciliano Ramos

- Obras traduzidas

- Bibliografia sobre Graciliano Ramos

Capa: Colorplus Roma 120g

Miolo: Pólen 90g

1 Luva

-contém os três volumes

SOBRE
VIDAS SECAS



SOBRE
GRACILIANO
RAMOS



VIDAS SECAS



Graciliano
Ramos



7 Conclusão e considerações finais

O resultado final cumpriu com o que foi proposto no início do projeto. Se materializou numa edição viável que entrega o que foi prometido, tanto na forma quanto no conteúdo, a um custo final abaixo da média para edições do mesmo porte.

O TCC é a pior e a melhor parte da graduação.

8 Bibliografia

Livros e textos acadêmicos:

BAER, Lorenzo. Produção Gráfica. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 1995.

BRINGHURST, Robert. Elementos do estio tipográfico, versão 3.0. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

CAVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CONTREIRAS, Júlia. Ilustração no livro de literatura adulta. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014. 68pg.

FERREIRA, Orlando da Costa. Imagem e letra: Introdução à bibliologia brasileira. São Paulo, EDUSP, 1976.

KLEMIN, Diana. The illustrated book : its art and craft. New York Clarkson N. Potter, 1970.

LIMA, Yone Soares de. A ilustração na produção literária : São Paulo - década de vinte. São Paulo, 1985.

RAMOS, Graciliano. Vite Secche. Biblioteca del Vascello, Roma, 1993.

RAMOS, Graciliano. Vite Secche. Roman suhrkamp taschenbuch, Baden-Baden, 1981.

RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. São Paulo, Editora Record, 2010. RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. São Paulo, Editora Record, 2001.

RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. São Paulo, Editora Record, 1983.

RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. São Paulo, Martins 1974.

RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. São Paulo, Martins, 1969.

LINDEN, Sophie Van der. Para ler o livro ilustrado. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

Fotografias:

Capa da edição americana

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F04-010

Capa da edição alemã

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F04-013

Capa da edição russa

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F04-014

Capa da edição húngara

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F04-016

Capa das edições belga e holandesa

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F04-040

Capa da edição da editora Portugália

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F04-048

Capa da edição argentina

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F04-054

Capa da edição da editora Capricórnio

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F04-054

Capa da edição francesa

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F04-059

Fotografia de Átila Iório (Fabiano) durante as gravações

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F06-005

Fotografia de Maria Ribeiro (Sinha Vitória) durante as gravações

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F06-006/7/8

Fotografia de Átila Iório (Fabiano) durante as gravações

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-F06-012

Cartas:

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-CA-061

Artigo de Jornal:

Arquivo IEB-USP, Coleção Graciliano Ramos, código do documento: GR-RF-033

Sites:

Conversa sobre Vidas Secas

<http://graciliano.com.br/site/2014/11/nov-14-conversa-sobre-vidas-secas/>

Vidas Secas

<http://graciliano.com.br/site/obra/vidas-secas-1938/>

Bitter

<https://fonts.google.com/specimen/Bitter>

Lora

<https://fonts.google.com/specimen/Lora>

Merriweather

<https://fonts.google.com/specimen/Merriweather>

Raleway

<https://fonts.google.com/specimen/Raleway>

Roboto Slab

<https://fonts.google.com/specimen/Roboto+Slab>

9 Apêndice

9.1 Relato de Viagem

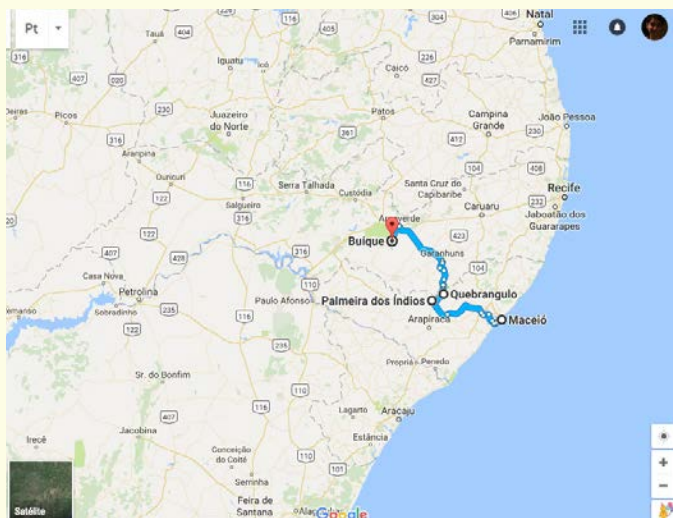
É de se esperar que, com este projeto em mãos, eu já estivesse com vontade de ir ao nordeste conhecer o sertão e a caatinga de Vidas Secas. Afinal de contas, é muito melhor poder falar daquilo que a gente viveu e experimentou do que daquilo que a gente só leu na teoria. Projetar para Vidas Secas conhecendo o seu ambiente parecia a coisa certa a fazer e certamente deixaria o projeto muito mais completo. Eu acreditava que a aproximação desse ambiente me traria não só mais intimidade para trabalhar com ele mas também um elemento de cumplicidade na hora de transformar tudo aquilo em projeto de livro.

Para a minha felicidade enquanto pessoa e designer a banca de TCC1 recomendou fortemente uma viagem ao sertão para justamente (segundo minhas anotações): (1) Ver o que é a realidade dessas vidas secas; (2) desenhar ao vivo. Tendo a recomendação da banca, foi possível reunir os recursos necessários para fazer a viagem.

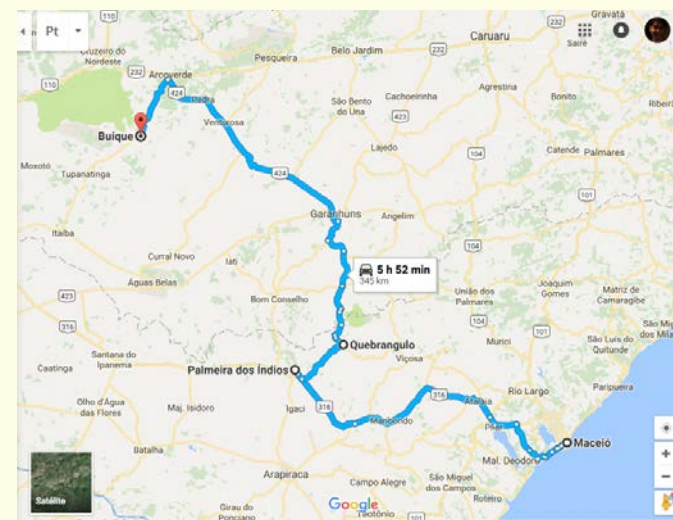
Planejando o traçado:

Baleia, o conto que deu origem a Vidas Secas foi escri-

to com base em memórias de infância de Graciliano. Sendo assim, visitar os lugares onde Graciliano Ramos viveu sua infância, a cidade natal Quebrangulo – AL e a região de Buíque – PE, onde seu pai tinha uma fazenda, pareceu um bom plano. Além disso, também visitaria Palmeira dos Índios, cidade em que Graciliano viveu quando adulto e da qual foi Prefeito. Lá existe hoje a Casa Museu Graciliano Ramos, sem dúvida parada obrigatória para a pesquisa.



Visão geral do roteiro.



Visão aproximada do roteiro.

Planejando a logística:

Minhas férias no trabalho não eram muito longas, por isto escolhi ir para Maceió de avião para garantir que haveria tempo suficiente para fazer tudo com calma.

Uma vez lá, achei que a melhor opção de transporte seria alugar um carro. Dessa maneira poderia parar onde achasse interessante e ficaria livre para explorar o sertão alagoano à vontade.

Procurei hotéis para me hospedar da região de Graciliano Ramos mas acabei encontrando algo muito melhor. Por sorte havia uma fazenda bem perto de Palmeira do Índios que oferecia hospedagem pelo air-

bnb. As chances eram que essa fazenda me apresentasse muito mais elementos da vida do patrão de Fabiano do que da vida de Fabiano, mas de algum modo já me colocava mais perto da realidade que eu estava buscando.

Como uma estrangeira naquele ambiente era difícil dizer o quão perto de um Fabiano eu poderia chegar. Talvez os Fabianos, Sinhas Vitórias e meninos não existissem mais porque o sertão de 2016 não é o mesmo de 1892 ou 1938 e, se eles ainda existissem, talvez eu, estudante de design nascida e criada em São Paulo-SP, não soubesse onde encontrá-los. Plano feito, câmera e caderno na mão.

22.12.2016

O vôo pousou às 21h20 no aeroporto Zumbi dos Palmares. Lá peguei o carro a alugado e dirigi até a pousada da primeira noite, perto da orla de Maceió.

Do que pude ver da cidade neste percurso, não me pareceu uma cidade muito rica nem muito pobre, classe media sem muito luxo.

23.12.2016

Fazenda Montes Claros

Depois de uma boa noite de sono, café da manhã com direito a tapioca, cuscuz, e lingüiça, hora de partir para

o sertão. Segui na direção Sul pela avenida da orla (AL-101) até o acesso à BR-316 (Rod. Cap. Pedro Teixeira) que nos levaria até a Fazenda Montes Claros, o airbnb, e à Palmeira dos Índios, a primeira parada.

Seguindo para o interior adentramos a Zona da Mata. Um mundo de cana-de-açúcar, verde até onde a vista alcança. O Céu intensamente azul, algumas nuvens apesar de estarmos no período da seca.



A estrada cruza várias cidades pequenas e vilarejos que parecem se organizar ao longo da rodovia. Às vezes há ruas marginais à rodovia. Outras vezes, praças. Vários comércios. Muitas feiras de rua vendendo uma variedade de frutas coloridas e também roupas, sapa-

tos, brinquedos, ferramentas etc. Muitas cores, muito lixo e alguma pobreza.

Conforme avançamos continente adentro pequenas sutilezas vão indicando que o ambiente vai lentamente se tornando mais árido. A profusão da cana começa a ceder espaço para um pouco de eucalipto e para o pasto do gado. Os açudes começam a aparecer nas fazendas. Pouco a pouco o solo vai ficando aparente. Ora pedras, ora areia, no meio da vegetação. E devagar as pequenas plantações de palma também chegam.









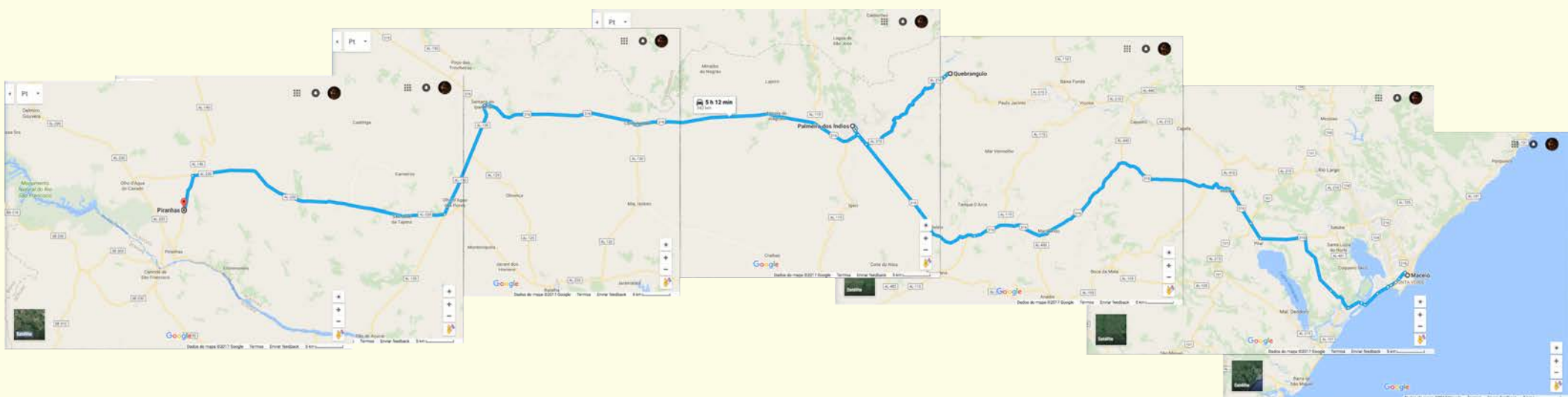
Chegamos à fazenda. Lá moram nosso anfitrião, André, com a esposa, seu irmão e seus pais, os donos da terra. Quem nos recebe são André e sua mãe. Nos apresentamos e somos acomodadas com muita simpatia e recomendações turísticas. Explico que a viagem é acadêmica e que eu estava lá para conhecer a caatinga de Vidas Secas. Eis que o André é biólogo e quando mostrei a ele o roteiro da viagem ele me explicou que por ali eu não encontraria muita caatinga. Algumas formações, sim, porque estávamos no agreste e o agreste é uma região de transição entre a zona da mata e a caatinga, portanto, em alguns momentos ele é mais caatinga e em outros, é mais zona da mata.

Por conta disso o André sugeriu que eu mudasse de itinerário se o que eu quisesse mesmo ver era a caatinga. E foi isso que fiz. Seguindo as sugestões, troquei a ida até Buíque-PE por cruzar o Estado de Alagoas até Piranhas-AL, na divisa com Sergipe e na beira do Rio São Francisco, para garantir que eu conseguisse ver alguma caatinga de fato.



À **Esquerda** temos uma foto a entrada para a Fazenda Montes Claros..

Abaixo temos o mapa edo novo roteiro elaborado a partir das dicas de nosso anfitrião André.



Palmeira dos Índios

Depois de deixar as malas na fazenda partimos para a Casa Museu Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios.

É de doer o coração o estado de conservação do museu, instalado na casa em Graciliano morou. O funcionário que cuida do museu deve ser o maior fã de Graciliano Ramos que já existiu, a impressão que tive é que ele leu tudo que já foi publicado por e sobre GR. Ele me contou que Vidas Secas deixou de ser publicado com as ilustrações de Aldemir Martins por causa do custo dos direitos autorais do artista. Também me mostrou uma nova Baleia que Aldemir Martins havia pintado mais recentemente.

No museu havia cartas, fotografias e objetos pessoais de GR e também, uma variedade de objetos relacionados a sua obra como edições estrangeiras, pinturas, periódicos em que publicara, vestes e ferramentas utilizadas pelos sertanejos.

Depois do museu demos mais uma volta de carro e visitamos o cristo da cidade, no alto do morro. Foi impressionante passar pela lagoa que fica no caminho para o cristo. A quantidade de verde que surgia de repente, ali onde tinha água, era incrível. É muito impressionante como aquela terra tão seca e inóspita de repente explodia em vida na presença da água. Parecia que se a gente jogasse um copo de água no chão, imediatamente nasceria uma árvore super verde ali.



Acima: Leito de rio seco no caminho da fazenda Montes Claros até Palmeira dos Índios. Ainda estamos no Agreste.





Acima: Casa Museu Graciliano Ramos.





Objetos pessoais de Graciliano Ramos



Pintura Alves Neto para o museu.



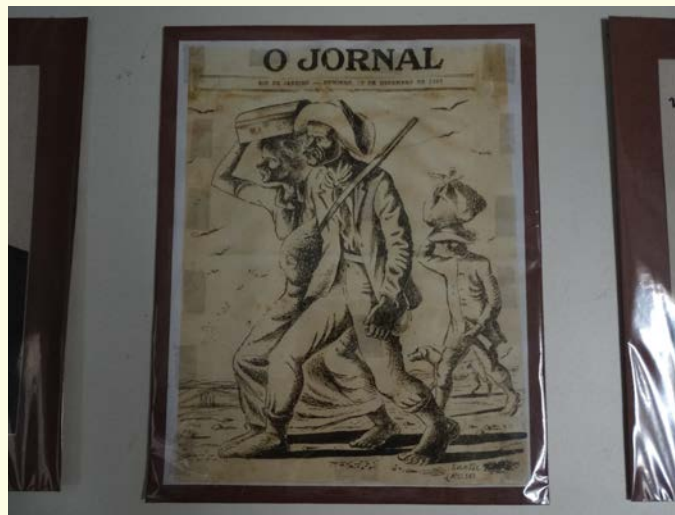
Relatório escrito quando Graciliano foi prefeito de Palmeirados Índios.



Retrato de Graciliano feito por Cândido Portinari.



Nesta página dupla: Vestimentas e objetos do usados por vaqueiros sertanejos.



Capa de publicação comentando *Vidas Secas*.



Nova Baleia de Aldemir Martins.



Auditório do museu.



Detale da pintura na parede do auditório.



Teto do Auditório do museu.



Quintal da Casa Museu GRaciliano Ramos.



Verde ao redor da lagoa de Palmeira dos Índios.



Vista de Palmeira dos Índios à caminho do Cristo.



Fabiano dos tempos modernos?



Vista da região, à caminho do Cristo



Cristo de Palmeira dos Índios.



Vista de Palmeira dos Índios à partir do Cristo.



Vacas na volta do Cristo 1



Vacas na volta do Cristo 2



Feira em Palmeiar dos Índios 1



Feira em Palmeiar dos Índios 2.

Quebrangulo

Palmeira dos Índios é uma espécie de capital regional. Quebrangulo é uma cidade muito menor e que a princípio parece ser feita de uma rua só. Além de duas placas (uma na entrada da cidade e outra na saída) anunciando que Graciliano Ramos nascera ali. O que havia lá para ver era exatamente isso, uma cidadezinha do interior de Alagoas.

Enquanto passeávamos por Quebrangulo o dia foi acabando e chegou a hora de nos recolhermos na fazenda. Evitamos ao máximo dirigir à noite. As estradas não são ruins mas os motoristas correm muito e fazem manobras muito imprudentes.



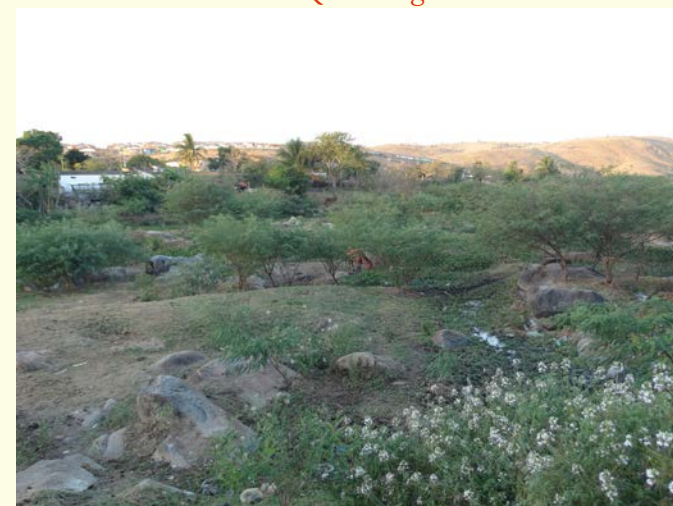
Estrada para Quebrangulo.



Rio seco na entrada de Quebrangulo



Quabrangulo



Leito de Rio seco cortando Quebrangulo



Antiga estação de trem no centro da cidade.



Antiga estação de trem no centro da cidade.



Centro de Quibrângulo.

24.12.2016

Piranhas

Acordamos cedo e nos preparamos para sair. Havia 370km (ida e volta) para percorrer sem pressa até o por do Sol. Levamos muita água. Com o dia anterior aprendemos que o ambiente é muito mais seco do que parece e que precisamos de muita água para beber.

A mesma experiência se repetiu: conforme avançamos para o interior do continente tudo foi ficando mais seco e também mais pobre. Fui tirando fotos no caminho para tentar captar as mudanças na vegetação, no solo, nas cores. Ora era tudo mais arenoso, ora

mais cheio de pedras, uma hora com espinhos outra com galhos secos, às vezes plantações de palmas e de vez em quando aparecia um juazeiro. Muitas casas coloridas, revestidas com azulejos e sem revestimento lateral. Muitos flamboiãs com suas flores laranja-quase-vermelhas. Muitos vilarejos pobres.

Por sorte, no trevo para piranhas, o GoogleMaps nos mandou por uma estrada alternativa. No mapa aparecia como uma rodovia mas era uma estrada de terra (ou de areia) cruzando a caatinga. Era um meio de lugar nenhum onde de vez em quando aparecia uma casinha de sítio simplesinha. Suspeitando que o GPS talvez não estivesse em sua melhor forma naquele lugar tão ermo parei pra perguntar na próxima casa que apareceu.





















Nesta página: a estrada para Piranhas.

Buzinei, bati palma. Devagarinho saiu de dentro da casa uma mulher, uma senhora? Era difícil dizer qual sua idade. Descontando a pele enrugada de Sol acho que eu não daria a ela mais de 55 anos mas ela já se apresentou explicando que é uma velha surda que não serve mais pra nada. Do rosto dela, na altura da sobancelha, pendiam algumas bolsas de pele cheias líquido, como bexigas d'água que ficavam ali penduradas sobre o olho esquerdo. Pela postura dela parecia que elas sempre haviam estado ali e nunca a haviam incomodado.

Ela era de fato um tanto surda mas apesar disso e do meu modo de falar tão diferente do dela conseguimos nos comunicar o suficiente para confirmar que aquela estrada levava a Piranhas.

Seguindo em frente no caminho quantas questões essa mulher não levantou na minha cabeça...Quantos anos tinha de fato? Será que era mesmo velha? Era velha demais para a vida de lá? Ia ao médico? Estava doente? Morava sozinha? Do que vivia naquele fim de mundo seco, naquela galharia? Foi tão difícil estabelecer um contato tão simples. Me senti um ser de outro planeta. Meu Deus, isso é o Brasil. A distância entre nossos universos não cabia em mim.

Chegamos à cidade e me ocupei de encontrar o caminho até o Velho Xico. Seguimos pela continuação da

rodovia passamos pela usina Hidroelétrica do Xingó. Encontrei o Velho Xico e para a minha surpresa não havia 300 metros entre uma margem e outra. O pequeno volume do rio me deu ainda mais clareza da importância da água naquele lugar. O São Francisco não é um rio enorme, mas é longo e, principalmente, é um rio que não seca.

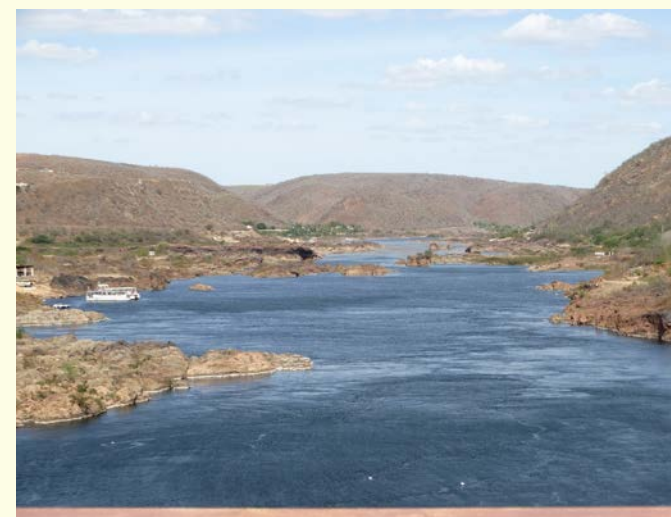
Visitamos a usina, demos um pulo no rio e pegamos estrada de volta.



Represa da usina hidroelétrica do Xingó.



Barragem da Usina Hidrelétrica do Xingó.



Rio São Francisco. Divisa de Estado Alagoas - Sergipe.



Ceia de Natal

Nossos anfitriões nos convidaram para a ceia de Natal e lá conhecemos toda a família.

O dono da fazenda em que a gente estava, o pai do André, era um fazendeiro mais diferente, um fazendeiro porque o destino o tinha feito herdeiro daquela terra. Recatado, discreto, educado. Talvez fosse mais como o Seu Tomás da Bolandeira. Parecia se preocupar com o desenvolvimento de Palmeira dos Índios e falava da importância de oferecer educação e serviços públicos básicos de qualidade para a população que ali vivia.

O irmão dele, que estava na festa de natal, é dono da fazenda que fica do outro lado da estrada. Ficou absolutamente encantado com aquela moça gringa que apareceu ali (minha esposa) e ficou exibindo as posses da família sempre que podia. Ele fez questão de que ela fosse conhecer a sua fazenda e nos convidou para uma visita no dia seguinte.

25.12.2016

Visita à fazenda

Último dia de viagem. Acordamos e nos preparamos para partir. Antes de ir, passamos na fazenda vizinha. O dono não estava lá então esperamos passeando pelo pomar, irrigado. Mais uma vez a água mostrou o poder

que tem. Em plena seca havia ali um pomar abundante, mangas, graviolas, caju, pitangas e muitas outras.

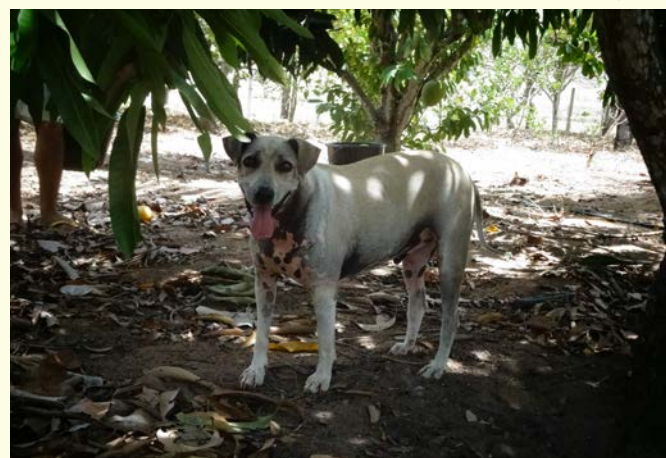
Ele chegou com o filho. Colheram um balde de manga para levarmos e outro para deixar com o André. Vimos os cavalos, campeões de vaquejada, ouvimos alguns dos preços dos animais e até do esperma deles. Javalis, pavões e outras criações.

O que achei interessante mesmo, entretanto, estava na sede da fazenda. Numa parede havia uma árvore genealógica em retratos de família. Junto das fotos havia um documento em que o imperador fazia do primeiro deles capitão e cedia um determinado lote de terra.

Nos despedimos, tiramos um grande retrato em família e fomos embora. Entre Natal e Ano Novo também tinha que ter um pouquinho de praia porque não é todo dia que a gente vai pra Maceió, não é mesmo?



O fazendeiro e seu filho colhendo baldes de mangas.



Baleia perfeita a não ser peo peso.



Árvore genealógica da família.



Foto em família na sede da fazenda Montes Claros.

Considerações sobre a viagem

A primeira palavra é surpresa. Essa foi a sensação ao ver a cara do sertão. Há uma riqueza de cores e contrastes surpreendente. Nada de uma caatinga seca, esturricada e monocromática. Os tons de terra contrastam com a vegetação e com um céu que é tão profundamente azul.

A caatinga é seca, sem dúvida. Muito seca. Ao mesmo tempo é exuberante e resiste dura, cheia de espinhos e cheia de força vital. Assim como a cana-de-açúcar, vai embora a perder de vista.

Na verdade essa viagem destruiu toda e qualquer imagem que eu tinha construído para esse projeto até aquele momento. Foi um grande choque.

A força da natureza e a força da vida eram tão evidentes, tão fortes, que aquilo tudo era só muito lindo e não combinava mais com a aspereza e brutalidade cinzentas de Vidas Secas. Tanto foi que fiz um ou outro desenho de observação durante a viagem e depois só consegui desenhar de novo dia 29 ou 30 de dezembro, quando deu tempo de absorver um pouco aquilo tudo.

Sobre os viventes de alagoas fiquei com a seguinte impressão: O sertão não é mais miserável apesar de ainda ser muito pobre. E é preciso enfatizar, muito pobre. Outra impressão é que toda a classe média ala-

goana vive nas cidades, principalmente as maiores, de modo que quem mora na zona rural ou é muito pobre ou é muito rico. Não tem meio termo.

Foi uma viagem muito boa. Uma verdadeira aula. Se não tivesse tido nenhuma serventia para o trabalho já teria valido a pena pela experiência de ver um outro mundo chamado Brasil.

10 Anexo

Notas: Elementos do estilo tipográfico

Notas do prefácio

“Os sistemas de escrita variam, mas não é difícil aprender a reconhecer uma boa página, venha ela da dinastia chinesa Táng, do Novo Reino Egípcio ou da Itália renascentista. Os princípios que unem essas distantes escolas de desenho baseiam-se na estrutura na escala do corpo humano — em particular do olho, da mão e do antebraço — e na anatomia invisível (mas não menos real, exigente e sensual) da mente humana”. P.16

“A tipografia é o ofício que dá forma visível e durável — e portanto existência independente — à linguagem humana”. P.17

CAP.1 - O projeto maior

“É um ofício por meio do qual os significados de um texto (ou sua ausência de significado) podem ser clarificados, honrados e compartilhados, ou conscientemente disfarçados.” P.23

“(…) a tipografia precisa freqüentemente chamar a atenção para si própria antes de ser lida. Para que ela

seja lida, precisa, contudo, abdicar da mesma atenção que despertou.”. P.23

“No entanto, o riso, a graça e a alegria, assim como a própria legibilidade, se alimentam de significado, e o significado geralmente é provido pelo escritor, pelas palavras e pelo assunto — não pelo tipógrafo”. p.23

“Palavras bem escolhidas merecem letras bem escolhidas; estas, por sua vez, merecem ser compostas com carinho, inteligência, conhecimento e habilidade. A tipografia é um elo, e como tal deve ser tão forte quanto o resto da corrente, por uma questão de honra, cortesia ou puro deleite”. P.24

“São raros os escritores de hoje que possuem a habilidade caligráfica dos antigos escribas. Mesmo assim suas “vozes” e estilos literários evocam incontáveis versões dessa escrita ideal. O tipógrafo precisa responder em termos visíveis a essas visões cegas e às vezes, invisíveis.” p. 25

“Simples como possa parecer, a tarefa de utilizar letras de modo criativo sem interferir no texto é uma empreitada difícil e recompensadora. Em condições ideais, é tudo que se pede dos tipógrafos — e é o bastante”. P.25

“A tipografia quando dá o melhor de si é uma arte de lenta execução, merecedora da mesma apreciação informada que às vezes dispensamos às interpretações musicais, e é capaz de nos dar em troca prazer e alimento similares”. P.26

“Leia o texto antes de fazer o seu projeto visual”. P. 26

“A única tarefa essencial do tipógrafo é interpretar e comunicar o texto. Seu tom, seu andamento, sua estrutura lógica, determinam as possibilidades de sua forma tipográfica, O tipógrafo está para o texto assim como o músico para a partitura.”.26

“Portanto, a primeira tarefa do tipógrafo é ler e entender o texto; a segunda é analisá-lo. Só então a interpretação tipográfica pode começar.” P.27

“A escrita funde-se à tipografia do texto e se torna sua própria ilustração”. P.27

“Escolha uma fonte ou um conjunto de fontes que elucide e honre o caráter do texto”. p.28

“Assim como as palavras e as sentenças, as letras têm tom, timbre e caráter.” P.29

“A habilidade de fazê-lo nasce do respeito pelo texto como um todo e do respeito pelas letras em si mesmas. Talvez esse princípio devesse ser formulado assim: dê total atenção tipográfica especialmente aos detalhes incidentais.” p. 31

“(…) via de regra, a tipografia deveria prestar os seguintes serviços ao leitor:

- convidá-lo à leitura;
- revelar o teor e o significado do texto;
- tornar clara a estrutura e a ordem do texto;
- conectar o texto a outros elementos existentes;
- induzir a um estado de repouso energético, que é a condição ideal da leitura.

Servindo ao leitor desta forma, a tipografia, assim como uma performance musical ou uma produção teatral, deveria servir a dois outros fins: honrar o texto pelo que ele é (sempre supondo que o texto vale a pena do tipógrafo) e honrar e contribuir com a sua própria tradição — a tradição da própria tipografia.” P.31

CAP.2 – Ritmo & proporção

“Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a homogeneidade da cor é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento

das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro.” P.33

“Um tipo mais espacejado ou mais pesado irá necessitar de[sic] um intervalo maior entre palavras. Em tamanhos maiores, quando a entreletra diminui, a entrepalavra pode diminuir também. Para um tipo de texto normal em um tamanho de texto normal, o valor típico da entrepalavra é de um quarto de EME, que pode ser grafado como M/4.” P.33

“No inglês, [no português] e em outras línguas pouco flexionadas, o bom espacejamento de palavras faz a diferença entre uma linha que precisa ser decifrada e uma linha que pode ser lida com eficiência.” P.33

“Qualquer comprimento de linha que contenha entre 45 e 75 caracteres é amplamente reconhecido como satisfatório para uma página de uma coluna composta em tipo e tamanho de texto. A linha de 66 caracteres — contando letras e espaços — é geralmente considerada ideal. Para trabalhos com múltiplas colunas, uma outra media, que varia de 40 a 50 caracteres, é melhor. Se o tipo for bem composto e bem impresso, pode-se usar linhas de 85 ou 90 caracteres para textos descontínuos, tais como biografias e notas de rodapé — estas

com entrelinha generosa —, sem nenhum problema. No entanto, mesmo com uma entrelinha altruísta, linhas com média maior que 75 ou 80 caracteres ficarão provavelmente longas demais para uma leitura contínua.” P.34

“Um mínimo prático razoável para textos justificados em inglês é a linha de 40 caracteres [em português, 48]”. P.34

(Comprimento de linha) “A maneira mais simples de calculá-los é utilizar uma tabela de composição como a da página 37. Para fazê-lo, meça o comprimento do alfabeto romano internacional básico em caixa-baixa — acbdefghijklmnopqrstuvwxyz — no tipo e no tamanho que quiser, e a tabela irá mostrar o número médio de caracteres que podem aparecer em uma linha específica.” P.34

“Em uma página de livro convencional, a largura da coluna costuma ter 30 vezes o tamanho do tipo, mas há linhas cujo comprimento diminui para 20 ou aumenta para até 40 vezes, mantendo-se dentro de um alcance previsível.” P. 34-35

“Muitos tipos sem serifa ficam melhores quando com-

postos sem justificação, não importa qual seja o comprimento da linha; as fontes monoespaçadas, que são comuns em máquinas de escrever, sempre ficam melhores quando compostas desalinhadas, no estilo padrão dessas máquinas.”p.35

“O espaço na tipografia é como o tempo na música. É infinitamente divisível, mas alguns poucos intervalos proporcionais podem ser muito mais úteis do que uma oferta ilimitada de valores arbitrários.”p.44

“É preciso escolher não apenas a altura da coluna ou da página —, mas também uma unidade rítmica básica. Essa unidade é a entrelinha, que é a distância de uma linha de base a outra.” P.45

“O texto deste livro, por exemplo, foi composto em 10/12 x 21. Isso quer dizer que o tamanho do tipo é de 10 pontos, que a entrelinha adicional é de 2 pontos — o que dá uma entrelinha total de 12 pontos — e que a largura da linha é de 21 paicas.” P.45

“Colunas mais largas requerem mais entrelinha do que colunas mais estreitas. Tipos mais pesados precisam de mais entrelinha do que tipos mais leves. Tipos de corpo grande pedem uma entrelinha maior do que ti-

pos de corpo pequeno. Fontes como a Bauer Bodoni, com cor forte e eixo vertical rígido, precisam de muito mais entrelinha do que fontes como a Bembo, em que a cor é clara e o eixo se baseia na escrita manual. Fontes sem serifa, por sua vez, pedem mais entrelinha que suas companheiras serifadas.” P.45

“A maioria dos livros atualmente impressos com o alfabeto latino leva de 30 a 45 linhas por página. O comprimento médio de linha nesses livros vai de 60 a 66 caracteres.” P.47

“Não importa o quão cheia ou vazia, a página precisa respirar, e num livro — isto é, num texto longo feito para ser habitado pelo leitor — é preciso que ela respire em ambas as direções. Quanto mais longa for a linha, maior será o espaço necessário entre as linhas. Duas colunas de linhas curtas serão, portanto, mais compactas do que uma coluna de linhas longas.” P.47

“Não recue a primeira linha dos parágrafos iniciais. A função do recuo do Parágrafo é marcar uma pausa, separando o Parágrafo de seu precedente. Se um Parágrafo é precedido por um título ou por um subtítulo, o recuo é supérfluo e pode, portanto, ser omitido — como acontece aqui”. P.48

“A tipografia como as outras artes — da culinária à coreografia —, requer um equilíbrio entre o familiar e o estranho, entre o que é confiavelmente consistente e o imprevisto.” P.48

“Se as unidades de pensamento ou as fronteiras entre os pensamentos parecem mais importantes do que eles próprios, o tipógrafo terá fracassado.” P.48

“O recuo de Parágrafo mais comum é de um eme. Outro valor-padrão é uma entrelinha. (...) Se as linhas forem longas e as margens generosas, um recuo de 1 ½ ou 2 emes poderá parecer mais luxuoso do que um eme, mas recuos maiores do que 3 emes são em geral contraproducentes.” P.49

“Nos finais de linha hifenizados, deixe pelo menos duas letras para trás e leve pelo menos três letras para a próxima linhas.” P.51

“Evite deixar que a última linha de um parágrafo seja o final de uma palavra hifenizada ou qualquer palavra com menos de três letras,” p.51

“Utilize a hifenização de nomes próprios apenas em último caso, a não ser que ele apareçam tanto quanto

outros substantivos comuns.” P.51

“As convenções de cada língua são parte da sua herança tipográfica e devem ser seguidas normalmente, mesmo na composição de palavras estrangeiras isoladas ou em citações breves”. P.52

“Jamais inicie uma página pela última linha de um parágrafo com várias linhas”. P. 52

“(…) as réstias dos parágrafos que terminam na primeira linha de uma página são chamadas de viúvas”p.52

“Não use entrelinhas adicionais ou entrepalavras expandidas para equilibrar páginas opostas; é melhor exportar ou importar linhas individuais da dupla anterior ou da seguinte. A mesma técnica é utilizada para evitar o aparecimento de viúvas e para aumentar ou encurtar capítulos que poderiam terminar em miseras poucas linhas em sua página final. No entanto, esse equilíbrio deve ser mantido com delicadeza. No fim das contas, nenhuma dupla de páginas de texto contínuo deve receber ou dispensar mais de uma linha.” P.53

“(…) a última linha de uma página nunca deve terminar com um hífen” p.53

“Abandone toda e qualquer regra de hifenização e paginação que não satisfaça as necessidades do texto.” P.53

CAP.3 – Harmonia & contraponto

“Usar apenas uma nota chama a atenção para parâmetros como ritmo e inflexão.” P.54

“Use versaletes espaçados para abreviações e acrônimos que aparecem em meio a textos comuns.” P.57

CAP.8 – Dando forma à página

“Se o livro se parecer apenas com uma máquina de papel produzida conforme a conveniência de outras máquinas, só máquinas vão querer lê-lo.” P.159

“Parece que sua beleza vai além da questão do gosto regional ou da última moda. Portanto, trabalhar e brincar com elas pode ser servir a dois propósitos: desenvolver bons instintos tipográficos e obter referências úteis para a análise de desenhos antigos e para o cálculo de novos projetos.” P.160

“Dimensiona e espacejar tipos, assim como compor e tocar música ou pintar uma tela, tem muito a ver com

intervalos e diferenças. À medida que a textura é construída, relações precisas e discrepâncias mínimas ficam perceptíveis”. P.161

“A página é um pedaço de papel, mas também é uma proporção visível e tangível, que soa em silêncio o baixo contínuo do livro. Nela descansa o bloco de texto, que precisa dialogar com a página. Os dois juntos — página e bloco — produzem uma geometria polifônica, que por si só é capaz de prender o leitor ao livro, mas também de fazê-lo dormir, enervá-lo ou afugentá-lo.”p.161

“Inclua as margens no seu projeto.

Na tipografia, as margens têm três tarefas. Elas precisam amarrar o bloco de texto à página e amarrar as páginas opostas uma à outra com a força de suas proporções. Em segundo lugar, devem emoldurar o bloco de texto de um modo que se ajuste ao seu desenho. Finalmente, precisam proteger o bloco de texto, facilitando a visualização do leitor e tornando o manuseio conveniente (noutras palavras, deixando espaço para os polegares).” P.181

“Marque o caminho do leitor.

Os fôlios são úteis na maioria dos livros com mais de

duas páginas. Podem ficar em qualquer lugar agradável e fácil de achar na página, mas na prática isso se reduz a: (1) no topo da página, alinhado com a borda exterior do bloco de texto (um lugar comum para fôlios acompanhados de títulos correntes); (2) no pé, alinhado ou levemente recuado em relação à borda exterior do texto; (3) no quarto superior da margem externa, após o limite externo do texto; (4) ao pé da página, centralizado horizontalmente sob o bloco de texto (o que confere uma feição neoclássica mas não é a melhor para navegação rápida).” P.181

“Improvise, calcule e improvise mais um pouco” p.193

“De fato medições cuidadosas e cálculos precisos são importantes na tipografia, mas não são o seu propósito; em todo projeto há momentos em que a exatidão mede forças com a aproximação. No que se refere ao comportamento mecânico, há a expansão e a contração do papel e as margens de erro das impressoras, dobradeiras e guilhotinas — isso para não falar nos computadores e nos programas tipográficos. É tão raro para o tipógrafo beneficiar-se dessas variações quanto preveni-las.” P.193

“Ajuste o tipo e os espaços dentro do bloco de texto

usando intervalos tipográficos, mas confie nas proporções livres para ajustar o espaço em branco.”p.193

“(…) o sistema de tamanhos e unidades tipográficas presta melhor serviço à relação das letras entre si do que às relações entre os espaços vazios.” p.193

“(…)é melhor primeiro aumentar o bloco de texto aos poucos e depois reajustar as margens, prestando então mais atenção às proporções absolutas que às unidades de medida mais convenientes.” P.194

“O texto tem precedência sobre a pureza do desenho, e a textura tipográfica do texto tem precedência sobre as proporções absolutas da página individual. Se, por exemplo, três linhas restarem desoladas numa página só delas no fim de um capítulo, o projeto precisa se desdobrar para acomodá-las. As escolhas óbvias são: (1) Abrir uma linha em duas duplas (isto é, adicionar uma linha à altura do bloco de texto de dois pares de páginas opostas), deixando a última página com uma linha a menos; (2) tirar um alinha das seis duplas precedentes adicionando desse modo doze linhas à página final; ou (3) reproporcionando algum elemento não textual — talvez uma ilustração ou um espaço em branco no início do capítulo, se houver” p.194

