



O Design da Capa

A arte fora da arte

Ana Cristina Paula Lima

Curso de pós-graduação em artes visuais,
nível de mestrado
Instituto de Artes-UNESP
Orientador: Pelópidas Cypriano de Oliveira

São Paulo - 2005



São Paulo - 2005

O DESIGN DA CAPA
A Arte Fora da Arte

Ana Cristina Paula Lima

Curso de pós-graduação em artes
nível de mestrado do instituto de artes-UNESP
Orientador: Pelópidas Cypriano de Oliveira



III A ARTE III III III

SÃO PAULO • 2005

IIIIIIIIII FORA IIIIIIIIIII

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES

IIIIIIIIII DA ARTE IIIIIIIIIII

ANA CRISTINA PAULA LIMA

IIIIIIIIII / IIIIIIIIIII

ORIENTADOR: PELÓPIDAS CYPRIANO DE OLIVEIRA

III / O DESIGN DA CAPA III

NÍVEL DE MESTRADO • INSTITUTO DE ARTES • UNESP

CANALIZANDO
A EXPLOÇÃO
DOS INSTINTOS
PARA UMA VIDA
CRIATIVA

**E a Louca
tinha razão!**

*o Vício
da
Perfeição*

**Organizacionais:
uma visão
transformacional**

Flávio Lacerda de Oliveira
Bárcia Trindade Gomes de Vasconcelos
(Orgs.)

Andre Oliveira e seus alunos
Bianca Maria de Aguiar Lacerda
Cassio Daniel Ribeiro
Clara E. Machado de Nive
Edu. E. de Almeida Ribeiro
Gustavo Santos
João Marcelo Cristoforo
Paulo José Smith
Rafaela Lery Ribeiro, Tereza
Rocha Almeida e um
Roberto José Pires

**Filosofia
para a
Formação
da Criança**

Paula Ramos de Oliveira

**Quando
a Raiva
Dói**

Acalmando
a tempestade
interior

Matthew McKay • Peter D. Rogers • Judith McKay

São Paulo - 2005

Frederick S. Perls

EGO, FOME E AGRESSÃO

TRANSACÇÃO

Uma revisão
da teoria e do
método de Freud

Fernando Brasil da Silva

**A PSICOLOGIA
DOS SERVIÇOS
EM TURISMO
E HOTELARIA:**

Entender o cliente
e atender com eficácia

**Química
tecnológica**

Jorge Wilson Hilsdorf

O DESIGN DA CAPA

A Arte fora da Arte

**Curso de pós-graduação em artes visuais,
nível de mestrado do instituto de artes-UNESP**

Ana Cristina Paula Lima

**Orientador: Pelópidas Cypriano de Oliveira
Área de Concentração: Artes**



O Design da Capa

A Arte Fora da Arte

Curso de pós-graduação
em artes,
nível de mestrado do
Instituto de Artes-UNESP

São Paulo - 2005

Ana Cristina Paula Lima

Orientador: Pelópidas Cypriano de Oliveira

Área de Concentração: Artes

Ana Cristina Paula Lima

O Design da Capa: A Arte Fora da Arte

Relatório Circunstanciado apresentado junto com Trabalho Equivalente no programa de pós-graduação no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, para a obtenção do título de mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira

Universidade Estadual Paulista

Instituto de Artes

São Paulo- 2005



Ana Cristina Paula Lima

O Design da Capa: A Arte Fora da Arte

Relatório Circunstanciado apresentado junto com Trabalho Equivalente no programa de pós-graduação no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, para a obtenção do título de mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira – UNESP

1º examinador

2º examinador

2005



Ao Roberto, companheiro de vida, pelo apoio diário e incondicional, pela paciência para escutar, ler, reler e pelos conselhos, que eu ouvi e apliquei.

Aos meus filhos, que conviveram, muitas vezes, com meus longos períodos de silêncio, mesmo estando bem perto.

Aos meus pais, que me formaram também para o questionamento e para o amor ao conhecimento.

Finalmente, agradeço a Deus, que, guiando meus passos, me trouxe até aqui.



Henrique Nardi



Agradecimentos

Agora entendo melhor que este é um dos momentos mais verdadeiros de qualquer trabalho. A verdade de que não se faz nada sozinho, não se é nada sozinho. Então aí vão as primeiras verdades deste livro.

Agradeço à Rosângela, Lourdes e Taís da secretaria, pela cordialidade, boa vontade e eficiência. À Mônica, pelos conselhos, pela revisão atenta e pela amizade. Ao colega e amigo Henrique, obrigada por dividir comigo um pouco do seu conhecimento. Aos meus pais, pela revisão final.

Ao meu primeiro orientador, Prof. Dr. José de Arruda Pentecado, que nos deixou o ano que passou, obrigada onde quer que você esteja, pela primeira acolhida generosa e por me mostrar, com seu exemplo, uma universidade cumprindo na prática seu papel maior, social, com competência e determinação incansáveis.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pelópidas, pela paciência e dedicação a toda prova, e por me mostrar um modo tão interessante de conduzir este trabalho, muito obrigada. Que ele tenha em mim alguém com quem possa contar.

“Ninguém pode esperar compreender um campo de estudo sem estar informado, de modo geral, das questões e respostas correntes; no entanto, sempre extraí minhas referências de onde me aconteceu encontrá-las, desde os sábios da Antigüidade tão prontamente como da última safra de publicações, e formulei minhas perguntas a partir dos enigmas que encontrei em meu próprio caminho.”

Rudolf Arnheim



O Design da Capa: A Arte Fora da Arte

Ana Cristina Paula Lima

Resumo

O presente estudo investigou alguns parâmetros envolvidos nos processos e procedimentos de criação de uma capa de livro. O objeto de análise definido foi a produção de capas de livro da autora. Essa produção é composta de 41 capas publicadas e outras 105 propostas, totalizando 146 capas executadas no período entre 1999 e 2004. Analisaram-se as principais etapas envolvidas no processo, incluindo, por exemplo, o papel das contratantes. Também foi detalhado o perfil dessa produção. As escolhas cromáticas foram abordadas sob três pontos de vista diferentes, tendo como base a teoria das cores conforme exposta por Israel Pedrosa e Rudolf Arnheim. Foram destacadas também as influências conceituais exercidas por teóricos como Bruno Munari e por designers como Moema Cavalcanti e César Villela. Os resultados foram apresentados na forma de *Trabalho Equivalente* e consistiram em cinco opções de capa para este volume e, posteriormente, em outras três criações, também para trabalhos acadêmicos: uma capa, um mapa e uma apresentação eletrônica. Esta investigação alterou concretamente alguns processos criativos da autora e indicou alguns caminhos para a análise da imagem gráfica nesta área.

Palavras-chave: Capa de Livro, Design Editorial, Design Gráfico, Comunicação Visual e Arte.



The Design of Book Cover: outside art

Abstract

The present study has investigated some patterns involved in process and procedures referring to book covers creation. The analysis object is focused on own production of author's book covers. Her production consists of 41 book covers published and 105 other ones that were just produced but not published, totaling 146 book covers elaborated from 1999 to 2004. Main stages of the work process were analyzed including, for example, the contracting parties role. The different aspects of this production were described in detail. The approach of the chromatic scale choices was done under three different points of view, based upon the colour theory exposed by Israel Pedrosa and Rudolf Arnheim. The conceptual influences from theoretician like Bruno Munari and designers as Moema Cavalcanti and Cesar Villela were also pointed out. The results were presented in the form of "equivalent work" and consist of five book cover options for this volume. After, in other three creations for academic work: one book cover, one map and one electronic video clip. This research has modified some author's creative process and, by other hand, it has indicated some ways for graphic image analysis in this area.

Key words: book cover – editorial design – graphic design – art – visual communication



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
OS PROCESSOS E PROCEDIMENTOS DO DESIGN DE CAPAS DE LIVRO	5
O suporte	7
O designer de capas	8
Criação e pesquisa	12
Recursos Gráficos	14
Recursos Digitais	16
Cores e Fidelidade	16
O Artesanato da Imagem	17
Pedaços de imagem	18
SISTEMATIZAÇÃO DAS CAPAS PRODUZIDAS	22
Aceitação do Trabalho	26
Relacionamento com as Editoras	27
Dificuldade de Aprovação	29
Nacionalidade da Obra	31
Livros Profissionais ou Acadêmicos	34
ANÁLISE CROMÁTICA DAS CAPAS SISTEMATIZADAS	37



1º abordagem – Sistematização de cores a partir de um guia de combinações de cores	44
A Aplicação no Design de Capas	50
Avaliação da paleta de cores	54
2º abordagem – Sistematização da constituição espacial das cores nas imagens construídas para as capas.....	61
Avaliação Estrutural da cor	64
3ª abordagem – Sistematização das cores das capas na redução a uma cor	71
O Mapa da Cor Tônica	73
PARÂMETROS DE REFERÊNCIA.....	79
Uma “capista”	81
Um artista da bossa nova	83
Alguns teóricos.....	85
A Internet.....	88
DESIGN ACADÊMICO: UMA EXPERIÊNCIA DE INTERAÇÃO ENTRE	
INTUIÇÃO E PESQUISA.....	90
Os interlocutores	93
Descrição Técnica do Protótipo	94
Primeira Proposta	94
Segunda Proposta	97
Terceira Proposta.....	99
Quarta Proposta	102
Quinta Proposta	105
A escolha.....	107
O formato final	110
Outros exercícios em design acadêmico.....	112
Uma Apresentação Eletrônica	113
Um Mapa	118



Uma Capa	121
A Lombada e a Quarta Capa.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
BIBLIOGRAFIA	135



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Suporte sob o qual o artista deve criar.....	7
Figura 2 - À esquerda usei a imagem de um milharal misturado à letras e à direita sobreposição de várias fotos de usinas, além de uma imagem de céu compondo o fundo.	19
Figura 3 - À esquerda houve a repetição da mesma janela e uma imagem de fogo dentro da janela menor e à direita utilizei a imagem de uma maçã e de uma textura que lembra um muro feito de rocha.	20
Figura 4 - À direita coloquei molduras incrustadas à parede de tijolos e à direita recortei uma imagem de mulher e a combinei com partes desconexas de um quadro pintado.....	21
Figura 5 - Imagem das formas como são apresentadas as combinações de cores no livro Color Harmony retiradas de páginas aleatórias deste guia.	45
Figura 6 - Reprodução da imagem das páginas 8 e 9 que apresenta as 61 cores utilizadas pelo guia Color Harmony como base para as 1.600 combinações oferecidas.....	47
Figura 7 - Disco Cromático e as relações entre as cores tomando como exemplo o azul.....	49
Figura 8 - Esquema de apresentação de paleta de cores das capas produzidas.....	52
Figura 9 - O efeito da redução da qualidade é similar ao da visão de longe ou de relance.....	62
Figura 10 - Capa de livro de Moema Cavalcanti que fez história ao ser divulgada antes do conteúdo estar pronto.	82
Figura 11 - Capa de LP criada por César Villela.....	84
Figura 12 - Primeira proposta para capa do trabalho equivalente.....	96
Figura 13 - Segunda proposta para capa do trabalho equivalente.....	98
Figura 14 - Esquema para análise da terceira proposta.....	99
Figura 15 - Terceira proposta para capa do trabalho equivalente.....	100
Figura 16 - Quarta proposta para capa do trabalho equivalente.....	104
Figura 17 - Quinta proposta para capa do trabalho equivalente.....	106
Figura 18 - Capa aprovada na qualificação (à esq.) e a capa final revista e adaptada ao trabalho final (à dir.)....	111
Figura 19 - Primeiro slide de apresentação.	115
Figura 20 - Slide que inicia a primeira parte da apresentação.	115
Figura 21 - Slide sobre a segunda parte referente à contextualização histórica da pesquisa.....	116
Figura 22 - Slide referente à terceira parte central no assunto sobre a experiência prática da autora.....	116



Figura 23 - Slide ainda sobre a parte central do estudo, agora apresentando as obras públicas de Sérvulo Esmeraldo.	117
Figura 24 - Mapa provisório utilizado no exame de qualificação de Claudia Garrocini, criado originalmente para a dissertação de Maria de Lourdes na Fau/USP.	119
Figura 25 - Primeira solução oferecida para o mapa definitivo.	120
Figura 26 - Segunda solução oferecida e aprovada.....	120
Figura 27 - Capa criada para trabalho acadêmico.....	125
Figura 28 - Versão final da capa para a dissertação de Cláudia Garrocini.....	127
Figura 29 - Lombada e quarta capa já montadas para serem impressas.	129



LISTA DE MAPAS, GRÁFICOS E TABELAS

Mapa 1 – Exposição gráfica da produção de capas da autora	24
Mapa 2 – Mapa das cores tônicas.....	72
Gráfico 1 – Quantidade de capas criadas por ano.	26
Gráfico 2 – Quantidade de capas feitas por editora, ao longo do tempo.....	26
Gráfico 3 – Quantidade de capas criadas por editora	27
Gráfico 4 – Editoras mais constantes no tempo.....	27
Gráfico 5 – Capas aprovadas por número de layouts	28
Gráfico 6 – Grau de dificuldade na aprovação de capas	28
Gráfico 7 – Capas aprovadas na primeira apresentação.....	29
Gráfico 8 – Quantidade de capas pela nacionalidade da obra para a editora Summus.....	30
Gráfico 9 – Quantidade de capas pela nacionalidade da obra para a editora Thomson.....	31
Gráfico 10 – Quantidade de capas por origem de assunto para a editora Summus	33
Gráfico 11 – Quantidade de capas por origem de assunto para a editora Thomson	33
Gráfico 12 – Gráfico que aponta a tendência do uso da cor tônica nas capas	74
Tabela 1 – Tabela da localização do uso da cor tônica dentro do layout.....	76
Tabela 2 – Tabela da localização da cor tônica na composição.....	77



INTRODUÇÃO

O presente trabalho procurou investigar alguns aspectos do processo de criação de capas de livro. A princípio, minha ligação com este universo seria apenas pelo fato de também fazer capas para livros. A idéia inicial, então, era criar um modelo de análise de capas baseado no estudo da produção nacional atual. Em minha experiência, sentia a necessidade de parâmetros mais claros e aprofundados, tanto para auxiliar no processo de criação como em sua posterior avaliação. Eu intuía que tais dificuldades se explicavam, em parte, pela liberdade criada por certas características específicas desta modalidade de design gráfico. Uma delas era o fato de este trabalho estar ligado a livros e, portanto, abrir a possibilidade de estar no limite entre a comunicação e a expressão pessoal e artística.

Sob orientação do Prof. Pelópidas fui encorajada, ao invés de procurar as respostas a estas questões em trabalhos de outros designers, a optar por uma auto-investigação e sistematizar minha própria produção. Aceitei este desafio que foi complementado com a criação de cinco capas para vestir o próprio volume desta pesquisa. Estas capas foram, ainda, submetidas à banca de qualificação, ocasião em que foi simulada uma situação de aprovação a exemplo do que acontece em meu dia-a-dia.



Minha produção representa quarenta capas publicadas e mais cento e cinco propostas, totalizando cento e quarenta e cinco capas criadas entre 1999 e 2004 para várias editoras. O estudo, a partir deste universo, procurou levantar aspectos sobre os procedimentos práticos e técnicos envolvidos, sistematizar a produção a partir de um mapa temporal, aprofundar uma análise cromática e ainda fazer uma reflexão sobre minhas principais influências.

Logo no primeiro capítulo tratei do processo de criação e concretização do projeto. Nele procurei apresentar o ambiente em que estou mergulhada ressaltando alguns aspectos que o caracterizam e o diferenciam de outras formas de design gráfico. Apresentei primeiro a nomenclatura básica, a fim de introduzir o assunto. Depois, pontuei algumas questões importantes, em que procurei abordar, por exemplo, como se dá meu processo de pesquisa sobre o tema do livro e sobre a pesquisa visual para compor a imagem. Como eu contornei as limitações próprias deste suporte e tirei melhor proveito dos recursos gráficos e eletrônicos disponíveis. Exploro também a principal dificuldade técnica das novas tecnologias que se refere ao problema da manutenção da idéia inicial ao longo do processo até a materialização final na gráfica.

No segundo capítulo apresento minha produção completa disposta por trabalho e ao longo do tempo. A partir deste mapa retirei gráficos e tabelas que ajudam a compreender melhor com qual gênero de livro tenho



mais intimidade e de que forma se consolidou minha atividade de designer de capas. O formato de apresentação das capas serviu, ainda, como base para o capítulo posterior, que trata da análise cromática.

A princípio, no capítulo três, elaborei três formas de abordar a questão da cor em meu trabalho. Foi a maneira que encontrei de dar conta de um aspecto tão importante e ao mesmo tempo tão pouco explorado. A teoria das cores estudada imprimiu profundidade e objetividade a esta tentativa que, sem sombra de dúvida, foi a que mais resultou em ganhos práticos, alterando profundamente o meu modo de lidar com as cores até então.

No capítulo denominado “Parâmetros de Referência” faço um resgate das influências que, consciente ou inconscientemente, foram responsáveis pelas características pessoais em meu trabalho. Trata-se de artistas, do meio ou de áreas próximas, que admiro, teóricos importantes, que conheci melhor neste mestrado e também conceitos de outros que resgatei de minha formação em comunicação.

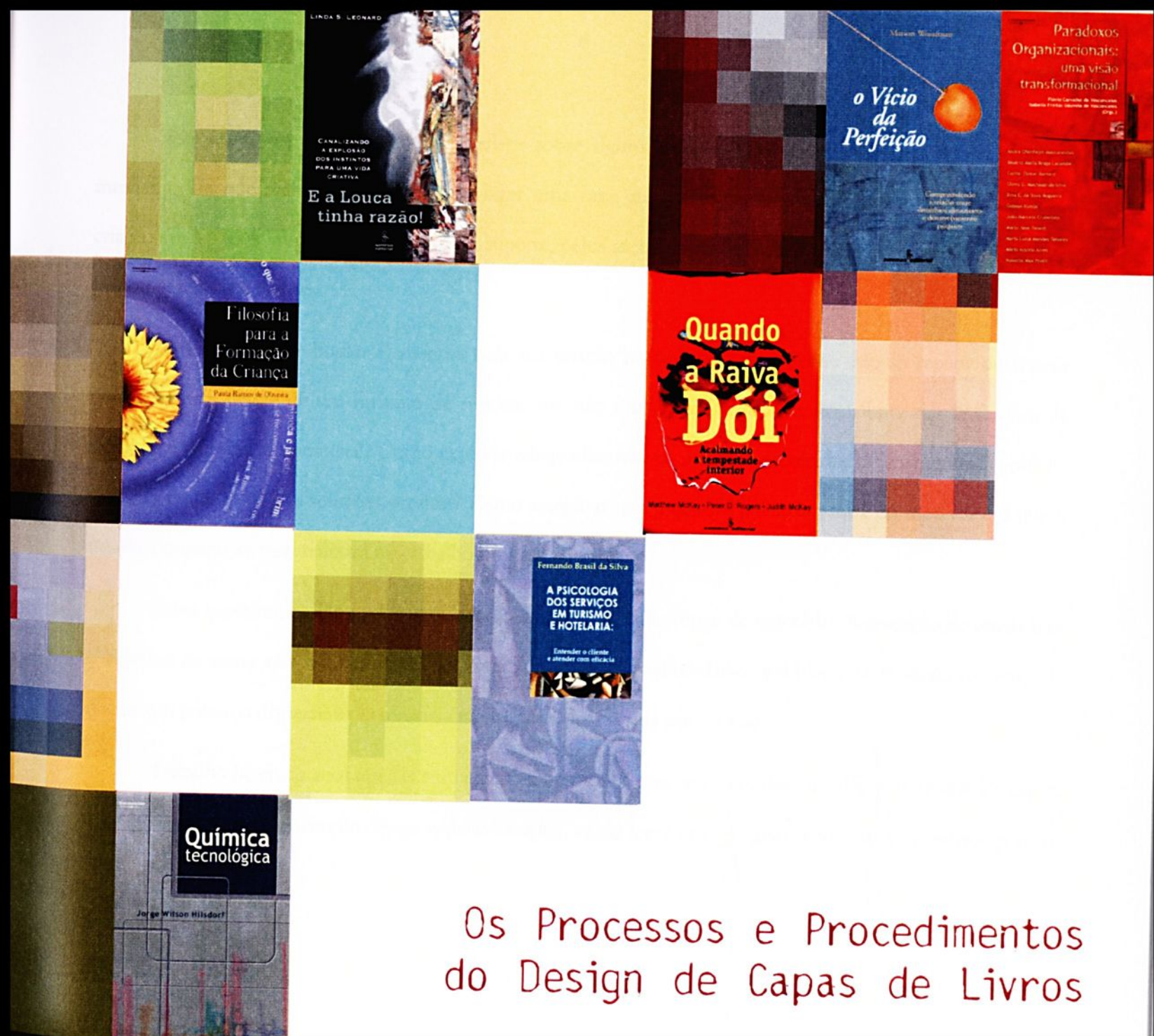
No quinto capítulo apresento os resultados práticos de toda esta investigação. Esse capítulo suscitou aprofundamento na relação entre criação intuitiva e a pesquisa objetiva e a discussão sobre as diferenças entre uma capa para um livro editorial e um trabalho acadêmico. Este aspecto foi realizado tendo como base teórica as idéias de Arnheim sobre intuição e intelecto expostas no livro *Intuição e Intelecto na Arte*. A confrontação entre estes dois universos, o acadêmico e o editorial, tanto ampliou meus conhecimentos sobre uma nova área como apresentou novas facetas a respeito do meio editorial, mais familiar para mim.



Ainda neste capítulo descrevo a análise das capas criadas para a dissertação feita pelos professores examinadores durante a qualificação, os quais foram, em determinado momento, convidados a assumirem o papel de editores. Uma das capas que compõe este volume foi aprovada na ocasião sob a luz dos conhecimentos acadêmicos destes professores, os quais influíram decisivamente para o fechamento do trabalho como um todo, auxiliando inclusive na melhoria de questões de embasamento teórico. Para aproveitar melhor as discussões daquele dia foram produzidos novos trabalhos, sendo que o mais importante deles, foi a capa para outro trabalho acadêmico. Nesta nova capa pude aplicar as reflexões feitas e, ao mesmo tempo, passar por todas as etapas de um trabalho completo, inclusive com a aprovação da autora do estudo e de seu aproveitamento real.

Toda esta “viagem para dentro”, apesar de feita dentro dos parâmetros de pesquisa organizada, significou, a princípio, algumas dificuldades a começar pelo medo da exposição à crítica alheia e, pior ainda, ao meu próprio senso crítico. Havia também o receio de tornar o estudo excessivamente particularizado a ponto de resultar desinteressante. Eu contava, por outro lado, com a vantagem de possuir material farto e completo, suficiente para o devido aprofundamento do assunto e, o mais importante, com a crença de que esta forma de design merecia ser melhor estudada por sua importância nos dias atuais e pelo imenso prazer, apesar das limitações, que proporciona a quem se dispõe a criá-lo com dedicação e seriedade.





Os Processos e Procedimentos do Design de Capas de Livros

Este capítulo pretende destacar e refletir sobre alguns aspectos relevantes do meu processo, desde o momento em que recebo a proposta para fazer uma capa até sua impressão final. Este caminho passa pela criação em si, pelas limitações impostas pelo suporte, pelos atores envolvidos até a materialização final, realizada por outras mãos e mentes.

Deve o designer buscar elementos para sua criação no próprio livro? Como não se repetir ou repetir outros autores diante de um formato de suporte que não muda, das armadilhas do hábito, das limitações de recursos e da pressão comercial? Como explorar adequadamente os recursos oferecidos pelo programas gráficos sem cair na tentação das soluções prontas? Como assegurar que o que foi pensado estará no monitor e o que o monitor mostrar se materializará no trabalho impresso?

Estas questões, embora relevantes dentro do assunto, estão longe de esgotá-lo. A restrição de temas tem o objetivo de evitar que a investigação se perca num mar de possibilidades que leve esta modesta tentativa de clarear um pouco o disperso e personalista meio editorial, em nada acrescentar.

Trabalho há cinco anos apenas com capas de livros e há quatorze com design gráfico. A criação de capas, se comparada a outros meios de design experimentados, como logotipos, programações visuais e mesmo projeto



de coleções de folhetos educativos patrocinados, possibilitam uma liberdade, em termos de uso dos elementos visuais como cores, texturas, imagens, etc., muito mais intensa.

O suporte

Este ramo específico do design gráfico utiliza nomenclatura e conceitos que aqui convêm explicitar. Da capa, como um todo, faz parte, além da parte frontal, chamada **primeira capa**, a **lombada** que corresponde à espessura do volume, a parte de trás que é chamada de **quarta capa** ou contra-capas e as **orelhas** que são as extensões da capa e da contra-capas que dobram para dentro.

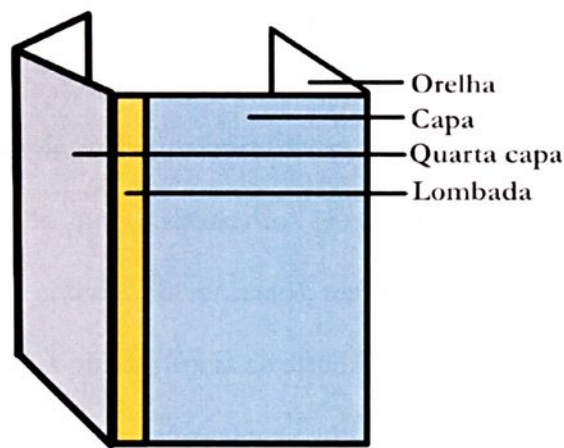


Figura 1 - Suporte sob o qual o artista deve criar

Com relação às regras mais técnicas, estas geralmente referem-se à localização e proporção do logotipo (presente geralmente na capa, na lombada e às vezes na quarta-capa) e do código de barras (geralmente colocado na quarta capa). Estas regras também determinam os formatos-padrão adotados pela editora, as cores do logotipo e, descendo a detalhes, observação de distâncias de segurança de início e término de textos, tamanho mínimo de fontes para o texto da quarta capa, etc. Algumas editoras escrevem manuais que visam à correta aplicação destas regras objetivando principalmente a melhor visualização dos elementos informativos sobre o conteúdo e a editora e dos elementos obrigatórios à comercialização.

O designer de capas

Este processo, que apesar de incluir sempre diversos profissionais, várias fases e muitas restrições impostas como formato, critérios pré-estabelecidos gerais, limitações financeiras que acarretam em impossibilidade de uso de recursos gráficos diferenciados, têm como ponto inicial a delegação de autonomia a determinado artista escolhido por suas características de estilo.

A maioria das editoras costuma contratá-los por capa, ao invés de mantê-los fixos na empresa. Isto é uma desvantagem quanto à segurança financeira, mas o tempo provou, do meu ponto de vista de contratada, ser



a melhor solução, tanto para a editora que procura sempre conciliar o estilo do autor do livro com o estilo de designer, quanto para o designer que exercita melhor sua criatividade pela diversidade de assuntos e de critérios editoriais a que fica permanentemente exposto. Além disto, as editoras sérias costumam manter uma constância com os designers preferidos. É assim com as que eu trabalho atualmente.

Feito o encontro entre designer e livro inicia-se o trabalho de criação. O artista recebe informações básicas, às vezes em uma conversa ou por e-mail. Recebe também trechos do livro ou o texto integral e uma ficha com dados técnicos preliminares como formato, título, subtítulo, nome do autor, número do código de barras. Claro que antes disto o artista precisa já ter em mente regras e critérios ditados por cada editora.

Além das regras práticas citadas anteriormente, há regras que eu chamo de “critérios de estilo”. São mais sutis e procuram traduzir a filosofia da editora, e do editor. Há editoras, por exemplo, que preferem capas mais limpas, abstratas para alguns temas. Outras gostam de imagens figurativas, mais literais. Muitas vezes tendem para certas cores e combinações. Como exemplo cito um caso de uma editora que preferia para seus títulos jurídicos os tons azuis e outra que sempre optava pelas capas de combinações mais contrastantes e chamativas. Mas nada disto são regras fixas, pois mesmo cada profissional do meio acaba criando suas próprias concepções de como deve ser uma capa. Estas concepções costumam ser verbalizadas diante da capa já apresentada, do fato consumado, da criação feita. Na verdade estes conceitos, de cada editora, fui conhecendo a partir dos



comentários feitos depois das capas prontas e nunca antes. Há editoras que se limitam a brevíssimos comentários deixando que eu tire conclusões através das várias recusas até o acerto final.

Ciente destes parâmetros, o criador precisa ainda ter a consciência de conceitos que estão acima dos valores de cada editora. Deve saber que a capa frontal deve concentrar o foco de atração do projeto gráfico, onde fica a imagem principal ou a parte mais importante dela. Mesmo um projeto mais extravagante como o de uma capa da editora Martins Fontes que omitiu o título na capa frontal, pensou cuidadosamente em transformar esta falta no foco de atração. Sobre ela pesa a responsabilidade da primeira impressão no leitor, do impacto inicial que a diferenciará das outras na prateleira da livraria.

A lombada pode parecer, à primeira vista, insignificante. Porém, muitas vezes, numa livraria, conforme a disposição na prateleira, pode ser a única parte visível do livro, a única fonte de informação sobre ele. O desafio é inovar e torná-la atraente em tão pouco espaço.

Na quarta capa, geralmente, fica o texto introdutório, que chamo simplesmente de texto de quarta capa, o qual tem relação mais direta com o conteúdo do livro. Muitos editores consideram o projeto visual da quarta capa de pouca importância no todo. No meu entender ela deve manter o padrão da primeira capa com elementos criados exclusivamente para ela, demonstrando cuidado e apuro que passarão uma mensagem direta ao observador: a de que o conteúdo também foi produzido no mesmo padrão, em seus detalhes.



Outra questão é a formação do criador. Mais do que a formal, advinda da universidade, que é apenas uma parte, trata-se da formação cultural. Como afirma Cláudio Ferlauto em *O Livro da Gráfica* (2001):

Em primeiro lugar, o designer deve estar preparado para enfrentar grandes e pequenos desafios. Para isso não basta completar seus créditos acadêmicos: é necessário construir uma sólida formação cultural que sustente sua inspiração, seu talento e sua boa vontade. Cultura, que é o ato de cultivar, também é saber utilizar a informação disponível para transformá-la em novas idéias...Cultura tem a ver com curiosidade intelectual, atitude que propicia as descobertas criativas ou tecnológicas, os avanços da linguagem projetual e soluções inovadoras em design. (FERLAUTO, 2001, p. 34)

Desta forma o designer deve ter um pé na cultura e outro na tecnologia que seu veículo disponibiliza. Não apenas para usar esta tecnologia adequadamente, mas para conhecê-la a ponto de, um dia, superá-la, virá-la do avesso. Trata-se de uma postura que, localizada nos dias atuais, significa dominar a linguagem visual na prática, na teoria (por exemplo, investigando o assunto num mestrado como este) e experimentando as possibilidades das ferramentas gráficas, ou seja, os programas gráficos dedicados.



Criação e pesquisa

Criar para um produto editorial fez meu estilo emergir de modo frouxo, não programado, pelo modo como as informações são passadas e pelo fato de se discutir mais definitivamente a escolha final apenas a partir dos layouts prontos. Neste meio não há como fazer pesquisas para saber a cor adequada, como se faz para criar embalagens de produtos alimentícios, por exemplo. Cada livro é um livro, é uma experiência pessoal. Existem pouquíssimas regras instituídas. E as que persistem estão caindo com a aceleração das mudanças do mundo contemporâneo.

Um dos critérios que indica caminhos, mesmo que bastante abrangentes, é o gênero da literatura. O gênero indica a finalidade e o possível leitor, mas esta característica não limita a criatividade. Não é porque um livro fala de um tema técnico que ele não possa ter uma imagem poética ou que um livro infantil deva ser excessivamente colorido. Nesta questão é preciso olhar as regras, mas evitar seguí-las rigidamente. Mais essencial é estar a par do tema e da forma como este tema foi abordado pelo autor.

Sobre este aspecto, defendendo uma leitura “solidária”, afinal uma boa capa não pode ser contra o pensamento do autor e tão pouco procurar reproduzir fielmente o que já está escrito. Ela deve acrescentar, enriquecer e para que isto aconteça é necessário que o designer forme um conceito próprio sobre o tema. E que



o traduza em seus próprios conceitos visuais. E para que haja segurança no que será praticamente uma interferência é preciso encampar uma fase de pesquisa, interna e externa. Externa significa, além da leitura parcial ou total do texto em si, investigação sobre o tema mais geral e sobre quem são os leitores.

Na investigação do tema a grande ferramenta é a Internet. Neste “oráculo moderno”, como disse Cacá Rosset numa entrevista à TV Cultura, é possível encontrar informação em vários níveis. Entrevistas, matérias em jornais, bibliotecas virtuais, sites comerciais, etc. Conversar com pessoas da área é outra boa fonte de informação com a vantagem de ser mais direta e, quando se consegue falar com a pessoa certa, das mais assertivas. A busca pode ser intercalada com momentos de reflexão até que a idéia, ou as idéias se firmem.

Toda esta investigação deve ser registrada de alguma forma. Rabiscos, comentários, desenhos, arquivos. De preferência centralizados em um único lugar. Não conheço nada mais eficiente que um simples bloco de notas. Agora é preciso desenvolver os pensamentos formados.

Neste momento, em quase cem por cento dos casos, é bom que, antes de colocar “a mão na massa”, como em algumas receitas culinárias, se “reserve” para mais tarde. Não é o assunto deste trabalho, mas muito se fala na capacidade cerebral de trabalhar inconscientemente. É preciso dar este tempo.



Cumprido este ritual inicia-se a fase de criação em si. Mais rascunho é produzido e também mais pesquisa retomada. Mas desta vez uma pesquisa estética dos elementos visuais e da forma com que farão parte da imagem que será criada. Livros de imagens, imagens na Internet, banco de imagens pessoais produção de imagens exclusivas e rascunhos, muitos rascunhos.

Recursos Gráficos

Há limitações quanto à compra de imagens prontas e a contratação de fotógrafos, ou mesmo de produção mais elaborada. Afinal estamos falando de cultura, no Brasil. Quanto à possibilidade de uso de recursos técnicos, tenho disponível o uso de impressão em offset (de boa qualidade) e quadricromia (uso livre de qualquer combinação de cores a partir das quatro cores primárias). É possível optar entre alguns tipos de papel sendo os mais comuns o couche brilhante e o fosco. Este segundo costuma dar mais sofisticação ao livro, mas pode parecer inadequado conforme a imagem e o tema.

Entre as limitações de impressão a mais definitiva é quanto ao formato do livro. Em se tratando de livro adulto é um recurso muito pouco explorado. Neste quesito, editoras e livrarias se unem a favor da padronização, para caber nos orçamentos e nas prateleiras.



No dia-a-dia procuro compensar estas limitações concentrando-me num trabalho mais elaborado com a imagem, coisa que o computador proporciona satisfatoriamente. Há casos, porém, em que o uso de recursos gráficos mais sofisticados são oferecidos ao criador, como alguns destes abaixo:

- Facas especiais quando o criador imagina cortes e formatos diferenciados. Ex: o livro de Moema Cavalcanti para a Cia das Letras: *Sentidos da Paixão*;
- Papéis especiais como, por exemplo, revestido de pelúcia, de plástico ou reciclados;
- Cores especiais além das quatro cores da quadricromia como um dourado ou mesmo uma cor pigmento especialmente preparada
- Reserva de verniz para determinar áreas específicas dentro do espaço que será coberta por uma camada brilhante. Este é um recurso que pude usar algumas vezes.
- Acabamentos especiais, ou seja, a forma de se montar o livro, etc.

Mas como me falou um conhecedor da área, Alan, gerente de pré-impressão de uma grande gráfica, nós podemos fazer qualquer montagem especial e utilizar os mais variados recursos, tudo depende dos recursos financeiros disponíveis.



Recursos Digitais

Cores e Fidelidade

Um dos aspectos não solucionados dentro da criação digital são as questões relativas à fidelidade de cores. Antes era possível a pré-visualização da obra apenas antes da impressão, através de uma simulação feita à mão, com tintas, o famoso layout. Hoje a facilidade da visualização prévia que apresenta a arte final na tela do monitor, ainda é bastante imprecisa. Não quanto à forma e a aplicação das fotos, mas principalmente quanto às cores.

Em breve posso estar desatualizada, mas no momento, num computador pessoal de tecnologia média, não se pode confiar no que se vê na tela, nem nas impressões em Desk Jet. Não que não haja impressoras de alta fidelidade, mas o fato é que são inacessíveis monetariamente, tanto para designers quanto para editores. Diante desta realidade, guias de cores com as respectivas transposições de porcentagens das misturas das cores básicas no sistema CMYK são essenciais. Mas exigem do designer e do avaliador razoável experiência prática dos resultados que se obtém na impressão final quando se digita porcentagens no computador. Com o tempo é preciso olhar a tela e saber imaginar o resultado na saída da máquina.



Portanto, ao lado dos recursos digitais, o guia de cores é uma ferramenta indispensável para que o processo da idéia inicial à sua finalização permaneça sob o controle do criador. No capítulo sobre análise de cores falarei mais sobre o guia que utilizo em meu dia-a-dia.

O Artesanato da Imagem

Especialmente na área gráfica, se comparado à especialização das décadas de 70 e 80, o computador pessoal significou um retorno a uma situação de autonomia diante do que se cria. Hoje, é novamente possível cumprir todas as etapas de um projeto, inclusive a impressão final, dentro de casa. Esta realidade significou também a possibilidade de manipulação e modificação de algo que já foi produzido.

Uma parte importante do meu processo aconteceu freqüentemente quando me apropriei do todo ou de parte de algo que já foi feito e o modifiquei a fim de compor uma imagem. Se fosse falar da Avenida Paulista, por exemplo, antes, a solução poderia estar numa foto clássica da avenida propriamente dita, ladeada por seus prédios já tão conhecidos. Com o tempo comecei a sentir a necessidade de buscar novos ângulos, novas idéias, símbolos. O computador oferecia outra possibilidade: uma nova estética. Algo que ia muito além da colagem. Ao invés de representar por foto ou ilustração eu estava em condições de intervir numa imagem já existente,



misturá-la com outras, aplicar filtros que a modificavam com um controle quase absoluto e com uma complexidade que tornava o original, ou os originais, muitas vezes, irreconhecíveis.

No meu ponto de vista é a partir destas possibilidades que criei meu estilo, como os Djs (Disc Jockeys) fazem hoje com as músicas já prontas. Nós vivemos em meio ao excesso de idéias e imagens. Eu aproveito a tecnologia para reciclá-las, usando a palavra do momento, apesar de não se tratar propriamente de lixo. Não se trata de copiar ou de se apropriar do que não é seu, é reaproveitar transformando em outra coisa.

Pedaços de imagem

A manipulação de imagem, do modo como a executo hoje, acontece freqüentemente aos pedaços. Algumas vezes pedaços de várias fontes diferentes que são reagrupados, como num quebra-cabeça reciclado, formando outra imagem. Esta forma é bem diversa de quando eu produzia peças para publicidade e buscava a perfeição técnica, mascarar, encobrir as emendas com o intuito de fazer uma coisa passar por outra.

Ainda é um modo de fazer em construção, mas é certo que difere bastante do uso que fazia na publicidade, criando objetos hiperbólicos, mulheres sem defeitos, paisagens paradisíacas. Sinto cada vez mais vontade de criar imagens, a partir de fotos realistas, que deixem a vista seus truques. Com a ajuda dos recursos



de manipulação e mistura de diversos originais e o uso de filtros do programa de editoração de imagens, tenho me aprimorado na apropriação de pequenos pedaços de imagens que juntos formam um todo novo, com características pessoais. O fato do meio editorial estar dando retorno positivo a estas experimentações significa que estes resultados têm agradado também o público fruidor. As seguintes capas demonstram esta forma de criação de imagens:

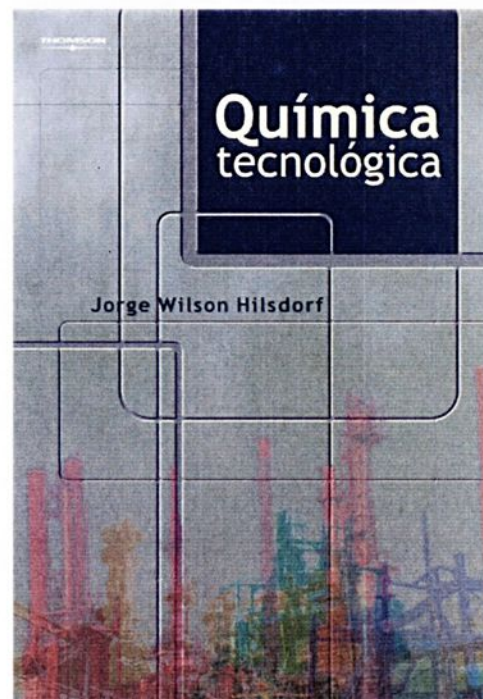
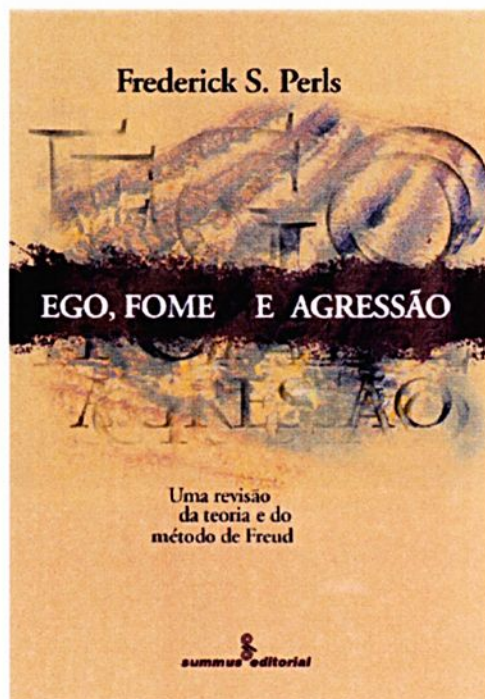


Figura 2 – À esquerda usei a imagem de um milharal misturado à letras e à direita sobreposição de várias fotos de usinas, além de uma imagem de céu compondo o fundo.

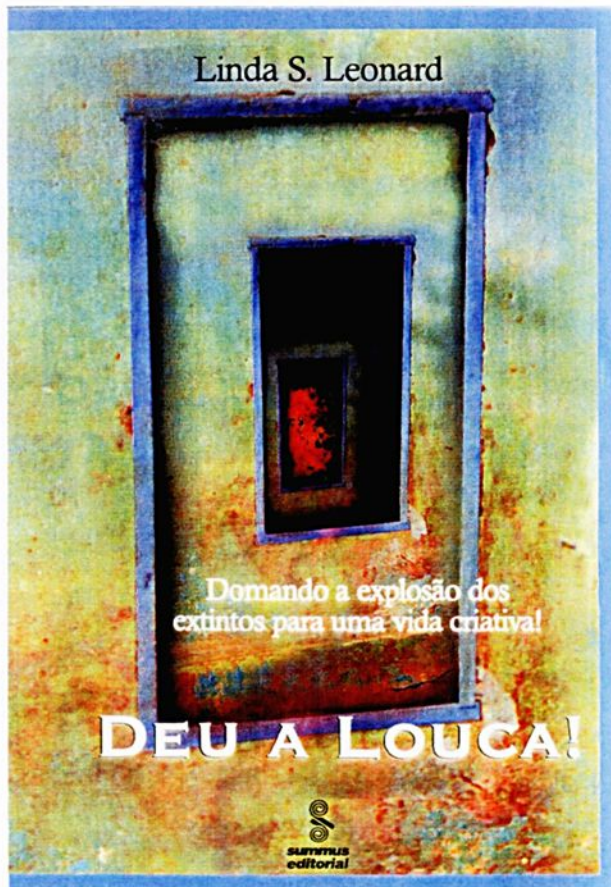


Figura 3 – À esquerda houve a repetição da mesma janela e uma imagem de fogo dentro da janela menor e à direita utilizei a imagem de uma maçã e de uma textura que lembra um muro feito de rocha.

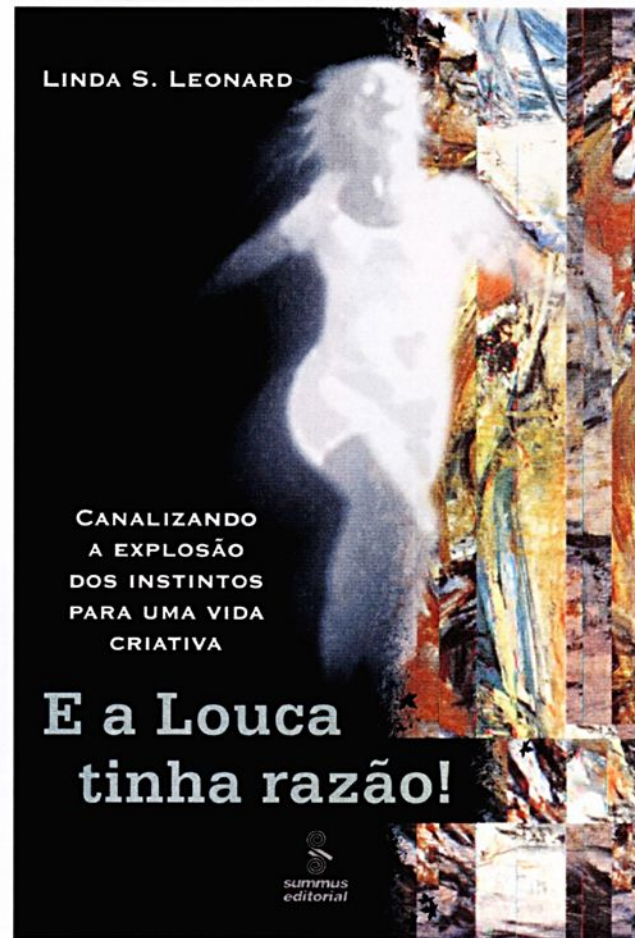
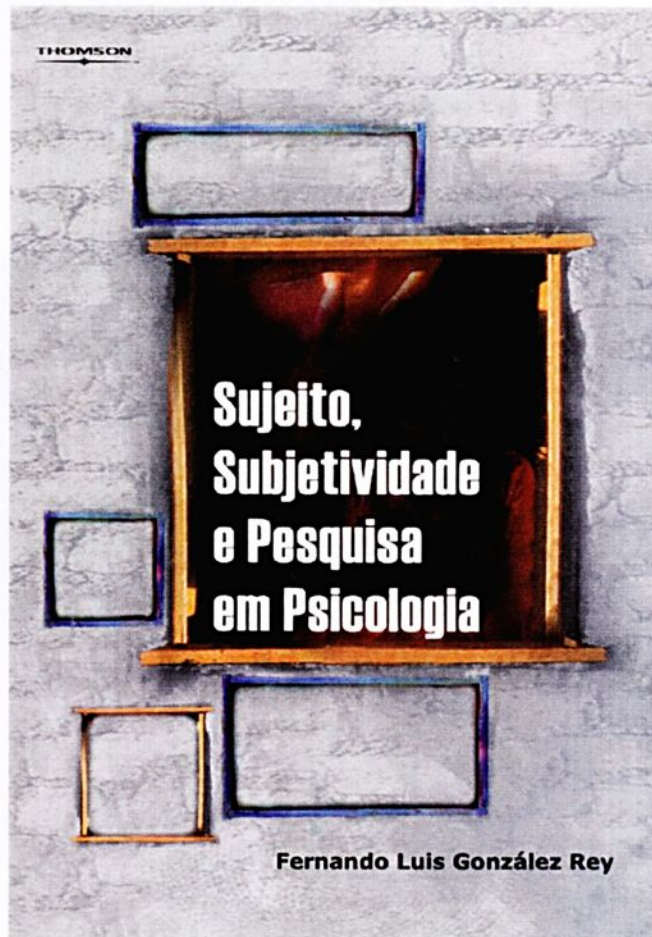
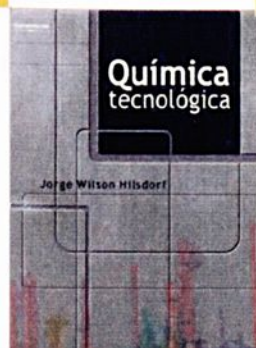
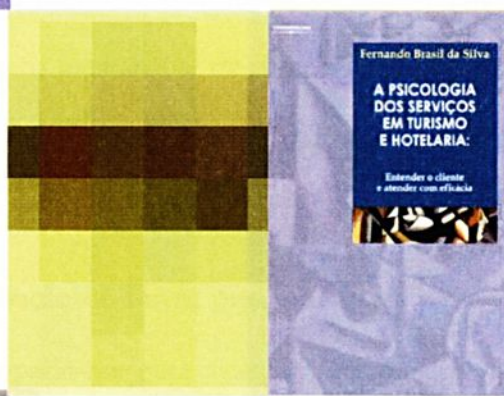


Figura 4 – À direita coloquei molduras incrustadas à parede de tijolos e à direita recortei uma imagem de mulher e a combinei com partes desconexas de um quadro pintado.



Sistematização das
Capas Produzidas

Este capítulo propõe uma exposição visual das capas criadas por mim reunindo-as em um grande mapa (Mapa 1), organizado a partir da linha do tempo. Pretendo detalhar aqui as informações nele contidas e tecer comentários a respeito.

Uma imagem falando de outras. O mapa de minha produção de capas revela, apenas com informações visuais, detalhes de procedimentos de trabalho, relacionamento com as editoras, tendências pessoais e editoriais relativas à cor, tema, abordagem dos temas, mudanças através do tempo e muitas outras particularidades.

Ele é a espinha dorsal de todo o trabalho, pois é a partir das capas apresentadas aqui que serão desenvolvidos os demais capítulos com maior ou menor grau de influência. O capítulo cinco, por exemplo, sistematiza três abordagens para análise de cores a partir das cores utilizadas nas capas apresentadas no gráfico. A terceira abordagem, mais especificamente, utiliza a própria disposição dos layouts ao longo do gráfico para relacioná-los entre si.

Expor esta produção de forma organizada visa passá-la a limpo, examiná-la em seus erros, acertos e vícios para a seguir preparar-me para avançar criativamente rumo a novas elaborações que fujam o quanto possível do já visto e explorem melhor as possibilidades do suporte e das ferramentas disponíveis.



1999

2000

2001

Primeira Apresentação



Segunda Apresentação



Publicadas



2002



2003





O mapa das capas aponta para a questão de várias capas apresentadas para um único livro. E mais ainda, várias capas apresentadas de uma só vez. Como é possível verificar, há um padrão de três capas para a primeira apresentação que ocorre, neste universo, em 69% dos casos. Este é um critério que me impus quando procurava me firmar no meio. Critério que adotei e procurei cumprir na maioria das vezes, independente das exigências de cada editora. Este rigor resultou, muitas vezes, em demora na entrega e significou, por quase todo o período de minha produção, um ganho financeiro reduzido. Por outro lado proporcionou uma experiência singular que com certeza teve papel determinante em minha afirmação profissional nesta área.

Feitos estes esclarecimentos referentes ao volume de opções apresentadas, apresento a seguir alguns gráficos que ilustram dados sobre as editoras e os assuntos dos livros que criei, situando mais solidamente o contexto da obra apresentada.



por ano

Quantidade de Capas Criadas

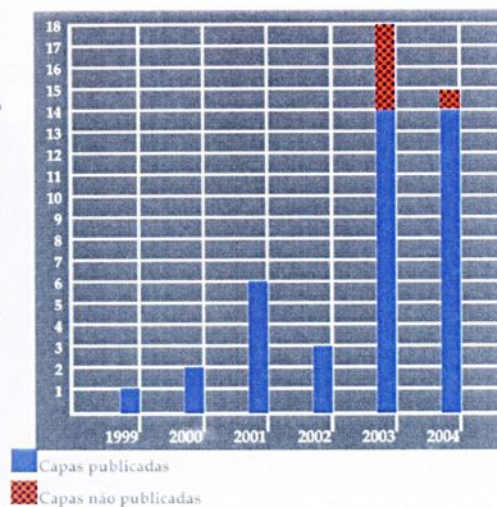


Gráfico 1 – Quantidade de capas criadas por ano.

no tempo, por editora

Capas

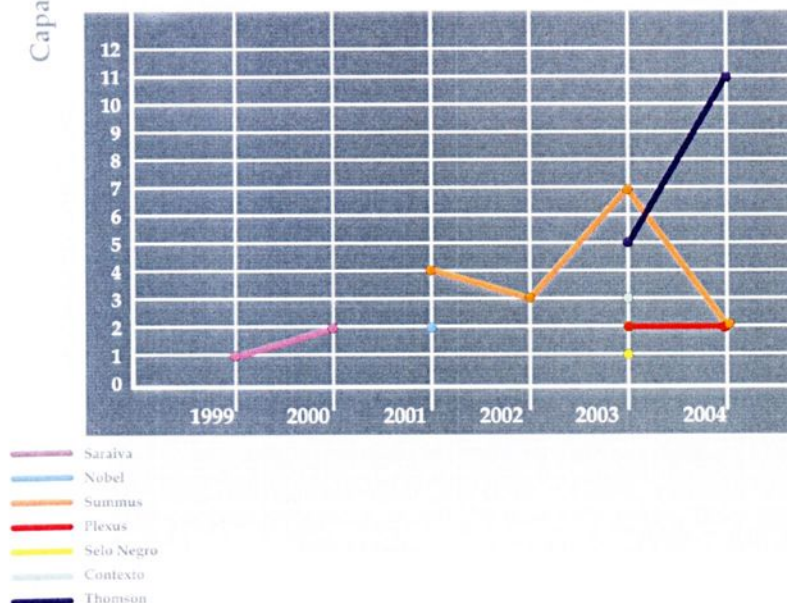


Gráfico 2 – Quantidade de capas feitas por editora, ao longo do tempo.

Aceitação do Trabalho

Os gráficos acima enfatizam o que já se pode verificar no mapa das capas. De 1999, ano em que iniciei atividades como designer de capas para editoras (já havia feito antes trabalhos de capas para publicações empresariais) até o fim do ano de 2004 houve uma evolução evidente da quantidade de capas publicadas e também no número de editoras com as quais trabalhei. Eles comprovam, portanto, a consolidação progressiva de minha atuação nesta área. Fica evidente aqui a aceitação do trabalho, por parte de algumas editoras, como vem sendo efetuado.

por editora

Quantidade de Capas Criadas

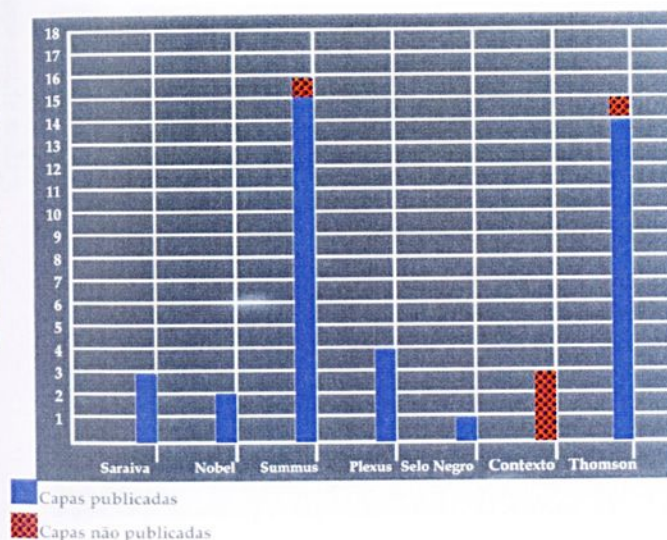


Gráfico 3 – Quantidade de capas criadas por editora

no tempo

Capas das editoras mais constantes

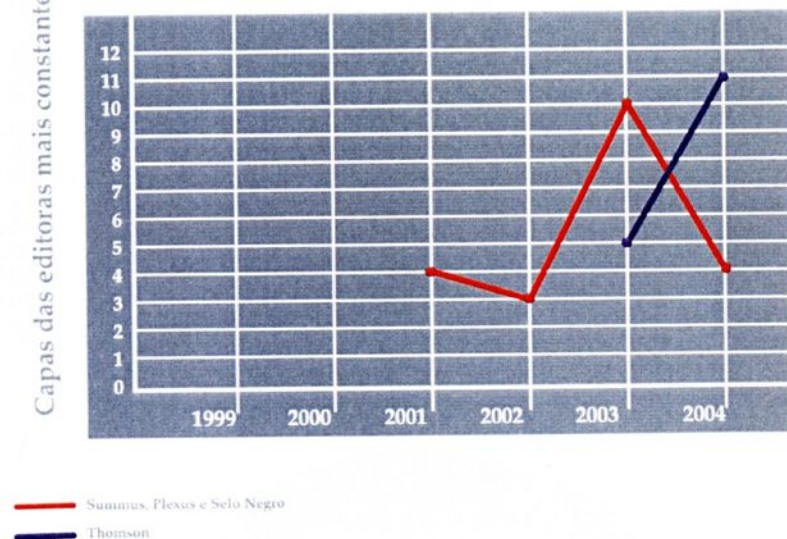


Gráfico 4 – Editoras mais constantes no tempo

Relacionamento com as Editoras

Nestes quadros fica visível que, apesar de iniciar relacionamentos com várias editoras, este tornou-se mais sólido em duas editoras basicamente. Fica claro também, no segundo gráfico, que a quantidade de encomendas que não foram concluídas é mínima e que mais da metade foram resultado de um período de experiência com uma nova editora cujo relacionamento acabou não se consolidando.

por número de layouts

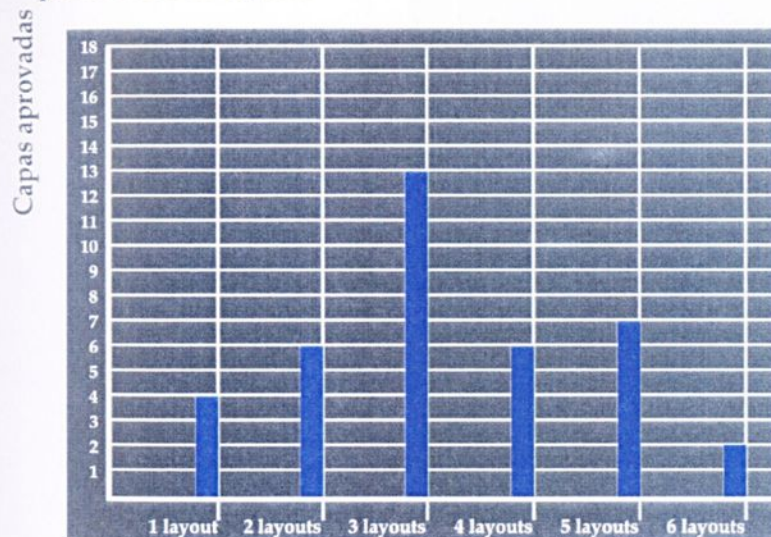


Gráfico 5 – Capas aprovadas por número de layouts



Gráfico 6 – Grau de dificuldade na aprovação de capas

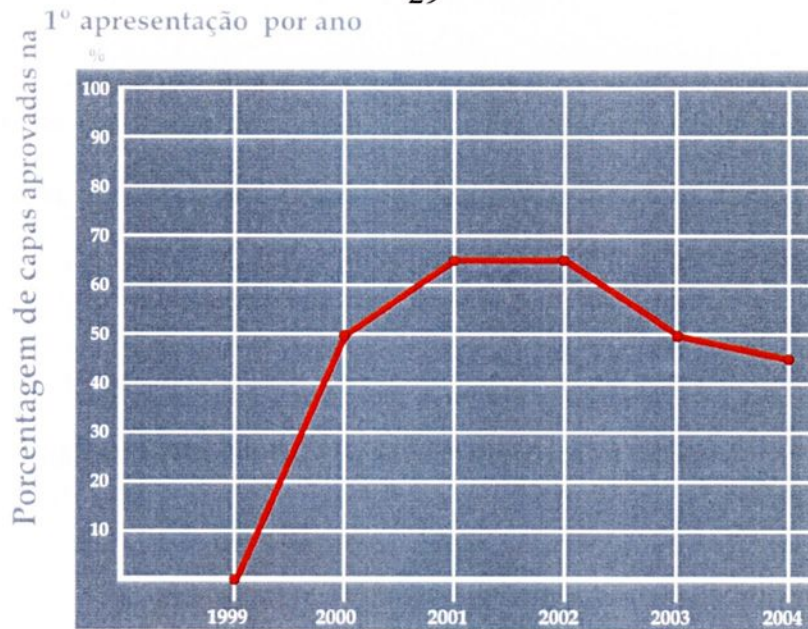


Gráfico 7 – Capas aprovadas na primeira apresentação

Dificuldade de Aprovação

O **Gráfico 5** confirma que o padrão proposto por mim, no início, de apresentar ao menos três capas, foi cumprido. O **Gráfico 6** demonstra que o número total de capas aprovadas numa primeira apresentação aconteceu em aproximadamente cinquenta por cento dos casos. Na investigação deste parâmetro, na linha do tempo, conforme se visualiza no **Gráfico 7**, pude averiguar que, a não ser no ano de 1999, esta porcentagem se manteve estável com ligeira tendência à queda. Ou seja, aparentemente, manteve a mesma eficiência na

aprovação ao longo destes cinco anos de atuação. Esta análise confirma minha percepção de que, apesar da grande liberdade de criação, trata-se de uma modalidade de design gráfico com elevado grau de dificuldade.



* Esta análise só foi possível ser feita com as editoras mais constantes.
Os números da editora Summus incluem as editoras do mesmo grupo (Plexus e Selo Negro).

Gráfico 8 – Quantidade de capas pela nacionalidade da obra para a editora Summus.



* Esta análise só foi possível ser feita com as editoras mais constantes.
Os números da editora Summus incluem as editoras do mesmo grupo (Plexus e Selo Negro).

Gráfico 9 - Quantidade de capas pela nacionalidade da obra para a editora Thomson.

Nacionalidade da Obra

Os números dos gráficos por nacionalidade da obra indicam que minha maior experiência foi com livros de autores nacionais nas duas principais editoras com as quais trabalho. No total, foram nove capas criadas para livros estrangeiros e vinte e sete para livros nacionais. Muito raramente, numa tradução, se usa a mesma capa da

edição original. Neste ponto acho que a responsabilidade do designer se amplia no sentido de ser preciso fazer também uma tradução visual para o leitor brasileiro. Às vezes é preciso ser mais explícito, pois o autor não é tão conhecido como em seu país de origem, outras vezes é necessário que a imagem introduza melhor o assunto. Fazer uma capa para livro traduzido costuma implicar em objetivos mais específicos a serem atingidos.

Livros Traduzidos

- 2001 - *Quando a Raiva Dói, Ego, Fome e Agressão e A Mulher Heróica*;
- 2002 - *Vício da Perfeição e ...E a Louca tinha Razão*;
- 2003 - *Gramática da Fantasia, Como Falar para Seu Filho Ouvir..., Bioestatística e Hiperatividade*;
- 2004 - *Compiladores*.





Gráfico 10 – Quantidade de capas por origem de assunto para a editora Summus

* Esta análise só foi possível ser feita com as editoras mais constantes.
Os números da editora Summus incluem as editoras do mesmo grupo (Plexus e Selo Negro).



Gráfico 11 - Quantidade de capas por origem de assunto para a editora Thomson

* Esta análise só foi possível ser feita com as editoras mais constantes.
Os números da editora Summus incluem as editoras do mesmo grupo (Plexus e Selo Negro).

Livros Profissionais ou Acadêmicos

As duas editoras com as quais trabalho mais assiduamente, coincidentemente, editam livros, em sua quase totalidade, com objetivos profissionais ou extraídos de trabalhos acadêmicos. Independente de serem traduzidos ou não. Esta realidade torna-se relevante neste estudo na medida em que posso afirmar que, embora não tenha experiência com capas criadas para trabalhos acadêmicos, criei capas para dez livros editados que foram resultado deste tipo de estudo. É claro que não se trata da mesma experiência. Livros acadêmicos só foram editados porque passaram pelo crivo e pelas modificações dos editores para que tivessem apelo editorial. A capa, portanto, seguiu critérios similares das outras capas chamadas profissionais. Mesmo assim intuo que, por existirem diferenças na abordagem de um assunto de acordo com o ambiente de onde emergiram, algumas capas criadas por mim refletiram esta distinção.

Trabalhos acadêmicos possuem abordagem lógica e complexa. O objetivo, neste tipo de livro, costuma ser o de aprofundamento de um assunto através do levantamento de múltiplos aspectos com o objetivo de aprofundar o tema. Em livros profissionais salienta-se a assertividade, a abordagem aqui costuma ir direto ao ponto, oferecer soluções imediatas e práticas. A seguir estão listadas as capas feitas para estes dois tipos de trabalho cujos resultados podem ser observados no mapa de capas:



Livros Profissionais

- 1999 – *Dissolução e liquidação de Sociedades*
- 2000 – *Código Tributário Nacional e O Meio Ambiente e a Ação Popular*
- 2001 - *Quando a Raiva Dói, Temas em Terapia Familiar e A Mulher Heróica;*
- 2002 - *Vício da Perfeição e ...E a Louca tinha Razão;*
- 2003 - *Gramática da Fantasia, Como Falar para Seu Filho Ouvir..., Marketing, Herói ou Vilão, Gestão da Qualidade, Química Tecnológica, Guerra e Imprensa, Ações Afirmativas em Educação, Bioestatística e Hiperatividade;*
- 2004 – *Psicologia dos Serviços em Turismo e Hotelaria, Controladoria Básica, Marketing Pós-Eleitoral, Psicologia Hospitalar, Compiladores, Turismo de Negócios, A Queda dos Mitos Econômicos, Marketing Internacional, Controladoria Avançada e Introdução à Administração Financeira.*

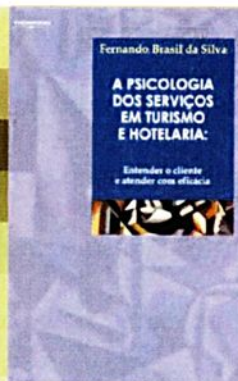
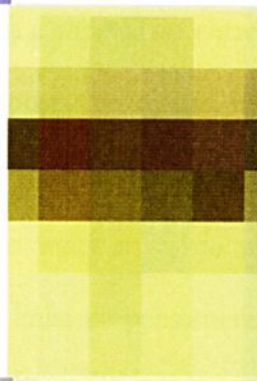
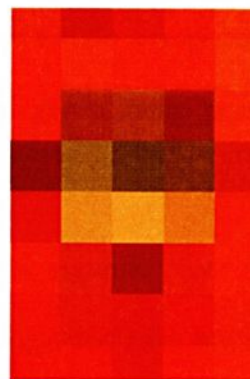
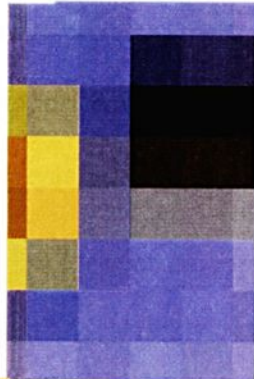
Livros Acadêmicos

- 2001 – *Ego, Fome e Agressão;*
- 2002 - *Gestalt e Sonhos;*



- 2003 – *Cidadania, Surdez e Linguagem, Psicodiagnóstico em Gestalt-Terapia, Adolescência e Trabalho, Hospitalidade, Filosofia para a Formação da Criança;*
- 2004 – *Possibilidades de Histórias ao Contrário, A Clínica Fonoaudiológica e a Psicologia Clínica.*





Análise Cromática das Capas Sistematizadas

Neste capítulo investigo o resultado das combinações de cores escolhidas para as capas apresentadas no capítulo quatro. Optei por trabalhar com três abordagens diferentes. A primeira experimenta categorizar as capas a partir da retirada de uma paleta de cores de cada capa. A segunda trata de analisar como as cores foram utilizadas estruturalmente, dentro do layout. A terceira propõe um estudo a respeito da cor tônica de cada capa, detectando em que elementos foram utilizadas e as tendências gerais, tanto pessoais quanto por parte das respectivas editoras.

As teorias de cores mais aceitas e complementares entre si, segundo relata Arnheim em seu livro *Arte e Percepção Visual* (2001), são: a de Newton, que descreveu a fisiologia dos raios luminosos; a de Goethe, que se centrava nos meios físicos e superfícies entre a luz e os olhos do observador e, finalmente, a de Schopenhauer, que fixou-se mais nas respostas retinianas. Estas teorias, ainda segundo Arnheim, descrevem um fenômeno que nos atinge de forma mais passiva, direta e, portanto emocional. Diferente, por exemplo, da percepção da forma, que estimula uma reação mais ativa, de maior apelo à organização mental. Matisse, citado em Arnheim, acreditava, seguindo esta linha de pensamento, ser a percepção essencial da forma, superior à mera percepção sensorial das cores. Arnheim também comenta em seu livro:



A emoção nos atinge como faz a cor. A configuração, por contraste, parece exigir uma resposta mais ativa. Nós examinamos o objeto, estabelecemos seu esqueleto estrutural, relacionamos as partes com o todo. De modo similar, a mente controladora age sobre os impulsos, aplica princípios, coordena uma variedade de experiências e decide sobre o andamento da ação. Em termos gerais, na visão da cor, a ação parte do objeto e afeta a pessoa; mas para a percepção da forma a mente organizadora vai de encontro ao objeto. (ARNHEIM, 2001,)

Israel Pedrosa, para falar da cor inexistente no livro *Da Cor à Cor Inexistente* (2002), também se refere de maneira similar às questões entre forma e cor:

O que é necessário levar em consideração, com referência à cor, é que sua capacidade de influência psíquica tende sempre mais para aspectos emotivos, ao passo que a da forma é predominantemente lógica. (PEDROSA, 2002)

A importância da cor é tão evidente no mundo atual quanto as emoções, nos relacionamentos entre as pessoas. O mundo de hoje está aprendendo a valorizar mais igualitariamente, cores e formas, emoções e raciocínio lógico, considerando-os mais sabiamente complementares e interdependentes. Sobre este aspecto complementar escreve ainda Pedrosa:



Assim como a forma só é percebida em razão de uma diferença de cor ou de luminosidade dos campos que a definem, a capacidade expressiva e comunicativa da cor só aparece através da forma (tamanho, configuração da área, repetição, contraste, combinação, proximidade e semelhança), atingindo seu maior grau de eficiência quando complementa ou reforça a mensagem contida na forma. (PEDROSA, 2002, p. 92)

Em nossos dias, o uso da cor em larga escala nos oferece um espetáculo multicolorido e aparentemente caótico. Mais caótico que outros setores do conhecimento e das artes, como na música e na literatura, em que tanto sons como informações verbais são melhor decodificadas pela maioria das pessoas. Pedrosa indica em seu livro que o motivo seria a tardia elaboração de uma teoria da cor mais consistente, só possível depois de descobertas científicas mais recentes.

Minha vivência confirma essa informação: a intuição é a principal ferramenta utilizada, especialmente no aspecto de cores, tanto na elaboração quanto na avaliação das imagens criadas para as capas. Não que esta intuição não seja importante, afinal como afirma Pedrosa:

“...sempre que alguém, em qualquer lugar, por qualquer motivo, toma um pincel para colorir a obra que inicia, seu espírito utiliza consciente ou inconscientemente o resultado de escolhas e opções milenarmente preparadas para este instante mágico.” (PEDROSA, 2002)



O intuito das três sistematizações propostas a seguir é somar, acrescentar ao conhecimento intuitivo (válido) um pouco da objetividade das conquistas que alguns dos pesquisadores da cor nos legaram.

A primeira sistematização procurou analisar o aspecto **qualitativo** das cores das capas, ou seja, checar a harmonia entre elas. Foram retiradas, desta forma, entre três e quatro cores de cada capa analisada seguindo como base o esquema apresentado no livro *Color Harmony*, de Hideaki Chijiwa (1990). O livro, que na verdade é um guia prático de uso de harmonias cromáticas, oferece milhares de combinações prontas, divididas em categorias criadas a partir de aspectos de percepção físicas e culturais. Neste guia o leitor é convidado a encaixar seu tema dentro de uma categoria e escolher a opção que melhor traduza este tema. Neste estudo, pretendo partir das combinações já utilizadas por mim nas capas apresentadas, categorizá-las dentro de algumas opções do guia de cores e depois contextualizá-las com os temas dos livros, sistematizando, desta forma, minhas escolhas.

Estas palhetas cromáticas retiradas das capas foram também analisadas sob o ponto de vista da **harmonia** definida por Pedrosa, como sendo construída a partir de uma **cor dominante**, uma **cor tônica** e uma **cor intermediária**, conforme sua definição:

Desde o Renascimento a harmonia cromática vem sendo definida como resultado do equilíbrio entre a **cor dominante** (a que ocupa maior extensão no conjunto, ou seja, a maior área da escala), **cor tônica** (coloração vibrante que, por ação de



contraste complementar, dá o tom ao conjunto) e a **cor intermediária** (coloração que forma a passagem, meio-termo entre a **dominante** e a **tônica**). (PEDROSA, 2002)

A segunda abordagem liga o uso da cor à estrutura do layout. Esta proposta esclarece questões quanto a proporções entre as cores utilizadas e sua localização no layout. Segundo Pedrosa, a quantidade, a forma e o posicionamento das cores numa composição potencializam ou não suas qualidades. Nesta abordagem foi usado o recurso de redução drástica da definição dos pixels da imagem da capa que isolou a cor do significado designado pela forma. Não interessa, neste momento, identificar se o vermelho utilizado é uma bola de futebol ou sangue, mas como este vermelho foi usado em relação ao azul e ao amarelo contidos na imagem. Ela se sobrepõe demasiadamente sobre as outras cores? Que porcentagem do espaço ocupa? A localização privilegiada e a proporção de determinada cor a coloca em harmonia com as demais? Tudo o que se pode ver em cada capa são diversos retângulos contíguos com as cores simplificadas, grandes o suficiente para que sua combinação não chegue a qualquer forma definível.

O terceiro e último parâmetro procurou, inserido numa escala que vai do detalhe ao geral, a máxima simplificação cromática, ou seja, a redução de uma capa a uma única cor. Nesta derradeira análise não interessa mais a estrutura da cor, ou a harmonia da composição, mas sua **cor tônica**, seguindo a mesma definição do termo usado na abordagem anterior. O objetivo aqui é isolar a cor captada num relance de olhar.



Este estudo se mostrou interessante para a análise do conjunto da obra. Ou seja, vista na mesma estrutura montada para visualizar todos os trabalhos: o mapa do capítulo quatro. Numa visão geral, como se vista de longe, de imediato, este estudo pretende detectar tendências no tempo, recorrentes tanto nas tentativas quanto nas capas aprovadas pelas editoras. Trata-se de uma investigação que constrói uma ligação entre as capas, tratando-as como conjunto.

A eleição de um estudo mais aprofundado do uso das cores a serem utilizadas em meu trabalho mostrou-se terreno fértil, porém, por vezes, complexo. Contudo, os resultados o confirmaram como a melhor escolha, entre outros elementos estruturais de uma imagem gráfica. Primeiro pelo fato de ser a cor o mais potente recurso, quando bem utilizado, para sensibilização diante de um turbilhão visual a que somos expostos diariamente. Segundo, por carecer, apesar da consistente teoria de que dispõe, de maior objetividade tanto em sua aplicação com em sua análise.



1º abordagem – Sistematização de cores a partir de um guia de combinações de cores

A primeira proposta de uma abordagem para análise de cores nas capas de minha produção, conforme já citado na página 79, toma como base o livro *Color Harmony*, que é meu livro de trabalho. Este guia, à primeira vista, é similar a escalas de cor tipo Pantone, mas como veremos a seguir é mais que isto. Trata-se de um guia de estudos de cores a partir dos efeitos perceptivos que suas diversas combinações causam no observador, conforme seu meio cultural e psicológico. É um excelente apoio ao trabalho do designer gráfico porque, além de materializar uma grande gama de combinações, organiza estas combinações sistematicamente, por categoria.

Valem aqui, porém, duas ressalvas. Primeira: este apoio pode significar a troca da inventividade e do aprofundamento no conhecimento da teoria por uma fórmula pronta. Segundo: nem todas as categorias apresentam resultados satisfatórios. Mais adiante farei comentários sobre estas categorias com mais detalhes.

O guia apresenta uma paleta com 61 cores obtidas a partir de variações de valores dos dez tons do disco de cores básicas apresentado, além do laranja-amarelado. As combinações são produzidas entre duas, três ou quatro cores e divididas, conforme os resultados obtidos, nos seguintes grupos:



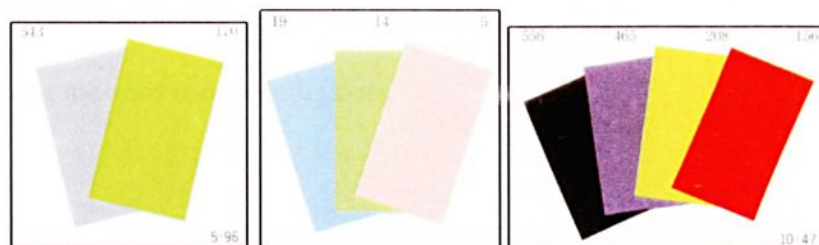


Figura 5 – Imagem das formas como são apresentadas as combinações de cores no livro Color Harmony retiradas de páginas aleatórias deste guia.

Cores Claras

São cores obtidas das misturas dos 11 tons básicos com o branco, cujo resultado foi a baixa intensidade das cores.

Cores Apagadas

São tons obtidos da mistura dos mesmos tons básicos com o cinza, o que, segundo o autor, torna as cores “lameacentas”.

Cores Vivas

São apenas os tons básicos, sem mistura, em sua saturação máxima.

Cores Escuras

São as misturas dos mesmos tons com o preto.

Cores Acromáticas

Literalmente são “cores sem cor”, que nada mais são do que o preto e os matizes de cinza até o branco.

Cores de Processo

São baseadas nas tintas básicas usadas nos processos gráficos de impressão em quatro cores. São elas o conhecido Magenta, o Cyan e o Yellow, além do já mencionado Black. Na indústria gráfica são elas que produzem todas as demais cores através de um sistema de pontos contíguos (este sistema será em breve substituído pela indústria gráfica por um mais avançado em que as cores são “chapadas”).

Rosas e Azuis

Foram utilizadas variando tons e matizes criando cores derivadas adicionais, segundo o autor, por serem extremamente populares entre os designers (questiono a atualidade desta escolha subjetiva, já que o guia tem, desde a última edição, quatorze anos)



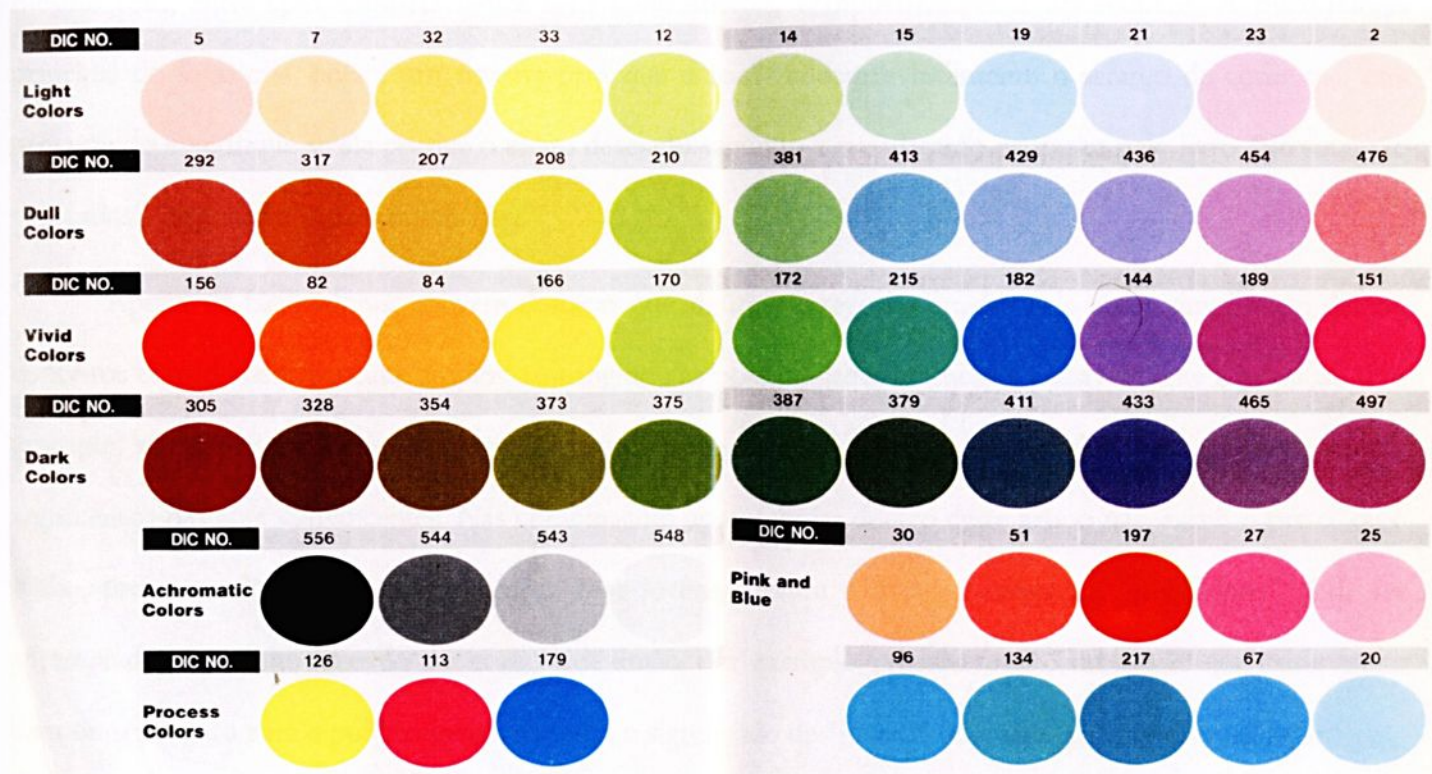


Figura 6 – Reprodução da imagem das páginas 8 e 9 que apresenta as 61 cores utilizadas pelo guia Color Harmony como base para as 1.600 combinações oferecidas.

Estabelecidas estas cores, Chijiwa propõe combinações a partir de significados emocionais e culturais agrupando estas combinações em cores quentes, frias, tranquilas, excitantes, naturais, jovens, femininas, surpreendentes, japonesas, além das mais técnicas, relacionadas à disposição no disco cromático como cores de

mesmo tom, entre tons similares, entre tons contrastantes, complementares e acromáticos. A metodologia principal do livro cria, então, um sistema para que o leitor encontre facilmente o arranjo de cores que está procurando e verifique se ele produz o efeito desejado segundo a classificação proposta pelo livro. No total são colocadas à disposição 1662 combinações.

Apesar de facilitadoras, convém destacar que algumas categorias criadas pelo autor simplificam demais conceitos considerados bastante amplos, restringindo as possibilidades estéticas e possivelmente a inovação. Por exemplo, ao propor combinações “jovens” o autor carrega de subjetividade suas explicações, apesar do uso de argumentos bastante convincentes. Nas combinações apresentadas dentro deste grupo não existe o preto, ou o vinho, prevalecendo tons pastéis e alegres. Mas jovens adoram o preto, e mesmo a “jovialidade” pode ser apresentada pelo vinho fazendo par com verde limão, por exemplo, criando uma combinação que cairia muito bem num produto para o público jovem, embora o significado de “jovem” hoje seja bastante diversificado.

Sendo assim, neste estudo, foram utilizadas apenas as categorias que **relacionam as cores do disco cromático** entre si e entre sua escala de valores, que são as variações de luminosidade de cada tom. Deste modo foram descartados, portanto, os conceitos de combinações tranqüilas, excitantes, naturais, jovens, femininas, surpreendentes e japonesas. Nessa mesma linha de raciocínio, foram adotadas categorias: **mesmo tom, tons**



similares, tons contrastantes, complementares e acromáticos, além dos conceitos de combinações quentes e frias.

No disco cromático, tomando-se como exemplo a cor **azul** ficam assim determinadas as definições das categorias citadas acima:

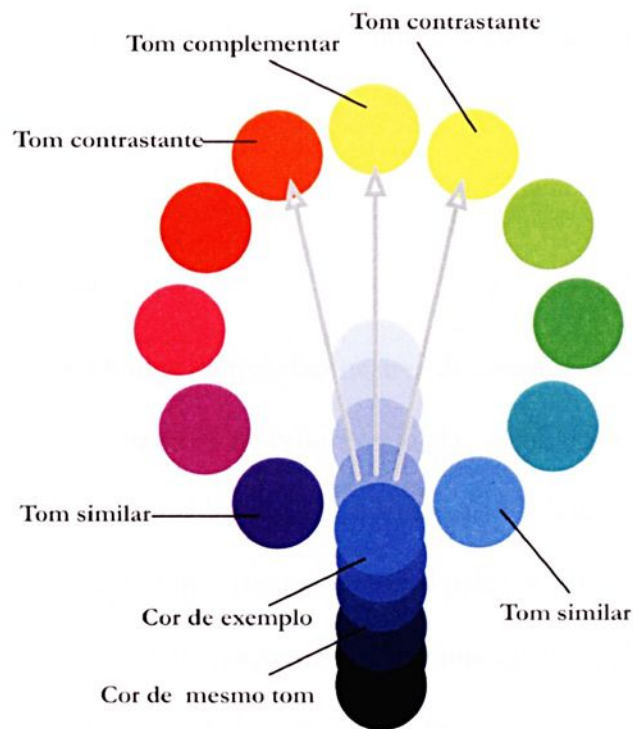


Figura 7 – Disco Cromático e as relações entre as cores tomando como exemplo o azul

A título de complementação teórica, foi necessária ainda a utilização de outra nomenclatura, mais adequada, diversa da empregada pelo autor, para designar a função de cada cor dentro da combinação. No livro, o autor distingue apenas a cor dominante sendo todas as demais denominadas “subordinadas” àquela. Nesta investigação adotei os conceitos propostos por Pedrosa relativos à combinação de cores e já explicados no início deste capítulo, de cor dominante (que difere do conceito utilizado pelo autor do guia de cores), cor tônica e cor intermediária.

A Aplicação no Design de Capas

Nem sempre, ao longo de 14 anos de trabalho na área de design gráfico, fiz uso de guias de cores ou de estudos teóricos mais aprofundados na hora de criar. No início, eu utilizava intuitivamente os conhecimentos sobre cores adquiridos na faculdade e em leituras complementares. Nessa época eu sentia falta de uma base teórica mais sólida e, ao mesmo tempo, um crescente interesse pelas possibilidades oferecidas pelo computador. Este guia mesmo, comprei e o deixei algum tempo sem uso, ainda maravilhada com a palheta de 16 milhões de cores disponíveis na minha tela de computador. Vivi uma época em que tanto criadores quanto clientes se encantavam com qualquer tosco e instável recurso que um programa gráfico apresentava. Por um tempo houve



uma febre de logotipos multicoloridos em perspectiva saltando de cartõezinhos de visita. E isto, quem trabalhou nesta área, naquela época sabe, aconteceu também em muita agência de renome (talvez ainda aconteça). A febre passou e todos nós, profissionais por formação, pudemos novamente voltar ao duro trabalho de utilizar as cores como linguagem. Mas agora com as responsabilidades como criadora ampliadas, com o desafio de manter fiéis as cores até a impressão final, coisa nada fácil na fase de transição para o sistema digital. Neste contexto voltou a ter sentido trocar as 16 milhões de cores pela escala cromática e pela teoria sobre harmonia. Este novo ponto de vista favoreceu, e muito, a posterior experiência da criação de todas as capas apresentadas neste estudo.

O primeiro passo, nesta primeira abordagem, foi retirar a paleta de cores das capas estudadas. A **cor dominante** foi a que ocupou a maior área dentro da imagem. A cor mais vibrante na composição será a escolhida como **cor tônica** e a que cumpriu, dentro da composição, o papel intermediário entre as duas cores anteriores será denominada de **cor intermediária**. A capa abaixo exemplifica o modo de apresentação desta abordagem:



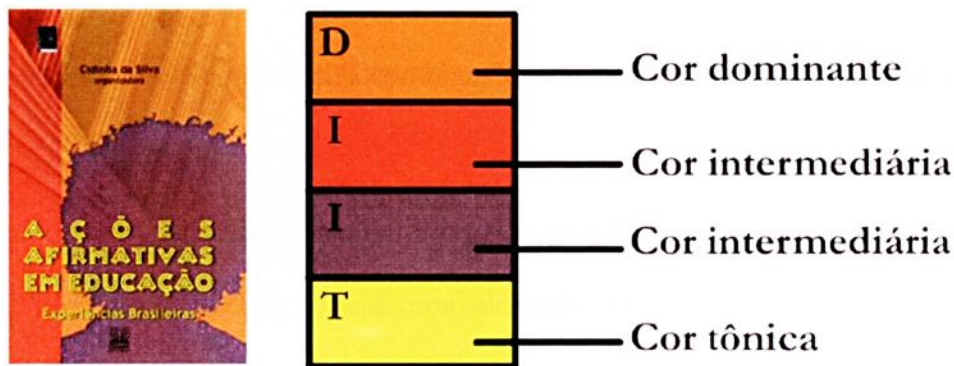


Figura 8 - Esquema de apresentação de paleta de cores das capas produzidas

A cor dominante e a cor tônica obviamente são sempre únicas, já a intermediária foi representada, em alguns casos, por mais de uma cor. Na tabela montada para cada capa a função de cada cor virá indicada por sua inicial dentro do retângulo correspondente.

O texto que vem ao lado da paleta na tabela, possui três itens: no primeiro - **categoria indicada no guia de cores** – localizei a combinação mais similar à combinação da capa analisada dentro das categorias válidas do guia Color Harmony. No segundo item – **relação harmônica** - tezi comentários a partir das idéias sobre harmonia descritas por Pedrosa em seu livro sobre a cor inexistente e no terceiro item – **resultado das combinações** – comentei o ajuste ou desajuste detectado na combinação. O texto ao lado da capa, com o subtítulo **adequação ao tema do livro**, avalia a adequação das cores ao conteúdo do livro. Através deste texto

crítico procurei responder a questão principal: a combinação de cores utilizada mostrou-se adequada segundo os parâmetros utilizados?

Vale ressaltar que as fontes da mensagem verbal de capa foram sempre consideradas, neste capítulo, como parte da composição visual da capa, ou seja, como elemento visual.

Sete capas foram retiradas do mapa sistemático do capítulo quatro para serem avaliadas. Foram escolhidas as capas cujo fator cor se mostrou determinante no processo.



Avaliação da paleta de cores

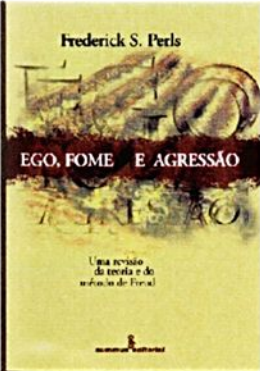
Capa nº 1 - Título: *Quando a Raiva Dói*

Editora: Summus

D	Categoria indicada no guia de cores Entre tons similares
I	Relação harmônica Harmonia com ênfase em dois tons. Com o uso de valores de sombra nas cores intermediárias. Cor dominante: vermelho. Cores intermediárias: azul e vermelho escurecidos. Cor tônica: amarelo
I	Resultado da combinação Duas cores dominam a combinação: o vermelho e o amarelo. O amarelo tornou-se mais claro ao lado do vermelho, tomando este tom, por sua vez ligeiramente azulado. As cores escurecidas de vermelho e azul emolduram o título fazendo corretamente a intermediação.
T	
	Adequação ao tema do livro Os tons principais foram usados praticamente puros tornando a combinação forte. A raiva tem uma forte associação subjetiva com o vermelho. O amarelo tomou a combinação quente e vibrante. Este livro possui grande visibilidade.

Capa nº 2 - **Título:** *Ego, Fome e Agressão*

Editora: Summus

D	Categoria indicada no guia de cores Entre tons similares
I	Relação harmônica Harmonia com ênfase em dois tons obtida com a degradação do amarelo e do rebaixamento do vermelho. Cor dominante: amarelo claro. Cor intermediária: vermelho escuro. Cor tônica: branco.
T	Resultado da combinação A alteração dos tons originais do amarelo e do vermelho tornaram a combinação suave. A cor branca se tornou tônica pelo contraste com o vinho.
	Adequação ao tema do livro Os tons suavizados trouxeram sobriedade ao conjunto. O branco contribuiu com um certo senso de neutralidade. O resultado das cores fortes, usadas com requinte junto ao branco neutro, procuraram traduzir o caráter científico e contestatório do livro que desafiou as propostas de Freud em seu tempo.

Capa nº 3 - **Título:** *Adolescência e Trabalho*

Editora: Summus

D

Categoria indicada no guia de cores

Entre tons complementares

T

Relação harmônica

Harmonia entre dois tons. Cor dominante: azul degradado com branco e com um toque de amarelo. Cor tônica: amarelo com um toque de vermelho. O amarelo torna-se mais intenso com a interferência do azul.

Resultado da combinação

Combinação de resultado suave embora se trate de cores complementares. O azul degradado deixa o amarelo mais vibrante e a relação entre eles harmoniosa.



Adequação ao tema do livro

Aqui a cor amarela representa a alegria da adolescência e o azul suave, a sobriedade do mundo adulto. Mas a idéia é positiva na medida em que transmite ser esta transposição, de um mundo para outro, tranqüila e harmoniosa, como acontece com as cores do modo como foram aplicadas.

Capa nº 4 - **Título:** *Ações Afirmativas em Educação*

Editora: Selo Negro

D	Categoria indicada no guia de cores Entre tons similares
I	Relação harmônica Tentativa de harmonia cromática, sem o uso de valores de luz e sombra (claro-escuro). Cor dominante: laranja. Cores intermediárias: azul-violetado e vermelho alaranjado. Cor tônica: amarelo.
I	Resultado da combinação Nesta combinação praticamente a única cor alterada é o laranja com a degradação com o branco. Recurso adequado para o uso em grandes áreas. As cores intermediárias contêm em sua composição o amarelo, presente nas demais, tornando, portanto, o conjunto ajustado.
T	
	Adequação ao tema do livro O uso de tons puros (sem degradação com branco ou rebaixamento com preto) dando um aspecto vivo é uma marca do próprio selo, dedicado a causa negra.

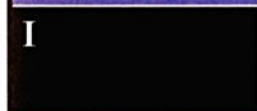
Capa nº 5 - **Título:** *Filosofia para a Formação da Criança*

Editora: Thomson



Categoria indicada no guia de cores

Entre tons complementares



Relação harmônica

Uso de tons saturados, com quase nenhum uso de valores de luz e sombra (claro-escuro). Cor dominante: azul Cores intermediárias:



preto e amarelo quente (com um toque de vermelho). Cor tônica: amarelo frio (com um toque de azul).



Resultado da combinação

O amarelo da flor é o ponto máximo de atração por que está combinada com sua cor complementar saturada. O título, por conta disto, perde em atração por suas cores neutras, apesar de contrastantes.

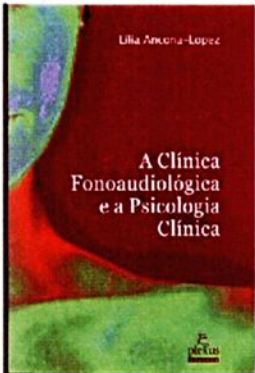


Adequação ao tema do livro

Os tons puros (sem degradação com branco ou rebaixamento com preto) procuraram remeter ao mundo infantil. Talvez o azul com sombras escuras tenha tirado a leveza desta idéia. Esta leveza ficou a cargo de outros elementos como o significado da flor flutuando. O preto carrega ainda mais a composição tornando o conjunto, embora agradável, inadequado ao assunto.

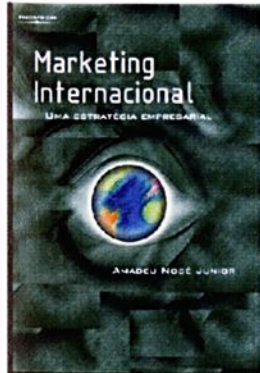
Capa nº 6 - **Título:** *Clinica Fonoaudiológica e Psicologia Clínica*

Editora: Plexus Editora

D	Categoria indicada no guia de cores Entre tons complementares
I	Relação harmônica Harmonia com ênfase em dois tons. Com o uso de rebaixamento na cor de fundo, mantendo a saturação do verde. Cor dominante: vermelho escuro. Cores intermediárias: azul e vermelho. Cor tônica: verde.
I	Resultado da combinação O verde torna-se vibrante com o uso do vermelho rebaixado com o preto. Especialmente o vermelho saturado faz a transição entre o vinho e o verde. O azul misturado ao verde tira sua vibração jogando as atenções para a massa de cor verde na parte inferior da imagem.
T	
	Adequação ao tema do livro A ideia inicial era que o vermelho do pescoço fosse o ponto de atração, já que é sobre o sistema da fala o tema do livro. Mas o resultado é que o fundo vermelho escuro anulou parte da força do vermelho e ao mesmo tempo salientou o verde. Acho que o aspecto estético foi satisfatório, no entanto, esta experiência demonstrou falta de controle no manejo das cores.

Capa nº 7 - **Título:** *Marketing Internacional*

Editora: Thomson

D	Categoria indicada no guia de cores Entre tons similares
T	Relação harmônica Uso de uma cor saturada (azul) com outra levemente rebaixada (verde). Cor dominante: verde rebaixado (misturado com o preto). Cor tônica: azul. Cor intermediária: branco.
	Resultado da combinação A combinação que poderia ter resultado apagada ganhou vida pela textura e pelo uso de um halo branco envolta do globo. A presença de cores mais vivas como o laranja e o verde amarelado não chegaram a interferir na composição pelo pouco espaço que ocuparam e por estarem contíguas ao halo branco.
	Adequação ao tema do livro O verde faz menção à bandeira nacional. Ele foi suavizado pela mistura com o preto para se tornar mais agradável. Em sua composição foi adicionado também o magenta, em menor quantidade. Sua presença “esquentou” a imagem que poderia ter ficado excessivamente fria. Isto reforçou o conceito de otimismo que pensei que a capa deveria sugerir.

2º abordagem – Sistematização da constituição espacial das cores nas imagens construídas para as capas

Nesta segunda abordagem, a idéia é analisar a estrutura espacial da cor quando aplicada na imagem. Este estudo pretende criar uma paleta de cores usando um outro método, a partir de um recurso do próprio programa onde a imagem foi produzida. A idéia é reduzir para 1 pixel por polegada a resolução da imagem cujo original possui 300 pixels por polegada.

O pixel é a menor unidade de uma imagem digital, tem formato quadrado e possui uma única cor homogênea. Quando reduzimos o número total de pixels de uma imagem, geralmente para que seu arquivo ocupe menos espaço, vários pixels vizinhos se transformam em apenas um. Como cada um tem uma cor própria o computador executa uma série de operações para que o pixel resultante represente uma média destes tons. Se reduzirmos ao mínimo possível, ou seja, um pixel por polegada teremos poucos quadrados para representar a imagem.

O resultado desta falta de detalhes é uma imagem formada por retângulos coloridos sem que se possa identificar mais nenhuma outra forma. Este efeito é similar ao efeito de olharmos algo a certa distância.

Perdemos o detalhe, o layout se torna mais simples e a estrutura que o formou fica mais visível. Desta forma, podemos ver de maneira mais imediata a combinação de cores utilizada, não aquela exata em suas porcentagens, mas a tendência geral do trabalho. Este procedimento mostrou-se eficiente para revelar a forma como a combinação de cores foi utilizada na composição. Assim, fica mais fácil examinar se os pesos e as escolhas de tons foram aplicados corretamente, sem que as figuras e seus significados atrapalhem a análise. É como se retirássemos a fachada de um prédio para verificarmos a solidez de sua estrutura.

No método anterior, a vantagem residia na maior precisão das porcentagens de cores da paleta obtida de cada capa, porém só visualizada fora do layout. Neste caso, a precisão dos tons é menor, mas justifica-se, pois, como já foi dito, a idéia é estudar o que se vê num relance, ou a certa distância. Um exemplo está na capa abaixo:



Figura 9 - O efeito da redução da qualidade é similar ao da visão de longe ou de relance

Esta abordagem elimina análise da forma, concentrando-se apenas na **quantidade** e na **localização** das cores na composição. Este procedimento mantém a análise na esfera restrita da cor, permitindo que a visão estética seja sempre o ponto de partida.

Tanto nesta quanto na abordagem anterior, é pouco relevante o número de capas analisadas, pois a idéia é esboçar, com exemplos, um modelo de análise para que possa ser aplicado nas demais capas.

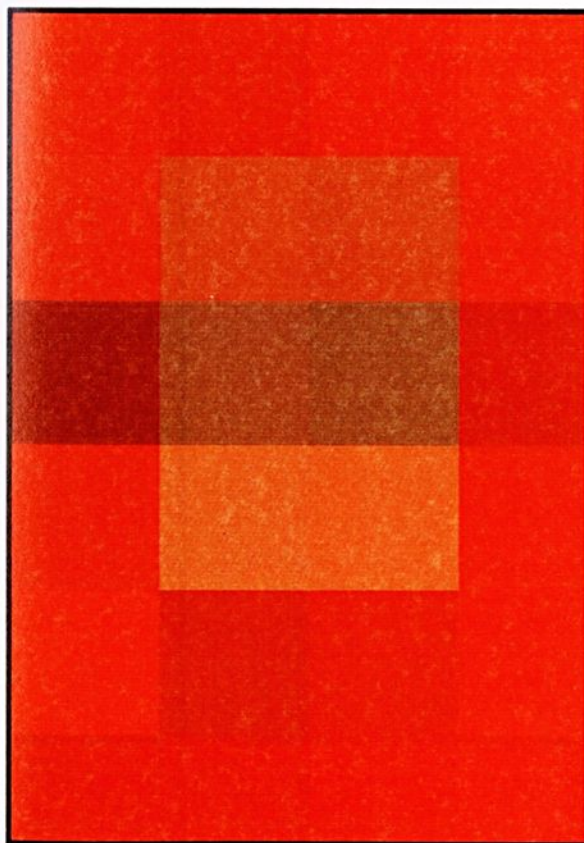
As capas são as mesmas escolhidas na primeira abordagem. Primeiro porque foram capas cujas cores foram determinantes no processo de criação e segundo porque, desta forma, é possível avaliar o quanto as análises são complementares entre si.



Avaliação Estrutural da cor

Capa nº 1 - **Título:** *Quando a Raiva Dói*

Editora: Summus



Relação de Quantidade e Localização

Predominância do vermelho no espaço. Ao centro, numa pequena proporção, há um clareamento e uma tendência ao laranja. Este centro, apesar de pequeno, atrai a atenção do olhar, não só por sua localização, como em relação a cor vermelha que o deixa mais claro. Dentro deste centro de cores diferenciadas dos tons vermelhos à sua volta destaca-se a metade inferior, de maior claridade.

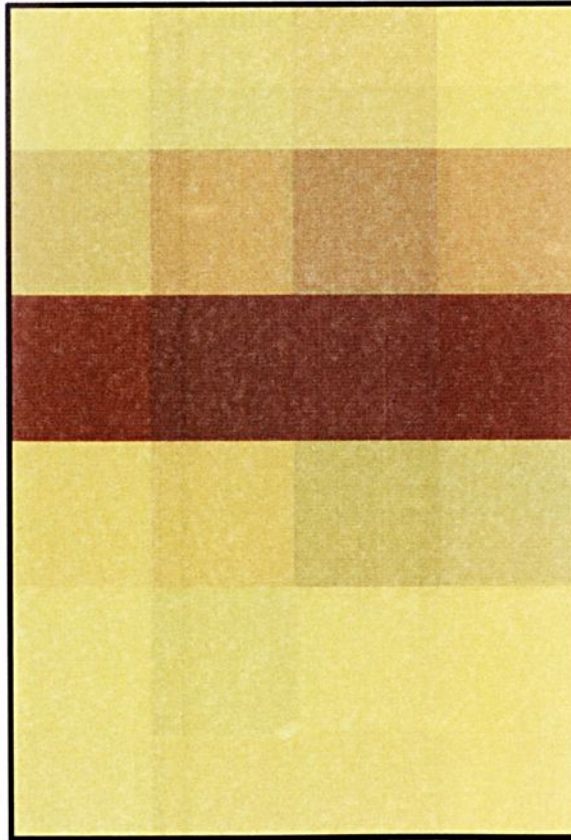
Adequação ao tema do livro

Aqui a qualidade e a localização privilegiadas focalizam a atração no título e mais fortemente, na última palavra, de maior peso. A palavra “dói”, dentro do contexto do título significa o fator surpresa, sendo a palavra com maior significado.

O vermelho remete à raiva e o amarelo ao medo e à dor. Juntos, passam vivacidade. Isto deu a esta capa uma contradição interessante.

Capa nº 2 - **Título:** *Ego, Fome e Agressão*

Editora: Summus



Relação de Quantidade e Localização

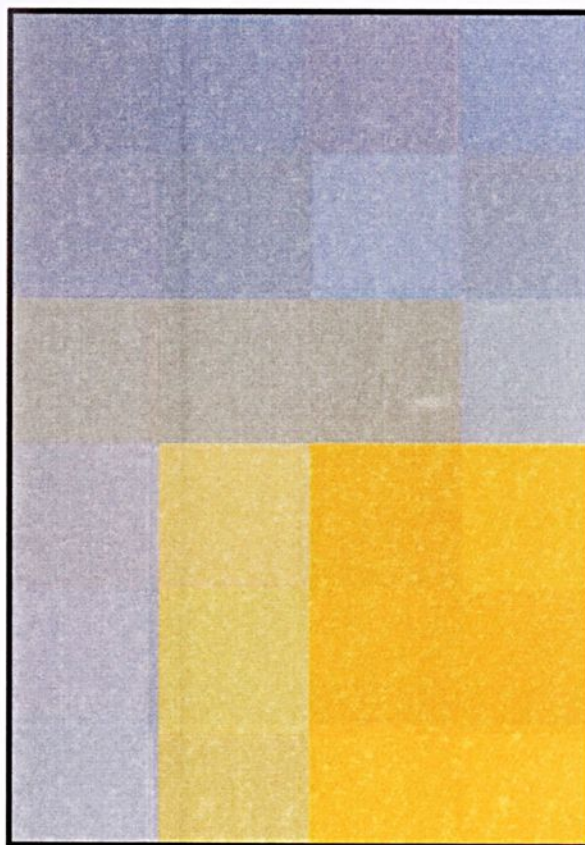
Todo foco deste layout se dirige para a faixa cor de vinho. Inclusive a gradação do amarelo para o vinho que se move para a faixa central, tanto na parte superior como na inferior. Da mesma forma, como em outros exemplos, fica claro que o uso do branco no título o remete ao segundo plano. Aqui novamente este título desapareceu com a simplificação.

Adequação ao tema do livro

No aspecto da estrutura da cor, a sutileza da gradação revela a complexidade do tema, que parece desenvolver-se até a concretização de um diagnóstico claro e objetivo, representado pela faixa central.

Capa nº 3 - **Título:** *Adolescência e Trabalho*

Editora: Summus



Relação de Quantidade e Localização

O layout apresenta campos de cor bem definidos com uma faixa estreita de transição. As formas que restaram são claramente geométricas. O amarelo representa um quarto da composição, mas é o ponto de atração pelo contraste que causa na interação com o azul acinzentado e por sua localização na parte inferior direita, privilegiada no todo.

Adequação ao tema do livro

A idéia de transição é clara nesta análise e se confirma correta em sua representação do tema. Porém, com a visualização da imagem simplificada, outra opção surgiu: a imagem poderia ser rebatida horizontalmente. Desta forma a transição da adolescência (amarela) para o mundo adulto (azul) seguiria a direção do olhar.



Capa nº 4 - **Título:** *Ações Afirmativas em Educação*

Editora: Selo Negro



Relação de Quantidade e Localização

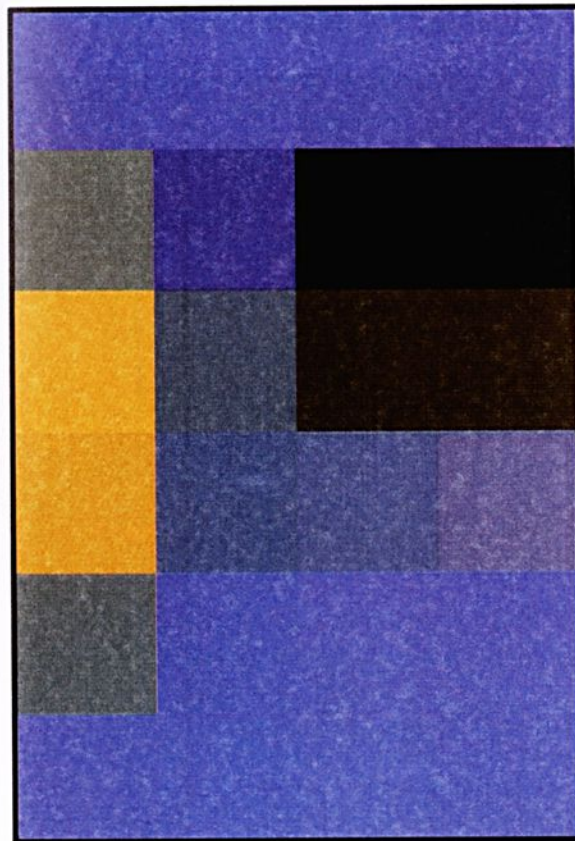
É uma capa colorida na qual três cores básicas se definem em locais específicos. As cores quentes à esquerda e acima e a fria no canto inferior direito. A massa maior e a localização privilegiada é a da cor fria. Isto causou um equilíbrio à composição. O lugar onde fica o título está marcado com um amarelo escuro. Significa que sua visibilidade é média.

Adequação ao tema do livro

A sensação de equilíbrio de massa entre cores complementares e saturadas causa aspecto alegre e leve. A cor azul emoldura a faixa amarelada dando maior destaque a ela. O fato de ela se manter após o rebaixamento da qualidade da imagem indica que é uma área, apesar de pequena, que chama o foco para si. A localização centralizada e abaixo da linha central horizontal confirmam seu poder de atração.

Capa nº 5 - **Título:** *Filosofia para a Formação da Criança*

Editora: Thomson



Relação de Quantidade e Localização:

Esta imagem apresenta um layout com espaços de cor bem definidos com transições secas. O foco é o amarelo, que apesar de ocupar a menor área e estar em localização desprivilegiada é exaltado por sua cor complementar, o azul. O preto, emoldurado pelo azul, reivindica o segundo pólo de atração por estar em boa localização - à direita. O branco utilizado no título diluiu-se dentro da caixa preta. Isto significa que a uma distância maior ou de relance, ele não se conforma como foco de atenção.

Adequação ao tema do livro:

O livro remete ao universo infantil. Sendo assim, layout simples com poucos objetos e cores definidas em seus espaços parecem um uso adequado. A predominância do azul dá um ar calmo e objetivo à imagem.

Capa nº 6 - **Título:** *Clínica Fonoaudiológica e Psicologia Clínica*

Editora: Plexus Editora



Relação de Quantidade e Localização

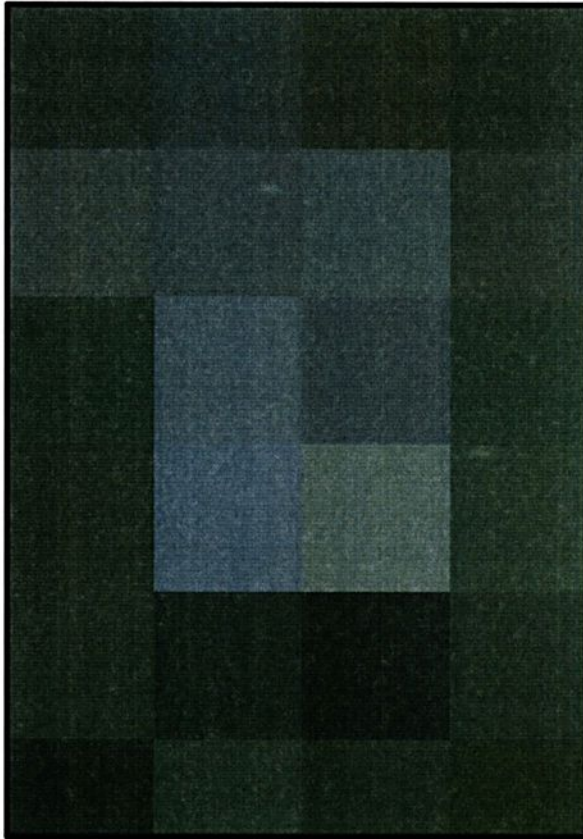
Nesta imagem o foco de atração se dá no contraste entre o vermelho e o verde. Um exalta o outro. O verde leva pequena vantagem por ser claro e ficar mais vibrante diante de uma grande massa de vermelho rebaixado. Esta vantagem o torna o foco central, independentemente de sua localização pouco privilegiada. O branco do título praticamente sucumbiu a esta forte atração entre as duas cores que formam o conjunto mais vibrante de todos os acordes cromáticos. Novamente esta posição secundária tem resultado positivo. Primeiro o leitor é atraído pela imagem para depois estar receptivo para o título.

Adequação ao tema do livro

Vermelho escuro representa a falta de percepção dos sintomas da fala relatados e o verde, terapêutico, significa o despertar seguido de cura. As proporções indicam que o vermelho ameaça invadir o espaço vivo. O resultado estético é denso, mas vibrante.

Capa nº 7 - **Título:** *Marketing Internacional*

Editora: Thomson



Relação de Quantidade e Localização

Predominância do verde no espaço. Ao centro, numa pequena proporção, há um clareamento e uma tendência ao azul. A inexistência de unidades de cor mais próximas ao branco indicam que, apesar de o título possuir esta coloração, num relance ou de longe, esta cor tende a desaparecer, deixando de ser o foco central da primeira atenção.

Adequação ao tema do livro

O verde predominante na composição, conjugado com o movimento causado pela textura utilizada, induz a identificação imediata com a bandeira nacional, reforçada, a seguir pela leitura do título. Considero este um bom exemplo de que o título, às vezes, tem mais a ganhar quando fica em segundo plano.

Outra questão é que a capa monocromática costuma exigir outros recursos, como textura, para reforçar seu apelo visual

3ª abordagem – Sistematização das cores das capas na redução a uma cor

Nesta terceira sistematização, como já dito no início deste capítulo, reduzi cada capa a uma única cor. Trata-se de um procedimento simples: escolher, dentro da composição a cor que mais chama a atenção e elegê-la para tomar conta de todo o espaço da capa. A definição mais específica desta cor coincide com a definição de cor tônica apresentada por Pedrosa (2001, p.). Segundo ele é a cor mais vibrante da composição, devendo ser usada em áreas menores e complementada por uma cor dominante e uma cor intermediária para atingir a harmonia da composição. O livro *Color Harmony* (1990, p. 140) coloca que a cor mais vibrante deve ser usada com parcimônia, e aconselha que em capas de livro ela seria mais indicada para ser usada no título.

Esta abordagem possibilitou duas análises distintas. A primeira diz respeito à comparação entre as capas da maneira como foram dispostas no mapa do capítulo quatro. Com a visão destas cores localizadas no tempo e divididas entre as propostas e as publicadas é possível identificar e evidenciar as diferenças entre minhas tendências pessoais e as tendências das editoras.

O segundo aspecto trata da forma como a cor eleita foi usada na imagem. Para tanto dividi a imagem da capa em três categorias: **título, figura e fundo**. O título é o elemento verbal que designa o nome do livro, figura



1999

2000

2001

2002

neira
esentação

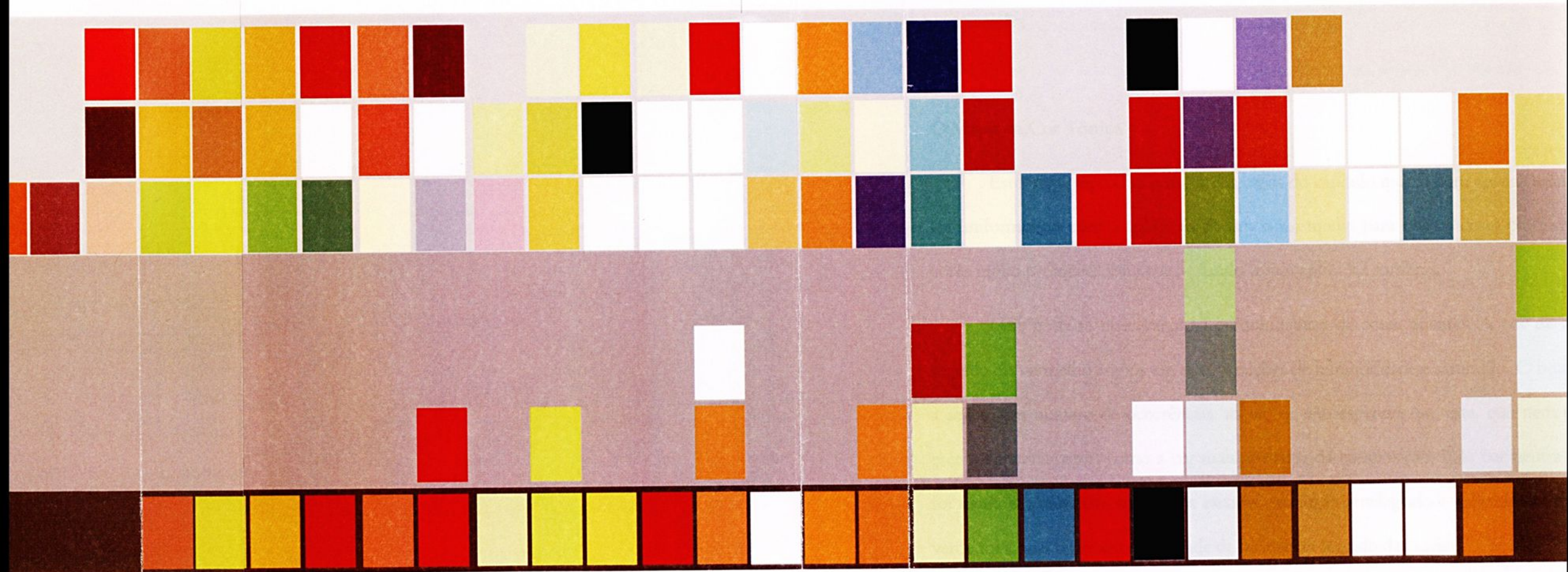
unda
esentação

licas



2003

2004



é o elemento ilustrativo e o fundo é o que está por trás, servindo como base da composição. Este aspecto mereceu um gráfico onde se visualiza em qual destas três categorias foi aplicada a cor mais vibrante da composição.

O Mapa da Cor Tônica

Este mapa reproduz o mapa das capas do capítulo quatro com apenas uma modificação básica. O fundo foi uniformizado com a aplicação de um cinza médio para que as cores partissem do mesmo contraste. Nas cores muito próximas desta cor de fundo foram aplicadas sombras.

Nele pode-se observar uma predominância de cores quentes. A cor de maior incidência é o amarelo seguido do vermelho ambos em suas variações de luminosidade e saturação. O branco, surpreendentemente veio a seguir, em número de ocorrências, afinal, eu não esperava que esta, que nem é considerada uma cor, fosse escolhida tantas vezes como a cor mais apelativa da composição. Esta cor neutra ganhou destaque sempre que foi usada em contraste com cores escuras, em lugar privilegiado e aplicada em elemento chave na imagem. O verde foi a quarta cor em quantidade de incidência seguido das variações de azul.



Esta ordem não se mantém nas capas publicadas, ou seja, nas capas escolhidas pelas editoras. Segundo seus critérios o vermelho fica em primeiro lugar nas preferências seguido do branco. O amarelo vem em terceiro, o laranja em quarto seguido do azul. Por último, segundo a preferência das editoras vem o verde. As demais cores, como o lilás, o cáqui, e outros tons intermediários, tiveram baixa utilização por isso não foram citadas. O quadro a seguir reproduz este relato:

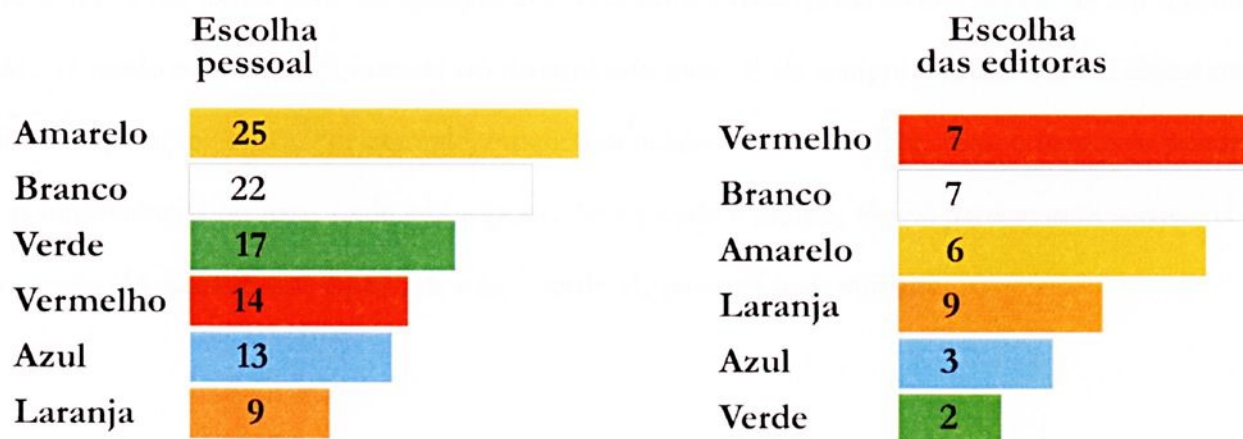


Gráfico 12 - Gráfico que aponta a tendência do uso da cor tônica nas capas

Este quadro indica que houve, de minha parte a predominância de escolha da cor amarela e branca, ou seja, cores eminentemente claras e uma tendência a cores quentes, principalmente o vermelho, por parte das editoras. O branco foi a cor mais bem aceita em ambos os casos. O verde e o vermelho foram as cores que apresentaram maior divergência na classificação entre as minhas escolhas e as escolhas das editoras. Eu usei bem mais o verde que o vermelho. No entanto as editoras elegeram esta última como sua cor predileta.

No geral, houve grande variedade na qualidade da cor que foi destacada em cada capa. Em razão disto conclui-se que a cor tônica pode ser qualquer cor. Fica claro a relatividade da cor dentro de um sistema. Tudo depende do modo como ela está inserida em determinado meio. E ela sempre está inserida em algum meio, seja qual for sua aplicação prática. Por exemplo, mesmo um quadro todo vermelho, como o feito pelo pintor Ianelli, sofre as interferências do lugar onde está exposto. Se a parede é branca, ele vai parecer mais escuro, já em seu atelier, iluminado naturalmente e perto de muito verde, ele parecerá mais vibrante.



O mapa de capas



O mapa de capas

O mapa de capas

	% de ocorrências nos trabalhos apresentados	% de aprovação geral	% aprovação apenas quando a opção foi oferecida
No Título	58%	20%	35%
Na Figura	73%	33%	45%
No Fundo	69%	36%	51%

Tabela 2 - Tabela da localização da cor tônica na composição.

A **Tabela 2** evidencia que o uso da cor tônica no **título** não está nem entre a maioria de minhas escolhas, nem entre as preferências das editoras. Tanto as editoras, quanto eu mesma, demos preferência à presença da cor tônica na **figura** ou no **fundo**. Com pequena variação nos números, minha tendência foi dar maior destaque à figura, já as editoras preferiram destacar o fundo, ou seja, a maior área.

Além destas observações, inúmeras outras relativas ao uso das cores ao longo do tempo podem ser observadas diretamente no mapa como fases de predominância de cores quentes e outras de cores frias. De modo geral, identifiquei a tendência pessoal a oferecer sempre uma boa variedade de todos os aspectos levantados e, por parte das editoras, uma tendência para os fundos de cores vibrantes. Ou seja, enquanto eu procurei abrir o leque de opções procurando que cada imagem oferecida como opção em um mesmo trabalho

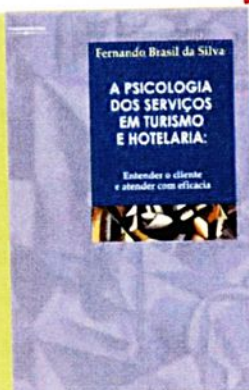
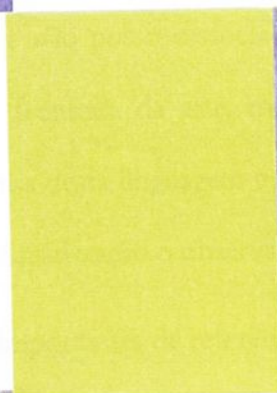
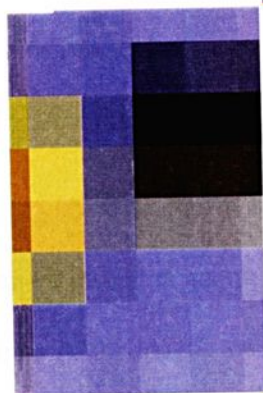
apresentasse a maior variedade de opções possível, por outro lado as editoras mostraram alguma tendência para as capas mais chamativas e quentes.

Devo ressaltar que estas tendências ficaram longe de apontar para fórmulas prontas. Capas onde a cor tônica foi utilizada nas três categorias foram aprovadas indistintamente e, embora menor, foi considerável a frequência de capas dos mais variados tons. Isto pode apontar para uma influência recíproca e não apenas para a imposição da contratante sobre a contratada.

Durante o exercício de escolha de cor tônica e mesmo no momento da definição de sua localização dentro da composição me deparei com várias capas as quais tive muita dificuldade de definição. Frequentemente tratava-se de capas com o uso pouco eficiente das cores, seja pela combinação inadequada, seja pelo exagero de tons aplicados. Este exercício foi dos mais produtivos de toda a pesquisa e já se reflete em trabalhos mais recentes. Não por acaso foi onde me deparei mais claramente com meus erros e acertos.

As surpresas foram a solidez da cor branca como tônica e a pequena, porém significativa, influência que minhas preferências exerceram sobre as editoras.





Parâmetros de Referência

Pretendo refletir aqui sobre o substrato formador da minha ação criativa até o momento. A minha pretensão não consiste em me aprofundar demasiadamente, mas apenas pinçar algumas influências mais fortes e mais conscientes. Minha formação acadêmica, a influência de profissionais da área, de outras áreas, pensamentos de teóricos, enfim, uma reflexão para tirar algumas escolhas criativas do âmbito do puramente intuitivo e tentar colocá-las em seu devido lugar.

Apenas agora consigo perceber a presença de minha formação publicitária. Afinal, desde formada, sempre trabalhei como designer e todos os cursos complementares que fiz foram nessa direção. Ela aflora em minha preocupação com a comunicação. Esta foi sempre minha busca. A comunicação deve ser um elemento importante na criação e não posso dissociá-la da busca pela arte. Ao começar a lidar com capas e, portanto, chegar mais perto da fronteira da arte, me sinto impelida a buscar novas formas de comunicação visual, explorando os elementos desta linguagem e manipulando-os com a ajuda do computador. Comunicar em arte, para mim, é levar em consideração o observador.

Outras fontes importantes de referência são os profissionais, nem sempre da mesma área de atuação, que por seu trabalho e às vezes por sua postura, me indicaram caminhos novos e novas possibilidades. Também destaco alguns teóricos que responderam de maneira muitas vezes reveladoras a questões que intuitivamente



vinham a mim no dia-a-dia e ainda a Internet, que vem subvertendo o modo como concebo e resolvo meus trabalhos.

Uma “capista”

Moema Cavalcanti está sem dúvida entre minhas primeiras influências. Do tempo em que o artista mestre neste ofício tinha sido promovido de ilustrador de capas a “capista”, esta artista elevou este fazer a “design de capas”, que é como alguns autores como Cláudio Ferlauto vêm se referindo a ele atualmente.

Conhecendo seus trabalhos por meio de um pequeno livro, *Moema, Oitocentas Capas* (2000) produzido em sua homenagem pela ADG, Associação dos Designers Gráficos, tive a certeza de que o que eu fazia poderia ter algum valor, a começar pelo volume de sua produção, hoje em torno de 1200 capas. Trata-se de uma artista da geração do fotolito, das quatro cores, da arte final e do past-up. Trata-se de uma designer eminentemente gráfica, que usou de maneira eficientíssima cores, escorridos de tinta, formas e fontes, mas que foi além e superando o plano bidimensional ao explorar como ninguém os recursos de acabamento.

Uma de suas mais comentadas capas é um corte real, feito no meio da capa, com uma faca especial produzida em gráfica que buscava representar o assunto do livro, a paixão. Completando a idéia, uma orelha



quase do mesmo tamanho da capa resultava em um fundo vermelho que se via através do tal corte. Segundo seu relato em uma entrevista informal, esta capa foi produzida antes do miolo do livro (as páginas com o texto em si) e exposta na livraria brasiliense, localizada no Conjunto Nacional, na avenida Paulista, ocupando uma vitrine inteira. Toda a divulgação do livro focou-se na imagem da capa. Ela, portanto, ensinou a pensar no livro como objeto. Cabe citar ainda outro exemplo mais recente em que usou vários rebites na capa em lugar das articulações de uma figura humana. Tudo isto com um resultado estético plenamente satisfatório.



Figura 10 – Capa de livro de Moema Cavalcanti que fez história ao ser divulgada antes do conteúdo estar pronto.

Mais recentemente, ela usou com inteligência e beleza um recurso utilizado a exaustão pelo meio: a reserva de verniz (nome do livro). Este recurso oferece ao designer a possibilidade de determinar áreas de brilho quando usado sob um papel opaco. A observação de sua obra, foco de muitas homenagens, evidencia claramente a necessidade de sensibilidade e talento que a capa de um livro pede. Quanto do charme e de graça perderia um livro com uma capa medíocre. Fica claro também em seus trabalhos o quanto a capa extrapola a função de sedução de consumo, que ao longo da vida útil do livro, se torna viva, interessante, convidando o observador a apenas pensar sobre o tema do livro na forma de uma imagem. Fazê-lo ler o texto instantâneo que está ali ao seu dispor, em suas múltiplas interpretações, da forma que só uma imagem pode fazer.

Um artista da bossa nova

Hoje tudo é design. Esta palavra não era usada de forma alguma para definir o trabalho de César Villela quando ele criou seus melhores trabalhos, mas é insubstituível para definir suas capas de LP feitas para o selo Elenco. Descobri seu talento indo a uma exposição no Sesc Vila Mariana em São Paulo, em 2004. Lá pude conhecer todo seu caminho de materialização de verdadeiro design, buscando uma linguagem própria através do profundo entendimento, ao mesmo tempo, da essência daquela música nova que surgia e das possibilidades dos recursos gráficos disponíveis. Ou seja, um artista-designer, na melhor definição de Bruno Munari.





Figura 11 – Capa de LP criada por César Villela

De um tempo anterior a Moema, César Villela criou linguagem por meio dos pouquíssimos avanços gráficos da época e também com sua proximidade com os artistas do universo musical daquele momento. Ficaram famosas suas quatro bolinhas vermelhas presentes em praticamente todas as suas capas da Elenco.

Recentemente, numa entrevista à TV Cultura, o designer explicou que estes pontos vermelhos tinham razões esotéricas e, portanto, extremamente pessoais.

Trata-se de uma influência recente e que tem suscitado em mim questionamentos sobre como criar uma linguagem pessoal diante dos recursos disponíveis atualmente. Comparando as duas épocas fico pensando que hoje existe excesso de recursos, mas também de exposição de imagens e de informação que fazem o resultado de expor este trabalho similar ao de tocar uma boa música no meio de um barulho infernal.

Alguns teóricos

Antes de iniciar esta investigação imaginava ser o design algo bem diferente da arte. Afinal um trabalho feito por encomenda e com uma função aparentemente definida não poderia aspirar patamares acima do que deles se esperava. Através do livro de Bruno Munari, *Design e Comunicação Visual* (1968), que viveu a época do florescimento do design moderno e que por ser italiano confrontou este novo fazer artístico com o pesado legado das artes na Itália, passei a encarar minha atividade de outra forma. Para ele o designer é o artista dos novos tempos. Um artista do efêmero, popular, preocupado com a informação contida no que produz. Este artista lida com a tecnologia de seu tempo e tem a necessidade capital de sempre se renovar adaptando-se às



novas ferramentas criando com ela novas técnicas, novas linguagens através de pesquisas com este objetivo. Estas reflexões alteraram minha postura diante do design de capas. Pude vislumbrar, pensando nestes conceitos, que minha pesquisa neste mestrado poderia não mais buscar uma simples definição e sim abrir novas possibilidades para além do uso comum.

Yone Soares de Lima, Cláudio Gonçalves e Cláudio Ferlauto são referências, neste sentido, para mim porque, falando diretamente a respeito de capas de livro apontaram indiscutivelmente para a importância deste meio. A professora Yone e, posteriormente, Cláudio Gonçalves em suas dissertações respectivamente, “Aspectos da Ilustração na Produção Literária em São Paulo: década de vinte” (1982) e “Só o Design Gráfico nos Une!” (2000), relatam que no início da indústria editorial nacional, não tínhamos a televisão nem a internet, mas tínhamos de um lado uma elite que só dava valor ao que vinha de fora e por outro lado um povo que não tinha acesso à literatura e que mal sabia o que era um livro. Na época tratada em ambos os trabalhos, as capas de livro e mesmo as ilustrações internas eram uma arma usada com sucesso pelas duas principais vertentes da época: Monteiro Lobato e o Movimento Modernista. O primeiro para competir com o que vinha de fora e o segundo como veículo para expandir as idéias estéticas do movimento, como detalhou melhor Cláudio Gonçalves em sua dissertação. Ambas também com a ambição, cada um a sua maneira, de criar algo genuinamente brasileiro.



Cláudio Ferlauto em seu *O Livro da Gráfica*, além de relacionar importantes livros editados no Brasil sobre capas fala do papel do design enquanto veículo cultural e me convenceu definitivamente que o termo “designer de capas” é mais apropriado que o de “capista”.

Finalmente, neste estudo, tratei de minhas impressões a respeito do que é uma capa, mas não entrei na questão da importância da capa para o leitor. Todo o enfoque deste assunto, neste trabalho, foi do ponto de vista de quem cria, ou seja, salientando as sensações e procedimentos experimentados por um designer. E minhas conclusões foram no sentido de relatar as possibilidades criativas deste tipo de design gráfico.

O ponto de vista do leitor foi muito bem discutido por educadores que investigam os caminhos da leitura, como Isabel Solé, que estabeleceu a ponte que eu procurava entre a capa e o conteúdo do livro de forma seriamente embasada por sua vivência em educação. Em seu livro *Estratégias de Leitura* (1998), ela escreveu:

Assim, para que o leitor seja efetivamente um leitor ativo que compreende o que lê, deve poder fazer algumas previsões com relação ao texto – a superestrutura ou tipo de texto, sua organização, algumas marcas etc. -, assim como os **títulos e ilustrações** que às vezes os acompanham (...) constituíam o “material” que gerava essas **hipóteses ou previsões**. Esta **antecipações** ou previsões, ou seja lá o que for, devem ser



compatíveis com o texto, ou ser substituídas por outras. Quando estas são encontradas, a informação do texto integra-se aos conhecimentos do leitor e a compreensão acontece. (SOLÉ, p. 116)

Concluo de seu texto que a capa de um livro, bem como outros elementos preliminares, podem, quando corretamente executados, auxiliar o leitor a elaborar previsões que permitam, a partir desta confrontação, realizar uma leitura mais crítica e bem mais proveitosa. Esta questão reforçou minha convicção de que a capa pode ser um veículo de expressão do artista e não um simples resumo do livro. É a visão que acrescenta.

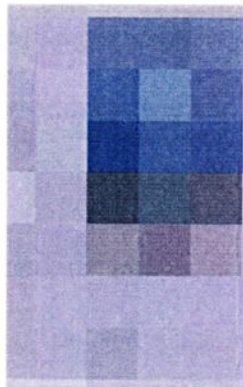
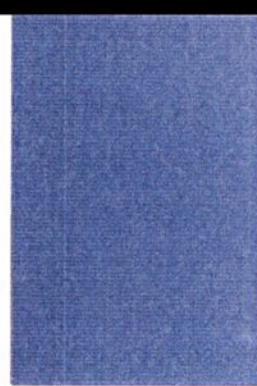
A Internet

A Internet e os programas gráficos como suscitadores de um determinado tipo de comportamento na hora da criação, também merecem ser mencionados neste capítulo. Estas ferramentas revolucionárias com seus inúmeros recursos apontaram em direção à reciclagem, ao reaproveitamento do já feito, abrindo caminho para uma nova proposta estética que a meu ver é a responsável por ter dado um caráter contemporâneo à minha concepção de trabalho e, por consequência, os tornarem aceitáveis no meio editorial.



O contexto situado no tempo e no espaço determina o trabalho de um artista. Sou uma artista do meu tempo, não por acaso escolhi o designer como forma de expressão e as pessoas e tecnologias que chegam até mim me indicaram o caminho de onde parti para construir o meu próprio.





o Design Acadêmico:
uma experiência de interação
entre intuição e pesquisa

Baseadas na investigação de minha própria produção foram criadas, então, cinco capas para que uma delas fosse eleita para abrir a dissertação. Foram opções que uniram pesquisa e a prática intuitiva voltadas agora a objetivos acadêmicos, buscando resultados que satisfizessem as necessidades específicas de um trabalho editorial científico e não editorial comercial. Este conceito foi traduzido por mim como “design acadêmico” justamente pelos objetivos finais que estavam em questão.

Esta experiência, saliento também, não resultou em novas fórmulas nos procedimentos adotados ao longo do processo. Na verdade o processo deu-se mais ou menos como em trabalhos práticos anteriores. A diferença ficou por conta do aumento do grau de consciência a respeito de meu próprio trabalho e também pela introjeção de novos conceitos adquiridos, especialmente sobre a cor na composição. Foi um ensaio singular onde a intuição, que sempre teve presença preponderante em minha prática, e o intelecto passaram a trabalhar de forma mais integrada e consciente.

Aqui cabe um esclarecimento a respeito da importância destas duas formas de elaboração mental. Concorro, a este respeito, com a definição de Arnheim que defende a igualdade de importância e complementaridade destes dois processos cerebrais de cognição. Explica ele:



Para harmonizar estas diversas estruturas, a mente humana dispõe de dois processos cognitivos: a percepção intuitiva e a análise intelectual. As duas são igualmente valiosas e indispensáveis. Nenhuma é exclusiva para as atividades humanas específicas; ambas são comuns a todas. A intuição é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações. A análise intelectual se presta à abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contextos específicos, e os define como tais. A intuição e intelecto não operam separadamente, mas, em quase todos os casos, necessitam de cooperação mútua. (ARNHEIM, p. 29, 1989)

Espero que na descrição da criação especialmente da capa para o trabalho de Claudia Garrociní estes conceitos tenham ficado suficientemente demonstrados. Voltando ao trabalho prático, o critério preliminar utilizado para a criação dos layouts foi a adoção de um caminho específico que foi seguido entre a primeira e a última proposta. A primeira carregou características mais comuns encontradas nas capas de trabalhos acadêmicos. A última foi uma proposta livre baseada em critérios da minha experiência pessoal como designer de capa propondo novas formas de expressão dentro deste meio. As três capas intermediárias realizaram uma gradação entre o que é mais comumente usado e minha intuição pessoal.

Estas opções foram apresentadas a professores da instituição de modo a reproduzir uma situação real vivida por mim em meu dia-a-dia, na mesa do editor. A que público se destina, qual o papel de uma capa num



trabalho, quais as diferenças fundamentais entre criar uma capa para um livro e para um trabalho acadêmico, as cores, o equilíbrio, a adequação da idéia ao tema, são questões que foram levantadas naquela oportunidade.

Os convidados foram instigados a pensar sobre estes critérios e mesmo sobre a real importância de uma capa num trabalho científico e, através de sua experiência, a analisar esteticamente a imagem. O objetivo final foi completar o processo de escolha conforme ele acontece realmente, mas principalmente trocar experiências com o interlocutor mais adequado em se tratando de um trabalho com finalidades acadêmicas.

Os interlocutores

Apesar de seu caráter solitário a criação em design exige, a longo do processo, a participação de outros atores. Um dos que mais interfere no que o artista cria é o editor. Muito mais do que representar interesses possivelmente antagônicos aos do designer, o editor costuma cumprir, com frequência, o papel de parceiro, aquele que zela também pela qualidade do trabalho como um todo. Para esta função, no caso desta experiência acadêmica, foram convidados o Prof. Dr. Omar Khouri e a Profa. Dra. Clíce de Toledo S. Mazzili. As capas seguem-se abaixo e, na ocasião, foram acompanhadas das seguintes explicações:



Descrição Técnica do Protótipo

As seguintes proposições tiveram o caráter preliminar e, hipoteticamente, poderiam sofrer modificações ou mesmo serem eliminadas do trabalho final. A idéia era testar as opções apresentadas. A proposta era que as capas fossem avaliadas dentro de objetivos acadêmicos e não editoriais, portanto, que suscitassem uma reflexão de seu papel enquanto capa para um trabalho equivalente.

Primeira Proposta

Esta primeira capa é uma proposta convencional, limpa, limitando-se a conter informações necessárias à identificação obrigatória como título, nome do autor, instituição ao qual está vinculado o estudo, etc., conforme o uso comum neste meio (Figura 12). Procurei usar grandes espaços em branco, item plástico que considere bem característico em teses acadêmicas. As barras verticais à esquerda foram os únicos recursos gráficos que lancei mão para dar estabilidade mínima à composição. Mesmo assim foram usadas apenas cores acromáticas, ou



seja, escalas de cinza. Como cores remetem a fatores emocionais, a intenção aqui foi reforçar o caráter objetivo, distante e frio normalmente desejado em uma pesquisa científica.



São Paulo, novembro de 2004

Relatório de qualificação
para trabalho equivalente
no curso de pós-graduação em artes visuais,
nível de mestrado do instituto de artes-unesp

Aluna: Ana Cristina Paula Lima
Orientador: Pelópidas Cypriano de Oliveira
Área de Concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos

Figura 12 – Primeira proposta para capa do trabalho equivalente

Segunda Proposta

Esta se pretende uma proposta intermediária entre a primeira e as demais propostas de capa (Figura 13). Ela introduz uma imagem mais complexa e com cores, porém com predominância ainda dos tons neutros da escala de cinza. O uso da cor vermelha foi usado criteriosamente apenas para reforçar a idéia objetiva de todo o conjunto. Desta forma acredito ter mantido o caráter “científico” proposto na capa anterior. A tentativa era criar uma imagem onde a linguagem visual estivesse mais explícita e que sua interpretação fosse inequívoca. Esta foi uma capa extremamente ligada à linguagem escrita. Para isto usei conceitos utilizados pelos concretistas em suas poesias visuais.



RELATÓRIO DE QUALIFICAÇÃO PARA TRABALHO EQUIVALENTE

NO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, NÍVEL DE MESTRADO DO INSTITUTO DE ARTES-UNESP

III A ARTE III III III

SÃO PAULO, NOVEMBRO DE 2004

IIIIIIIIII FORA IIIIIIIII

IIIIIIII DA ARTE IIIIIII

ALUNA: ANA CRISTINA PAULA LIMA ORIENTADOR: PELÓPIDAS CYPRIANO DE OLIVEIRA

IIIIIIIIII IIIIIIIII

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES VISUAIS

III / O DESIGN DA CAPA III

LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS E PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS

Figura 13 - Segunda proposta para capa do trabalho equivalente

Terceira Proposta

Nesta terceira proposta apresentei uma imagem mais descolada da idéia de trabalho científico em que procurei introduzir informações visuais mais ligadas ao conteúdo, deixando as questões informativas exclusivamente para os elementos verbais contidos na capa.

A seguir apresento uma breve análise desta capa. Para tanto utilizei o esquema abaixo a fim de facilitar a explanação.

	1	2	3	4	5	6	7
A							
B							
C							
D							

Figura 14- Esquema para análise da terceira proposta



Figura 15 - Terceira proposta para capa do trabalho equivalente

Esta capa foi concebida a partir do quarto capítulo que trata do uso de cores em minha produção. Nela, algumas representações de capas estão dispostas, intercaladas com exemplos dos dois métodos utilizados no capítulo sobre cores. Um deles, conforme ilustrado na posição 1A, reduzi a capa a uma cor predominante. A posição 2A exemplifica o segundo método adotado no capítulo em que procuro analisar a estrutura do uso da cor na imagem através da utilização de um recurso do programa Photoshop que consiste em reduzir a resolução da imagem a um pixel por polegada (a menor resolução possível), incluindo as informações verbais. Finalmente a posição 3A expõe a capa conforme publicada originalmente.

Quanto à composição geral busquei uma estrutura que favorecesse a leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo. O tamanho de cada representação de capa no layout foi determinado de modo a, juntas, caberem exatamente dentro da estrutura geral. A proporção obtida, desta forma, foi de sete “capinhas” no sentido horizontal e quatro no sentido vertical inseridas dentro de um formato final de 24,0 por 21,0 centímetros. O caráter matemático e possivelmente monótono desta disposição foi quebrado pela descontinuidade no canto inferior direito, onde estão as informações verbais e principalmente pela disposição estratégica das capas e estudos de cor segundo sua força cromática.

Portanto, para que a composição ganhasse em interesse, escolhi a capa mais chamativa para ser posicionada no ponto focal da composição que se localiza mais precisamente na posição 5B. Os demais



elementos foram sendo colocados sempre tendo como preocupação respeitar esta hierarquia. O segundo ponto focal, de acordo com este preceito, está localizado na posição 3C e assim por diante foi feito até que toda a estrutura fosse completada.

Nesta proposta os elementos verbais foram colocados de forma e serem lidos por último. Além disto toda a configuração dos tipos, como tamanho, pesos, caráter, foram determinados a fim de cumprir um papel de neutralidade ainda no espírito de ser esta uma capa dirigida a um trabalho com finalidades acadêmicas, mas diferente das anteriores, com novas concepções.

Por fim, a cor de fundo utilizada teve o intuito de esquentar a composição reforçando a ênfase que o estudo terá na análise cromática.

Quarta Proposta

Esta proposição é uma variação da capa anterior e surgiu de uma questão discutida com o orientador sobre a diferença entre uma capa acadêmica e uma capa editorial, destinada ao mercado. Este estudo propunha basicamente, então, a adequação da terceira proposta a este meio, claramente diferenciado do acadêmico, mas



que, muito comumente, publica teses acadêmicas. Do ponto de vista de um editor, portanto, a avaliação feita foi que os elementos verbais deveriam ganhar importância em relação aos elementos puramente visuais.

Desta forma, a imagem foi rebaixada com a sobreposição de uma camada de cinza semitransparente e o tamanho do título aumentado invadindo o espaço antes reservado às capas. A cor das letras foi alterada para branca e a fonte trocada para uma de maior peso, além da alteração bastante considerável do tamanho de seu corpo.





Figura 16 - Quarta proposta para capa do trabalho equivalente

Quinta Proposta

A última proposta teve o objetivo de ser o outro extremo do caminho proposto da objetividade máxima até a expressividade no design gráfico. Esta capa ainda estava em fase experimental na época do Exame de Qualificação, portanto tratava-se de uma primeira versão. A idéia defendida aqui era utilizar rascunhos das capas criadas, que tenho guardado em grande quantidade, para colocar em evidência o processo criativo.



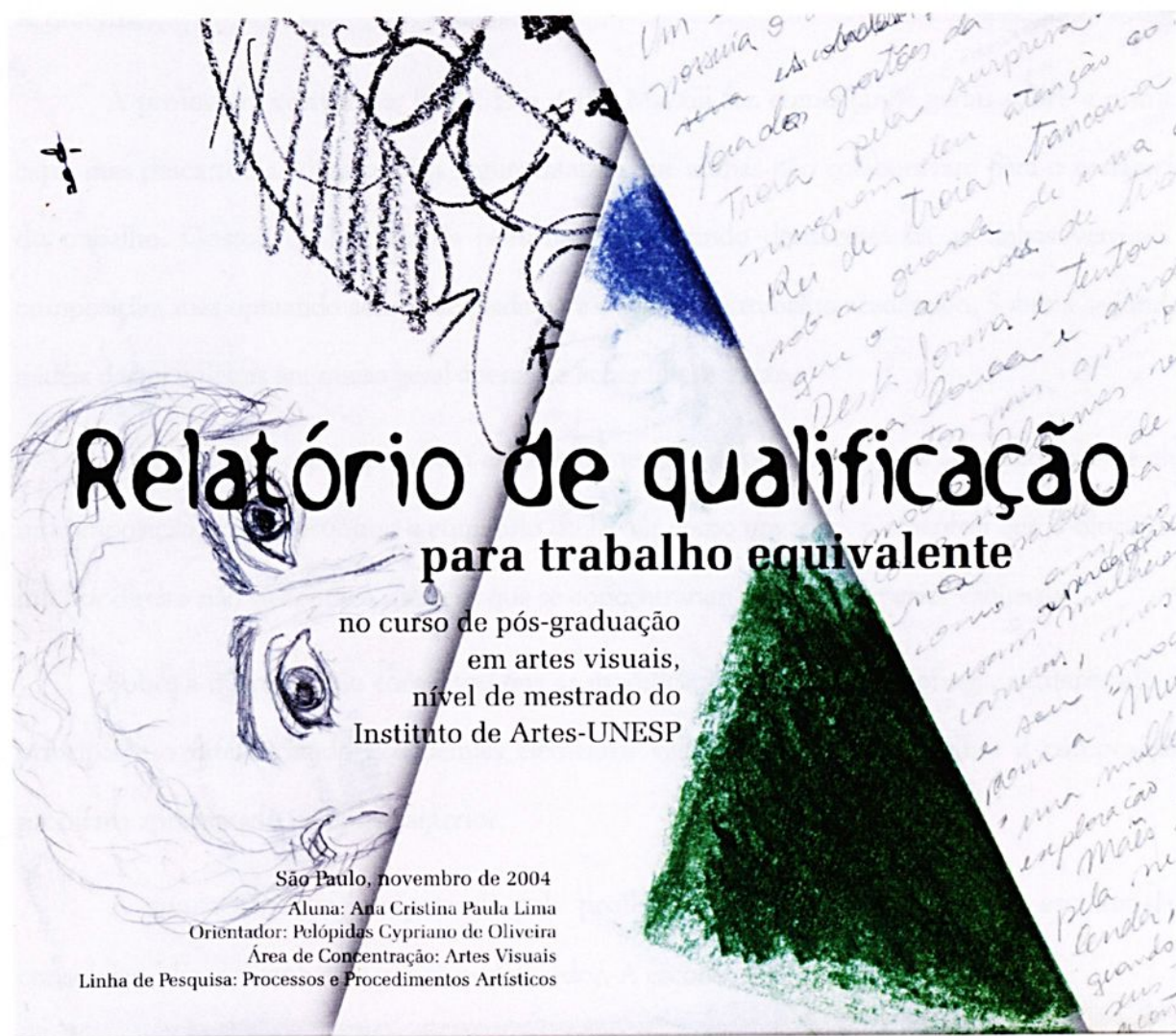


Figura 17 - Quinta proposta para capa do trabalho equivalente

A escolha

A professora convidada, Profa. Dra. Clíce Mazzili fez comentários gerais sobre a primeira e a segunda capa, mas descartou as duas opções argumentando que ambas não colaboravam para o esclarecimento do tema do trabalho. Gostou da limpeza da primeira considerando desnecessárias as linhas verticais à esquerda da composição, mas opinando achar adequada para capa de um trabalho acadêmico. Sobre a segunda comentou que a idéia das prateleiras era muito geral apesar de achar interessante.

Sobre terceira capa, aprovou a escolha do tema a respeito do estudo sobre cores e os elementos usados na composição, mas questionou o equilíbrio do layout como um todo. Comentou que o bloco de texto no canto inferior direito não sustenta as imagens que se concentraram no canto superior esquerdo.

Sobre a quarta opção comentou que as modificações feitas no “lettering”, aumentando o peso do título principal e o diferenciando dos demais elementos verbais, equilibraram melhor a composição resolvendo o problema apresentado na opção anterior.

A quinta capa foi desaprovada pela professora pelo uso inadequado da escolha das fontes e por considerar o layout confuso e pouco esclarecedor. A escolha final foi a quarta opção.



Já o Prof. Dr. Omar Khouri comentou que corroborava a apreciação feita pela professora Clíce sobre a análise das capas apenas com a ressalva que aprovava as linhas verticais da primeira opção. Este examinador também elegeu a quarta capa para o trabalho. Gostou da segunda opção destacando seu caráter poético e o uso calculado e econômico das cores.

Os professores fizeram ainda recomendações a respeito do trabalho como um todo, indicando inclusive bibliografia mais aprofundada a respeito da teoria das cores, mas dentro da proposta de aprovação de uma das capas apresentadas foram unânimes em recomendar a quarta opção como a escolhida para o trabalho final por ser esta opção mais esclarecedora em relação ao conteúdo. Apenas fizeram recomendações no intuito de uma revisão no equilíbrio geral da composição conforme orientação da professora Clíce Mazzilli.

Comparando-se a vivência da escolha de uma capa acadêmica identifiquei algumas diferenças fundamentais existentes com a situação de uma aprovação na mesa do editor. Uma capa “editorial” precisa atingir objetivos mercadológicos. Já um trabalho acadêmico não concorre com outros, como um livro numa livraria.

Esta experiência deixou clara a importância da relação entre a imagem e o conteúdo do trabalho escrito. A preocupação dos examinadores foi enfatizar, em seus comentários, a necessidade dos elementos visuais



estarem sempre a serviço do conteúdo. Num trabalho editorial isto também é importante, mas muitas vezes o impacto que imagem terá assume o foco principal.

Houve também pontos coincidentes com questões editoriais como a preocupação com o resultado estético de uma capa. Foram feitos diversos comentários a respeito do equilíbrio da composição, a escolha das cores, o uso das fontes, a textura utilizada em uma das capas, etc. Apenas a abordagem foi mais embasada em conceitos teóricos.

Concluí também desta experiência que intuição e pesquisa se conjugam bem em favor da expressividade num trabalho de design. Dentro da proposta inicial de seguir o caminho entre o comum e o pessoal a capa escolhida não foi a de maior expressividade. Mas numa escala de um a cinco está posicionada em quarto lugar. O motivo da escolha, segundo os examinadores, foi o fato de a imagem remeter ao conteúdo do trabalho e também pelo resultado estético satisfatório. A expressão está, portanto, nas escolhas da cor, como o laranja de fundo, na disposição das capas que forcem o olhar a uma dança que vai da capa mais bem posicionada e mais chamativa à neutralidade do retângulo de uma só cor cinza amarronzado, no desequilíbrio salvo pelo título em grandes proporções, no layout que divide o espaço em dois triângulos, no impacto geral.

Foram estas escolhas pessoais com as quais, explorando os recursos gráficos disponíveis, busquei colocar uma certa ordem no excesso de elementos, brincar com todas as cores, fazer o observador ver na multiplicidade



e já contando com olhos treinados neste mundo prolixo de imagens. Procurei me submeter aos frutos colhidos na pesquisa e ao mesmo tempo, quando permitido, fazer escolhas pessoais. A meu ver, o design de capas de livro permite e até favorece este tipo de atitude, pois é um suporte que convida o leitor à contemplação estética ao longo de sua longa vida útil.

O formato final

No formato final deste trabalho optei por utilizar as cinco capas examinadas e devidamente corrigidas dispondo-as em camadas como as de uma cebola, apenas elegendo, como última camada externa, a escolhida pela banca de qualificação. Desta forma pretendo que alguém que mais tarde retire este trabalho da prateleira identifique imediatamente, antes mesmo de ler o título, o assunto tratado.

A capa eleita foi revista por mim baseada nas questões gerais levantadas pela banca e pela avaliação posterior, mais específica, relativa às questões do uso dos tipos dos elementos verbais feita por um especialista em tipografia, o designer e mestrando da mesma instituição, Henrique Nardi.





Figura 18 -. Capa aprovada na qualificação (à esq.) e a capa final revista e adaptada ao trabalho final (à dir.).

Estas correções, embora importantes, não questionaram a essência da criação. Com isto o assunto esgotou-se apenas com alterações corretivas pontuais. Estas alterações procuraram posicionar melhor o título em relação à imagem de fundo. Outra questão era retirar o rebaixamento da imagem de fundo feita com um degrade cinza, que alterava as cores da capa e criava um certo tom geral lamacento. O problema é que com isto o título perdia visibilidade. A solução foi trocar as posições das capas escolhendo as mais neutras para ficarem atrás do título. Além disto, acrescentei uma sombra preta cobrindo esta carreira de capas. Com isto, por exemplo, a capa mais chamativa, do livro *Quando a Raiva Dói* desceu para a linha de baixo. As demais capas mantive conforme apresentadas inicialmente.

Feitas estas mudanças uma nova proposta surgiu: a realização de capas para um outro trabalho acadêmico. Afinal minha experiência com capas editoriais é relativamente sólida enquanto que em capas acadêmicas estava restrita ainda ao meu próprio trabalho.

Outros exercícios em design acadêmico

Como extensão do processo de definição da capa para o presente trabalho e por uma questão de troca de experiências, apresento a seguir o estudo de uma nova capa, desta vez para um outro trabalho acadêmico. Trata-se de um trabalho real, criado a título de colaboração, para a mestranda Claudia Garrocini, orientanda desta mesma instituição. Esta capa, depois de passar por todo o processo de criação e aprovação, foi utilizada pela aluna como capa de seu mestrado.

Além desta criação, outros trabalhos fizeram parte de uma proposta de cooperação mútua entre os orientandos do Prof. Pelópidas no sentido de fortalecer a argumentação das dissertações envolvidas. A experiência proporcionou a oportunidade de continuar pondo à prova e à reflexão o que se desenvolvia individualmente, diante dos colegas.



Foram três projetos desenvolvidos a partir desta proposta, três projetos para colegas de mestrado dentro da área de design gráfico. São trabalhos visuais feitos com programas com os quais trabalho profissionalmente e que para este estudo colaboraram no sentido de esclarecer pontos sobre a imagem gráfica em um trabalho acadêmico.

Foram todos desenvolvidos após a apresentação das cinco capas e, portanto, aproveitando a experiência e os comentários feitos na ocasião. O primeiro é uma apresentação audiovisual construída em Power Point, incluindo movimento e som, para o trabalho de Maria da Salet Rocha. O segundo, uma ilustração de um mapa e a solução gráfica da relação de várias fotos com ele para o trabalho de Cláudia Garrocini. Por último, apresento a capa para o trabalho desta mesma autora, e que maior relação possui com o presente estudo.

Uma Apresentação Eletrônica

A dissertação de mestrado de Salet Rocha, mestranda da instituição, baseada no trabalho escultórico de Sérvulo Esmeraldo exigia uma apresentação final ilustrada, para melhor apreciação e compreensão dos presentes no dia da defesa. Para tanto preparei, a partir de um texto esquemático feito pela autora, da análise do trabalho escrito na íntegra e das imagens disponibilizadas, uma apresentação audiovisual no programa Power Point.



Este programa possibilita a criação de slides para projeção e dispõe de diversos recursos de animação que permitem a personalização dos modos de transição de slides, de movimentação de textos e de qualquer elemento da página. Permite ainda inserção de trilha sonora inclusive com mais de uma música. Possibilita também a mescla de imagens em bitmap (formadas por pixels) com imagens vetoriais (construídas no computador) e textos, tornando os elementos interativos e disponíveis à todos os recursos de animação.

As informações fornecidas pela autora, como base para a apresentação, continham, em minha interpretação, três divisões claras. Primeiro, uma introdução sobre a pessoa do artista, informações biográficas e um panorama mais abrangente sobre sua obra. Segundo, um contexto histórico, para situar as influências do retratado. Por fim, o foco central da dissertação, ou seja, o recorte feito sobre as obras públicas deste artista.

A estética geral da apresentação foi baseada nas formas geométricas e na simplicidade concretista, fazendo referência ao estilo desenvolvido pelo autor das obras apresentadas. Com a informação de ser o cubo um elemento recorrente deste artista escolhi as formas igualmente retas e simples do retângulo para criar espaços e divisões no espaço do slide. Ainda nesta idéia da simplicidade utilizei os matizes neutros: o branco, o preto e o cinza médio. A partir daí criei módulos retangulares que alteravam sua proporção conforme o tamanho da imagem em cada página. Para cada divisão principal os retângulos invertiam suas posições e mudavam de cor, conforme exemplificam as ilustrações a seguir.



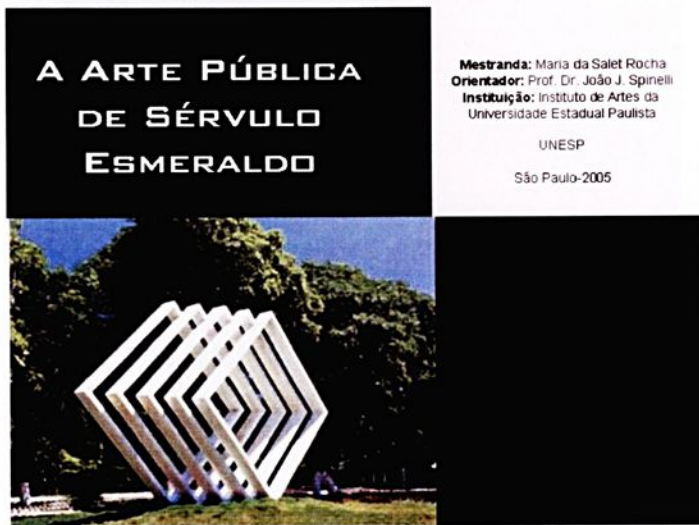
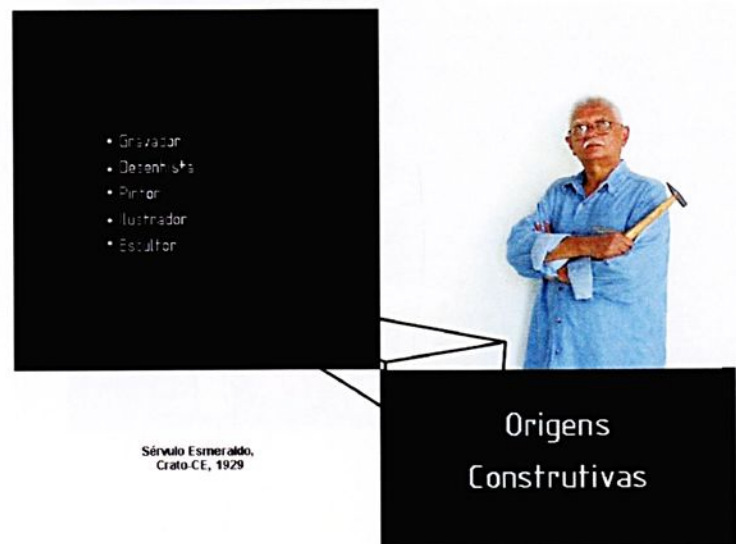


Figura 19 - Primeiro slide de apresentação.

Figura 20 - Slide que inicia a primeira parte da apresentação.



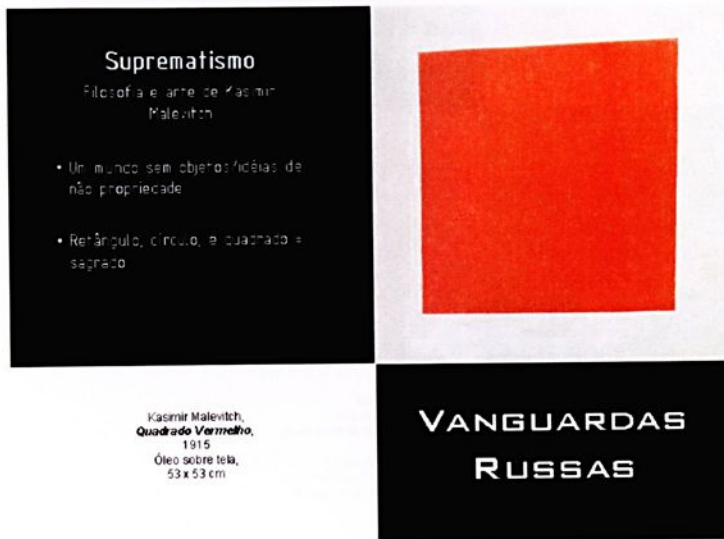
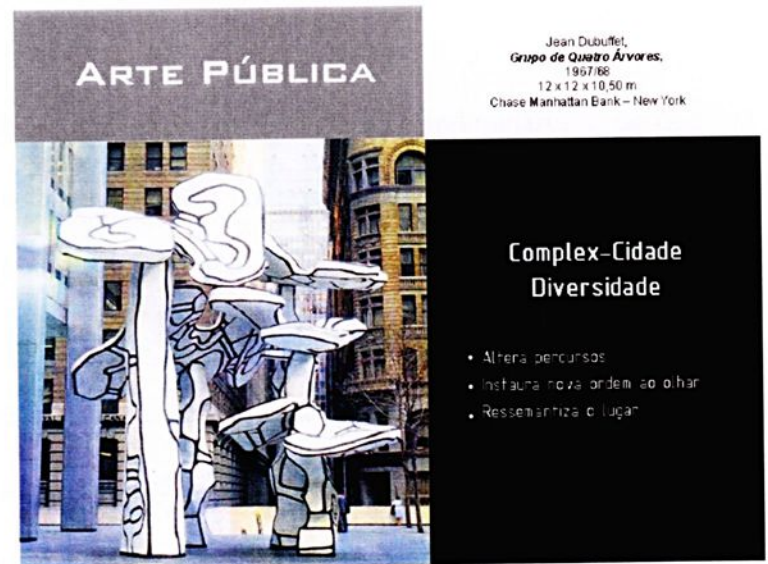


Figura 21 - Slide sobre a segunda parte referente à contextualização histórica da pesquisa

Figura 22 - Slide referente à terceira parte central no assunto sobre a experiência prática da autora



**ARTE PÚBLICA DE
SÉRVULO ESMERALDO**

Sérvulo Esmeraldo
*Obra comemorativa ao
 cinquentário do Jornal O Povo*
 1978
 Escultura em aço pintado
 Dimensão: 1,75 x 2,95 x 1,10 m
 Local: Sede do Jornal O Povo
 Fortaleza – CE



Figura 23 - Slide ainda sobre a parte central do estudo, agora apresentando as obras públicas de Sérvulo Esmeraldo.

Procurei inserir uma transição sutil entre os slides que tratavam de assuntos preliminares e os que tratavam do assunto central. Para tanto, na introdução sobre o autor e a contextualização histórica, coloquei o título numa posição menos privilegiada, no canto inferior direito. No assunto intermediário inseri a cor cinza passando o título para a parte superior esquerda e as imagens no canto inferior direito, mantendo ainda, as quatro divisões do espaço. Esta mudança na localização do título serviu para indicar o início dos capítulos centrais. Na última parte que trata do assunto central, mantive a configuração geral do slide anterior, trocando o retângulo preto pela imagem e criando um novo espaço branco. Estas alterações tornaram a visualização geral

menos pesada e permitiram um ganho na exposição das imagens das obras que puderam ser aumentadas em relação às demais. Como disse anteriormente, foram modificações sutis, mas que agiram estética e funcionalmente de forma harmônica para que a apresentação cumprisse a função de apoio e ao mesmo tempo reforçasse esteticamente o tema em questão.

Um Mapa

Neste caso específico, elaborei um mapa de localização das esculturas da Avenida Paulista, que são o objeto de estudo de Cláudia Garrocini. Este mapa foi criado para substituir o mapa utilizado por Claudia para ser apresentado provisoriamente em sua qualificação. Este primeiro mapa foi criado, por sua vez, por Maria de Lourdes Nogueira para sua dissertação de mestrado na FAU/USP em 1998.

Quando criei este novo mapa tive algumas preocupações. Limpar o mapa do excesso de informações para que ele informasse apenas o necessário e, em segundo lugar, harmonizá-lo com as fotos das esculturas fazendo com que elas ficassem inequivocamente em primeiro plano. A escolha das cores também foi fundamental para atingir estes objetivos. Como as fotos estavam em preto e branco o mapa deveria ser contrastado com o uso de cores, mas para que não se sobressaísse usei poucas cores. Outro recurso para que o

preto e branco das fotos chamassem mais a atenção foi manter os contornos pretos das imagens numa espessura grossa e contornos finos no mapa.

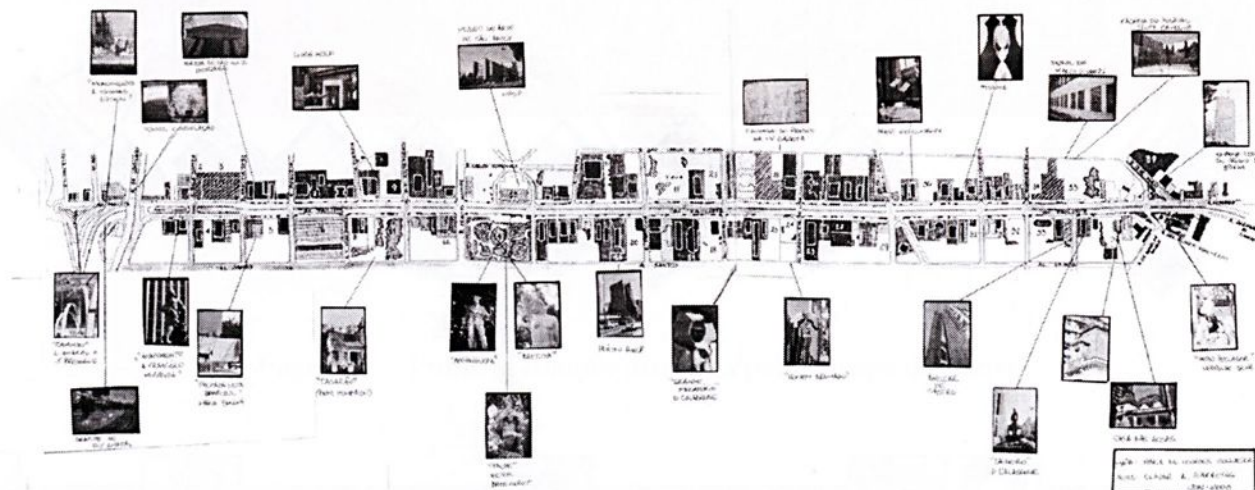


Figura 24 - Mapa provisório utilizado no exame de qualificação de Claudia Garrocini, criado originalmente para a dissertação de Maria de Lourdes na Fau/USP.

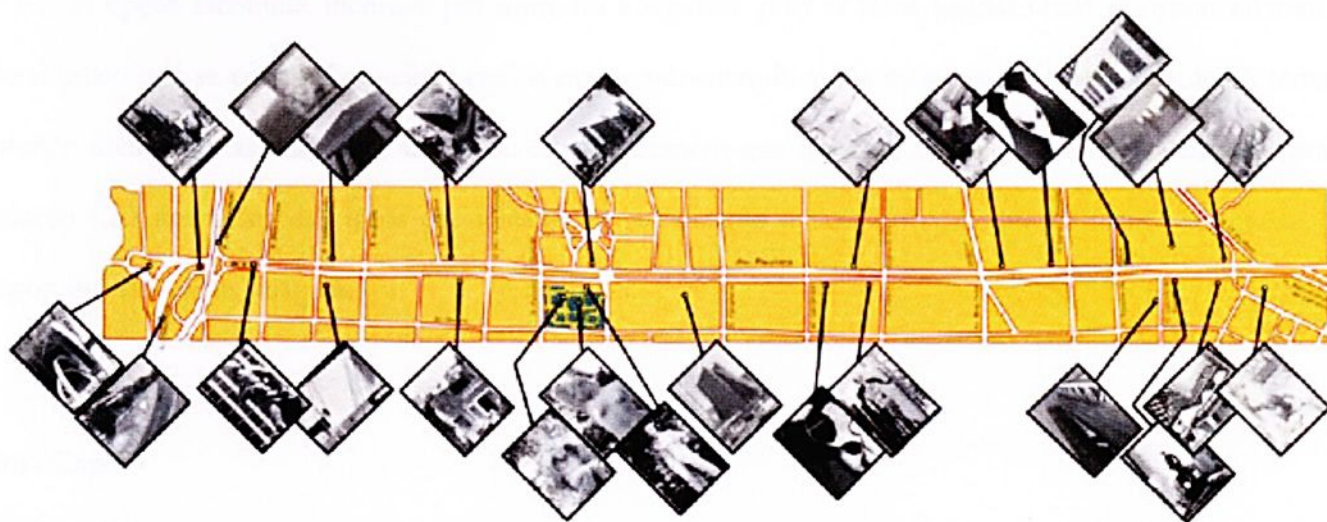


Figura 25 - Primeira solução oferecida para o mapa definitivo.

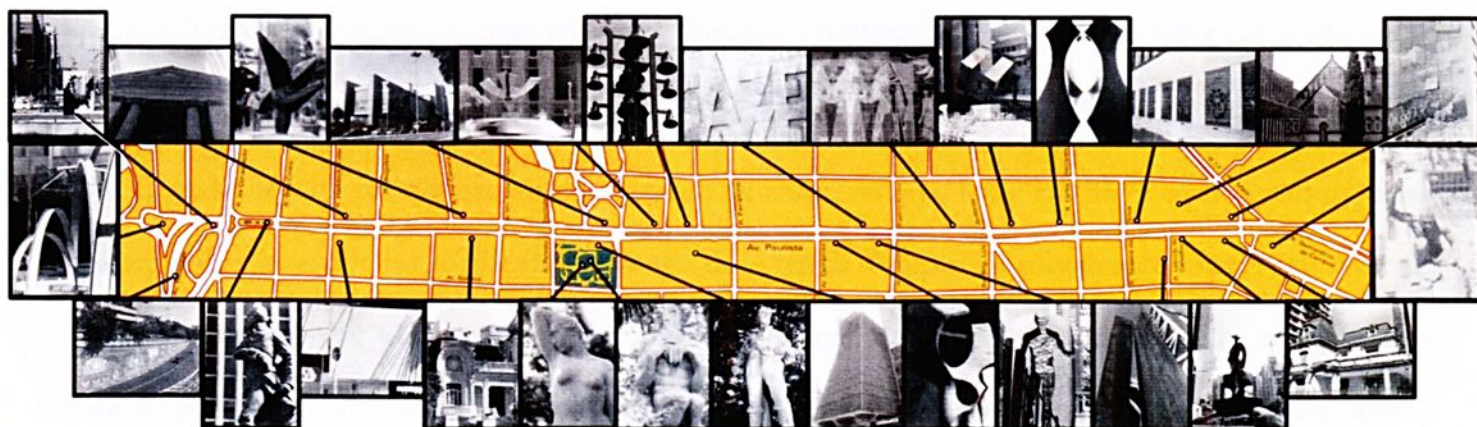


Figura 26 - Segunda solução oferecida e aprovada.

A opção escolhida, inclusive por mim, foi a segunda, pois as fotos ligadas umas as outras criaram um bloco único que se contrapõe melhor com o mapa, aumentando ainda mais seu poder de atração. A tentativa anterior, inclinando as imagens a 45°, criou espaços brancos que arejaram a configuração geral, mas forçaram a redução nas dimensões das fotos prejudicando a visualização e fazendo com que o mapa se tornasse mais importante do que as imagens.

Uma Capa

Elaborei a capa do trabalho de Claudia Garrocini a partir das imagens fornecidas pela autora. Este procedimento criou mais uma oportunidade de viver uma situação real de criação de capa para um trabalho acadêmico. Trata-se da experiência mais importante enquanto continuidade da discussão sobre capas editoriais e capas acadêmicas. Neste trabalho também pude explicitar melhor o conceito de expressão pessoal e design.

Quando fiquei a par do assunto do mestrado da aluna, ou seja, fazer um filme em formato de curta-metragem sobre as esculturas localizadas ao longo da Avenida Paulista, imediatamente formei um conceito muito pessoal a respeito. Como sempre tive uma relação muito próxima com esta avenida, trabalhando e estudando por muitos anos neste local, causou em mim surpresa e satisfação enormes saber de informações a



respeito de obras pelas quais passava diariamente, sendo que algumas delas nunca tinha sequer notado. Acreditei que este sentimento de indiferença, seguido de surpresa, poderia ser compartilhado com grande parte do público, habitantes apressados, que também passam por elas diariamente. Decidi que seria este o enfoque de uma capa feita por mim.

A autora do trabalho, provavelmente, não compartilha desta sensação, pois vem do interior. Para ela, imagino que a experiência foi a da descoberta, o olhar estranho, e talvez o único capaz de olhar o que o transeunte habitual não pode mais ver, de tanto ver. Teria, então, a capa, que obrigatoriamente retratar a visão pessoal da autora, ressaltando, por exemplo, uma escultura, ou poderia passar, eventualmente, a visão do espectador, no caso a minha visão, buscando uma possível cumplicidade com o público fruidor das obras?

A capa criada por mim propõe uma solução neste último sentido. Nela, procurei fugir do conceito clássico de imagem da Avenida Paulista como um corredor de arranha céus. Na imagem destaco o “Caixeiro” de Calabrone (também a preferida da autora) por ter resultado, graficamente, numa imagem limpa e com alto grau de contraste entre o branco e o preto o que funcionou positivamente no meio bidimensional. Recortei a imagem da paisagem que a cerca porque foi o que a pesquisadora fez em seu filme, com sua linguagem audiovisual. A imagem de carros em movimento apressados passando à frente salientam a visão do público mais comum destas obras.

Pelo relato da autora sobre as dificuldades enfrentadas na realização do filme, como grades que dificultavam o acesso a determinada escultura, acrescentei à composição justamente grades. Mas, localizadas soltas, num fundo artificial cor de laranja, para suscitar a idéia de grades simbólicas, da pressa e da rotina que impedem a contemplação.

Quanto ao uso das cores fica claro aqui que a questão nem sempre se limita à escolha da combinação mais adequada. Neste caso valeu pensar sobre variedade. Usei poucas cores, somente duas, sendo uma delas o preto e suas escalas de cinzas. A outra laranja, o contraste entre o neutro e o eufórico, a indiferença e a arte, convivendo lado a lado. Isto reforçou a limpeza da configuração, a idéia de analítico, que separa, dá relevo, põe em destaque, esclarece ponto por ponto.

Tudo isto sempre com um terceiro olho para a estética geral da imagem, lembrando do título e demais elementos verbais que se juntaram à composição no final. Chamado de lettering no meio editorial, estes elementos verbais foram colocados aqui em pequenas proporções. A fonte escolhida, Lúcida Sans, é um tipo limpo, sem serifas e moderna. Foi aplicado o azul marinho no título e no nome da autora.

Nesta criação o processo caracterizou-se pela redução de elementos, de eliminação de ruídos visuais. Iniciei pensando em colocar várias esculturas, a imagem da avenida Paulista ao fundo, mas fui eliminando elementos até chegar ao mínimo necessário, tanto à conclusão estética como à comunicação. Fiz esta capa a



partir de um texto inicial, mas sem roughs preliminares no papel. As decisões foram tomadas diretamente na tela num diálogo direto com o texto, sendo escrito ao mesmo tempo. Segui, desta vez, conceitos mais claros, objetivos e simples que foram sendo testados simultaneamente.



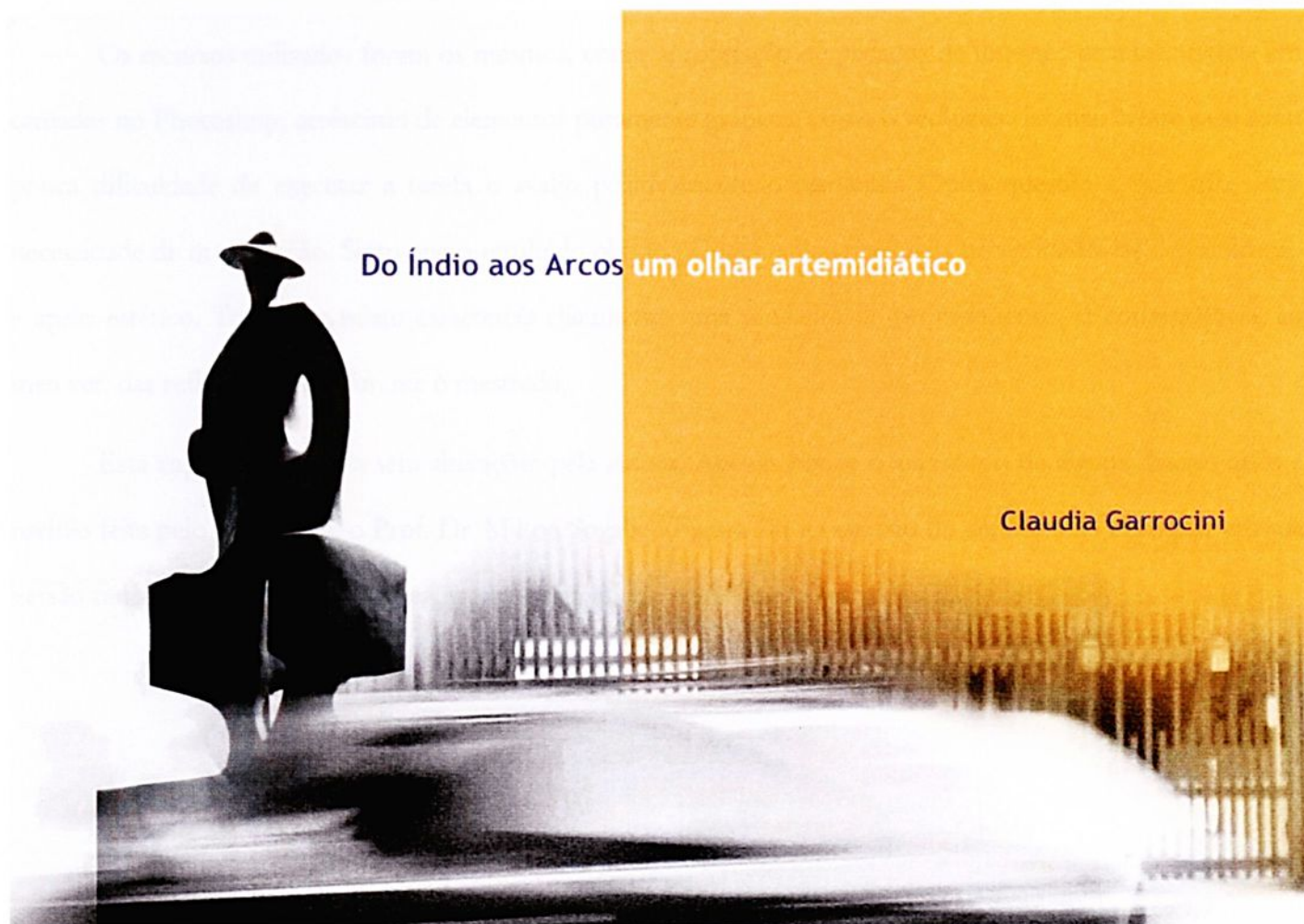


Figura 27 - Capa criada para trabalho acadêmico

Os recursos utilizados foram os mesmos, como apropriação de pedaços de imagens prontas, mescla em camadas no Photoshop, acréscimo de elementos puramente gráficos, como o retângulo laranja. Neste caso senti pouca dificuldade de executar a tarefa e avalio positivamente o resultado. Outra questão é que não sinto necessidade de outra opção. Sinto que o resultado obtido preenche plenamente as necessidades de comunicação e apelo estético. Todo este relato caracteriza claramente uma mudança de procedimento, já consequência, ao meu ver, das reflexões feitas durante o mestrado.

Esta capa foi aprovada sem alterações pela autora. Apenas houve o acréscimo de alguns dizeres após a revisão feita pelo parecerista, o Prof. Dr. Milton Sogabe, (Figura 28) na ocasião do depósito do exemplar em sua versão final na pós-graduação. A seguir, a capa incluindo estas últimas alterações:





Figura 28 – Versão final da capa para a dissertação de Cláudia Garrocini

A Lombada e a Quarta Capa

O trabalho foi aprovado sem modificações pela autora. A lombada e a última capa seguem a identidade visual da primeira, em termos das cores, fontes das letras e limpeza do espaço gráfico, porém contêm também seus próprios atrativos. Sobre a quarta capa, espaço secundário dentro do todo, introduzi a sequência de fotos fazendo um giro em torno de uma outra escultura, a *Aretusa*, localizada no parque do Trianon. O giro dá a idéia cinética, fazendo menção à linguagem cinematográfica. A citação de outra escultura enfatiza que o trabalho não é apenas sobre “O Caixeiro” que figura na primeira capa. A lombada ganhou interesse pela ligação feita com a quarta capa através do último enquadramento da sequência de cromos. O resultado também exemplifica o conceito de apropriação de imagens, o qual desenvolvo no próximo capítulo. Trata-se aqui de como me apropriei de outras imagens e fragmentos de imagens produzidas por outra pessoa para criar a minha própria.





Figura 29 - Lombada e quarta capa já montadas para serem impressas.



Considerações Finais

A capa de um livro não é sua propaganda. Não é seu resumo, ilustração literária nem é só embalagem. Se eu tentar criar pensando diferente disto, nenhuma pessoa, mesmo leiga no assunto, aprovaria qualquer capa feita por mim. A capa é um espaço onde posso me expressar sobre o que o autor do livro escreveu. Mas às vezes eu posso dizer outras coisas, brincar com o tema ou fazer lembrar de algo de minha experiência pessoal. Quando vou materializar minha expressão eu penso na melhor forma de fazer isto, a maneira mais clara. Esta preocupação com a comunicação é natural em mim, faz parte da minha formação. Não preciso fazer nenhum esforço. E é assim que tenho conseguido publicar minhas capas.

As ferramentas gráficas que o computador oferece dão a forma dessa expressão, tornam naturalmente contemporâneo o que eu configuro e, num caminho de volta, alteram meus primeiros pensamentos. Orientam-me em busca do novo, do inusitado.

Mas as soluções de uma capa costumo encontrar dentro de mim mesma. Pesquiso, procuro informações, referências visuais, mas soluciono a capa solitariamente.

O editor, quem propõe a capa, é o parceiro que mantém o rumo, mas também trata da parte da criação que não me pertence, ou seja, os interesses da editora. Normalmente ele acerta o rumo a partir do já criado. Há os que explicitam mais e os que dizem através da aprovação ou da recusa. Muitas vezes se dá um diálogo sem palavras, afinal, como dizer verbalmente sobre o que está em outro nível? Esta é a maior dificuldade: conversar



na linguagem visual. Não faço esforço para entender os códigos deste interlocutor. Acho o conflito mais saudável. O que busquei nesta pesquisa, referente a este relacionamento, foi aprofundar conhecimentos mais objetivos a respeito dos elementos da linguagem estética, relativos aos efeitos que causam em nosso alvo comum: o leitor. O editor pode achar que determinada forma atinge seu consumidor e eu outra, mas é bom que os dois lados partam para um diálogo embasados em reflexão constante. Tentei fazer a minha parte.

Numa análise do trabalho pronto, especialmente o capítulo cinco em que analisei cores, concluo que fiz um caminho de desconstrução. A idéia das três sistematizações, quando vistas em seqüência (e foi assim que elas surgiram em minha mente), se iniciam com a retirada de uma paleta de cores de cada capa sem interferir em sua estrutura. A segunda abordagem altera parcialmente a imagem eliminando todo o sentido causado pelas formas, mantendo-se ainda a estrutura da cor em sua proporção e localização. A última análise reduz a uma única cor todo o layout transformando as capas num grande todo prestes a se fundir.

Analisando sob este aspecto estético, a sensação é que o próximo passo seria a extinção de cada imagem. No fundo, intuitivamente, este estudo foi mais abrangente do que imaginei no começo. Significou para mim o encerramento de um ciclo. Ao examinar mais profundamente minha produção ela tornou-se passado. Na prática da criação de capas que tenho feito após o fim da redação do texto do mestrado tenho constatado que não posso mais criar como antes. Esta idéia foi traduzida na imagem criada para cada capítulo deste trabalho. Minha



hipótese de trabalho era de aprimoramento, o resultado foi um encontro comigo mesma e minha alteração interna para sempre. Pronta para outra jornada. Renovada.

Durante este processo de aprimoramento, aprofundamento pessoal, a respeito das implicações envolvidas no meu processo de criação de capas de livro pude notar também, de forma mais clara, como as pessoas vêem minha obra. Notei que há um certo preconceito que paira sob esta modalidade de design. Normalmente a capa é entendida por algumas pessoas, especialmente no meio acadêmico, como supérflua e até descartável, sendo relegada à única função de proteção do livro que envolve. Sobre esta questão peço que ouçam os especialistas como Bruno Munari que apontam o fenômeno de valorização do design como irreversível e pensem a respeito das reflexões aqui feitas.

Mas longe de ter chegado a uma conclusão definitiva, espero ter criado uma “zona de sentido” da maneira como Gonzalez Rey a define:

O conhecimento é um processo permanente de construção que encontra sua legitimidade na capacidade que uma construção tem para gerar novas construções(...)A única tranquilidade que o pesquisador pode ter neste sentido é que suas construções lhe permitam novas construções e novas articulações entre elas, que aumentem a sensibilidade do modelo teórico em desenvolvimento para avançar na criação de novos momentos de inteligibilidade sobre o estudado, é dizer, na criação de novas “zonas de sentido”.(GONZALEZ REY, 2005)



Finalmente, gostaria de encerrar desejando que, através deste meu estudo, o leitor se sinta sensibilizado a ponto de reparar nas especificidades desta forma de manifestação visual, vislumbrando suas reais potencialidades tanto como ampla fonte exploração estética quanto como reforçadora deste formato insubstituível de conhecimento que é o livro.

Esta pesquisa foi o início de uma postura investigativa que pretendo dar continuidade. Existem, tanto pontos que não foram esgotados, como outras questões que sequer foram mencionadas neste estudo. Pretendo, portanto, aprofundar minhas reflexões a respeito das cores, do processo em si, da evolução das ferramentas tecnológicas, de outros espaços de atuação profissional, bem como realizar pesquisas a respeito de outros elementos visuais que compõem a imagem da capa como a textura, a forma, os elementos verbais, etc.

Profissionalmente pretendo continuar produzindo capas, sempre buscando um caminho próprio que satisfaça tanto meus anseios pessoais como a necessidade de sobrevivência para manter-me nesta área. Para tanto, considero, a partir deste mestrado, as atividades de criação e pesquisa complementares e inseparáveis dentro da minha prática.



BIBLIOGRAFIA

- Araújo, B. L. D. *Alfabetização visual pelo Cartum: Investigação e Leitura de Cartuns e Charges*. Dissertação de mestrado. São Paulo. Instituto de Artes, UNESP, 2001.
- Argan, Giulio C. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottman e Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Arnheim, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 7ª ed. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1992.
- Arnheim, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- Bahia, Maria Carmen Batista. *A Construção Visual do Livro Infantil*. Livre Docência. ECA, 1990.
- Bonsiepe, Gui. *Do Material ao Digital*. Florianópolis. FIESC/IEL, 1997.
- Calabrese, Omar. *A linguagem da Arte*. Trad. Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo Ed., 1987.



- Campos, Adriana e equipe. *Moema Cavalcanti, Oitocentas Capas*. Coleção. São Paulo. ADG, Associação de Designers Gráficos, 2000.
- Charney, Leo e Schwartz, Vanessa R.. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- Chijiwa, Hideaki. *Color Harmony, A Guide to Creative Color Combinations*. Massachusetts, Rockport Publishers, 1987.
- Dondis, Donis A. *Sintaxe da Imagem Visual*. São Paulo. Martins Fontes, 1991.
- Ferlauto, Cláudio. *O Livro da Gráfica*. 3ª edição. São Paulo. Rosari, 2001.
- Gombrich, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raúl de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- Gomes Filho, João. *Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo. Escrituras, 2000.
- Gonçalves, Cláudio C. B. *Só o Design Gráfico nos Une! Mestrado*. UNESP, 2000.
- Holtzschue, Linda e Noriega, Edward. *Design Fundamentals for the Digital Age*. New York, John Wiley & Sons, 1997.
- Joly, Martine. *Introdução a análise da imagem*. Campinas. Papirus, 1996.



- Lima, Yone Soares de. *Aspectos da Ilustração na Produção Literária em São Paulo: década de vinte*. Mestrado. ECA, 1982.
- MANGUEL, Alberto - *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio* - São Paulo: Companhia das Letras Ed., 2001.
- Martins, Ana Luíza. *Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república, São Paulo (1890/1922)*. São Paulo. EDUSP, 2001.
- Martins, N. S. M. *O Art Decô e o Poético em Cartazes*. Mestrado. UNESP, IA. 1995.
- Mello, M. A. G. *O Exercício Estético como Diálogo Crítico: a Expressão Artística como Método Dialógico de Desenvolvimento do Indivíduo em Sociedade*. Doutorado. ECA/USP. 1992.
- Moraes, Dijon de. *Limites do Design...* São Paulo, Studio Nobel, 1997.
- Munari, Bruno. *Artista e Designer*. 3º edição. Lisboa. Editorial Presença, 1990.
- Munari, Bruno. *Design e Comunicação Visual*. São Paulo. Martins Fontes, 1968.
- Nogueira, Maria de Lourdes. *Um arquiteto: Investigando O acesso Público aos Espaços Urbanos da Avenida Paulista*. Dissertação de Mestrado. São Paulo. FAU/USP, 1998.
- Nunes, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo, Ed. Ática, 1991.
- PAREYSON, Luigi - *Os Problemas da Estética* - São Paulo, Martins Fontes Ed., 1984.



- Santaella, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 2ª edição. São Paulo. Iluminuras, 1999.
- Silva, M. S. F. *Gráfica brasileira contemporânea e a condição de apropriação "foto-gráfica": 1970-1990*. Mestrado. UNESP/ IA. 1990.
- Sole, Isabel. *Estratégias de Leitura*. 6ª edição. Porto Alegre. ArtMed, 1998.
- Vasquez, Adolfo Sanchez. *Convite à Estética*. 1ª edição. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1999.
- Zamboni, Sílvio. *A Pesquisa em Arte. Um paralelo entre arte e ciência*. Campinas. Editora Autores Associados. 1998



RECIBO DE DIREITOS AUTORAIS

ncia acima
de direitos
LÓGICA
er do me
sibo dan

CAPA

Título: Hoje

Subtítulo: Ca

Título original: _____

Autor: Maggie

Logotipo: ☒ Editora

Formato: 14 x 21

Outras informações:

LOMBADA

Título: _____

Autor: Aliperati

Logotipo: ☒ Editora

Espessura: Plexus

Quarta capa:
Código de Barras:

Capista: Ana

Prazo de entrega:

Observações:

Previsão de

Uma
ONTEN!!!