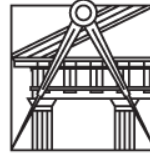




Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas



**FACULDADE DE ARQUITETURA**  
**LISBON SCHOOL OF ARCHITECTURE**  
UNIVERSIDADE DE LISBOA

# **A importância dos Guias de Estilo:**

## **Estágio curricular no DC Lab**

João Baptista Pires

### **Orientadores**

João Vasco Matos Neves

Daniel Raposo Martins

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco em associação com a Faculdade de Arquitetura de Lisboa para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design Gráfico, realizada sob orientação científica do Professor Adjunto, Doutor João Vasco Matos Neves e do Professor Coordenador, Doutor Daniel Raposo Martins, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

junho de 2022



## **Composição do júri**

### **Presidente do júri**

Professora Rita Assoreira Almendra

Professora Associada da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

### **Arguente**

Professor Luís Miguel Marques Ferreira

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

### **Orientadores**

Professor Daniel Raposo Martins

Professor Coordenador da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto  
Politécnico de Castelo Branco



## Agradecimentos

Começar por agradecer repetidamente a oportunidade de estagiar no DC Lab, sítio de projetos incríveis e de pessoas reais, que transmitem segurança e conforto. Aprendi muito, em muito pouco tempo.

Agradecer aos meus pais por me terem dado à luz. Aos amigos por não deixarem que ela se apague. Aos professores por ajudarem a guiá-la para o sítio certo.

Mariana Santos, Cátia Santos, Hugo Santos, Alexandre Mendes, João Romão, João Fradinho, Anabela Vaz.

Um agradecimento óbvio aos meus orientadores, Professor João Vasco Matos Neves e Professor Daniel Raposo Martins com quem tive o privilégio de trabalhar diretamente, que com humildade, sapiência e muita vontade, sempre me ouviram.

Por último, ao Rogério Ribeiro, a quem agradeço do fundo do coração e a quem dedico todo o meu trabalho ao longo destes meses. Nunca em momento algum duvidou, ou deixou de estar a meu lado. Mostrou ao longo destes meses ser um excelente Designer, Professor, Amigo, mas acima de tudo um Ser Humano com uma índole fora do vulgar.



## Resumo

A presente dissertação aqui exposta deve ser analisada como um contributo para a reflexão sobre qual o papel do Design num sentido geral, e em particular o lugar do Design Editorial.

É utilizada uma metodologia mista de base qualitativa, onde numa fase primária de enquadramento teórico, é utilizada uma metodologia não intervencionista, e num segundo alcance, ligado intimamente ao desenvolvimento dos projetos, é aplicada uma metodologia intervencionista.

O estudo foca particularmente a importância das Guias de Estilo, a partir da experiência em estágio curricular no gabinete de design DC Lab.

O Design tem um papel nobre na comunicação. Concede ao individuo o talento de poder melhor comunicar e em mais plataformas. As Guias de Estilos podem afetar positivamente essa interação.

Em suma, o objetivo desta dissertação está intimamente relacionado com importância do Design Editorial e de como é um agente importante para uma melhor comunicação visual.

## Palavras-chave

Design Editorial, Layout, Guias de Estilo, Revista, Design de Comunicação



## **Abstract**

The present dissertation should be analysed as a contribution to reflection on the role of Design in a general sense, and in particular the place of Editorial Design.

A mixed methodology of qualitative basis is used, where in a primary phase of theoretical framework, a non-interventionist methodology is used, and in a second scope, closely linked to the development of the projects, an interventionist methodology is applied.

The study focuses particularly on the importance of the Style Guides, from the experience in curricular internship in the design office DC Lab.

Design has a noble role in communication. It grants the individual the talent to be able to communicate better and on more platforms. Style Guides can positively affect this interaction.

In short, the aim of this dissertation is closely related to the importance of Editorial Design and how it is an important agent for better visual communication.

## **Keywords**

Editorial Design, Layout, Style Guides, Magazine, Communication Design



# Índice

<b>Capítulo I – Enquadramento do estudo.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Introdução .....</b>	<b>1</b>
1.2 Temática.....	2
1.3 Âmbito da investigação.....	2
1.4 Tópico investigativo .....	4
1.5 Objetivos .....	5
1.5.1 Objetivos gerais .....	5
1.5.2 Objetivos Específicos .....	6
1.6 Argumento .....	7
1.7 Desenho da investigação.....	8
<b>Capítulo II – Enquadramento teórico .....</b>	<b>11</b>
<b>2. Breve introdução ao Design de Comunicação no âmbito do DC Lab .....</b>	<b>11</b>
2.1 Composição tipográfica.....	15
2.1.1 Alguns antecedentes no Design Editorial e Guias de Estilo .....	16
2.2 Design Editorial .....	35
2.3 O Livro .....	36
2.3.1 Design: Um grande aliado do Livro.....	36
2.3.2 Anatomia do livro e da página.....	37
2.4 Grelha Tipográfica/Layout.....	40
2.4.2 Alguns exemplos editoriais.....	47
<b>Capítulo III – Investigação Intervencionista .....</b>	<b>51</b>
<b>Nota introdutória.....</b>	<b>51</b>
3.1 Calendário de projetos.....	53
3.2 Projetos Principais.....	54
3.2.1 Investigação e Ensino Volume II .....	54
3.2.1.1 Convergências Research Books.....	56
3.2.1.2 EIMAD .....	57

3.2.1.3	Investigação e Ensino em Design e Música Volume I .....	58
3.2.1.4	Análise do livro “Investigação e Ensino em Design e Música” Volume I .....	59
3.2.2.5	A marca da sétima edição do EIMAD.....	62
3.2.2.6	Escolha Editorial e Guia de Estilos .....	63
3.2.2.7	Estrutura do Livro .....	64
3.2.2.7.1	Capítulos e Artigos .....	66
3.2.2.7.2	Ficha Técnica.....	73
3.2.2.7.3	Índice.....	75
3.2.2.7.4	Prefácio .....	77
3.2.2.7.5	Separadores .....	79
3.2.2.7.6	Corte superior, inferior e dianteiro.....	81
3.2.2.7.7	Folha de rosto .....	82
3.2.2.7.8	Capa, contracapa, lombada, Guarda, Primeira orelha e segunda orelha .....	84
3.2.3	Convergences - Journal of Research and Arts Education .....	89
3.2.3.1	Organigrama do sistema de submissão e avaliação .....	90
3.2.3.2	Do digital para o físico .....	91
3.2.3.3	Guia de estilos.....	91
3.2.3.4	O processo .....	93
3.2.3.5	Folha de Rosto .....	99
3.2.3.6	Índice .....	100
3.2.3.7	Ficha Técnica e Restante Informação .....	101
3.2.3.8	Prefácio.....	102
3.2.3.9	Capas.....	103
3.2.3.10	Impressão .....	104
3.3	Projetos secundários .....	107
3.3.1	II Encontro – Deficiência Intelectual e Doença Mental: Incluir as Diferenças “Do despontar ao reabilitar” .....	107
3.3.1.1	Associação de Apoio à Criança do Distrito de Castelo Branco.....	107
3.3.1.2	Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar” .....	108

3.3.1.3 Estudos preliminares .....	109
3.3.1.4 Marca Gráfica .....	112
3.3.1.5 Estudos de letra, cor e dimensão.....	113
3.3.1.6 Utilização prática da marca .....	117
3.3.1.7 Manual de normas.....	128
3.3.1.8 Cenário e aplicação da marca gráfica durante a emissão.....	129
3.3.2 REiNOVA .....	135
3.3.2.1 O livro .....	135
3.3.3 Ordo Christi .....	139
3.3.3.1 Proposta de paginação .....	140
<b><i>Pré-Conclusões .....</i></b>	<b>144</b>
<b><i>Conclusões, contributos e recomendações .....</i></b>	<b>146</b>
<b><i>Referências Bibliográficas .....</i></b>	<b>152</b>
<b><i>Apêndice .....</i></b>	<b>155</b>

## INDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Organograma do desenho da investigação. Fonte: Autor .....	10
Figura 2 - Modelo clássico da comunicação elaborado por C. Shannon e W. Weaver, 1949. Fonte: adaptado de <a href="https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\$modelo-de-comunicacao">https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\$modelo-de-comunicacao</a> .....	12
Figura 3 - Modelo de comunicação elaborado por Roman Jakobson. Fonte: adaptado de <a href="https://culturadetravesseiro.blogspot.com/2010/12/teoria-da-comunicacao.html">https://culturadetravesseiro.blogspot.com/2010/12/teoria-da-comunicacao.html</a> .....	14
Figura 4 - Modelo de comunicação elaborado por H. Lasswell. Fonte: adaptado de <a href="https://industrias-culturais.hypotheses.org/11166">https://industrias-culturais.hypotheses.org/11166</a> .....	14
Figura 5 - Página da Bíblia de 42 linhas. Fonte: <a href="http://tipografos.net/livros-antigos/b-42.html">http://tipografos.net/livros-antigos/b-42.html</a> .....	17
Figura 6 - Ilustração da prensa chinesa com tipo móvel. Fonte: <a href="https://www.domestika.org/pt/blog/6078-historia-da-tipografia-da-china-no-seculo-xi-ate-a-era-digital">https://www.domestika.org/pt/blog/6078-historia-da-tipografia-da-china-no-seculo-xi-ate-a-era-digital</a> .....	18
Figura 7 - Desenho da fonte "Romain du Roi". Fonte: <a href="https://medium.com/plaudesign/du-roi-ao-r-o-i-uma-breve-defesa-do-investimento-financeiro-em-fam%C3%ADlias-tipogr%C3%A1ficas-996838834db8">https://medium.com/plaudesign/du-roi-ao-r-o-i-uma-breve-defesa-do-investimento-financeiro-em-fam%C3%ADlias-tipogr%C3%A1ficas-996838834db8</a> .....	21
Figura 8 - Vincent Figgins, Great Primer sans serif, 1892. Fonte: Meggs, Philip B., & Purvis, Alston W. (2009) .....	22
Figura 9 - Símbolo da Bauhaus, desenhado por Oskar Schlemmer, 1921. Fonte: <a href="https://knoow.net/arteseletras/musica/bauhaus/">https://knoow.net/arteseletras/musica/bauhaus/</a> .....	23
Figura 10 - Círculo de cores criado por Isaac Newton. Fonte: <a href="https://www.palcon.nl/colors/Color-theory.htm">https://www.palcon.nl/colors/Color-theory.htm</a> .....	23
Figura 11 - Roda de cor criada por Moses Harris. Fonte: <a href="https://www.colorsystem.com/?page_id=743&amp;lang=en">https://www.colorsystem.com/?page_id=743&amp;lang=en</a> .....	24

---

Figura 12 - Roda de cor criada por Johannes Itten. Fonte: <a href="https://blog.essenciamoveis.com.br/historia-moderna-da-cor-bauhaus-e-a-roda-da-cor">https://blog.essenciamoveis.com.br/historia-moderna-da-cor-bauhaus-e-a-roda-da-cor</a> .....	25
Figura 13 - Die Neue Typographie (A Nova Tipografia), Jan Tschichod, 1928. Fonte: Meggs, Philip B., & Purvis, Alston W. (2009) .....	26
Figura 14 - Capas da Penguin Books, desenhadas por Jan Tschichold.Fonte: <a href="https://typographica.org/typography-books/jan-tschichold-master-typographer/">https://typographica.org/typography-books/jan-tschichold-master-typographer/</a> .....	27
Figura 15 - Poster para o Ballet Gisele, em Basel. 1959. Fonte: <a href="http://tipografos.net/designers/hofmann.html">http://tipografos.net/designers/hofmann.html</a> .....	28
Figura 16 - Typographie: Ein Gestaltungslehrbuch. Fonte: <a href="http://tipografos.net/designers/ruder.html">http://tipografos.net/designers/ruder.html</a> .....	29
Figura 17 - Théo Ballmer, cartaz para uma exposição itinerante de normas industriais, 1928. Fonte: Meggs, Philip B., & Purvis, Alston W. (2009) .....	30
Figura 18 - NKF. Delft, The Netherlands: N.V. Nederlandse Kabelfabriek, Piet Swart, 1928. Fonte: <a href="http://typeand.press/new-blog/2015/3/11/alles-moet-nieuw-piet-zwart">http://typeand.press/new-blog/2015/3/11/alles-moet-nieuw-piet-zwart</a> .....	31
Figura 19 - Wolfgang Weingart, experiências tipográficas, 1971. Fonte: Meggs, Philip B., & Purvis, Alston W. (2009).....	32
Figura 20 -April Greiman, cartaz para o Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1986. Fonte: philip B. Meggs e alston W. purvis .....	34
Figura 21 -Zuzana Licko, tipos digitais, final dos anos 1980. Fonte: <a href="https://www.pinterest.pt/pin/492722015487381103">https://www.pinterest.pt/pin/492722015487381103</a> .....	34
Figura 22 - Anatomia do livro. Fonte: Autor .....	38
Figura 23 - Formatos de papel. Fonte: Autor .....	39
Figura 24 - Sistema tipográfico, por Firmin Didot. Fonte: Autor .....	42
Figura 25 - Nomenclatura das alturas tipográficas no sistema Anglo-Americano. Fonte: Autor .....	42
Figura 26- Comportamento do texto na área tipográfica. Fonte: Autor .....	43

Figura 27 - Comportamento do texto nas várias colunas. Fonte: Autor.....	44
Figura 28 - Comportamento do texto numa grelha modular. Fonte: Autor.....	44
Figura 29 - Possíveis divisões numa página. Fonte: Autor.....	45
Figura 30 - Construção simétrica e assimétrica de grelha. Fonte: Autor.....	45
Figura 31 - Comportamento do texto nas colunas. Fonte: Autor.....	46
Figura 32 - Comportamento do texto com entrelinhas diferentes. Fonte: Autor.....	47
Figura 33 - Capas da coleção Tinta da China. Fonte: <a href="http://fontedeletas.blogspot.com/2013/05/o-mapa-de-viagens-da-colecao-de-viagens.html">http://fontedeletas.blogspot.com/2013/05/o-mapa-de-viagens-da-colecao-de-viagens.html</a> .....	48
Figura 34 - Lombadas e Capa da coleção Tinta da China. Fonte: <a href="https://tintadachina.pt/categoria-produto/colecoes/ficcao-lingua-portuguesa/">https://tintadachina.pt/categoria-produto/colecoes/ficcao-lingua-portuguesa/</a> .....	48
Figura 35 -Capa do livro “Arranha-Céus”, de J. G. Ballard, desenhada por Lord Mantraste. Fonte: <a href="https://www.penguinlivros.pt/loja/elsinore/livro/arranha-ceus/">https://www.penguinlivros.pt/loja/elsinore/livro/arranha-ceus/</a> .....	49
Figura 36 - Main Collection da Octavo Publicaties. Fonte: <a href="https://carvalho-bernau.com/octavo-main-collection/">https://carvalho-bernau.com/octavo-main-collection/</a> .....	50
Figura 37 - Organograma 2. Fonte: DC Lab.....	52
Figura 38 - Organograma 3. Fonte: DC.....	52
Figura 39 - Cronograma de projetos realizados durante o estágio curricular (2020-2021). Fonte: Autor.....	54
Figura 40 - Convergências Research Books. Fonte: <a href="https://journals.opscidia.com/index.php/convergences">https://journals.opscidia.com/index.php/convergences</a> .....	57
Figura 41 - Logótipo do EIMAD - Encontro de Investigação em Música, Artes e Design. Fonte: <a href="https://eimad.ipcb.pt/pt/home/">https://eimad.ipcb.pt/pt/home/</a> .....	58
Figura 42 - Capa do livro Investigação e Ensino em Design e Música Volume I. Fonte: Autor.....	60

---

Figura 43 – Páginas do Investigação e Ensino em Design e Música Volume I. Fonte: Autor .....	61
Figura 44 - Páginas do Investigação e Ensino em Design e Música Volume I. Fonte: Autor .....	61
Figura 45 - Páginas do Investigação e Ensino em Design e Música Volume I. Fonte: Autor .....	62
Figura 46 - Duas páginas do programa do sétimo EIMAD. Fonte: <a href="https://eimad.ipcb.pt/pt/team-member/7oeimad/">https://eimad.ipcb.pt/pt/team-member/7oeimad/</a> .....	63
Figura 47 - paleta cromática do sétimo EIMAD. Fonte: Autor .....	63
Figura 48 -Medidas das margens e colunas na construção das páginas mestras. Fonte: Autor .....	65
Figura 49 – Composição das colunas e cabeçalho nas páginas mestras. Fonte: Autor .....	65
Figura 50 – Distribuição do texto na construção da página mestra. Fonte: Autor...	66
Figura 51 - Página de um artigo e informação sobre a sua construção tipográfica, exemplo 1. Fonte: Autor .....	69
Figura 52 - Página de um artigo com legendas sobre a sua construção tipográfica, exemplo 2. Fonte: Autor .....	70
Figura 53 - Página de um artigo com legendas sobre a sua construção tipográfica, exemplo 3. Fonte: Autor .....	71
Figura 54 - Exemplo de artigo completo. Fonte: Autor.....	72
Figura 55 - Página da ficha técnica com legendas sobre a sua construção tipográfica. Fonte: Autor.....	74
Figura 56 – Página do índice com legendas sobre a sua construção tipográfica. Fonte: Autor .....	76
Figura 57 – Página do prefácio com legendas sobre a sua construção tipográfica. Fonte: Autor.....	78
Figura 58 – Página do separador com legendas sobre a sua construção tipográfica. Fonte: Autor.....	80

Figura 59 – Corte dianteiro. Fonte: Autor.....	81
Figura 60 – Página da folha de rosto com legendas sobre a sua construção tipográfica. Fonte: Autor .....	83
Figura 61 - Primeiros testes de capa, contracapa, lombada, Guarda, primeira orelha e segunda orelha. Fonte: Autor.....	85
Figura 62 - Capa, contracapa, lombada, Guarda, Primeira orelha e segunda orelha (interiores). Fonte: Autor.....	85
Figura 63 - Llombada e capa. Fonte: Autor .....	86
Figura 64 - Contracapa. Fonte: Autor .....	86
Figura 65 - Pormenor interior. Fonte: Autor.....	87
Figura 66 - Segunda proposta. Fonte: Autor.....	87
Figura 67 - Orelha direita e esquerda. Fonte: Autor .....	88
Figura 68 - Organigrama do sistema de submissão. Fonte: Convergences - Journal of Research and Arts Education. Fonte: <a href="https://journals.opscidia.com/index.php/convergences/libraryFiles/downloadPublic/1">https://journals.opscidia.com/index.php/convergences/libraryFiles/downloadPublic/1</a> .....	90
Figura 69 - Artigo no Site. Fonte: Autor.....	94
Figura 70 - Processo de tratamento da informação Web. Fonte: Autor .....	94
Figura 71 – Primeira página de um artigo com o Guia de Estilos aplicado. Fonte: Autor .....	95
Figura 72 - Páginas interiores de um artigo com o Guia de Estilos aplicado. Fonte: Autor .....	96
Figura 73 - Última página de um artigo com o Guia de Estilos aplicado. Fonte: Autor .....	96
Figura 74 - Mesa de trabalho durante o período pandémico. Fonte: Autor.....	97
Figura 75 - Novo modelo de inserção dos artigos na plataforma digital. Fonte: Autor .....	98
Figura 76 - Estrutura da folha de rosto. Fonte: Autor .....	99

---

Figura 77 – Índice de um dos volumes. Fonte: Autor .....	100
Figura 78 - Editorial Board. Fonte: Autor .....	101
Figura 79 - Prefácio. Fonte: Autor .....	102
Figura 80 - Paleta cromática respetiva a cada volume. Fonte: Autor .....	103
Figura 81 - Modelo de capa. Fonte: Autor.....	104
Figura 82 - Primeiros Volumes impressos. Fonte: Autor.....	105
Figura 83 - Primeiros Volumes impressos. Fonte: Autor.....	105
Figura 84 - Primeiros Volumes impressos. Fonte: Autor.....	105
Figura 85 – Coleção completa. Fonte: Autor.....	106
Figura 86 – Logótipo e fachada da Associação de Apoio à Criança do Distrito de Castelo Branco. Fonte: <a href="https://aac-cb.wixsite.com/apoioacrianca">https://aac-cb.wixsite.com/apoioacrianca</a> .....	108
Figura 87 - Posters do primeiro encontro Incluir as Diferenças. Fonte: <a href="https://incluir-diferencas.pt/">https://incluir-diferencas.pt/</a> .....	109
Figura 88 - Estudos preliminares. Fonte: Autor.....	110
Figura 89 - Primeiros testes. Fonte: Autor .....	111
Figura 90 - Construção do símbolo. Fonte: Autor .....	112
Figura 91 - Testes de cor. Fonte: Autor.....	113
Figura 92 - Testes finais de cor. Fonte: Autor .....	114
Figura 93 - Construção final da Marca Gráfica. Fonte: Autor .....	115
Figura 94 - Comportamento de cor frente à Marca Gráfica. Fonte: Autor .....	115
Figura 95 - Figura 64 - Comportamento de cor frente à Marca Gráfica. Fonte: Autor .....	116
Figura 96 – Testes de reduções da marca. Fonte: Autor .....	116
Figura 97 - Teste de comportamento da marca gráfica num cartaz. Fonte: Autor.....	117
Figura 98 – Comportamento da marca gráfica nos padrões criados para o evento. Fonte: Autor .....	117

Figura 99 - Comportamento da marca gráfica nos padrões criados para o evento. Fonte: Autor .....	118
Figura 100 - Publicações para a promoção do evento. Fonte: Autor .....	118
Figura 101 - Mockup da marca gráfica para a plataforma "facebook". Fonte: Autor .....	119
Figura 102 – Cartaz com os oradores. Fonte: Autor .....	120
Figura 103 - Cartaz com o programa completo. Fonte: Autor .....	120
Figura 104 - Símbolo do evento. Fonte: Autor .....	121
Figura 105 - Painel informativo. Fonte: Autor .....	121
Figura 106 - Exemplo de publicação feita para o Instagram. Fonte: Autor.....	122
Figura 107 - Exemplo de publicação feita para o Facebook. Fonte: Autor .....	122
Figura 108 - Convite do evento. Fonte: Autor .....	123
Figura 109 - Publicação feita para a imprensa escrita. Fonte: Autor.....	123
Figura 110 - Publicação feita para a imprensa escrita. Fonte: Autor.....	124
Figura 111 - Website do evento. Fonte: Autor.....	124
Figura 112 - Modelo de Power Point. Fonte: Autor .....	125
Figura 113 - Modelo aplicado durante o evento. Fonte: Autor.....	125
Figura 114 - Mockup da camiseta do evento. Fonte: Autor.....	126
Figura 115 - Certificados de participação. Fonte: Autor .....	127
Figura 116 -Manual de normas. Fonte: Autor .....	128
Figura 117 - Manual de normas. Fonte: Autor.....	128
Figura 118 - Painel de fundo. Fonte: Autor .....	129
Figura 119 - Alguns frames pertencentes ao separador da emissão. Fonte: Autor .....	130
Figura 120 - Alguns frames pertencentes ao separador durante a emissão. Fonte: Autor .....	130
Figura 121 - Frame do Teaser promocional. Fonte: Autor.....	131

Figura 122 - Alguns frames pertencentes a um oráculo da emissão. Fonte: Autor .....	131
Figura 123 - oráculo durante a emissão. Fonte: Autor.....	132
Figura 124 - Parte da ficha técnica criada. Fonte: Autor .....	132
Figura 125 - Ficha técnica durante a emissão. Fonte: Autor .....	133
Figura 126 - Foto de alguns participantes. Fonte: Autor .....	133
Figura 127 - Foto de alguns participantes. Fonte: Autor .....	134
Figura 128 - Foto de alguns participantes. Fonte: Autor .....	134
Figura 129 - Base cromática do catálogo da REiNOVA. Fonte: Autor .....	135
Figura 130 - Teste 1 para o catálogo da REiNOVA. Fonte: Autor.....	136
Figura 131 - Teste 2 para o catálogo da REiNOVA. Fonte: Autor.....	137
Figura 132 - Teste 2 para o catálogo da REiNOVA. Fonte: Autor.....	137
Figura 133 - Página final do catálogo. Fonte: Autor .....	138
Figura 134 - Construção da página final do catálogo. Fonte: Autor.....	138
Figura 135 - Páginas do catálogo. Fonte: Autor.....	139
Figura 136 - Construção da página do Artigo de Joana Rodrigues. Fonte: Autor..	141
Figura 137 - Primeira página do artigo de Joana Rodrigues. Fonte: Autor .....	142
Figura 138 - Exemplo de duas páginas do artigo de Joana Rodrigues. Fonte: Autor .....	142
Figura 139 - Paginação completa de um artigo. Fonte: Autor.....	143
Figura 140 - Tabela de Pré-Conclusões. Fonte: Autor .....	145
Figura 141 - Primeiras propostas para o II Encontro Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar" Fonte: Autor .....	159
Figura 142 - Primeiras propostas para o II Encontro Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar". Fonte: Autor.....	160
Figura 143 - Primeiras propostas para o II Encontro Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar" . Fonte: Autor .....	161

Figura 144 - Publicações para as redes sociais relativas aos oradores. Fonte: Autor .....	162
Figura 145 - Publicações para as redes sociais relativas aos oradores. Fonte: Autor .....	163
Figura 146 - Painéis para o II Encontro "Do Despontar ao Reabilitar" relativas aos oradores. Fonte: Autor .....	164

## Lista de Acrónimos

**AACCB** - Associação de Apoio à Criança do Distrito de Castelo Branco

**EIMAD** – Encontro de Investigação em Música, Artes e Design

**ESART** – Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco

**IPCB** – Instituto Politécnico de Castelo Branco

**REiNOVA** – É um projeto elaborado com diversos parceiros portugueses e espanhóis que visa a promoção e inovação das empresas, através da introdução de metodologias e processos de inovação nas várias etapas produtivas (desde a ideia ao desenvolvimento de produtos, prototipagem, validação de mercado e comercialização).



# Capítulo I - Enquadramento do estudo

## 1. Introdução

O presente relatório resulta da realização de um estágio no DC LAB, no âmbito do segundo ano de Mestrado em Design Gráfico realizado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco em associação com a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. A importância da realização deste estágio é notória para que haja um aprofundamento das capacidades e o contacto direto com outros designers, que em conjunto com o autor, possam trazer novos modelos de trabalho e reflexão.

A escolha do local de estágio partiu de um convite por parte da entidade feita diretamente ao autor, que sem cerimónia, aceitou. Sempre foi do interesse do autor aprofundar o conhecimento em Design Gráfico, mas em particular na parte Editorial que é uma das áreas de maior intervenção do gabinete gráfico em questão.

A passagem por este estágio teve a duração de 11 meses, entendidos entre agosto de 2020 e julho de 2021, no DC Lab. Este gabinete de Design localiza-se nas instalações da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Onde as tarefas delegadas foram maioritariamente dentro do Design Editorial, mas tendo também passagem pelo Design Gráfico, Vídeo e Multimédia, tendo o autor tido um papel central enquanto criativo.

Esta relação bilateral entre a instituição e o autor beneficia ambas as partes. Por um lado, o fluxo de trabalho exigia a entrada de um novo elemento neste gabinete de comunicação, por outro, o autor não só aprofundou o conhecimento e agregou novos métodos de trabalho como também pode ter margem de manobra e opinião sobre os vários processos lá desenvolvidos neste período de tempo.

A oportunidade de desenvolver o estágio tem como base o campo de estudo e a área de investigação que o autor pretende explorar, particularmente a área de dissertação. O trabalho realizado em estágio permite ao autor agregar componentes

que permitem a fundamentação teórica para que se possa verificar a hipótese em causa.

## 1.2 Temática

A investigação em causa é do maior interesse do autor, para a conclusão do Mestrado em Design Gráfico da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco em associação com a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

Desse modo, é oportuno definir e esquematizar a problemática a investigar, analisar e desenvolver, dispondo-a para melhor compreensão:

**Campo:**

Design de Comunicação

**Área:**

Design Gráfico na comunicação

**Tema:**

Guias de Estilo no Design Editorial

**Título:**

Guias de Estilo: Casos de Estudo no DC Lab

## 1.3 Âmbito da investigação

Escolher o DC Lab como local para esta investigação, exige à partida definir temas, critérios e metodologias de trabalho para alicerçar a investigação a ser feita. Este gabinete prima pela pluralidade de trabalhos e projetos, logo, nem todos os trabalhos desenvolvidos no decorrer são necessariamente relacionados com a

investigação em concreto, não obstante, todos os trabalhos são uma fonte de conhecimento e promoção do crescimento do autor.

Dito isto, o universo de trabalho é o Design de Comunicação, que é a área que abrange todos os trabalhos desenvolvidos. Em particular encontramos o Design Editorial nos trabalhos charneira deste estágio.

Na prática, a maior parte do tempo será ocupado em casos de estudo de Guias de Estilo e como estas influenciam numa melhor leitura (aquí encontramos a hipótese/argumento) e na criação de comunicações visuais, mas haverá espaço para que em projetos que exigem uma comunicação mais ampla, sejam utilizadas as mais variadas ferramentas da área do Design de Comunicação, como é exemplo ferramentas de multimédia.

Cada vez é mais importante haver uma comunicação clara, seja no contexto empresarial como na criação de um evento, marca ou mesmo objeto. Uma comunicação eficaz amplifica as hipóteses de sucesso e uma maior proximidade a clientes ou consumidores.

Será através deste processo teórico-prático que toda a pesquisa será realizada. Os conhecimentos e ferramentas utilizadas serão considerados no longo deste documento.

Neste contexto, formulou-se a seguinte questão:

De que modo as Guias de Estilo podem beneficiar uma melhor legibilidade?

O trabalho e a investigação desenvolvida no DC Lab, têm como principal função criar projetos que impulsionem a boa relação com os parceiros. Sendo este um mercado em plena expansão, é da maior importância estimar os parceiros já existentes e criar condições para que haja novas parcerias. É aqui que o papel do Design de Comunicação entra de uma forma concreta. Os produtos e marcas criadas têm um propósito de poderem ser intemporais e utilizados com uma continuidade não finita.

Com base nos valores inerentes à profissão do Designer, é necessário estabelecer ligações e valores nos vários trabalhos criando assim uma linguagem e personalidade própria em cada desafio apresentado. Esta premissa está presente ao longo do estágio, nos mais variados trabalhos. Concretamente, na criação de marcas,

houve o cuidado de toda a informação estar uniformizada nos mais variados suportes físicos (cartazes, brochuras, merchandising, wallpapers, etc) e digitais (redes sociais, convites online, etc).

No que concerne aos trabalhos mais direcionados para o editorial (que foi sem dúvida o basilar do estágio), houve o cuidado a que toda a informação apresentada obedecesse a uma hierarquia previamente criada e a um guia de estilos pormenorizado para cada projeto. Assumindo assim, para cada trabalho uma independência e rigor distintivo e que o caracteriza e distingue dos mais variados projetos da área, dando-lhe uma personalidade própria e autonomia.

Em suma, é pretendido que no decorrer do estágio sejam criadas comunicações adaptadas a cada desafio e projetos a elaborar. Sendo este um sítio palco de desafios e colaborações com as mais variadas instituições, haverá o cuidado de tratar e trabalhar cada projeto como um momento singular e de importância. Este é sem dúvida o papel do Designer, contribuir para a elevação do nome do DC Lab frente aos parceiros e amplificar o sucesso na concretização dos vários desafios apresentados.

## **1.4 Tópico investigativo**

O Ser Humano sempre teve a necessidade de comunicar, nas mais variadas plataformas. Com o evoluir dos tempos a comunicação tornou-se um bem universal alicerçada pelos avanços tecnológicos. Os caracteres móveis, a revolução de Gutenberg e a imprensa abriram o arco de novas hipóteses e de utilização da escrita e da sua publicação. Seja em papiro, iluminuras, incunábulo ou em livros ou revistas, a expressão escrita foi sendo elevada pelo estético e pela definição de uma melhor leitura.

O Design enquanto elemento, veio criar condições para que um texto fosse muito mais que uma comunicação escrita. Trouxe conforto no leitor e propósito na distribuição dos elementos.

A indústria moderna permite experimentalismos inovadores e linguagens que até à data não existiam. Uma imagem gráfica alicerçada com a informação previamente disposta, quando trabalhadas para um objetivo comum impulsionam a comunicação, criam novos conceitos, gerando assim, mais consumidores e em casos específicos, mais receita.

Como já foi referido, para cada trabalho houve a necessidade de criar uma comunicação específica que fosse de encontro às necessidades específicas de cada projeto elaborado pelo DC Lab. A coerência é privilegiada de modo a encontrar uma linguagem que assegure uma boa Identidade Visual.

Tendo em conta o que já foi dito, é importante definir o percurso a realizar e estabelecer objetivos. A metodologia mais adequada para esta situação de estágio é uma metodologia mista, intervencionista e não intervencionista.

## **1.5 Objetivos**

### **1.5.1 Objetivos gerais**

É notável a importância do estágio neste âmbito académico. É através deste meio que são aplicadas as competências e o conhecimento adquiridos nos anos que o precedem. Neste caso, o estágio coloca em campo a aprendizagem previamente adquirida, atribuindo desse modo experiência laboral.

No decorrer do estágio no DC Lab, é pretendido não só aplicar os conhecimentos como confrontá-los frente a clientes reais, projetos exigentes e principalmente, aprender método na gestão de projetos e no devido cumprimento das datas estabelecidas.

Antes de mais, há que conhecer com rigor a quem se dirigem os vários trabalhos, criar conteúdos sólidos e que se diferenciem de projetos semelhantes já existentes.

Criar Guias de Estilo e Marcas Gráficas que coabitem com a comunicação e especificidades de cada desafio.

Compreender a mecânica de trabalho em equipa, e perceber quais as vantagens de um trabalho em grupo, de partilha de informação e de conhecimento.

Saber lidar com conflitos de agenda.

Tendo como base o estudo de Guias de Estilo, há que ter em consideração o desenvolvimento particular de cada desafio eminente. A partilha de informação com os pares dentro do gabinete de design é essencial para agilizar as ferramentas e os conceitos que alicerçam as escolhas a tomar frente aos desafios criativos. Dito isto, no decorrer deste período é de extrema importância a criação de conteúdos e comunicações apropriadas dirigidas particularmente aos projetos de Design Editorial e em projetos pontuais a utilização do Design Gráfico de uma forma mais ampla.

Sendo este, um gabinete que dá resposta a vários projetos em simultâneo, há que criar condições particulares para cada projeto. É necessário que cada cliente/trabalho seja analisado de forma particular e com importância relativa, tendo sempre em conta a linha de trabalho e brio que o DC Lab tem desenvolvido até à data.

Em suma, há que reconhecer a pertinência de uma boa implementação de Guias de Estilo adequadas a cada projeto, e de que forma podem ser um contributo para solucionar problemas de comunicação, legibilidade, leiturabilidade, Identidade Visual e Coerência Visual.

De uma forma geral, pode-se assumir que o presente relatório, não é mais que uma descrição detalhada de todo o percurso realizado pelo autor durante esta experiência laboral.

### **1.5.2 Objetivos Específicos**

A singularidade de cada projeto oferece desafios específicos, e por consequência, a obtenção de resultados está intimamente relacionada com os

métodos a definir, muitos deles já anteriormente abordados em trabalhos semelhantes. Esta comparação pode agilizar todo o processo a diante. É de extrema importância ter atenção aos vários contornos dos vários projetos, uma vez que muitos deles já têm características necessárias a serem mantidas, de forma a salvaguardar a Identidade Visual vigente em trabalhos já começados ou semelhantes. Neste caso, o sucesso da análise do programa de trabalho torna-se o início de toda a estratégia seguinte. Há que tratar cada um de uma forma diferenciada, com pesquisa detalhada permitindo assim uma resposta rápida para cada problema e barreira.

Há que salientar a importância da partilha de informação com os restantes Designers, de modo que todos os objetivos sejam cumpridos tanto os gerais, como os específicos.

Em suma, fazem parte dos objetivos específicos a necessidade de contribuir de forma ativa nos projetos desenvolvidos no DC Lab; Identificar as deficiências existentes em projetos anteriores e apresentar soluções nos novos projetos; Desenvolver Guias de Estilo e Marcas Gráficas que coabitem com a comunicação e especificidades de cada desafio.

## **1.6 Argumento**

O Design editorial de uma obra é um agente importante para enfatizar tudo o que nele se encontra. Costuma-se dizer que “não se deve julgar o livro pela capa”, mas a par disso, o primeiro contacto com o objeto é um momento importante.

Numa postura mais comercial, se a apresentação do produto for conivente com o que ele representa, o consumidor/leitor terá uma maior tendência para que se relacione com o objeto de uma forma mais próxima.

Cada projeto, tem a sua particularidade e exigência gráfica. A criação de um guia de estilos apropriado a cada trabalho é um processo desafiante e que acaba por ser um dos mais cruciais para o sucesso do mesmo.

No que concerne a uma coletânea de artigos científicos diferenciados entre eles, o guia de estilos tem o objetivo de os ligar de modo a coabitarem numa linha equilibrada em que, para o leitor, independentemente da matéria abordada, haja uma leitura fluida desde a apreciação das capas, até ao seu miolo.

A definição de guia de estilo está intimamente relacionada com a legibilidade e com a contribuição direta para a leiturabilidade dos elementos que definem os sistemas e hierarquias de informação, desde as páginas, aos textos e outros grafismos. O Guia de Estilos é formado pelas opções que conferem estabilidade ao projeto editorial, nomeadamente o formato, o layout, a estrutura de grelhas e paginação, bem como a normalização de uso da cor e hierarquia tipográfica e estilo de imagem.

## **1.7 Desenho da investigação**

Para esta investigação concreta, há que ter em conta a definição do tema, e por ela começar, Guias de Estilo no Design Editorial, que está subjugado no campo do Design de Comunicação.

Design de Comunicação enquanto campo é uma disciplina híbrida, que se situa entre o design e o desenvolvimento de informação e como a comunicar, e que se foca fundamentalmente na criação e transmissão de informação, na forma como as várias plataformas comunicam e transmitem uma mensagem. Dentro deste campo encontramos a área do Design Gráfico na comunicação, que é a área de conhecimento e a prática profissional específicas relativas ao ordenamento estético-formal de elementos textuais e não-textuais que compõem peças gráficas destinadas à reprodução com objetivo expressamente comunicacional.

O Design Editorial serve-nos de promotor da organização dos elementos visuais do design como a tipografia, as cores, o alinhamento, as imagens, com a parte textual de um conteúdo de acordo com um padrão editorial, e as Guias de Estilos fazem emergir as regras de e a padronização de um veículo de comunicação.

Depois de ter em conta o título “Guias de Estilo: casos de estudo no DC Lab”, foi delineado o tópico investigativo, de modo a perceber quais os melhores caminhos a tomar para que os projetos realizados no DC Lab fossem alicerçados com uma boa comunicação e mais importante que tudo, uma boa estrutura editorial, e com isso, guias de estilo adequados.

Tendo em concreto os pontos acima nomeados, houve a necessidade para que em todos os projetos houvesse uma pesquisa e enquadramento teórico, com base numa metodologia não-intervencionista com recurso a uma recolha de informação adequadas a cada trabalho, fortalecendo assim os caminhos a traçar. A recolha de dados e a própria análise, ajudaram em todos os processos a um crescimento e adaptação numa primeira instância ao ambiente laboral implícito e conseqüentemente aos vários desafios propostos.

Num primeiro olhar, há o dever de uma intervenção direta no campo de estudo com os parceiros de equipa. Com isso, é possível um conhecimento mais aprofundado e certo do desafio em questão e do processo a seguir.

Num segundo alcance, há a necessidade de uma metodologia intervencionista qualitativa. Onde o foco é o desenvolvimento concreto das marcas gráficas e/ou guias de estilo adequadas a cada projeto do estágio curricular. Não obstante, ao longo deste processo haverá sempre avanços e recuos de modo a encontrar as melhores alternativas para a concretização com sucesso dos vários desafios.

Por último, com uma visão conclusiva, os projetos são aprovados, e com eles as conclusões a reter, fundamentando assim todo o argumento definido.



Figura 1 - Organograma do desenho da investigação. Fonte: Autor

## Capítulo II - Enquadramento teórico

### 2. Breve introdução ao Design de Comunicação no âmbito do DC Lab

Tal como foi referido anteriormente, este estágio está relacionado com o Design de Comunicação de uma forma generalista, uma vez que a abrangência de projetos, justifica a utilização das várias ferramentas e conhecimentos da área. Tanto os trabalhos realizados no DC Lab como os seus parceiros, exigem essa utilização plural das várias técnicas, sendo, portanto, o Gabinete e os projetos que nele nascem o objeto de estudo.

O Ser Humano é comunicativo por natureza, tendo tido sempre a necessidade de registo desde as primeiras interações, sejam elas com os seus pares ou com o ambiente em redor.

A comunicação teve mutações e adaptabilidade, tendo várias formas de ser expressa, seja ela falada, escrita, desenhada, etc. Essa adaptação foi sempre relacionada aos propósitos e destinos para que foi concebida, criando assim novas linguagens. Nos tempos modernos assistimos à criação constante de novos alfabetos e comunicações visuais. Segundo Lupton e Phillips (2008, p. 8), foram instituições como a Bauhaus, (fundada em 1919, conhecida como a primeira escola de design no mundo), que despoletaram o discurso sobre o Design, e sobre a importância da linguagem visual, linguagem essa que tem como necessidade a compreensão comum a todo o espectador.

A palavra “Design” tem origem no latim, do verbo “designare” e é traduzido literalmente como determinar, mas significa mais ou menos: demonstrar. O que é determinado, está fixo. Design transforma o vago em determinado por meio da distinção progressiva. Design (Designatio) é compreendido de forma geral e abstrata, determinado por meio da apresentação. A ciência do design corresponde à ciência da determinação. (Holger Van Den Boom, 1994)

Segundo o “Oxford Dictionary” foi no ano de 1588 que, pela primeira vez, o termo “Design” foi mencionado e descrito como:

- Um plano desenvolvido pelo Homem ou um esquema que possa ser realizado.
- O primeiro projeto gráfico de uma obra de arte ou
- Um objeto das artes aplicadas ou que seja útil para a construção de outras obras (bernhard e burdek)

Uma comunicação clara, aumenta a hipótese de sucesso na transmissão de informação. Naturalmente ao longo dos tempos foram criados modelos de comunicação que espelham a forma como os vários elementos intervenientes se comportam. Entre eles, existem alguns dignos de registo.

1. Modelo clássico da comunicação elaborado nos anos 40 por C. Shannon e W. Weaver. Nasceu das reflexões sobre a eficiência da transmissão dos sinais constituintes da mensagem telegráfica. Posteriormente, foi criticado devido ao seu carácter lineal e estático.

Contém os elementos seguintes:

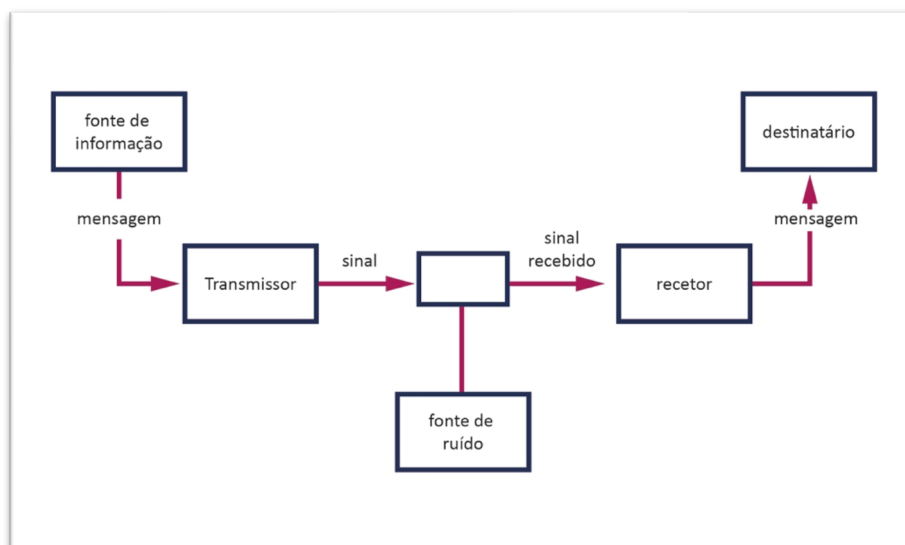


Figura 2 - Modelo clássico da comunicação elaborado por C. Shannon e W. Weaver, 1949. Fonte: adaptado de [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$modelo-de-comunicacao](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$modelo-de-comunicacao)

Shannon e Weaver determinaram três níveis da problemática de comunicação:

1 - Problema técnico: quer dizer, a precisão da transmissão dos sinais.

2 - Problema semântico: precisão da significação veiculada pelos sinais transmitidos.

3 - Problema de eficácia: maneira como a significação recebida pode influenciar o comportamento do recetor.

O estudo dos autores mencionados desenvolveu principalmente o primeiro nível. O segundo nível é mais dependente dos fatores contextuais e interessava menos à engenharia da comunicação. O terceiro nível é diretamente relacionado com a pragmática do comportamento. Não obstante, Shannon e Weaver mencionaram a noção do efeito estético no caso da comunicação artística.

2. Modelo de Roman Jakobson. O linguista russo propôs um modelo lineal adaptado principalmente ao estudo da comunicação linguística.

Contém os elementos seguintes:

- Contexto
- Destinator Mensagem Destinatário
- Contacto
- Código

A cada um dos fatores constitutivos corresponde uma das funções de linguagem.

Num ato de comunicação as funções aparecem na ordem hierárquica e sempre há uma função dominante.

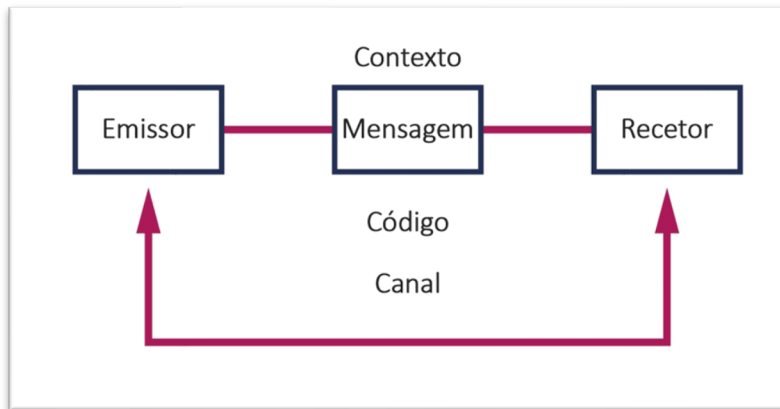


Figura 3 - Modelo de comunicação elaborado por Roman Jakobson. Fonte: adaptado de <https://culturadetravesseiro.blogspot.com/2010/12/teoria-da-comunicacao.html>

**3. Modelo de H. Lasswell.** Modelo concebido principalmente para o estudo da comunicação social. Lasswell propõe a reflexão baseada nos elementos seguintes:

- Quem?
- Comunica o quê?
- Utilizando que canal?
- A quem?
- Com que efeito?

O efeito é compreendido como uma mudança comportamental do recetor.

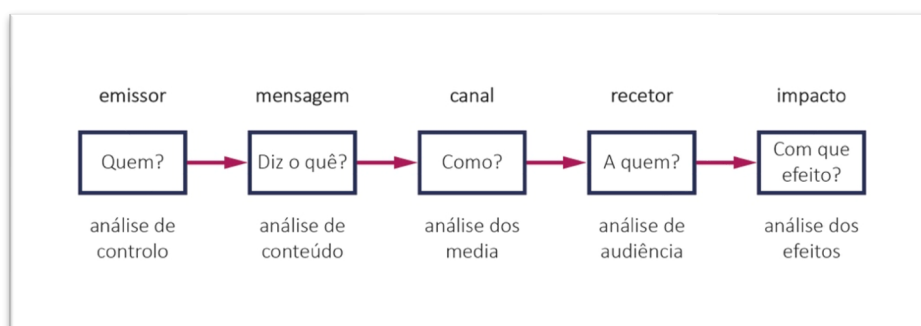


Figura 4 - Modelo de comunicação elaborado por H. Lasswell. Fonte: adaptado de <https://industrias-culturais.hypotheses.org/11166>

Os exemplos acima mencionados, partilham entre eles (e com todos os restantes) algo em comum. A base de todos eles é estabelecer uma comunicação eficaz e organizada, desde o emissor ao recetor.

A comunicação e o Design são áreas aliadas que paralelamente se influenciam, principalmente no que se refere ao Design Gráfico e Editorial. Para que haja uma maior clareza na transmissão da informação há que existir uma comunicação integrada, ou seja, tanto o texto como a imagem (e conseqüentemente a própria informação) devem estar ligados. O que faz com que o Designer tenha de ter conhecimentos de comunicação para que consiga perceber o que é importante destacar e qual o sentido real da mensagem, tal como é necessário que o profissional de comunicação conheça as vantagens de um bom design, sentido estético e prático da informação visual que serve de canal sensacional para a informação a comunicar.

A junção das duas áreas enriquece a mensagem. Por um lado, o responsável pela comunicação trata da informação e conteúdo, por outro o designer concretiza a informação e comunica-a ao leitor através de elementos visuais e da organização dos vários elementos, sejam eles textuais ou meramente visuais.

“The visual mode is a whole body of data that can be used, like language, for composing and understanding messages at many levels of utility” (Dondis, 1973, preface, p. xi). Na citação de Donis A. Dondis, é feito um paralelismo com a comunicação verbal, uma vez que a comunicação visual também é utilizada para transmitir e compreender mensagens com vários níveis de utilidade. A acessibilidade às várias comunicações está a cargo do seu criador, tendo em conta que, por mais objetiva ou subjetiva a linguagem criada, é importante ter em conta a franca leitura por parte do espectador. Dito isto, é importante no papel de Designer, atalhar caminhos e compreender como se pode transmitir visualmente e conceptualmente mensagens.

## **2.1 Composição tipográfica**

Na sua raiz etimológica, composição tipográfica refere-se à arte de impressão com caracteres móveis, a qual pressupõe, igualmente, a composição – a palavra surge

em português por via erudita e deriva do grego “tipo” significando marca (impressa), ou impressão de símbolo, emblema, figura; e “grafia” significando escrita, ou documento escrito. O termo ‘tipografia’ designa a impressão com tipos, ao passo que ‘tipologia’ (no âmbito das artes gráficas) remete para um conjunto de caracteres tipográficos usados em determinado trabalho. Na tipografia, as fontes tipográficas (ou, apenas, “fontes”) desempenham um papel crucial ao definirem e reunirem em famílias, determinados padrões ou coleções de caracteres tipográficos, de tipos de letras. As fontes são divididas em grupos consoante as suas características – contudo, podem referir-se quatro tipos de fontes fundamentais: fontes serifadas (serif); fontes não serifadas (sans serif); fontes cursivas ou caligráficas e, por último, fontes decorativas ou gráficas. (Gonçalves, 2020)

Analisando a história do Design Gráfico em geral, encontramos pontos de mudança drástica na sua conceção. (Andrew Blauvelt, 2011)

A história do Design Gráfico está marcada por momentos que mudaram drasticamente a sua prática (Andrew Blauvelt, 2011). São exemplo disso as revoluções tecnológicas e industriais e o aparecimento de novos suportes como o computador pessoal. Esta nova ferramenta permitiu a agilização de novos processos e uma produção gráfica distinta.

De modo a compreender o ponto atual, é importante visitar o passado do nascimento do Design Editorial e do seu crescimento e mutação.

### **2.1.1 Alguns antecedentes no Design Editorial e Guias de Estilo**

Durante a primeira metade do século XV, Johannes Gutenberg introduziu os caracteres móveis na Europa, iniciando assim, uma nova revolução na imprensa. O primeiro livro a ser impresso (neste continente) através do sistema mecânico de caracteres móveis, foi a Bíblia, em 1455. Se até à data os livros tal como se conheciam eram manuscritos, num processo complexo e demorado, a prensa de Gutenberg veio automatizar o processo de impressão e criação do objeto. (Meggs & Purvis, 2011)

Esta evolução permitiu a impressão em série, e uma distribuição mais rápida e barata. Outra vantagem foi a reprodução dos textos de forma mais fiel. Textos longos, transmitidos ao longo dos séculos em manuscritos repletos de erros, podiam agora ser impressos de forma mais clara. (Heitlinger, 2007)

A figura que se segue apresenta uma página da Bíblia de 42 linhas, o primeiro livro europeu impresso por processo industrial, na oficina de Gutenberg em Mainz. Este exemplar foi impresso a duas cores, negro e rubro (o que não aconteceu com todos os exemplares).

Nos 48 exemplares da B-42 que chegaram até nós, as diferenças na ilustração marcam dois estilos: cópias luxuosas e outras mais sóbrias. Mas em todas observa-se o perfeito alinhamento das duas colunas de texto, conseguido através da substituição de glifos “comuns” por outros alternativos, mais largos ou mais estreitos.



Figura 5 - Página da Bíblia de 42 linhas. Fonte: <http://tipografos.net/livros-antigos/b-42.html>

A par deste brilhante evento, há registos que comprovam feitos que antecedem este. Gutenberg não foi o primeiro a fazer uso da tipografia. Os caracteres móveis foram inventados na China durante o século XI e a xilogravura já era uma ferramenta, usada num processo extremamente trabalhoso e demorado. Logo, a imprensa teve como antepassado a xilografia asiática. (Costa & Raposo, 2010)

Se há registo da existência de caracteres móveis de cerâmica na China por volta do século XI, o mesmo acontece com os caracteres móveis de metal, na Coreia no século XIII. Em 1234 foi criado através deste método o Sangjeong Yemun, um livro que descrevia os costumes da corte coreana. A criação desta técnica teve como base uma transformação no método de cunhar moedas de bronze, de forma a criar caracteres individuais de metal. (Micaela, 2020)

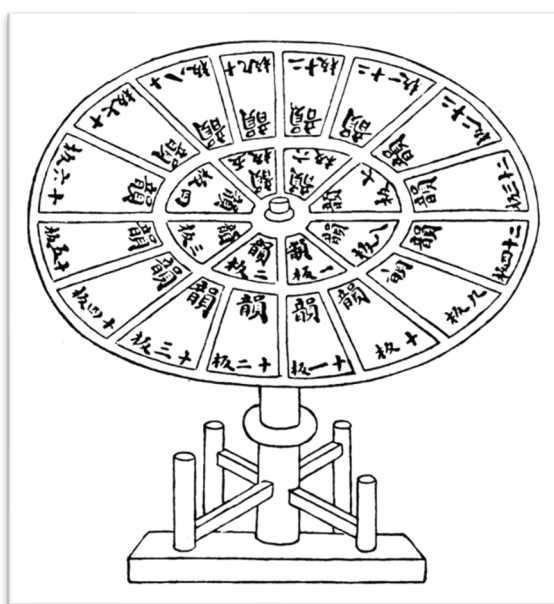


Figura 6 - Ilustração da prensa chinesa com tipo móvel. Fonte: <https://www.domestika.org/pt/blog/6078-historia-da-tipografia-da-china-no-seculo-xi-ate-a-era-digital>

Se até à Idade Média, apenas os aristocratas, os clérigos, os escribas e os académicos é que tinham acesso a livros, os caracteres móveis tornaram possível a reprodução de textos de forma mais rápida. Deste modo, a tipografia permitiu que o

livro se tornasse também um privilégio da burguesia renascentista, adquirindo assim um novo poder social. (Costa & Raposo, 2010)

Mais tarde, Aldo Manuzio (1450-1515), que se estabeleceu em Veneza em 1495, publicou várias obras de grandes pensadores clássicos, naquela que ficou conhecida como tipografia Aldina. Em 1501 lançou, através de uma coleção de livros de bolso impressos, uma nova letra com inspiração na chancelaria papal do seu tempo. Esta nova letra ganhou visibilidade e o seu sucesso foi imitado e difundido por toda a Europa, ficando conhecida como o “terceiro alfabeto” que não propunha capitais, mas sim uma forma de escrever em caixa baixa, onde predomina as forças cursivas que inclinam as letras e multiplicam as ligaduras.

Francesco de Bolonha, mais conhecido por Grifo (1450-1518), foi o gravador de Aldo, e em conjunto deram novos contornos aos princípios de Gutenberg.

Mais tarde, as capitulares fundiram-se à Itálica e originaram um caráter completo. O processo de homogeneização culminou em última etapa em simplesmente inclinar as formas romanas retilíneas. (Costa & Raposo, 2010)

Como já foi dito, a imprensa não foi inventada por Gutenberg, mas sim a tipografia, que significa “arte de escrever com tipos”. Com efeito, este autor quis conservar o traço contínuo da escrita manual, com reflexo no espírito humanista da época. Fê-lo utilizando as ligaduras da escrita manual, a caligrafia e as abreviaturas, cunhando assim, conjuntos de dois ou três tipos ou signos, que formavam um único corpo de impressão. O princípio de Gutenberg opunha-se à fragmentação mecânica da palavra impressa em signos separados. Estas unidades de letras ligadas, foram chamadas de “logótipos”. Enquanto que os tipos de imprensa simples consistem no facto dos “tipos” serem signos, de terem origem nas letras do alfabeto e cada tipo ser uma letra ou signo, os “logótipos” em contrapartida, vêm da escrita. São fragmentos de palavras (logos), ou seja, grupos de signos extraídos das palavras escritas. (Costa & Raposo, 2010)

A crescente procura por livros originou o aumento da alfabetização e a necessidade de mestres da escrita. Em 1522, Lodovico Arrighi, mestre impressor, calígrafo e desenhador de tipos, criou o primeiro manual de escrita do século XVI:

“La operina per imparare di scrivere litera cancelleresca”, ou, “Manual para aprender a escrever letra de Chancelaria”.

Com um caminho preenchido, entre incunábulos, tipografia renascentista refinada, objetos de publicações e teses, o século XVI apresenta-se como um período de calma, no que concerne à inovação tipográfica, com certa limitação ao comércio comum.

Mesmo tendo em conta que no século XVII autores como William Shakespeare, ou Miguel de Cervantes Saavedra, foram protagonistas e impulsionadores de um novo volume de publicações, as artes gráficas não sofreram inovações significativas.

No início deste século, mais concretamente em 1609, surgiu em Augsburg, Alemanha, o jornal “Avista Relation oder Zeitung”, e posteriormente noutros países europeus nasceram os corantos, denominação para “notícias correntes impressas em duas páginas”. (Costa & Raposo, 2010)

Em 1692, foi desenvolvida uma fonte, em França, apelidada de Romain du Roi. O seu nome remete para o rei Luís XIV que encomendou o desenho desta fonte para ser usada pela Imprimerie Royale (imprensa nacional). (Ferreira, 2019).

A importância desta fonte é clara, na medida em que foi a primeira fonte desenhada com princípios científicos, sendo o primeiro grande projeto de Design Editorial que tem um impacto importante da sociedade (Meggs & Purvis, 2011).

Esta fonte serviu também de rasgo à contemporaneidade da altura, aparecendo posteriormente outras tipografias.

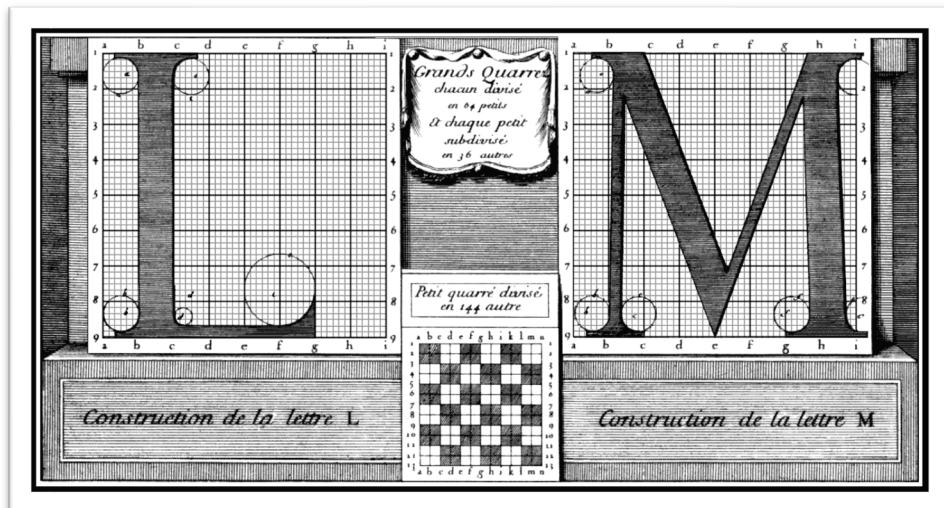


Figura 7 - Desenho da fonte "Romain du Roi". Fonte: <https://medium.com/plaudesign/du-roi-ao-r-o-i-uma-breve-defesa-do-investimento-financieiro-em-fam%C3%ADlias-tipogr%C3%A1ficas-996838834db8>

No seguinte século, teve palco na Inglaterra a Industrialização. Mais concretamente entre 1760 e 1840, e contribuiu para mudanças sociais e económicas, onde a comunicação tipográfica também foi influenciada. (Meggs & Purvis, 2011). A informação até à data era transmitida através de livros e folhetos, mas com a urgência do momento e a necessidade de comunicar a uma sociedade cada vez mais urbana e industrializada, cresceram novas formas de comunicar, como é caso os cartazes. Logo, as fontes utilizadas para esse efeito também sofreram alterações. Foram criadas novas tipografias para amplificar a eficiência da comunicação, com um novo impacto visual, que utilizavam glifos expressivos e disruptivos, muitos deles sem serifa (Kinross, 2008; Meggs & Purvis, 2011).

Com a revolução, houve a modernização dos processos de impressão. Por esta altura apareceu a primeira prensa automática de tipos (Meggs & Purvis, 2011). Criada por Ottmar Mergenthaler, em 1886, a Linotype foi a primeira máquina de composição de linhas de texto. Era operada através de um teclado e, cada vez que se carregava numa tecla, ela libertava a matriz daquele carácter. A matriz deslizava por uma calha e alinhava-se automaticamente com os outros caracteres daquela linha. Esta inovação veio acelerar imenso o processo de composição, aumentando exponencialmente a produção de livros e de jornais (Meggs & Purvis, 2011).

Em 1887, Tolbert Lanston criou a Monotype, uma máquina que fundia caracteres individuais e criava páginas prontas a imprimir. Rapidamente, esta ferramenta tornou-se a máquina de composição mais utilizada (Meggs & Purvis, 2011).

Tido isto, este período da história, foi de extrema importância para evolução e desenvolvimento da mecanização e sistematização da impressão (Meggs & Purvis, 2011).



Figura 8 - Vincent Figgins, Great Primer sans serif, 1892. Fonte: Meggs, Philip B., & Purvis, Alston W. (2009)

No início do passado século mais concretamente em 1919, foi criada a Bauhaus em Weimar (Alemanha) por Walter Gropius, que teve um papel importante para a revitalização do Design e da Arquitetura, adaptando-os à produção em massa, com o objetivo de melhorar a vida das pessoas (Shaughnessy, 2009).

Em 1919, foi publicado o primeiro manifesto e com ele a importância da página impressa dentro da instituição. Em 1923, foi fundada a Bauhaus Press sob a direção de Moholy-Nagy e, em 1925, a tipografia tornou-se uma disciplina importante. Isto permitiu a evolução de um estilo marcado pela coerência em relação à forma e ao espaço e pela liberdade trazida ao layout (Hurlburt, 1989; Meggs & Purvis, 2011).

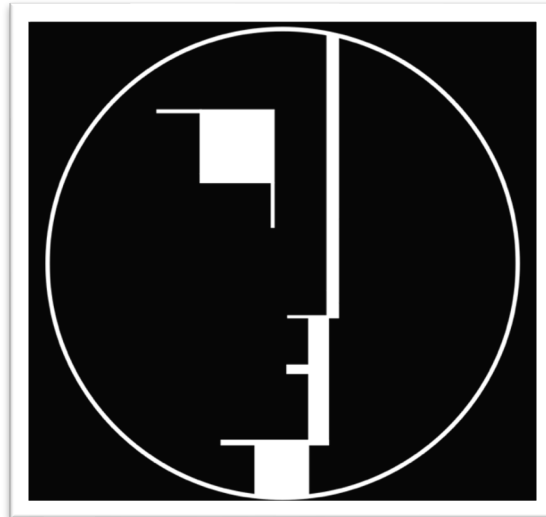


Figura 9 - Símbolo da Bauhaus, desenhado por Oskar Schlemmer, 1921. Fonte:  
<https://knoow.net/arteseletras/musica/bauhaus/>

Johannes Itten criou um curso introdutório à cor. Este artista era conhecido pelos seus trabalhos de preenchimento de formas coloridas em espiral e vibrantes. Uma ferramenta criada e utilizada no curso é a esfera de cores de 12 tons, ou dito de outra forma, a roda da cor e desenvolveu ideias sobre sete métodos diferentes de contraste de cores, em 1961.

O estudo da cor é obviamente muito anterior ao século XX. Em 1704, Isaac Newton desenvolveu a teoria de que todas as cores são misturas de luz vermelha, verde e azul, e desse estudo resultou o primeiro círculo de cores. (Munsell, 2013)



Figura 10 - Círculo de cores criado por Isaac Newton. Fonte: <https://www.palcon.nl/colors/Color-theory.htm>

Mais tarde, em 1766, Moses Harris, cria a primeira roda de cor que classifica o vermelho, o amarelo e o azul como as cores primárias. Enquanto Newton trabalhava através da luz, Moses Harris, seguia a teoria (através da pintura francesa) de que todas as cores são mistura de pigmentos vermelhos, amarelos e azuis.

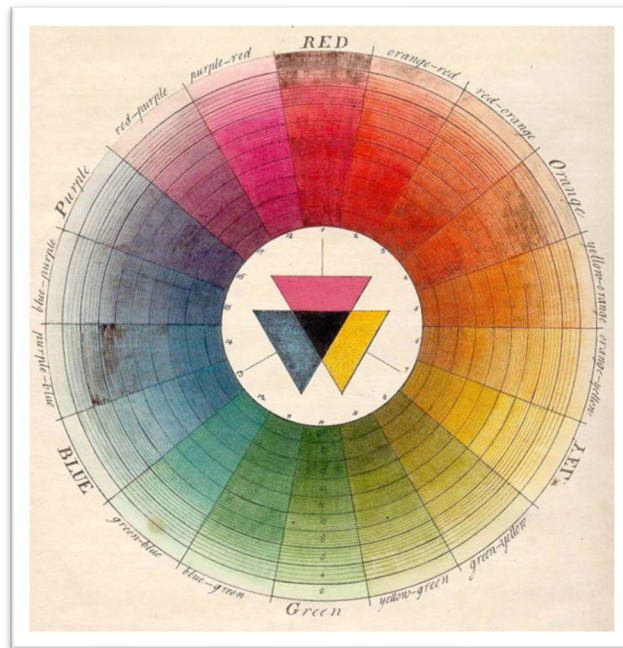


Figura 11 - Roda de cor criada por Moses Harris. Fonte: [https://www.colorsistem.com/?page\\_id=743&lang=en](https://www.colorsistem.com/?page_id=743&lang=en)

No que à criação de Johannes Itten diz respeito, a roda da cor baseia-se no espectro visível e é formada por 12 cores, entre elas as cores primárias, azul, amarelo e vermelho. Também são existentes as cores secundárias, que nascem entre a mistura de 2 tons primários. As cores secundárias são o verde, laranja e violeta, que estão presentes no hexágono.

Por último existem as cores terciárias, que são formadas a partir de uma mistura de um tom primário e um secundário (amarelo-laranja, vermelho-laranja, vermelho-violeta, azul-violeta, azul-verde e amarelo-verde).



Figura 12 - Roda de cor criada por Johannes Itten. Fonte: <https://blog.essenciamoveis.com.br/historia-moderna-da-cor-bauhaus-e-a-roda-da-cor>

O estudo da cor permanece um tema atual e contemporâneo, sendo este um dos primeiros elementos que registamos quando vemos algo pela primeira vez. É condicionado por vários fatores, como o meio e desenvolvimento cultural, que nos provoca associações e interfere na nossa reação. As cores imprimem significado, muito com base nas tendências, idade e preferências individuais. A cor é um dos elementos mais importantes no design gráfico, uma ferramenta que pode ser usada para chamar à atenção, direcionar e guiar o leitor e informá-lo sobre o tipo de reação que deve ter em relação às informações expostas. É a forma mais imediata de comunicação não verbal e é usada para representar pensamentos e emoções de uma forma que nenhum outro elemento do design consegue. Assim, a cor continua a ser um aspecto importante do design contemporâneo, criando normas culturais do uso e interpretação da cor. (Ambrose & Harris, 2009)

Entre 1922 e 1923, Moholy-Nagy criou amizade com um artista que se tornaria essencial neste período, Jan Tschichold,

Jan Tschichold, publicou em 1925, *Elementare Typographie* (Tipografia Elementar) onde definiu os princípios base de uma nova tipografia e design editorial

funcional. Em 1928, publicou Die Neue Typographie (A Nova Tipografia), Tschichod inconformado com as fontes e arranjos usados, apresentou uma nova tipografia assimétrica que expressava o espírito, a vida e a sensibilidade visual da época. O objetivo era encontrar um design funcional pelos meios mais diretos. Declarou que o alvo de todo trabalho tipográfico é passar uma mensagem da maneira mais breve e eficiente (Meggs & Purvis, 2011).

Declarou que o objetivo de todo o trabalho tipográfico era o de transmitir a mensagem de forma clara e que para isso se deveriam usar texto alinhado à esquerda, com comprimentos de linha desiguais. Uma tipografia não serifada, com vários pesos (por exemplo, light, regular, bold e black) e proporções (condensada, normal e expandida).

Tschichold mostrou como o movimento de arte moderna podia relacionar-se com o design gráfico ao sintetizar o seu conhecimento prático da tipografia e das tradições com as novas experiências (Meggs & Purvis, 2011).



Figura 13 - Die Neue Typographie (A Nova Tipografia), Jan Tschichod, 1928. Fonte: Meggs, Philip B., & Purvis, Alston W. (2009)

Em 1942, Tschichold em confronto com a sua obra *Die Neue Typographie*, seguiu uma tipografia mais equilibrada e tradicional. Nesta altura, defendia que os designers gráficos deveriam trabalhar com base na tradição e na história, adquirindo o conhecimento através do estudo do trabalho dos antigos mestres tipógrafos.

Passou a considerar que uma fonte “não serifada”, não deveria de ser utilizada em textos longos. De 1947 a 1949, trabalhou na Penguin Books no Reino Unido e durante este período liderou o movimento internacional pela revitalização da tipografia tradicional.

A Penguin Books está inevitavelmente ligada à revolução do livro de capa mole (paperback Revolution) em meados do século xx. Colocando assim à disposição do leitor e consumidor livros baratos e bons, seja a nível literário como de design, democratizando o acesso ao objeto (Lyons, 2011; Meggs & Purvis, 2011).



Figura 14 - Capas da Penguin Books, desenhadas por Jan Tschichold. Fonte: <https://typographica.org/typography-books/jan-tschichold-master-typographer/>

No decorrer da década de 50 do passado século, Armin Hofmann e Emil Ruder tornaram-se duas figuras centrais, como designers, pedagogos e autores. Armin Hofmann lecionou os seus princípios tipográficos na Kunstgewerbeschule de Basileia, escola fundada por ambos (hoje, Schule für Gestaltung Basel) em 1946. É considerado o pioneiro desta escola e no que viria a ser o “o Design Suíço”. Os cartazes de Hofmann, as publicações, letterings, símbolos e grafismos

arquitetônicos são a expressão de uma linguagem gráfica muito pessoal e do seu conceito de pureza formal. Acentuou os contrastes entre os vários elementos que integravam as suas composições. O emprego de formas elementares, por vezes mesmo abstratas, comunicam as ideias de modo direto. (Heitlinger, 2014)

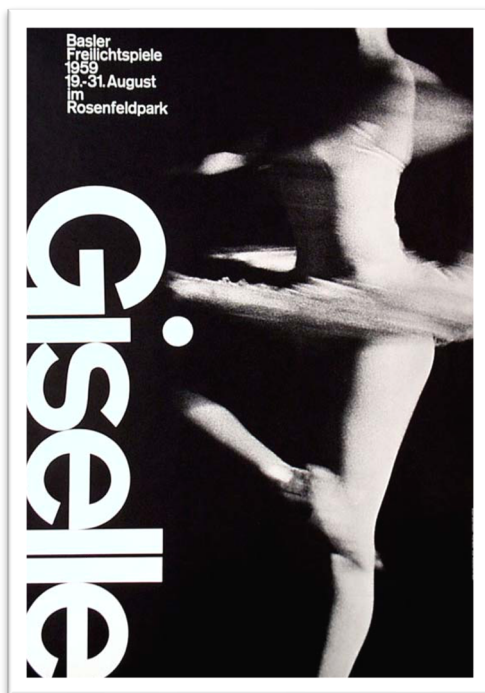


Figura 15 - Poster para o Ballet Gisele, em Basel. 1959. Fonte: <http://tipografos.net/designers/hofmann.html>

Emil Ruder enfatizava a importância que os ritmos gráficos e a função que os espaços brancos tinham no layout de uma página. Ruder editou e escreveu para a revista *Typografische Monatsblätter*, mas a sua contribuição mais conhecida é o manual de design gráfico, *Typographie* publicado em 1967, obra que ajudou a disseminar o estilo suíço, tornando-se um texto de base em cursos de tipografia nos Estados Unidos e na Europa. O tema essencial deste manual é a utilização de uma grelha estruturante, considerada essencial para o desenho editorial da paginação. (Heitlinger, 2014)

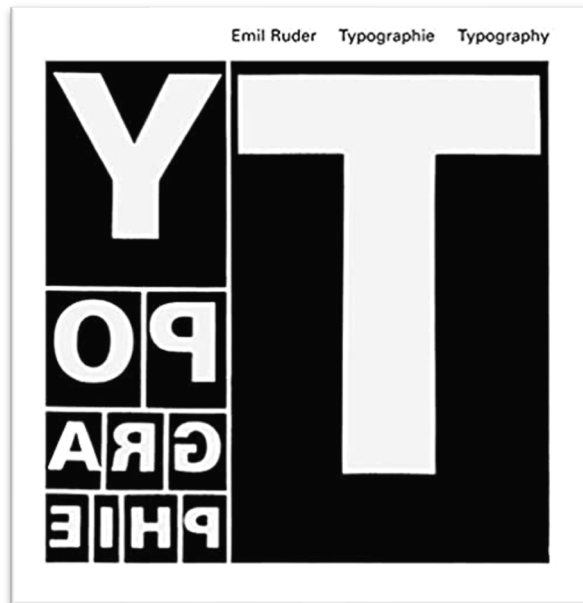


Figura 16 - Typographie: Ein Gestaltungslehrbuch. Fonte: <http://tipografos.net/designers/ruder.html>

Surgiu na Suíça e Alemanha o movimento apelidado de “Design Suíço” e mais tarde convencionado como “Estilo Tipográfico Internacional”. O facto de ser claro e objetivo conquistou adeptos no mundo inteiro. Permaneceu uma força importante por mais de duas décadas e a sua influência continua notória nos dias de hoje.

As características visuais incluem uma unidade obtida por meio da organização assimétrica dos elementos do projeto em uma grid matematicamente construída; fotografia objetiva e texto que apresentam informações visuais e verbais de maneira clara e factual, livre dos apelos exagerados da propaganda e publicidade comercial; e o uso de tipografia sem serifa alinhada pela margem esquerda, não justificada. Os impulsionadores deste movimento acreditavam que a tipografia sem serifa expressa o espírito de uma era mais progressista e que a grelha é o meio mais legível e harmonioso para estruturar informações (Meggs & Purvis, 2011).

Podemos encontrar a génese deste movimento no trabalho de artistas como Ernst Keller (1891-1968), Théo Ballmer (1902-1965) ou Max Bill (1908-1994).



Figura 17 - Théo Ballmer, cartaz para uma exposição itinerante de normas industriais, 1928. Fonte: Meggs, Philip B., & Purvis, Alston W. (2009)

Um artista de enorme relevância e que foi muito influenciado pelos movimentos modernistas e pelo Die neue Typographie, foi Piet Zwart. Seguindo o caminho de van Doesburg, desenvolveu nos Países Baixos, uma estética influenciada por duas ideias aparentemente contraditórias: a identidade anárquica dadaísta e a funcionalidade e clareza do movimento De Stijl.

O trabalho de Zwart caracterizou-se por desenvolver um espaço de tensão através de composições rítmicas, contrastes fortes de tamanho e peso e uma interação dinâmica entre a tipográfica e a página. Apesar de rejeitar a monotonia das composições tipográficas tradicionais, ele assumiu um compromisso de responsabilidade social com o leitor. Neste sentido, o seu objetivo principal era transmitir a mensagem com harmonia e clareza. Inspirado na estética de comunicação do século XIV, ele apropriou o mesmo estilo para criar composições visuais chamativas (Meggs & Purvis, 2011).

Rejeitando a monotonia da tipografia convencional, Zwart criou layouts dinâmicos e chamativos. Quebrou a tradição assumindo um novo olhar sobre os materiais de que são feitos os projetos gráficos. Sem instrução formal em tipografia ou impressão, não era inibido por regras e métodos da prática profissional

tradicional. Mas a necessidade da tipografia estar em harmonia com seu tempo e com os métodos de produção disponíveis era uma preocupação importante para Zwart. Ciente de que a impressão em massa do século XX tornava o design tipográfico uma força cultural influente, assumiu uma forte responsabilidade social e zelo para com o leitor (Meggs & Purvis, 2011).

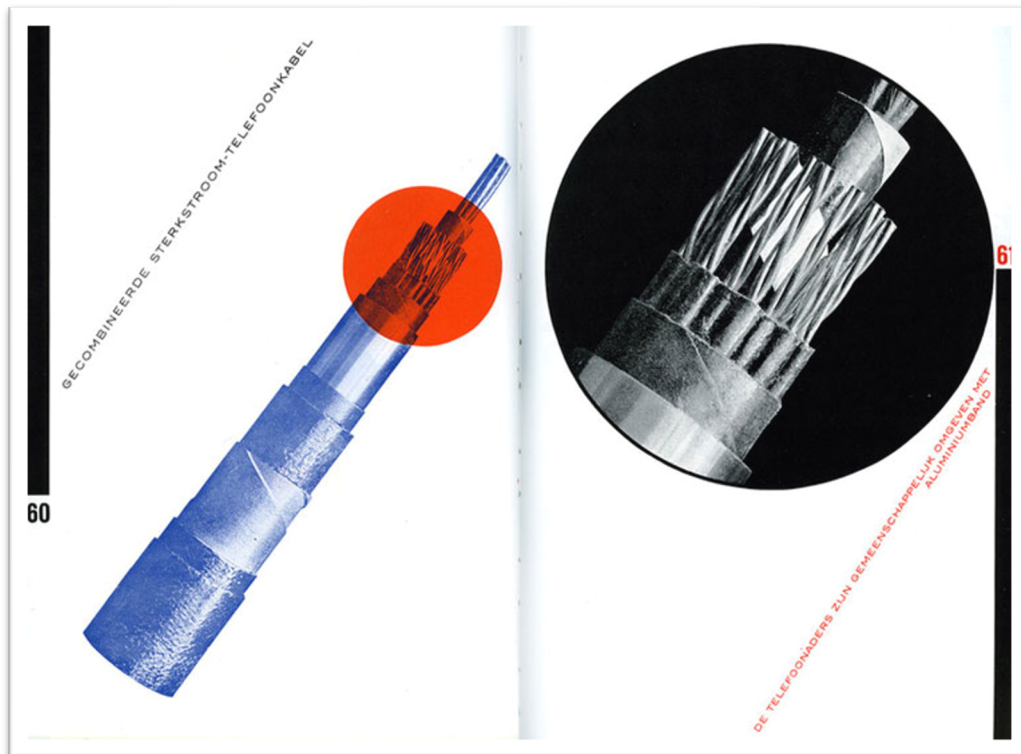


Figura 18 - NKF. Delft, The Netherlands: N.V. Nederlandse Kabelfabriek, Piet Swart, 1928. Fonte: <http://typeand.press/new-blog/2015/3/11/alles-moet-nieuw-piet-zwart>

Wolfgang Weingart é uma das maiores referências do Pós-Modernismo (New Wave) e questionava a tipografia da ordem e nitidez absolutas. Intrigava-lhe se por acaso o Estilo Internacional não se teria tornado demasiado refinado e dominante em todo o mundo, ao ponto de se tornar anémico. Rejeitando o ângulo reto como princípio exclusivo de organização, Weingart chegou a um design intuitivo, com riqueza de efeitos visuais (Meggs & Purvis, 2011).



Figura 19 - Wolfgang Weingart, experiências tipográficas, 1971. Fonte: Meggs, Philip B., & Purvis, Alston W. (2009)

No decorrer do último quadrante do século XX, tanto a tecnologia como a informática evoluíram de uma forma acelerada. O desenvolvimento do Hardware e do Software informático e o crescimento da internet, tiveram um impacto irrevogável no Design Gráfico. Houve a fragmentação da forma como se criava a impressão da comunicação visual. Nos anos '60, após a fotocomposição se tornar dominante entre os profissionais qualificados, figuravam os Designers na criação dos Layouts, os compositores, que operavam os equipamentos de composição tipográfica de texto e títulos, os arte-finalistas, que colavam todos os elementos nas pranchas (processo conhecido como paste-up), os operadores de câmeras, que faziam negativos fotográficos dos paste-ups, etc. (Meggs & Purvis, 2011).

Como já foi referido, o desenvolvimento do Hardware e do Software informático impulsionaram os métodos de trabalho dos designers. Há três empresas com relativa importância neste processo de mudança durante a década de '80: a Apple Computer desenvolveu o microcomputador Macintosh, a Adobe Systems inventou a linguagem de programação PostScript, subsidiando os programas de composição e a tipografia eletrónica, e a Aldus criou o PageMaker, uma das primeiras aplicações que utilizou a PostScript para criar Layouts no computador.

Com a criação destas novas ferramentas, nasceu também a possibilidade para que os criativos pudessem manipular com mais versatilidade os vários elementos da composição, como a cor, a tipografia, a forma, a imagem e, conseqüentemente todos os elementos que regem a criação visual.

A 1984 a Apple apresenta ao mundo a primeira geração de microcomputadores Macintosh, baseada na tecnologia inaugurada com o computador Lisa, preconizando assim uma revolução gráfica. O Macintosh exibia imagens em bitmap, ou seja, o ecrã apresentava informações como pontos chamados pixels, com 72 pontos por polegada (dots per inch, ou dpi) num ecrã a preto e branco. Este novo computador introduziu também a interface com o utilizador por meio do rato, dispositivo de mesa cujo movimento controlava um ponteiro ou cursor no ecrã. Ao posicionar o cursor sobre os ícones e através de um “click”, o utilizador conseguia controlar o computador intuitivamente, ação que permanece invicta nos tempos de hoje.

Com a chegada de novas tecnologias, novos processos foram criados. O uso de um computador como ferramenta de design permitia que se cometessem e corrigissem erros. Cor, textura, imagens e tipografia podiam ser esticadas, curvadas, tornadas transparentes, estratificadas e combinadas de maneiras inéditas.

Entre os pioneiros que adotaram a nova tecnologia e exploraram o seu potencial criativo estavam a designer de Los Angeles April Greiman, o designer/editor da revista *Emigre* Rudy Vanderlans, e a designer de tipos Zuzana Licko.

April Greiman explorou as propriedades visuais de fontes bitmap, a estratificação e a sobreposição de informações no ecrã do computador, as aproximações entre a linguagem de vídeo e os padrões e formas táteis viabilizados pela nova tecnologia.

Em 1984, Rudy Vanderlans começou a editar, projetar e publicar uma revista chamada *Emigre*, fundada juntamente com dois amigos. Com o objetivo de publicar trabalhos seus e de outros designers. O nome da revista foi escolhido porque os fundadores acreditavam que a vida em ambientes culturais diferentes produzia um impacto importante no trabalho criativo. No primeiro número foi usada máquinas de escrever, e nos números seguintes, foram usadas a tecnologia Macintosh de baixa resolução. Com tiragem de 7 mil exemplares, a revista tornou-se um “para-raios” para o experimentalismo, indignando muitos designers e ao mesmo tempo cativando os que abraçaram o potencial do computador para reconfigurar os parâmetros da área (Meggs & Purvis, 2011).



Figura 20 -April Greiman, cartaz para o Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1986. Fonte: philip B. Meggs e alston W. purvis

Em 1987, Vanderlans deixou o emprego de designer na revista e formou uma sociedade, a Emigre Graphics, com a designer Zuzana Licko, cujo currículo educacional incluía cursos de programação de computadores. Insatisfeita com as limitadas fontes disponíveis para o primeiro Macintosh, Licko usou um programa de domínio público de geração de caracteres chamado FontEditor para criar tipografias digitais. As suas primeiras fontes foram projetadas para tecnologia de baixa resolução, convertidas mais tarde em versões de alta resolução, à medida que melhoravam os recursos de desenho de fontes e a resolução das impressoras.



Figura 21 -Zuzana Licko, tipos digitais, final dos anos 1980. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/492722015487381103>

## 2.2 Design Editorial

Design Editorial é a uma área do Design de Comunicação que trata a organização dos elementos visuais do design (tipografia, cores, alinhamento, imagens) com a parte textual de um conteúdo de acordo com um padrão editorial. Isso significa que todos os elementos de uma composição são muito mais que a mera parte estética.

Esta subárea trata da definição, organização e elaboração de publicações impressas e digitais. As produções mais comuns são: o Livro, sendo possivelmente uma das primeiras formas de design editorial; a Revista, uma área mais moderna para o design, que proporciona uma liberdade criativa maior para determinar posicionamento dos textos, cor, tipo de arte que será utilizada, entre outros elementos. Ao longo dos anos passou por algumas transformações interessantes. Inicialmente, Alexey Brodovitch foi um dos principais formadores desse tipo de design, mais David Carson trouxe novas formas de pensar o Editorial de revista; o Jornal, assim como o livro, representa uma parte mais tradicional do design editorial. Por norma segue regras específicas da área, como hierarquização de matérias pela sua importância; o E-book e as publicações digitais, com o evoluir da tecnologia e das ferramentas de software e hardware, surgiram outras formas de criar publicações que não tinham a necessidade de serem impressas. É o caso dos e-books e outros tipos de conteúdos digitais. Muitos seguem algumas regras dos materiais impressos, mas têm um design menos comprometido (pontodesign, 2021).

O Design Editorial rege-se por alguns elementos básicos, como é o caso: a Identidade Visual, responsável por trazer características que definem a publicação, isto é, aquilo que fará com que o projeto seja o que ele é visualmente. Logo, fazem parte todos os elementos visuais de uma peça, como a paleta de cores, ícones, logotipos, etc.; Tipografia, É responsável pela definição das fontes e o estilo do texto; a Grelha, ajuda a determinar a posição das colunas, das imagens, do texto e, muitas vezes, é usada como base para montar outras publicações (pontodesign, 2021).

Segundo Andrew Haslam (2010), existem quatro fases fundamentais num processo de design editorial:

- Fase de “documentação”, recolha do material;
- Análise da “documentação”, estudo da recolha previamente feita;
- Elaboração de um conceito;
- Definição de uma expressão que dará origem ao projeto final.

## **2.3 O Livro**

### **2.3.1 Design: Um grande aliado do Livro**

O livro é uma das mais engenhosas criações humanas, uma que ao fim de séculos continua a aliar funcionalidade e encanto. É um objeto que já nasceu maduro, como se de um artigo de luxo se tratasse. Inicialmente, apenas ao acesso de alguns. Só os mais poderosos e académicos é que tinham acesso a este objeto magnífico.

Hoje em dia, qualquer individuo que tenha vontade para tal, tem acesso a este objeto, que apesar da sua magnificência, muitas vezes, não lhe é atribuído o merecido valor. Devido à conjuntura, este género de aura foi-lhe sendo retirada, parte por causa das tecnologias digitais e pela vulgarização do livro enquanto objeto. Hoje em dia, a proliferação do livro acabou por banalizá-lo, ganhando assim a ideia de ser algo obsoleto.

A capa de um livro é o rosto do mesmo, a leitura começa assim que deslumbramos o rosto deste objeto, seja online ou em papel. A pergunta que se coloca é: Será a capa do livro um instrumento de sedução? Não sendo esta a questão investigativa, abre o precedente para tal, uma vez que a nossa área está intimamente relacionada com a construção gráfica de um livro. De que modo as novas técnicas de Design Gráfico podem impulsionar a comunicação entre o mercado livreiro e o consumidor, é uma questão a ser respondida.

Uma boa capa, é aquela que abre a porta para um universo a descobrir.

Rodrigues (2016), responsável pelo aspeto dos livros da Quetzal, opta por uma elegância própria, afirmando: “um design bem simples, sem grandes elementos, mas que permita ao leitor fazer uma ligação imediata (ou quase) do título com a história, com o autor e com a sua imaginação”. Estes três elementos são imediatos, A história a contar, o Autor, e a imaginação do Leitor.

Assistimos com cada vez mais frequência a concursos de design que premeiam os melhores trabalhos gráficos realizados para livros.

O AIGA (American Institute Of Graphic Arts) criou o concurso “50 Books/50 Covers: Celebrating Book Design”. Fazem parte desta lista premiada 3 capas portuguesas.

Estas obras foram criação do atelier de design Ferrand, Bicker & Associados, de Coimbra, pela mão de João Bicker.

Outro autor que ganhou destaque neste género de condecorações foi Ana Boavida, com trabalhos para as coleções “Temas de Psicanálise”, edições Almedina e a coleção Minotauro, das Edições 90, também ela, membro do atelier de design Ferrand, Bicker & Associados, de Coimbra.

### **2.3.2 Anatomia do livro e da página**

O livro e conseqüentemente a página são compostos por diferentes partes que no seu todo formam o objeto. Contam com designações concretas e são bastante usadas no campo do Design Editorial e na Tipografia.

Para uma melhor percepção dos vários elementos da composição, a figura que se segue irá suplantar através de imagem e de esquema numérico, as terminologias e as várias partes da composição (Silva & Amado, 2011).

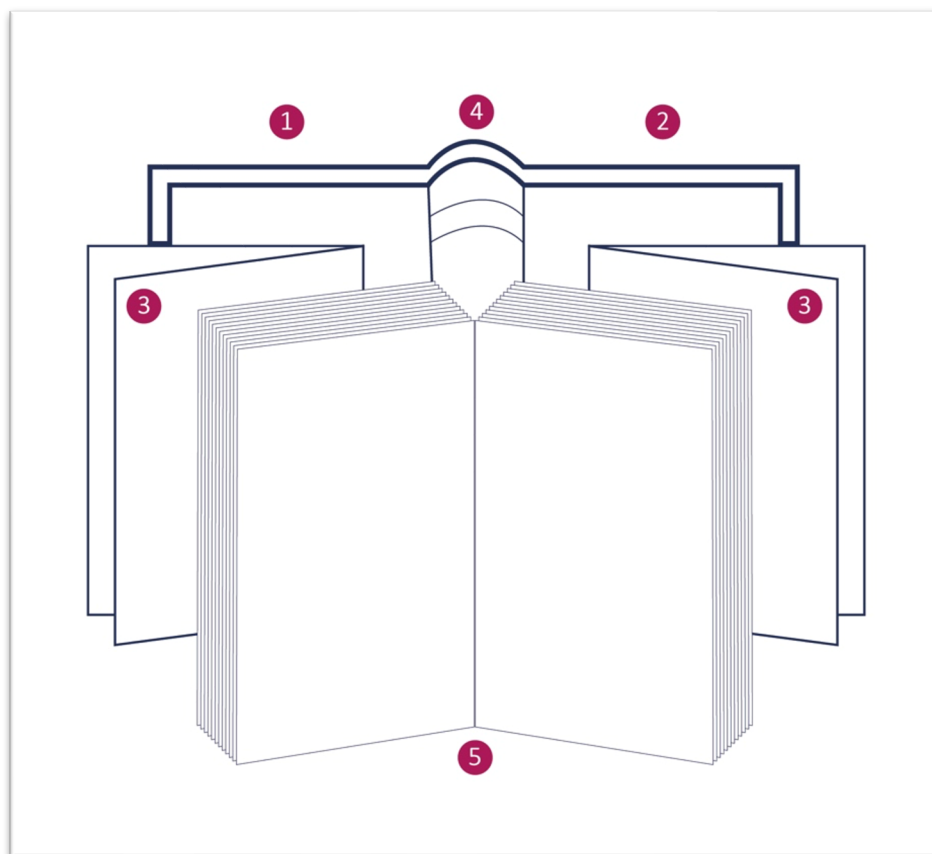


Figura 22 - Anatomia do livro. Fonte: Autor

**1. Capa:** parte de um livro destinada a protegê-lo. Pode conter o título da obra, o nome do autor e do editor, a data, etc;

**2. Contracapa:** parte exterior traseira do livro;

**3. Folhas de guarda:** folha geralmente branca e de um papel mais espesso, colocada no início e final de um volume. Destina-se, tal como o nome indica, a proteger a obra.

**4. Lombada:** parte do livro oposta ao corte dianteiro ou aparo das folhas, onde são cosidos os cadernos. É na lombada que se aplicam o título, o nome do autor, a data ou outros elementos.

**5. Miolo:** folhas de texto de um livro ainda sem a capa. Frequentes nas encadernações comerciais que são executadas a dois tempos.

Existem vários formatos de papel. Os Estados Unidos da América e o Canadá seguem sistema US-Letter (8.5 x 11 in) e Legal (8.5 x 14 in). Os restantes países utilizam sistema padronizado DIN (ISO 216), que contém os tamanhos mais usuais porque:

- Indústria tem estes formatos em stock - fornecimento aos impressores é imediato
- Imprensas e guilhotinas de papel têm as mesmas dimensões padronizadas
- Envelopes e taxas de portes por serviço postal são padrão
- Formatos fora do sistema DIN têm de ser produzidos segundo um sistema próprio pela fábrica
- Formatos maiores e cortados depois equivale a desperdício de recursos/materiais e aumento de custos de produção

O formato maior é sempre o dobro do tamanho do formato precedente.

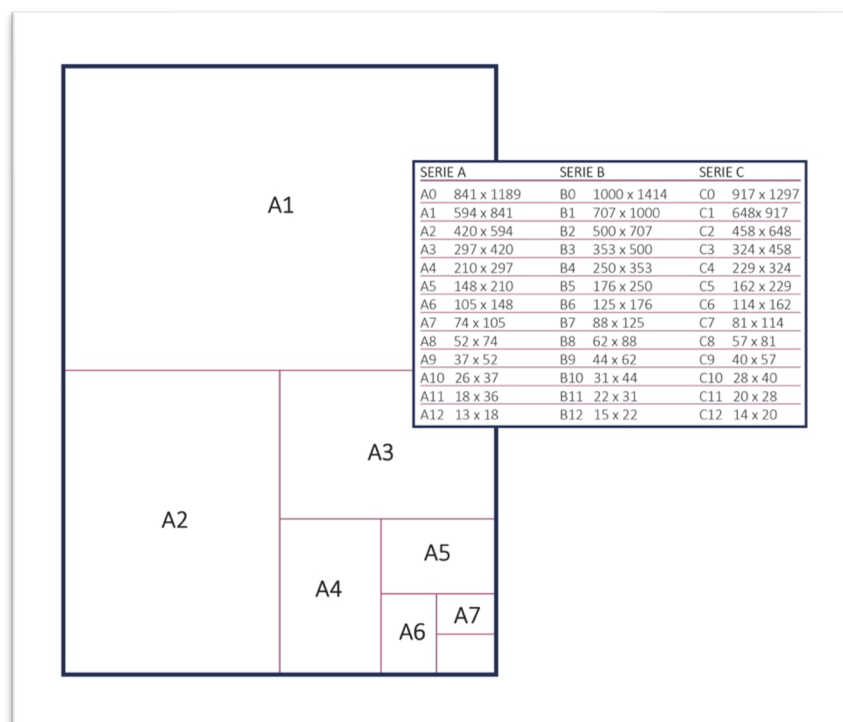


Figura 23 - Formatos de papel. Fonte: Autor

## 2.4 Grelha Tipográfica/Layout

Podemos não ter a percepção, mas as Grelhas existem em praticamente todos os objetos editoriais. É uma ferramenta essencial para a estrutura e organização de uma página, onde são compreendidos e organizados os mais variados elementos, desde os textos, as imagens, ilustrações, fotografias, gráficos, etc.

Mais do que uma ferramenta de organização dos vários elementos, a Grelha Tipográfica ajuda o Designer a projetar o desafio de uma forma objetiva e promove a reflexão sobre os critérios que justificam a sua escolha editorial.

A grelha divide o plano de duas dimensões em campos menores ou o espaço tridimensional em compartimentos menores. Campos/compartimentos podem ter mesmos ou diferentes tamanhos. Campos correspondem em profundidade a um número específico de linhas de texto e a largura dos campos é o mesmo que a largura das colunas.

Com a divisão da grelha em campos, os elementos de desenho (tipografia, fotografia, ilustração, cor), podem ordenar-se de modo satisfatório com adequada uniformidade na apresentação da informação visual. É essencial estruturar a página, do topo à base, num determinado sistema de grelha modular de acordo com os dados presentes e a hierarquia que se lhe quer aplicar.

A grelha determina as dimensões constantes do espaço. Virtualmente não há limite de divisões da grelha.

Uma grelha adequada ao projeto visual torna mais fácil: construir o argumento dum modo objetivo com os meios da comunicação visual; construir o texto e o material de ilustração, dum modo sistemático e lógico; organizar o texto e as ilustrações numa ordenação compacta segundo o seu próprio ritmo; reunir o material visual de tal forma que seja prontamente inteligível a estruturado com um alto grau de interesse.

São várias as razões que justificam o uso da grelha como um instrumento na organização do texto e ilustrações:

- Razões de economia - o problema pode resolver-se em menos tempo e com menor custo;

- Motivos racionais - problemas, simples ou complexos, podem resolver-se dentro dum estilo uniforme e característico;

- Atitude mental: apresentação sistemática dos fatos, sequências de acontecimentos, e soluções de problemas deveria ser uma contribuição construtiva para o estado cultural da sociedade e expressão do nosso sentido da responsabilidade.

Em suma, a grelha é uma ferramenta essencial na criação de um editorial seja para livro, revista ou outra qualquer publicação com volume de páginas, tornando o seu todo graficamente coeso (Cardoso, 2017).

O sistema tipográfico de medidas está construído sobre o ponto, assim chamado pelo inventor-tipógrafo parisiense Firmin Didot.

Com a chegada das técnicas fotográficas de tipografia, as medidas podem estabelecer-se em mm e polegadas, bem como em pontos.

O sistema Didot é hoje usado em Europa, e o sistema Anglo-Americano é usado sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos. Em ambos sistemas, o ponto é a menor unidade de medida.

O diagrama mostra uma escala de pontos tipográficos de 6 a 60, com o termo 'pontos' repetido ao lado de cada número. As linhas de base e de topo de cada ponto são representadas por duas linhas horizontais paralelas. O tamanho das fontes aumenta progressivamente de cima para baixo.

6	pontos
8	pontos
9	pontos
10	pontos
12	pontos
14	pontos
18	pontos
24	pontos
30	pontos
36	pontos
48	pontos
60	pontos

Figura 24 - Sistema tipográfico, por Firmin Didot. Fonte: Autor

Em tipografia convencional o tamanho de letra mede-se em pontos. A profundidade da letra (de cima abaixo) chama-se «altura tipográfica» ou «corpo» e a largura das letras chama-se «largura».

As alturas tipográficas (no sistema, Anglo-Americano) mantêm ainda os, nomes antigos.

A tabela relaciona pontos tipográficos com nomes tradicionais de fontes. Os nomes são listados em duas colunas.

6 pontos - Nonpareil	7 pontos - Minion
8 pontos - Brevier	9 pontos - Bourgeois
10 pontos - Long Primer	12 pontos - Pica
14 pontos - English	16 pontos - Great Primer
18 pontos - Paragon	

Figura 25 - Nomenclatura das alturas tipográficas no sistema Anglo-Americano. Fonte: Autor

Antes de determinar a área impressa, devemos saber quanto texto e material ilustrado será alojado no trabalho impresso e de que natureza é. A melhor solução é desenhar a área impressa à escala real sempre que possível. Deste modo é possível adquirir gradualmente a habilidade para produzir, mesmo em pequenos esboços, modelos tipográficos realistas que podem transferir-se para formato final sem dificuldade. Juntamente com profundidade e largura da área tipográfica, o tamanho da letra, volume do texto e número de páginas disponíveis devem ser tidos em conta.

A área de trabalho de uma página pode ser subdividida ou utilizada de uma forma mais ampla. As grelhas mais simples, são compostas por apenas uma coluna, rodeada por margens.

Este género resulta bem em livros com muito texto, em contrapartida, não é tão versátil quando se trabalha o texto juntamente com imagem (Lupton, 2014).

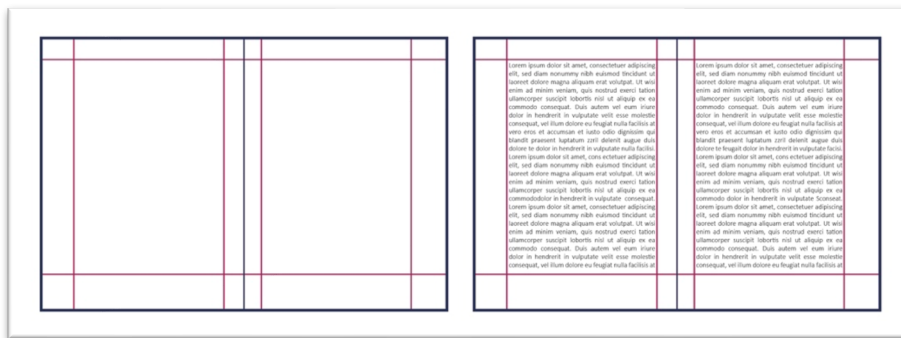


Figura 26- Comportamento do texto na área tipográfica. Fonte: Autor

Ao subdividir uma página em colunas, há que ter atenção ao conteúdo subjacente. Uma divisão em 4 colunas é aconselhável para muito texto e grande número de figuras ou onde tabelas figuram com imagens, gráficos e curvas. O sistema de 4 colunas pode subdividir-se em 8, 16 e mais colunas, o que convém à apresentação de tabelas. Quanto mais estreita seja a coluna, menor terá de ser o tipo de letra. Se a coluna é demasiado estreita e o carácter demasiado grande, poucas palavras cabem na linha e a mudança rápida de linha cansa no processo de leitura. Quanto mais colunas forem criadas, mas flexível se torna a grelha. As colunas podem ser usadas para compor o conteúdo por hierarquia, criando zonas específicas para cada tipo de conteúdo.

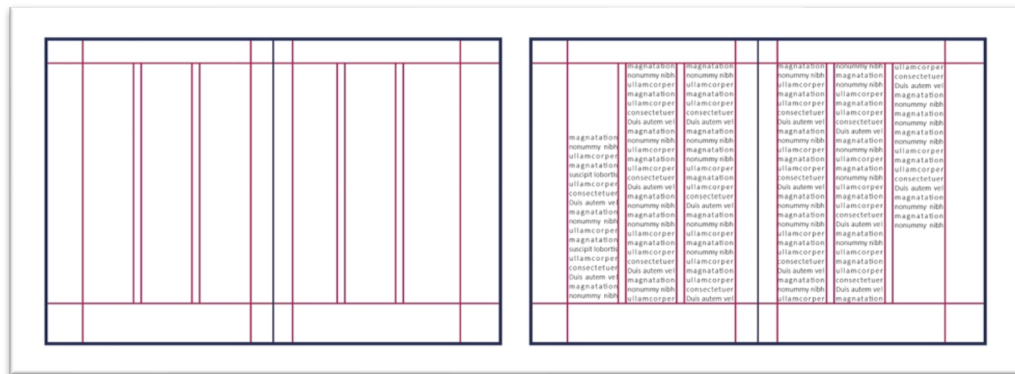


Figura 27 - Comportamento do texto nas várias colunas. Fonte: Autor

Outro género de grelha que se tornou bastante popular nas décadas de 1950 e 1960, é a grelha modular, que divide a página em colunas e linhas. As intersecções entre as divisões criam módulos que determinam o posicionamento e o corte das imagens e das caixas de texto. Designers como Karl Gerstner, Emil Ruder e Josef Müller-Brockmann foram entusiastas deste género e utilizavam a grelha modular para organizar os conteúdos nas composições que desenhavam (Lupton, 2014).

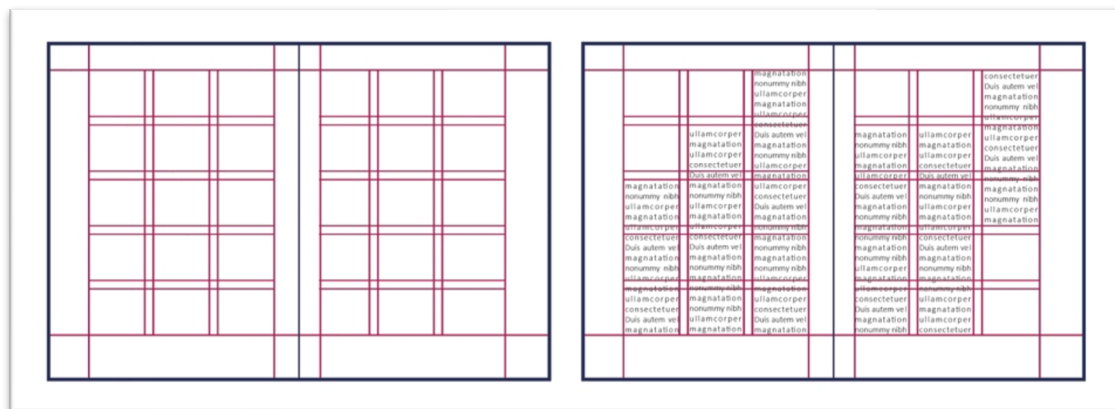


Figura 28 - Comportamento do texto numa grelha modular. Fonte: Autor

Para uma melhor compreensão, é apresentado de seguida um exemplo de página e de algumas das suas possíveis divisões.

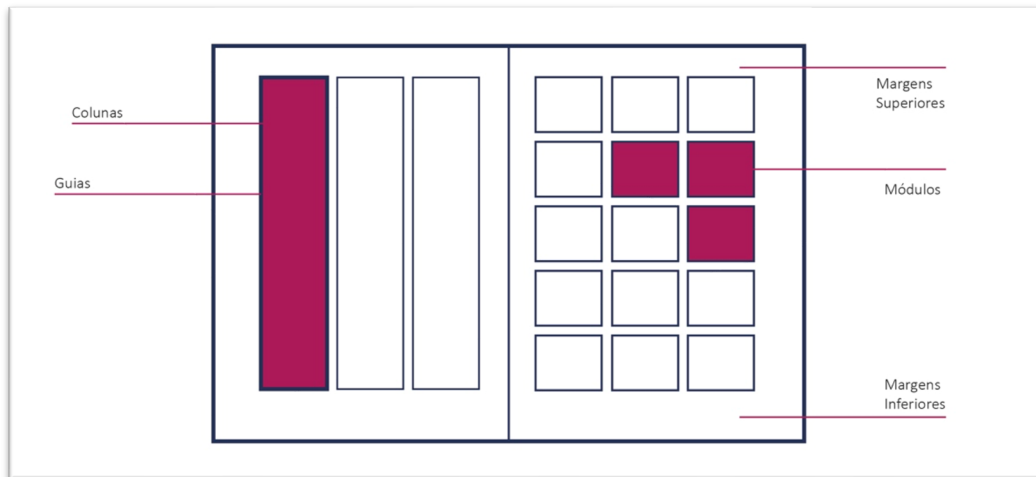


Figura 29 - Possíveis divisões numa página. Fonte: Autor

Podemos também, encontrar uma construção assimétrica de grelha. Essa escolha deve ser feita da forma mais apropriada consoante o projeto em causa. Podemos observar a utilização mais comum de uma grelha simétrica em livros ou publicações de texto, enquanto que as grelhas assimétricas são mais utilizadas quando os layouts variam entre as páginas e existem outros elementos como imagens, notas de rodapé, legendas, incluídos na construção do layout.

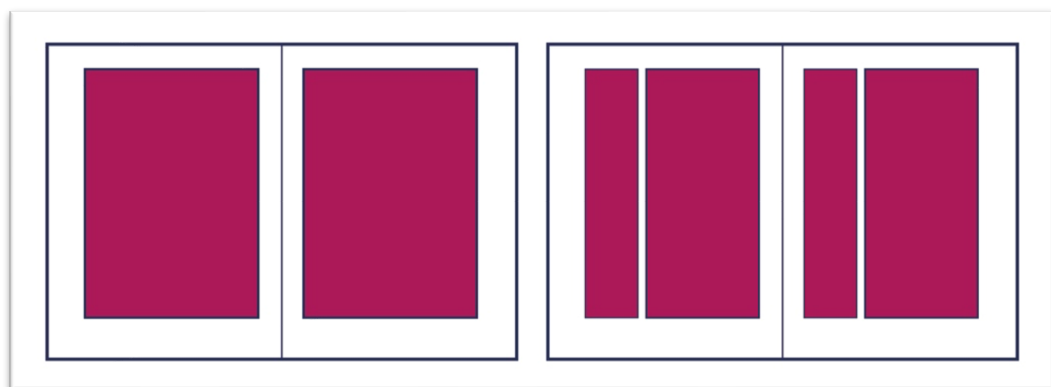


Figura 30 - Construção simétrica e assimétrica de grelha. Fonte: Autor

No que concerne à largura da coluna, o leitor deve poder ler a mensagem dum texto, fácil e confortavelmente. A largura de coluna correta é essencial para um ritmo de leitura constante e agradável, permitindo ao leitor relaxar e concentrar-se. Isto depende do tamanho da letra, extensão das linhas e espaços.

Um texto impresso em formato normal deve conseguir ser lido à distância de 30/35cm da vista. Deve haver 7 palavras por linha para um texto de qualquer extensão. Se queremos 7 a 10 palavras por linha, a extensão da linha pode assim ser calculada.

Para manter a área tipográfica leve e aberta, devemos determinar a distância vertical de linha a linha, de forma adaptada ao tamanho da letra

Determinar a largura da coluna consoante o projeto em questão é algo determinante, visto que, Colunas demasiado largas cansam a leitura e têm efeito psicológico negativo, enquanto que Colunas demasiado curtas interrompem o ritmo de leitura e distraem o leitor obrigando a vista a mudar de linha rapidamente.

>Lorem ipsum sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad	color sit amet, consectetur adipiscing elit,		
>Lorem ipsum sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad	color sit amet, consectetur adipiscing elit,		
>Lorem ipsum sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad	color sit amet, consectetur adipiscing elit,		
>Lorem ipsum sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad	color sit amet, consectetur adipiscing elit,		

Figura 31 - Comportamento do texto nas colunas. Fonte: Autor

Para uma melhor compreensão do texto, a entrelinha é um aspeto a ter em conta. Linhas colocadas muito perto uma da outra prejudicam velocidade de leitura, uma vez que as linhas superior e inferior são recebidas pelo olhar ao mesmo tempo, criando assim um problema em focar linhas excessivamente juntas.

Uma linha isolada, ou linhas demasiado separadas, lêem-se sem que afete o campo visual.

Entrelinhas corretas levam o olhar à linha à seguinte, dando confiança e estabilidade, permitindo absorver e recordar mais facilmente a informação.

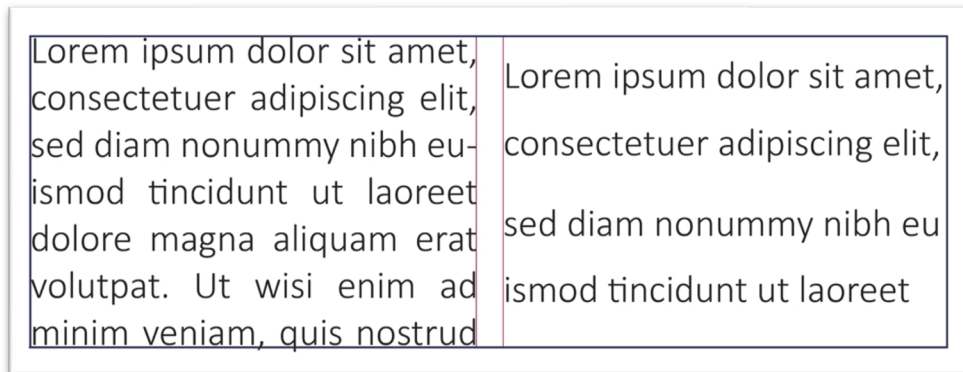


Figura 32 - Comportamento do texto com entrelinhas diferentes. Fonte: Autor

## 2.4.2 Alguns exemplos editoriais

Em Portugal, a editora Tinta da China é uma das editoras que mais estabelece ligação visual entre as várias capas, das várias obras que publica, que através das expressivas e identificáveis linhas estéticas de que as suas coleções de livros são dotadas, denuncia à partida de qual editora se trata. A par com as escolhas editoriais, esta marca habituou os leitores a uma leitura diferente. A responsável por este feito é a Designer Vera Tavares, diretora de arte da editora, que se notabilizou nas últimas décadas pela criação da linha gráfica em questão.

Quando Bárbara Bulhosa e Inês Hugon fundaram a Tinta da China, Vera Tavares, amiga e ex-colega de ambas no curso de História na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, desenhou o logótipo e, depois, a capa do primeiro livro editado, *O Pequeno Livro do Grande Terramoto*, escrito por outro amigo e ex-colega, Rui Tavares.



Figura 33 - Capas da coleção Tinta da China. Fonte: <http://fontedelettras.blogspot.com/2013/05/o-mapa-de-viagens-da-colecao-de-viagens.html>



Figura 34 - Lombadas e Capa da coleção Tinta da China. Fonte: <https://tintadachina.pt/categoria-produto/colecoes/ficcao-lingua-portuguesa/>

Outro caso de sucesso é Lord Mantraste, que com a criação da capa para o Livro Arranha-Céus, de J. G. Ballard, levou a edição portuguesa, publicada pela Elsinore, ao pódio do prémio de ilustração criado pela revista “Sábado”, que conta com um júri das mais variadas áreas do género. A par do primeiro lugar, este prémio conta com outras 9 menções honrosas, dadas a autores portugueses, que não só abrem portas para o mercado, como indiretamente publicitam e felicitam o mérito e o Design Gráfico como alto aliado nestas incursões literárias.

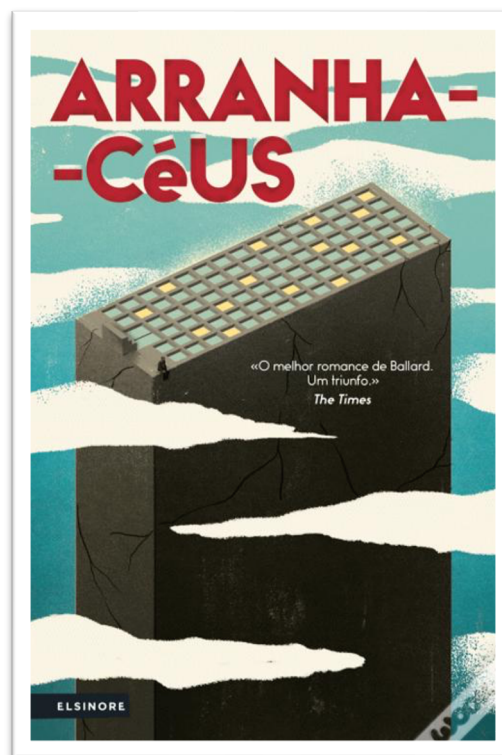


Figura 35 -Capa do livro “Arranha-Céus”, de J. G. Ballard, desenhada por Lord Mantraste. Fonte: <https://www.penguinlivros.pt/loja/elsinore/livro/arranha-ceus/>

Publicar livros que sejam objetos funcionais, duráveis e bonitos de forma barata tem sido um desafio interessante ao longo da história da impressão.

A Main Collection da Octavo Publicaties, é uma coleção de livros desenhada pelo estúdio Carvalho e Bernau em 2008. O Atelier Carvalho Bernau é um estúdio de design sediado no Porto, Portugal. O atelier foi criado originalmente em 2005 por Susana Carvalho e Kai Bernau em Haia, na Holanda e trabalha principalmente para os campos da cultura e publicação, tanto local como internacionalmente.

O processo de criação das capas é generativo, logo, se a criação das capas é mais barata, sobra mais orçamento para um melhor papel, melhor encadernação e melhor tipografia de texto. Esta é a premissa na construção desta coleção, “superar o cisma bom versus barato”

Todos os livros estão conectados através de um grafismo próprio. Cada livro tem uma capa única por meio de uma posição única nesse mapa gráfico em relação a outras publicações, esquema de cores e posicionamento da tipografia (Octavo, 2008).



Figura 36 - Main Collection da Octavo Publicaties. Fonte: <https://carvalho-bernau.com/octavo-main-collection/>

## Capítulo III - Investigação Intervencionista

### Nota introdutória

Irão ser abordados de forma específica os trabalhos realizados em contexto de estágio curricular no gabinete de Design DC Lab, por parte do mestrando.

Considera-se neste ponto a relevância dos mesmos, que de uma forma ou de outra justificam a aplicação prática da metodologia, que culmina na validade do tópico investigativo e no argumento. Cada projeto foi tratado de forma singular, seja a nível de conceptualização como a própria execução.

Os vários métodos adquiridos no decorrer do percurso académico, são postos em prática para que esta investigação ativa tenha frutos. Estas manifestações são concretizadas através de exemplos como também da própria realização dos projetos. Desde a parte teórica à materialização dos conceitos em imagem, é pretendido ter sempre em consciência que este processo mais que tudo serve para fundamentar o argumento.

O DC Lab a par das outras unidades que compõe o projeto (DC Studio e DC Print Lab), é uma unidade de apoio científico, pedagógico e técnico da área de DCA – Design de Comunicação e Audiovisual (CTeSP, 1º e 2º ciclo /CNAEF 213). É um serviço institucional da ESART-IPCB que presta apoio à comunidade académica. Para uma melhor perceção sobre o funcionamento destas unidades, são de seguida apresentados dois organogramas.

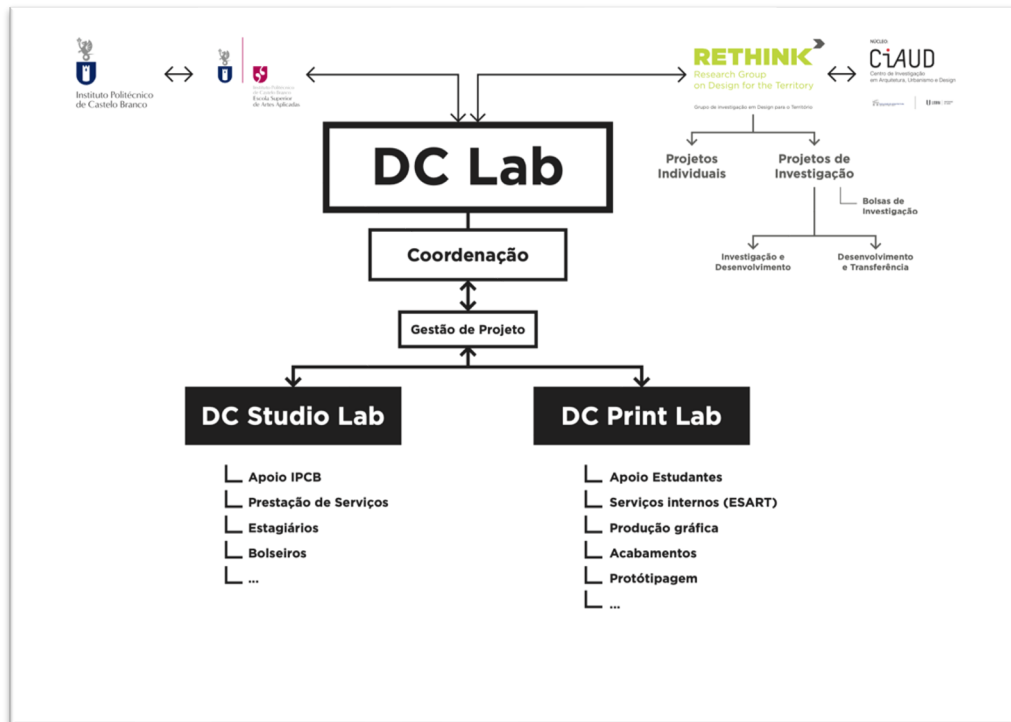


Figura 37 - Organograma 2. Fonte: DC Lab

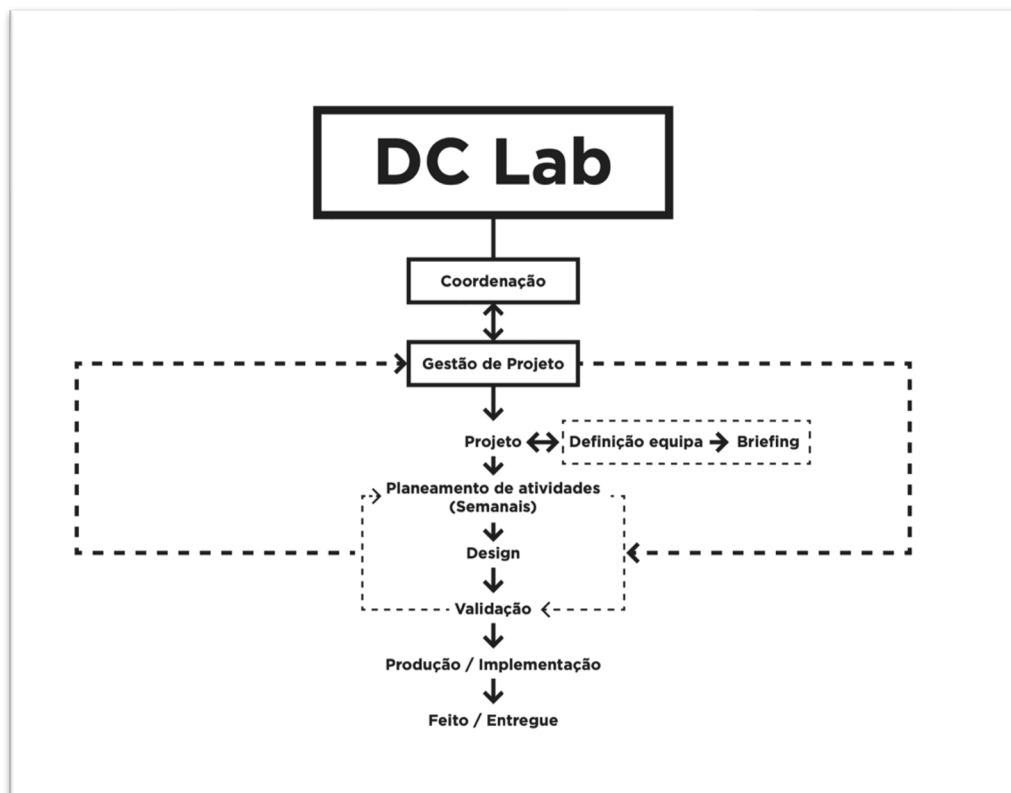


Figura 38 - Organograma 3. Fonte: DC

### 3.1 Calendário de projetos

Para que haja uma melhor percepção da cronologia dos vários projetos e da sobreposição dos mesmos, o gráfico a baixo apresentado contempla os vários projetos realizados ao longo do período de estágio, que alicerçam as conclusões propostas através do tópico investigativo e do argumento. Independentemente da dimensão dos projetos todos eles foram uma mais-valia para o progresso do mestrando no decorrer destes meses.

Em todos os projetos, houve um crescimento enquanto designer e criativo por parte do autor, desde as pesquisas iniciais até às artes finais, todas elas ajudaram a conhecer melhor o meio laboral e criaram uma relação mais próxima com os colegas de trabalho.

Tendo sido realizados vários projetos distintos, é visível em todos eles os métodos e as necessidades que assim foram exigidas. O facto de em certos momentos terem sido desenvolvidos vários trabalhos em simultâneo também aumentou a versatilidade e o poder de resposta, acabando por acrescentar ainda mais ao mestrando, aos projetos, e ao portefólio aqui apresentado.

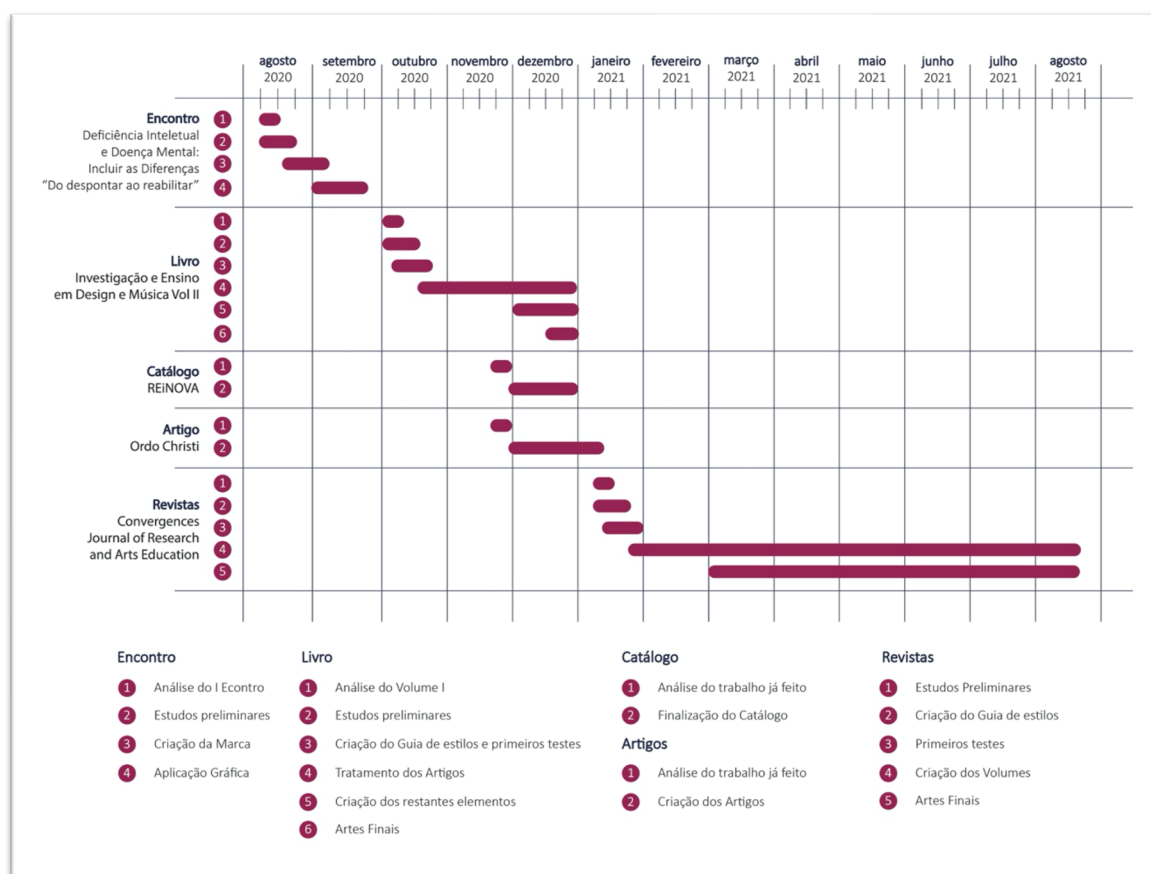


Figura 39 - Cronograma de projetos realizados durante o estágio curricular (2020-2021). Fonte: Autor

## 3.2 Projetos Principais

### 3.2.1 Investigação e Ensino Volume II

Este livro resulta do 7ª EIMAD – Encontro de Investigação em Música, Artes e Design, que teve lugar a 14-15 de Maio, pela primeira vez, em formato online por ter decorrido em tempo de confinamento no contexto da pandemia de COVID-19.

O livro inclui unicamente os manuscritos escritos em português ou espanhol, aprovados num processo de revisão por pares duplamente cego, requisito de participação no EIMAD.

Os capítulos do livro reportam a processos investigativos de natureza diversa, incluindo a explanação dos métodos, procedimentos e resultados de investigação nas áreas do design, música e áreas de interseção.

Assim, o livro organiza-se capítulos organizados por três secções:

- Design e Ensino do Design;
- Música, Musicologia e Ensino de Música;
- Áreas de Interseção.

A primeira secção, reporta-se ao estudo de temáticas tais como o as características visuais e gráficas da imprensa nacional, do pós-25 de Abril à contemporaneidade, procurando dilucidar a importância da relação palavra/imagem e da narrativa gráfica para a comunicação no âmbito do design editorial; à História do Design de Comunicação em Portugal através do impacto de técnicas e tecnologias nos fluxos e processos de trabalho de design e produção gráfica; O estudo de métodos de trabalho de designers como Jasper Morrison e Dieter Rams; A importância de materiais como os ecocimentos no Design e a sua aplicabilidade no mobiliário urbano e interior; O valor simbólico do automóvel pelas necessidades humanas e dos fatores psicossociais que promovem o consumo; O estudo das evoluções que ocorreram na indústria da luz e correlacionada com a análise de projetos de referência em design de iluminação; Análise de trajés académicos mediante fatores climáticos, culturais e regionais, bem como a identificação de necessidades ergonómicas e imagéticas para informar um projeto de design de vestuário; Da Psicologia positiva no contexto de ensino ao contributo do design para o ensino da psicologia; O impacto de aspetos sociais, culturais e tecnológicos nas condições emocionais e intelectuais dos estudantes de ensino superior na área do design; A relação entre os núcleos familiares e o contexto social com os processos de aprendizagem de crianças em processo de cooperação; O desenho como forma de conhecer e compreender e a necessidade de novos métodos de ensino artístico.

A segunda secção versa sobre tópicos como as relações poético-musicais e identitárias existentes nas obras de Hilario González e Nicolás Guillén; o estudo da iconografia musical em Portugal baseado na pintura; os motivos musicais numa

tapeçaria de Portalegre; A dança em festas de Música Eletrónica de Pista a partir do pensamento do filósofo francês Bernard Stiegler e como dança-tecnologia Espontânea; As potencialidades de uma abordagem holística e multidisciplinar no ensino da música ao nível da aprendizagem, motivação e interesse dos alunos; criação de um Manual de Iniciação ao Trombone Alto; a influência da técnica vocal na prática coral; e a natureza temporal do som, convergente com a radicalidade da escuta.

Na terceira e última secção, incluem-se temáticas como o design thinking e métodos sistemáticos para a inovação social centrada nas pessoas; o design enquanto forma multidisciplinar de articular dinâmicas numa organização inserida num ecossistema; o impacto das transformações digitais na Economia Criativa; o design como via de mudança e inovação social; carácter temporário e a modularidade em projetos de design; as Tecnologias Assistivas e a impressão tridimensional em Repositórios Online; as relações entre a tecnologia computacional/digital e o artesanato; Impacto das Progressive Web Apps na Média-Arte; a escrita gráfica para a vocalização performativa na convergências entre a música e as artes visuais; o uso de dados visuais no âmbito da investigação em Psicologia; e o contributo design nas problemáticas músico terapêuticas.

### **3.2.1.1 Convergências Research Books**

Convergências Research Books é um projeto editorial, resultado de congressos, de editor ou chamada de trabalhos aberta, exigindo Double-blind peer review, que se materializa na forma de coleção de livros sobre investigação nas áreas do Design e Música.

Faz parte das Edições IPCB e está ligado à Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes. Apesar de partilharem o nome, são dois projetos editoriais autónomos.

O primeiro volume da coleção Convergências Research Books, foi publicado em 2017 com o título “Investigação e Ensino em Design e Música”. É o resultado do

5º EIMAD – Encontro de Investigação em Música, Artes e Design, a primeira edição com Double-blind peer review.

Com o mesmo fundamento, em 2020, o livro “Investigação e Ensino em Design e Música”, Volume II, é o resultado dos artigos curtos aprovados em Double-blind peer review e apresentados no 7º EIMAD – Encontro de Investigação em Música, Artes e Design.



Figura 40 - Convergências Research Books. Fonte: <https://journals.opscidia.com/index.php/convergences>

### 3.2.1.2 EIMAD

O EIMAD – Encontro de Investigação em Música, Artes e Design, teve a sua criação e primeira edição em 2011, mais concretamente nos dias 20, 21 e 22 de outubro, por iniciativa de João Neves, Daniel Raposo, Ricardo Silva e Francisco Pinho, na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, com o propósito de promover o debate sobre a investigação nas áreas do design e música, tendo reunido os principais centros de investigação nacionais e alguns interlocutores espanhóis de Salamanca e Barcelona, com o intuito de criar um centro de investigação na ESART-IPCB.

O trabalho aqui apresentado é o reflexo da sétima edição do EIMAD – Encontro de Investigação em Música, Artes e Design, que manteve uma call for papers com revisão por pares (peer review) sem nenhum tema concreto, decorrendo online nos dias 14 e 15 de maio de 2020, com a comissão coordenadora: Daniel Raposo, João Neves, José Silva, Luísa Correia Castilho e Rui Dias.



Figura 41 - Logótipo do EIMAD - Encontro de Investigação em Música, Artes e Design. Fonte: <https://eimad.ipcb.pt/pt/home/>

### **3.2.1.3 Investigação e Ensino em Design e Música Volume I**

O call for papers seriado por sistema de review duplamente cega foi iniciado no 5º EIMAD, razão pela qual as edições começaram no mesmo ano de 2017.

Simultaneamente à decisão de apostar no sistema de review duplamente cega, decidiu-se não editar um livro de atas e procurar outras formas mais eficazes em termos de disseminação e impacto dos resultados. Foi nesta sequência que os artigos foram publicados sob a forma de capítulos do livro “Research and the teaching in Design and Music”, na coleção editorial “Convergências Research Books” das Edições IPCB.

### 3.2.1.4 Análise do livro “Investigação e Ensino em Design e Música” Volume I

Sendo este trabalho (a criação de um segundo volume) um projeto de continuidade de um trabalho já começado, foi mais que necessário estudar o primeiro volume, e a partir dele, não só, analisar a marca editorial e guia de estilo utilizada como também perceber quais os pontos fracos deste volume e melhorias a tomar no segundo.

Foi a partir de uma visita ao seu antecessor que o caminho a seguir foi estipulado. A análise que se segue, tem como base a informação genérica do livro bem como alguns pontos de possível melhoria.

- Livro em formato aproximado de A4 (28,20x20,90).
- Relativamente às margens, a superior tem cerca de 2,50cm, a exterior tem 5,5cm, a inferior tem cerca de 1,50cm e a interior tem cerca de 1 cm.
- O cabeçalho contém: o número da página, o capítulo específico e o tema da investigação.
- O corpo do texto é disposto em duas colunas que preenchem a largura total desta área.
- As notas e legendas das figuras são dispostas na zona das margens externas
- Ao longo do Livro encontramos hierarquia textual entre: Capítulo, Título, Subtítulos, Resumo, Referências, Sub-Subtítulos, Texto, Notas.
- O artigo em questão começa com o Resumo Bilingue, seguido das referências para o capítulo específico, Introdução, e os pontos em debate. Segue-se a conclusão e as Referências bibliográficas.

As famílias tipográficas utilizadas são a Helvetica Neue e a FoundrySterling,, e as cores utilizadas na construção do livro são o preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), o laranja (C.0% M.47% Y.89% K.0%) e o cinza (C.63% M.52% Y.46% K.39%).



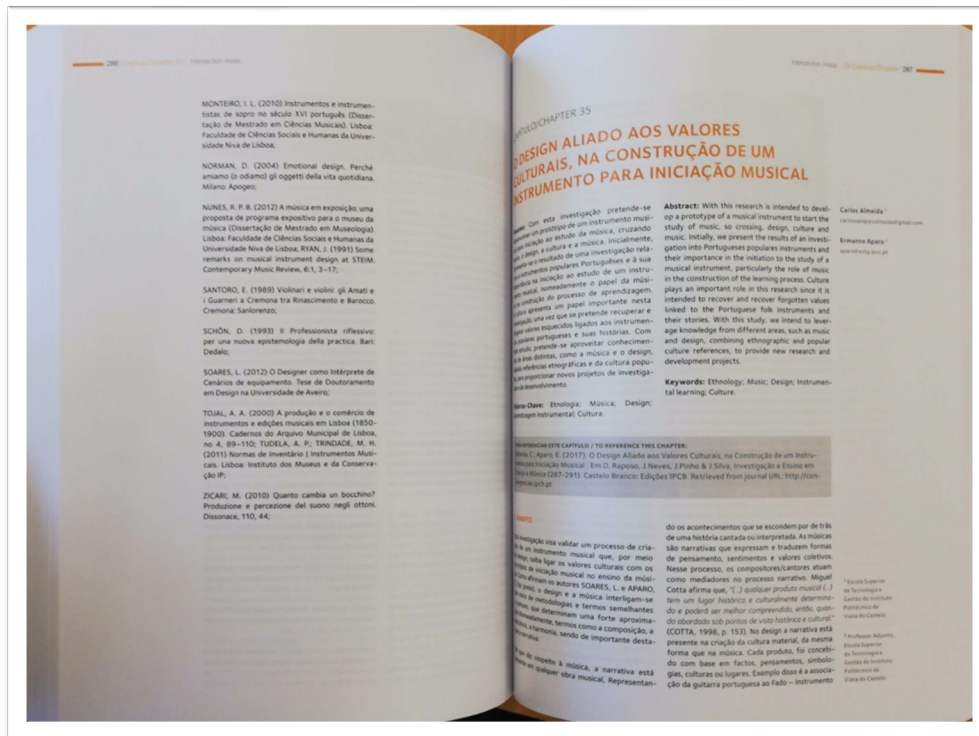


Figura 43 - Páginas do Investigação e Ensino em Design e Música Volume I. Fonte: Autor



Figura 44 - Páginas do Investigação e Ensino em Design e Música Volume I. Fonte: Autor



Figura 45 - Páginas do Investigação e Ensino em Design e Música Volume I. Fonte: Autor

### 3.2.2.5 A marca da sétima edição do EIMAD

O sétimo EIMAD – Encontro de Investigação em Música, Artes e Design, decorreu entre os dias 14 e 16 de maio de 2020, realizada por videoconferência, devido à pandemia mundial. Esta foi a terceira edição com call for papers com revisão por pares (peer review).

Durante estes dias, houve um total de 11 sessões paralelas com a apresentação oral de 82 papers. Comissão coordenadora: Daniel Raposo, João Neves, José Silva, Luísa Correia Castilho e Rui Dias.



Figura 46 - Duas páginas do programa do sétimo EIMAD. Fonte: <https://eimad.ipcb.pt/pt/team-member/7oeimad/>

### 3.2.2.6 Escolha Editorial e Guia de Estilos

Sendo este, um registo físico que reflete o trabalho desenvolvido e apresentado no EIMAD, foi decidido que toda a linha editorial iria ser compreendida com base nas escolhas previamente decididas e atribuídas à última edição do encontro. Neste ponto, foi necessário encontrar um equilíbrio entre o guia de estilos do primeiro volume e a aproximação com a construção gráfica do evento.

Tomamos partido da paleta cromática, compreendida entre:

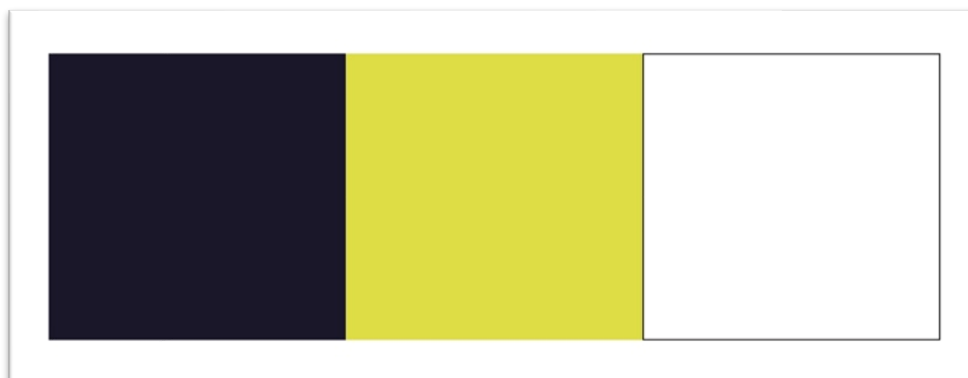


Figura 47 - paleta cromática do sétimo EIMAD. Fonte: Autor

**Roxo:** C. 94% M. 94% Y. 43% K. 59% . R. 34 G. 26 B. 53 . Hex. 22, 1A, 35

**Amarelo:** C. 16% M. 3% Y. 92% K. 0% . R. 230 G. 220 B. 55 . Hex. E6, DC, 37

**Branco:** C. 0% M. 0% Y. 0% K. 0% . R. 255 G. 255 B. 255 . Hex. FF, FF, FF

A partir destas três cores, contruímos toda a imagética não só da estrutura dos artigos e da definição hierárquica, como também dos restantes elementos do livro.

Juntamente com a escolha das cores a utilizar, decidimos que as famílias tipográficas a aplicar seriam Apercu Pro e a FoundrySterling.

### 3.2.2.7 Estrutura do Livro

Este segundo volume é compreendido por 33 artigos, os quais foram organizados e divididos por 3 secções distintas e dentro delas apelidados por capítulos, conseguindo desta forma distinguir as matérias de uma forma objetiva:

- DESIGN E ENSINO DO DESIGN, MÚSICA, 12 capítulos
- MUSICOLOGIA E ENSINO DE MÚSICA, 8 capítulos
- ÁREAS DE INTERSECÇÃO, 13 capítulos

Em cada artigo foi aplicado o guia de estilos definido para a conceção gráfica deste livro. A página Mestra conta com uma divisão em 7cm colunas com uma distância de 0,5 cm entre elas. Foi aplicada uma margem superior de 3,6cm, inferior de 1,8cm, interna de 2,5cm e externa de 2cm. Além destas margens e colunas que regem todo o livro, foi também aplicado nas páginas mestras uma barra superior que informa a seção onde o leitor se encontra, o capítulo e o número da página. A cor e altura da barra é constante ao longo dos artigos, apenas o comprimento é

adequado conforme os títulos das seções. Todos os restantes elementos das páginas mestras são fixos. Podemos observar essa barra superior (e restantes elementos) no exemplo de página mestra que se encontra na Figura 44.

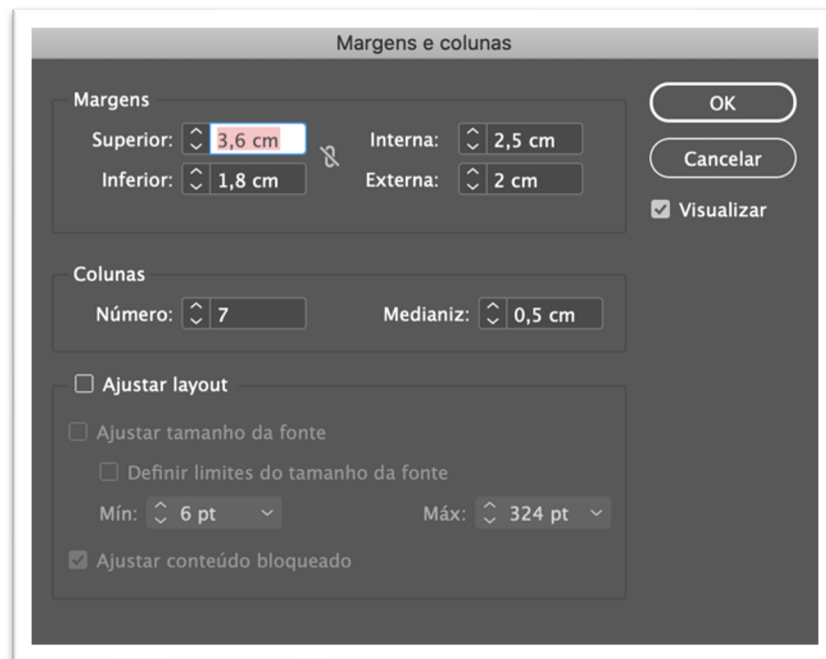


Figura 48 -Medidas das margens e colunas na construção das páginas mestras. Fonte: Autor



Figura 49 - Composição das colunas e cabeçalho nas páginas mestras. Fonte: Autor

Música, Musicologia e Ensino de Música | Capítulo/Chapter 14 | 121

**CAPÍTULO/CHAPTER 14**

**ICONOGRAFIA MUSICAL NA GUARDA:  
O CASO DE UM RARÍSSIMO TANGEDOR DE BAIXÃO  
NUMA PINTURA SETECENTISTA DA IGREJA DO DIVINO  
SALVADOR DE ALDEIA DO BISPO**

**Resumo:** A presente nota de investigação contribui para o estudo da pintura e da iconografia musical em Portugal, a partir da análise de uma tábua de grandes dimensões intitulada *Anjos Músicos*, datável de meados do século XVIII, que se expõe na capela lateral do Evangelho, dedicada à *Santíssima Trindade*, na Igreja Paroquial de Aldeia do Bispo, concelho da Guarda, Portugal. A pintura consiste numa alegoria sacra com oito anjos que cantam e tocam diversos instrumentos musicais, entre eles, um aerofone que apresenta similitudes organológicas com o baixão. Este instrumento, largamente referido na literatura coeva e nas fontes documentais, está igualmente representado na iconografia de temática mariana, cristológica e escatológica, quase sempre em parelha com outros instrumentos musicais e a acompanhar o canto. Partindo da análise da obra *in situ* e da documentação de arquivo relativa ao património material e imaterial guardense, procuraremos responder às seguintes problemáticas: Que comitente teve esta obra pictórica destinada a um público bem definido? Que motivos determinaram a escolha deste *concertus angelorum* que enquadra o tema neo-testamentário da *Santíssima Trindade*? Que elementos musicais estão representados? Qual a forma e a função do baixão? Que fontes e modelos foram usados na sua representação?

**Palavras-chave:** Baixão; Guarda; Iconografia Musical; Pintura; Século XVIII.

**Abstract:** The present research note is a contribution to the study of painting and musical iconography in Portugal, from the analysis of a large painting named *Musicians Angels*, dated from the 18th century, in the Church of Aldeia do Bispo, Guarda, Portugal. The painting is a sacred allegory with eight angels that sing and play different musical instruments, among them, an aerophone that presents organological similarities with the 'baixão'. This instrument widely referred in contemporary literature and in documentary sources, is also represented in the marian, christological and eschatological iconography, almost always in conjunction with other musical instruments and accompanying singing. Setting out from the analysis of the work *in situ* and the archive document related to the material and intangible heritage of Guarda, we will try to answer the following issues: Which client had this pictorial work aimed at a well-defined audience? What reasons determined the choice of this *concertus angelorum* that fits the New Testament theme of the Holy Trinity? Which musical elements are represented? What are the form and the function of the 'baixão'? What sources and models were used in the painting represents?

**Keywords:** Baixão; Guarda; Music iconography; Painting; 18th century.

**1. O RECENSEAMENTO DA ICONOGRAFIA MUSICAL EM PORTUGAL: PANORÂMICA PICTÓRICA**

O estudo e a disseminação da iconografia musical na pintura portuguesa remontam aos anos quarenta do século XX

(Duarte, 2012, I: 21-39; Duarte, 2014; Duarte, 2016; Duarte, 2018), O musicólogo Mário de Sampaio Ribeiro, num brevíssimo

Stévia Duarte

Figura 50 - Distribuição do texto na construção da página mestra. Fonte: Autor

### 3.2.2.7.1 Capítulos e Artigos

No que concerne à disposição dos elementos dos vários artigos, o Guia de Estilos criado é bem claro. Existe uma disposição hierárquica dos elementos, tendo parte deles particularidades bastante interessantes. Os elementos gerais dispõem-se ao longo das 6 colunas interiores pela seguinte ordem:

- Capítulo
- Título
- Sub-Título
- Resumo e Abstract
- Ponto Principal
- Ponto Secundário
- Texto
- Imagem

Há duas particularidades nesta construção:

- As imagens são exibidas obrigatoriamente nos limites inferiores das páginas.
- A informação acerca do autor, a sua afiliação, as notas e legendas de imagens são dispostas na sétima coluna mais externa de cada página.

Os artigos e respetivas imagens foram disponibilizadas pelos autores, ambos os elementos são da inteira responsabilidade dos mesmos, apesar de enquanto designer e revisor ter existido o cuidado de verificar se o texto respeitava as normativas da APA 6th. De uma forma geral, não houve nenhum problema no texto, à exceção das referências bibliográficas que não estavam de acordo com a norma estabelecida e tiveram de ser refeitas de uma forma minuciosa. As imagens foram todas tratadas em Photoshop, antes de serem colocadas na construção editorial.

Do ponto de vista da construção de cada conteúdo específico, foi definido que:

O Capítulo em Apercu Pro Regular, de 15 pt, em caixa alta, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

O Título em Apercu Pro Bold, de 20 pt, em caixa alta, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%, com sublinhado de 21pt de espessura, com deslocamento de -7pt, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%.

O Subtítulo em Apercu Pro Regular, de 18 pt, em caixa alta, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%.

O resumo em Apercu Pro Regular, de 9 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

O Ponto Principal, em Apercu Pro Bold, de 10 pt, em caixa alta, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%, com sublinhado de 12 pt de espessura, com deslocamento de -3 pt, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%.

O Ponto Secundário, em Apercu Pro Regular, de 10 pt, em caixa alta, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%, com sublinhado de 12 pt de espessura, com deslocamento de -7 pt, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%.

O texto em Apercu Pro Regular, de 9 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

As informações do Autor, em Apercu Pro Regular, de 6,5 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

A Afiliação em Apercu Pro Regular, de 6,5 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

As notas em Apercu Pro Regular, de 6,5 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

Os Títulos das legendas em Apercu Pro Bold, caixa alta, de 6,5 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%. E as Legendas em Apercu Pro Regular, de 6,5 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

As referências Bibliográficas em Apercu Pro Regular e Apercu Pro Bold, de 9 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

Os Títulos de Referenciação dos Capítulos em FoundrySterling Bold, caixa alta, 7 pt, a cinza (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 80%. E a Referenciação em Apercu Pro Regular, de 9 pt, a cinza (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 80%.

Para uma visão mais elucidativa, é de seguida apresentado um artigo e com ele a estrutura definida:

**Capítulo**  
Apercu Pro Regular  
15pt  
Caixa Alta  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 100%

**Título**  
Apercu Pro Bold  
20pt  
Caixa Alta  
Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0

**Sublinhado**  
Espessura 21pt  
Deslocamento-7pt  
Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59  
Tom: 100%

**Sub-Título**  
Caractere:  
Apercu Pro Regular  
Caixa Alta  
Espessura:18pt  
Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0  
Tom: 100%

**Sublinhado**  
Espessura 21pt  
Deslocamento-7pt  
Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59  
Tom: 100%

**Resumo**  
Apercu Pro Regular  
9pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 100%

**Ponto Principal**  
Caractere:  
Apercu Pro Bold  
Caixa Alta  
Espessura:10pt  
Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59  
Tom: 100%

**Sublinhado**  
Espessura 12pt  
Deslocamento-3pt  
Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0  
Tom: 100%

**Texto**  
Caractere:  
Apercu Pro Regular  
Espessura: 9pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 100%

**Autor**  
Caractere:  
Apercu Pro Regular  
Espessura: 6,5pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 100%

**Abstract**  
Apercu Pro Regular  
9pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 80%

**Afiliação**  
Caractere:  
Apercu Pro Regular  
Espessura: 6,5pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 100%

Música, Musicologia e Ensino de Música - Capítulo/Chapter 14 121

**CAPÍTULO/CHAPTER 14**

**ICONOGRAFIA MUSICAL NA GUARDA:  
O CASO DE UM RARÍSSIMO TANGEDOR DE BAIXÃO  
NUMA PINTURA SETECENTISTA DA IGREJA DO DIVINO  
SALVADOR DE ALDEIA DO BISPO**

**Resumo:** A presente nota de investigação contribui para o estudo da pintura e da iconografia musical em Portugal, a partir da análise de uma tábua de grandes dimensões intitulada *Anjos Músicos*, datável de meados do século XVIII, que se expõe na capela lateral do Evangelho, dedicada à *Santíssima Trindade*, na Igreja Paroquial de Aldeia do Bispo, concelho da Guarda, Portugal. A pintura consiste numa alegoria sacra com oito anjos que cantam e tocam diversos instrumentos musicais, entre eles, um aerofone que apresenta similitudes organológicas com o baixo. Este instrumento, largamente referido na literatura coeva e nas fontes documentais, está igualmente representado na iconografia de temática mariana, cristológica e escatológica, quase sempre em paragem com outros instrumentos musicais e a acompanhar o canto. Partindo da análise da obra *in situ* e da documentação de arquivo relativa ao património material e imaterial guardense, procuraremos responder às seguintes problemáticas: Que comitente teve esta obra pictórica destinada a um público bem definido? Que motivos determinaram a escolha deste *concentus angelorum* que enquadra o tema neo-testamentário da *Santíssima Trindade*? Que elementos musicais estão representados? Qual a forma e a função do baixo? Que fontes e modelos foram usados na sua representação?

**Abstract:** The present research note is a contribution to the study of painting and musical iconography in Portugal, from the analysis of a large painting named *Musicians Angels*, dated from the 18th century, in the Church of Aldeia do Bispo, Guarda, Portugal. The painting is a sacred allegory with eight angels that sing and play different musical instruments, among them, an aerophone that presents organological similarities with the 'baixo'. This instrument widely referred in contemporary literature and in documentary sources, is also represented in the marian, christological and eschatological iconography, almost always in conjunction with other musical instruments and accompanying singing. Setting out from the analysis of the work *in situ* and the archive document related to the material and intangible heritage of Guarda, we will try to answer the following issues: Which client had this pictorial work aimed at a well-defined audience? What reasons determined the choice of this *concentus angelorum* that fits the New Testament theme of the Holy Trinity? Which musical elements are represented? What are the form and the function of the 'baixo'? What sources and models were used in the painting represents?

**Palavras-chave:** Baixo; Guarda; Iconografia Musical; Pintura; Século XVIII.

**Keywords:** Baixo; Guarda; Music iconography; Painting; 18th century.

**1. O RECENSEAMENTO DA ICONOGRAFIA MUSICAL EM PORTUGAL: PANORÂMICA PICTÓRICA**

O estudo e a disseminação da iconografia musical na pintura portuguesa remontam aos anos quarenta do século XX (Duarte, 2012, l: 21-39; Duarte, 2014; Duarte, 2016; Duarte, 2018). O musicólogo Mário de Sampaio Ribeiro, num brevíssimo

Sónia Duarte  
soniadauarte@fcsb.unl.pt  
soniamariaduarte@campus.ul.pt  
https://orcid.org/0000-0002-1992-153X

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

Figura 51 - Página de um artigo e informação sobre a sua construção tipográfica, exemplo 1. Fonte: Autor

Música, Musicologia e Ensino de Música - Capítulo/Chapter 14 1123

**2. OS ANJOS MÚSICOS DE ALDEIA DO BISPO PARA O RECENSEAMENTO DA ICONOGRAFIA MUSICAL NA GUARDA**

**2.1. OS MÚSICOS GUARDENSES NAS FONTES DOCUMENTAIS E LITERÁRIAS**

Dada a míngua de estudos sobre músicos guardenses de berço ou que por lá estadearam, socorremo-nos de fontes documentais, nomeadamente, de *Livros paroquiais*. Entre as referências de maior interesse, contam-se, sem carácter de exaustividade, o ignoto violeiro Bernardo de Almeida (?-1773) que exercia o seu *métier* na freguesia da Sé [ANTT, Livro de Registos de Óbitos, Paróquia da Sé, 1771-1798, fl.16r. Nota Inédita] (Figura 1); Pedro Talésio (ca.1563-ca.1629), que fora mestre de capela da Sé no tempo

do Bispo D. Afonso Furtado de Mendonça; Gaspar Álvares Guimarães, mestre de charrelas, ca. 1624 (Viterbo, 1932: 276-77); D. Tomásia Nunes (?-1644), música e mulher de rara cultura (Perym, 1736, II: 439); Leoniz de Pina e Mendonça, autor de *Varios Opusculos pertencentes à Theorica da Musica*; Luis Calisto da Costa e Faria (1679-1759), autor de *villancicos*; ou João José Baldi (1770-1816), mestre de capela na Sé entre 1789-94; figuras que atestam a vivacidade musical naquela cidade ao longo de dois séculos.

**2.2 A IGREJA PAROQUIAL DO DIVINO SALVADOR, DE ALDEIA DO BISPO**

Pouco mais de sete quilómetros distam Aldeia do Bispo<sup>3</sup> da cidade Guarda, evidenciando-se no património religioso da freguesia a Igreja Paroquial (Figura 2 e 5) e as capelas de Santa Cruz, São Sebastião (funerária) e São Domingos (em ruína). Numa pintura fundeira a óleo sobre madeira, datável de meados do século XVIII e exposta na capela lateral do Evangelho da Igreja, pode ver-se representada uma alegoria sacra com anjos que cantam e tocam instrumentos musicais, entre eles, um aerofone que apresenta similitudes orgânicas com o baíxo (Figuras 6 e 7). Este

instrumento, largamente referido nas fontes documentais lusas mas sem estudos, figura na alguma iconografia mariana, cristológica e escatológica a acompanhar o canto e integrado num agrupamento musical<sup>4</sup>. Que comitente teve esta obra pictórica para um público bem definido? Que motivos determinaram a escolha deste *concertus angelorum* para o enquadramento da *Santíssima Trindade*?

Da documentação sobrevivente e dissecada relativa à Igreja de Aldeia do Bispo, a mais recuada data de 16 de Novembro de 1617<sup>5</sup> e

<sup>3</sup> Relativamente próximas, encontram-se duas outras freguesias homónimas: uma no concelho do Sabugal e outra no de Penamacor.

<sup>4</sup> Sem carácter de exaustividade, é possível ver-se a representação do baíxo na Coropção do Vigem de Vasco Pereira Lusitano, Museu Carlos Machado (Idólio baíxo); Coropção da Virgem, Gonçalo Guedes (I); Convento de S. Francisco, Lamego; esculpido no retábulo da Capela da Sagrada Família da Igreja de S. Pedro, Macedo de Cavaleiros; *Assunção* de André Reinoso, Museu de Aveiro; *chinolserie* na Casa da Livreria, Coimbra; em alegorias de anjos na Igreja de Montforte da Beira ou na de Santa Maria de Odivós; ou na *Anunciação* de Jerónimo Ferreira (II), Museu da Guarda (Figura 8).

<sup>5</sup> Cf. ANTT, Livro de Registos Mistos, 1616/1676: «enterrado junto ao cruzeiro para parte do altar do Espírito Santo» (II,101) – sepultado dentro da Igreja junto do caixão de nossa senhora» (II,168), entre outros exemplos, elencando algumas modificações efectuadas no curso do tempo.

**FIGURA 2**  
Factada. @fot. autora, 2019)

**Título da legenda**  
Caractere:  
Apercu Pro Bold  
Caixa Alta  
Espessura: 6,5pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 100%

**Legenda**  
Caractere:  
Apercu Pro Regular  
Espessura: 6,5pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 100%

**Figura**

**Ponto Principal**  
Caractere:  
Apercu Pro Bold  
Caixa Alta  
Espessura:10pt  
Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59  
Tom: 100%

**Sublinhado**  
Espessura 12pt  
Deslocamento-3pt  
Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0  
Tom: 100%

**Texto**  
Caractere:  
Apercu Pro Regular  
Espessura: 9pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.00  
Tom: 100%

**Informação de Figura**  
Caractere:  
Apercu Pro Bold  
Espessura: 9pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 100%

**Ponto Secundário**  
Caractere:  
Apercu Pro Regular  
Caixa Alta  
Espessura:10pt  
Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59  
Tom: 100%

**Sublinhado**  
Espessura 21pt  
Deslocamento-7pt  
Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0  
Tom: 100%



Figura 52 - Página de um artigo com legendas sobre a sua construção tipográfica, exemplo 2. Fonte: Autor

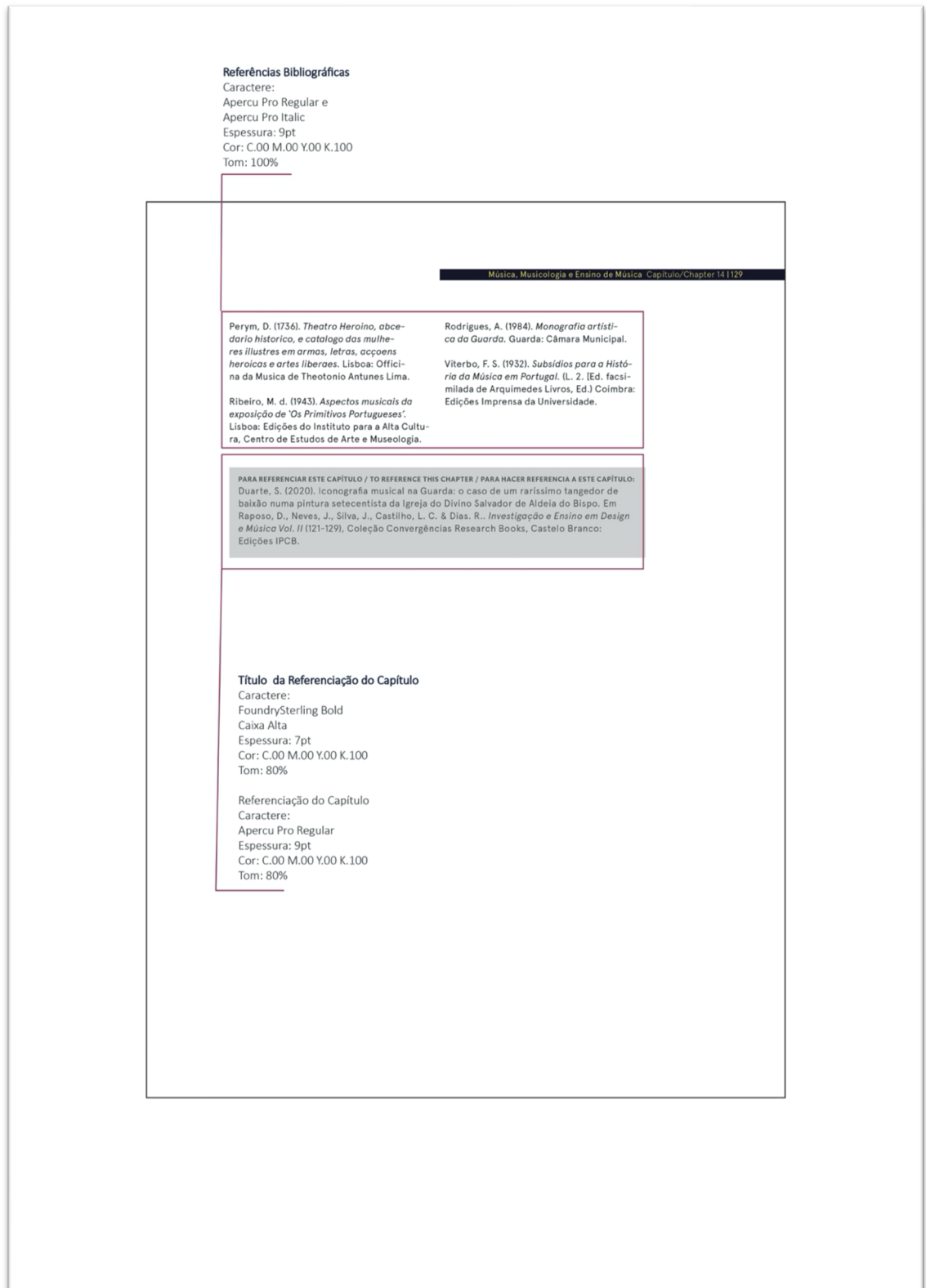


Figura 53 - Página de um artigo com legendas sobre a sua construção tipográfica, exemplo 3. Fonte: Autor

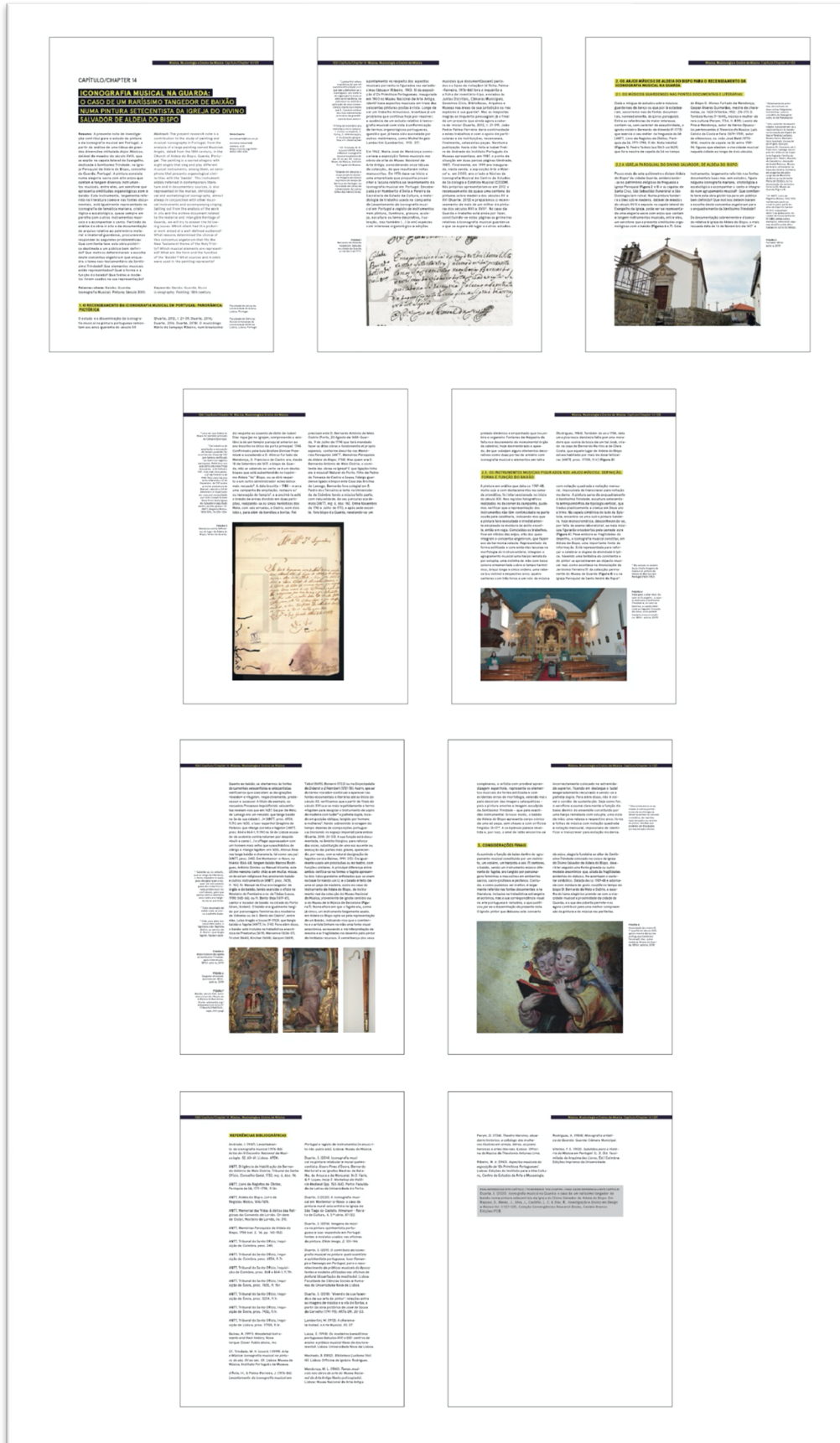


Figura 54 - Exemplo de artigo completo. Fonte: Autor

### 3.2.2.7.2 Ficha Técnica

A ficha técnica deste livro é apresentada de forma Trilingue e contempla a Editora, a Direção Editorial, a Coordenação Científica, a Tradução dos Artigos, a Direção de Design, o Design e Paginação, Impressão e Acabamento, a Tiragem, o ISBN e o Depósito Legal. É também acompanhada uma Nota Geral apresentada nas três línguas em questão: Português. Inglês e Espanhol.

Do ponto de vista da construção de cada conteúdo específico, foi definido que:

A Ficha Técnica em Apercu Pro Bold, de 20 pt, em caixa alta, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%, com sublinhado de 21pt de espessura, com deslocamento de -7pt, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%.

O Ponto Principal, em Apercu Pro Bold, de 10 pt, em caixa alta, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%, com sublinhado de 12pt de espessura, com deslocamento de -3pt, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%.

A Responsabilidade Editorial em Apercu Pro Bold, de 8 pt, em caixa alta, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%, com sublinhado de 12pt de espessura, com deslocamento de -3pt, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%.

O Texto em Apercu Pro Regular, de 7 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

O Texto das notas gerais em Apercu Pro Regular, de 7 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

Para uma visão mais elucidativa, é de seguida apresentado um artigo e com ele a estrutura definida:

**Ficha Técnica**  
Apercu Pro Bold  
20pt  
Caixa Alta  
Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0

**Ponto Principal**  
Caractere:  
Apercu Pro Bold  
Caixa Alta  
Espessura:10pt  
Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59  
Tom: 100%

Sublinhado  
Espessura 12pt  
Deslocamento-3pt  
Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0  
Tom: 100%

**Responsabilidade**  
Caractere:  
Apercu Pro Bold  
Caixa Alta  
Espessura: 8pt  
Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59  
Tom: 100%

Sublinhado  
Espessura 12pt  
Deslocamento-3pt  
Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0  
Tom: 100%

**Texto**  
Caractere:  
Apercu Pro Regular  
Espessura: 7pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 100%

**FICHA TÉCNICA**

**INVESTIGAÇÃO E ENSINO EM DESIGN E MÚSICA  
RESEARCH AND THE TEACHING IN DESIGN AND MUSIC  
INVESTIGACIÓN Y ENSEÑANZA EN DISEÑO Y MÚSICA  
VOLUME II**

**EDITORA / PUBLISHER / EDITOR**  
RETHINK - Research Group on Design  
for the Territory e Edições IPCB  
Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Av. Pedro Álvares Cabral n.º12  
4000-084 Castelo Branco, Portugal  
www.ipcb.pt

**DIREÇÃO EDITORIAL / PUBLISHING  
MANAGEMENT / DIRECCIÓN EDITORIAL**  
Daniel Raposo  
João Neves  
José Silva  
Luísa Correia Castilho  
Rui Dias

**COORDENAÇÃO CIENTÍFICA / SCIENTIFIC  
COORDINATION / COORDINACIÓN CIENTÍFICA**  
Daniel Raposo  
João Neves  
José Silva  
Luísa Correia Castilho  
Rui Dias

**TRADUÇÃO DOS ARTIGOS / PAPERS  
TRANSLATION / TRADUCCIÓN DEL ARTÍCULO**  
Os Autores / The Authors / Los Autores

**DIREÇÃO DE DESIGN / DESIGN DIRECTION /  
DIRECCIÓN DE DISEÑO**  
DC Lab - Rogério Ribeiro

**DESIGN DA CAPA / COVER DESIGN / DISEÑO DE  
LA CUBIERTA**  
DC Lab - João Pires e Rogério Ribeiro

**DESIGN E PAGINAÇÃO / DESIGN AND DESKTOP  
PUBLISHING / DISEÑO Y DISPOSICIÓN**  
DC Lab - João Pires e Rogério Ribeiro

**IMPRESSÃO E ACABAMENTO / PRINT AND  
FINISHING / IMPRESIÓN Y ACABADO**  
Proglobal, Lda.

**TIRAGEM / PRINT RUN / TIRADA**  
100

**ISBN**  
978-989-64814-3-9. 2020

**DEPÓSITO LEGAL**  
478557/20

© 2020 do texto: os seus autores  
/ The authors

© 2020 das imagens: os seus autores  
/ The authors

NOTA GERAL: Os capítulos foram escritos em português ou espanhol, incluindo-se o resumo no idioma correspondente e um abstract que pode surgir num segundo idioma - português ou inglês. No que diz respeito à língua portuguesa, coexistem capítulos com as versões Português do Brasil e Português de Portugal, conforme a proveniência do autor.

Todos os direitos reservados.  
Salvo o previsto na lei, não é permitida a reprodução total ou parcial deste livro que ultrapasse o permitido pelo Código de Direito de Autor, como a sua recopilação em sistema informático, nem a sua transformação por meios eletrónicos, mecânicos, por fotocópias, por registo ou por outros métodos presentes ou futuros, mediante qualquer meio para usos lucrativos ou privados, sem a autorização dos titulares do copyright e do autor que detêm a propriedade intelectual da obra.

GENERAL NOTE: The chapters were written in Portuguese or Spanish, including the summary in the corresponding language and an abstract that may appear in a second language - Portuguese or English. As far as the Portuguese language is concerned, chapters coexist with the Brazilian Portuguese and Portuguese versions, depending on where the author comes from.

All rights reserved.  
Except as provided by law, it is not allowed total or partial reproduction of this book that exceeds what is permitted by the Copyright Code, both recopilation in a computer system or its transformation by electronic, mechanical, by photocopying, recording or by other methods present or future, by any means for profitable or private purposes, without permission of the owners of copyright and author who holds the intellectual property of the work.

NOTA GENERAL: Los capítulos fueron escritos en portugués o español, incluyendo el resumen en el idioma correspondiente y un resumen que puede aparecer en un segundo idioma - portugués o inglés. En lo que respecta al idioma portugués, los capítulos coexisten con las versiones en portugués brasileño y portugués, dependiendo de la procedencia del autor.

Todos los derechos reservados.  
Salvo lo dispuesto por la ley, no se permite la reproducción total o parcial de este libro más allá de lo permitido por el Código de Derecho de Autor, como su recopilação en un sistema informático, o su transformación por métodos electrónicos, mecánicos, de fotocopia, de registo o de otro tipo, presentes o futuros, por cualquier medio para uso lucrativo o privado, sin la autorización de los titulares de los derechos de autor y del autor que posee la propiedad intelectual de la obra.

**Texto**  
Caractere:  
Apercu Pro Regular  
Espessura: 7pt  
Cor: C.00 M.00 Y.00 K.100  
Tom: 100%

Figura 55 - Página da ficha técnica com legendas sobre a sua construção tipográfica. Fonte: Autor

### 3.2.2.7.3 Índice

O Índice é composto não só pelo título que nomeia estas páginas como também pela informação de cada secção e pela informação dos vários capítulos. A informação dos capítulos é disposta pelo capítulo em concreto, o artigo e o autor ou autores.

Do ponto de vista da construção de cada conteúdo específico, foi definido que:

O Índice em Apercu Pro Bold, de 20 pt, em caixa alta, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%, com sublinhado de 21pt de espessura, com deslocamento de -7pt, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%.

A Secção, em Apercu Pro Bold, de 10 pt, em caixa alta, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%, com sublinhado de 12pt de espessura, com deslocamento de -3pt, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%.

O Artigo em Apercu Pro Bold, de 10 pt, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%. O número de página em Apercu Pro Regular, de 10 pt, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%.

O Capítulo em Apercu Pro Light, de 10 pt, em caixa alta, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%.

O Autor em Apercu Pro Regular, de 10 pt, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%.

<p><b>Índice</b>                  Apercu Pro Bold                  Espessura: 20pt                  Caixa Alta                  Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0</p> <p>Sublinhado                  Espessura 21pt                  Deslocamento -7pt                  Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59                  Tom: 100%</p>	<p><b>Seccção</b>                  Caractere:                  Apercu Pro Bold                  Caixa Alta                  Espessura:10pt                  Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59                  Tom: 100%</p> <p>Sublinhado                  Espessura 12pt                  Deslocamento -3pt                  Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0                  Tom: 100%</p>	<p><b>Artigo</b>                  Caractere:                  Apercu Pro Bold                  Espessura: 10pt                  Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59                  Tom: 100%</p> <p>Páginas                  Caractere:                  Apercu Pro Regular                  Espessura: 10pt                  Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59                  Tom: 100%</p>
<p><b>Capítulo</b>                  Caractere:                  Apercu Pro Light                  Caixa Alta                  Espessura:10pt                  Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59                  Tom: 100%</p> <p><b>Autor</b>                  Caractere:                  Apercu Pro Regular                  Espessura: 10pt                  Cor: C.94 M.94 Y.43 K.59                  Tom: 100%</p>	<p><b>ÍNDICE</b></p> <p><b>SECÇÃO/SECTION I : DESIGN E ENSINO DO DESIGN/DESIGN AND DESIGN TEACHING/DISEÑO Y EDUCACIÓN EN DISEÑO</b></p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 1  <b>Um olhar sobre o design editorial na imprensa do século XIX à contemporaneidade.....11-19</b>                  Sonia Kátael &amp; Victor M. Almeida</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 2  <b>A mudança de paradigma na produção gráfica da imprensa nacional nas últimas décadas do século XX.....21-27</b>                  Rui Medronho, Gabriel Godoi &amp; João Brandão</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 3  <b>O Design Evolutivo de Jasper Morrison e o Funcionalismo de Dieter Rams: semelhanças e diferenças.....29-34</b>                  Sara Cunha, Rui Mendonça &amp; Afonso Borges</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 4  <b>Eco-cimento, novas possibilidades em design de produto.....35-41</b>                  Adriano Pinho, Susana Barreto &amp; Rui Novais</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 5  <b>O automóvel como ícone: fatores psicossociais indutores.....43-52</b>                  Susana C. F. Fernandes</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 6  <b>Indústria da Iluminação: O Impacto da Evolução Tecnológica.....53-60</b>                  Inês Silva &amp; Rui Mendonça</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 7  <b>Projeto Veraneio.....61-69</b>                  Rebecca Nates Silva, Rafaela Norogrande &amp; Alexsander J. Duarte</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 8  <b>A Universidade dos Mares.....71-79</b>                  Rebecca Nates Silva, Rafaela Norogrande &amp; Alexsander J. Duarte</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 9  <b>Cruzando disciplinas: Elementos pedagógicos de design aplicados no ensino da psicologia positiva.....81-88</b>                  Mafalda Casais</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 10  <b>Sorrisos Forçados - A humanização no Ensino das Artes e do Design.....89-95</b>                  Ana Gaspar</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 11  <b>Los guiones gráficos como herramienta educativa en proyectos audiovisuales.....97-104</b>                  Pablo Coca Jiménez</p> <p>CAPÍTULO/CHAPTER 12  <b>El aprendizaje en niños en contextos de dificultad económica familiar. Solución objetiva desde el aprendizaje lógico matemático y la memoria de trabajo.....105-111</b>                  Carlos M. M. Sánchez, Jorge I. C. Zamora &amp; María Isabel G. Vásquez</p>	<p>Sublinhado                  Espessura 12pt                  Deslocamento -3pt                  Cor: C.16 M.3 Y.92 K.0                  Tom: 100%</p>

Figura 56 - Página do índice com legendas sobre a sua construção tipográfica. Fonte: Autor

### 3.2.2.7.4 Prefácio

À semelhança da Ficha Técnica, o prefácio é apresentado em três línguas distintas (Português, Inglês e Espanhol). Numa pequena abordagem esclarece o leitor sobre o que vai encontrar nas páginas seguintes.

Do ponto de vista da construção de cada conteúdo específico, foi definido que:

O título “Prefácio” em Apercu Pro Bold, de 20 pt, em caixa alta, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%, com sublinhado de 21pt de espessura, com deslocamento de -7pt, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%.

O Texto em Apercu Pro Regular, de 9 pt, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%), tom a 100%.

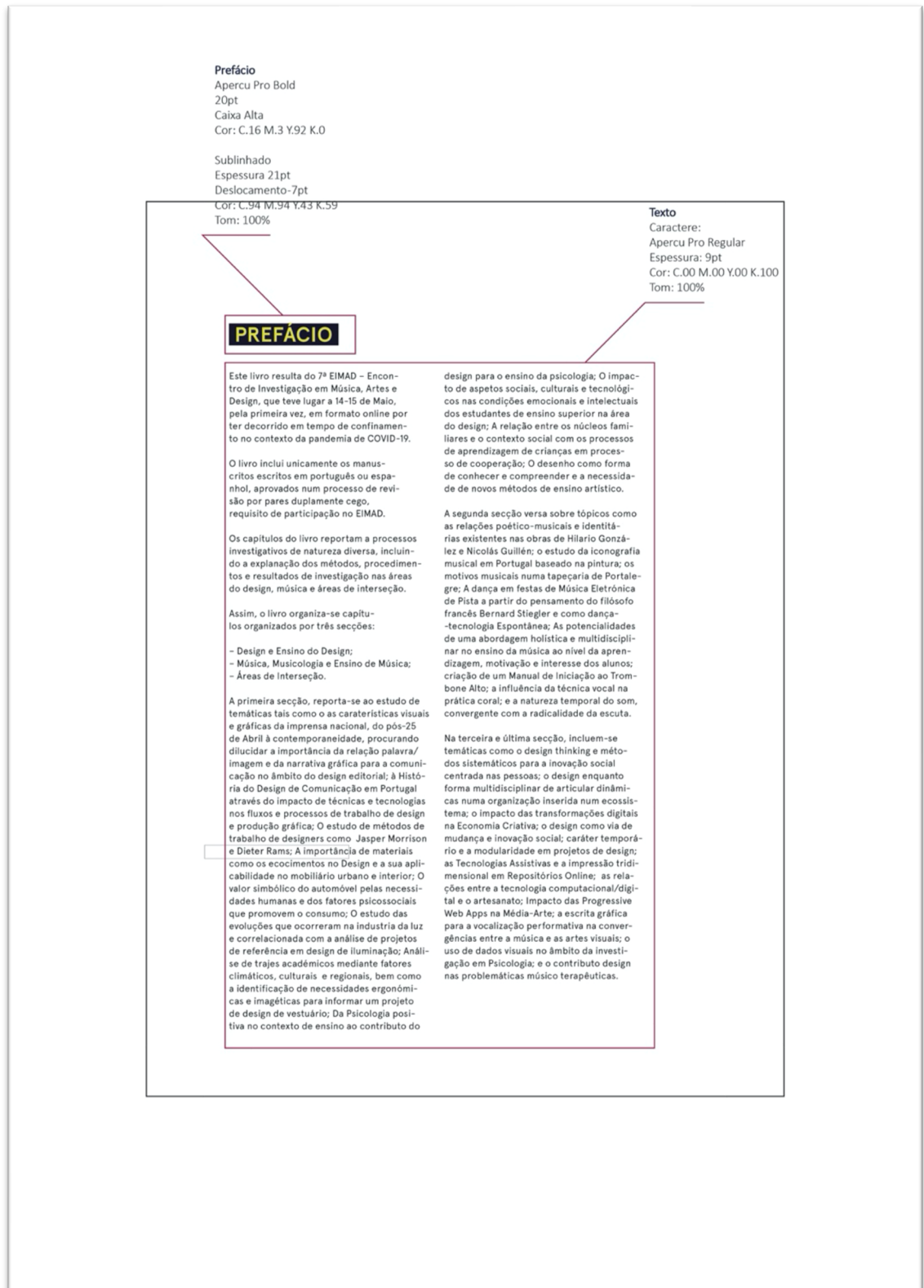


Figura 57 - Página do prefácio com legendas sobre a sua construção tipográfica. Fonte: Autor

### 3.2.2.7.5 Separadores

Para que haja uma maior percepção sobre a distinção entre as várias secções do livro, foi criada uma página para entre as várias secções, onde é apresentado o número da secção seguinte e o respetivo título. Esta página é distinta em relação a toda a restante construção do livro, através do corte dianteiro podemos observar a disposição concreta.

Do ponto de vista da construção de cada conteúdo específico, foi definido que:

O título “Secção” em FoundrySterling Bold, de 30 pt, em caixa alta, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%.

O título da Secção em FoundrySterling Light, de 18 pt, em caixa alta, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%.

A cor da página a roxo, (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%.

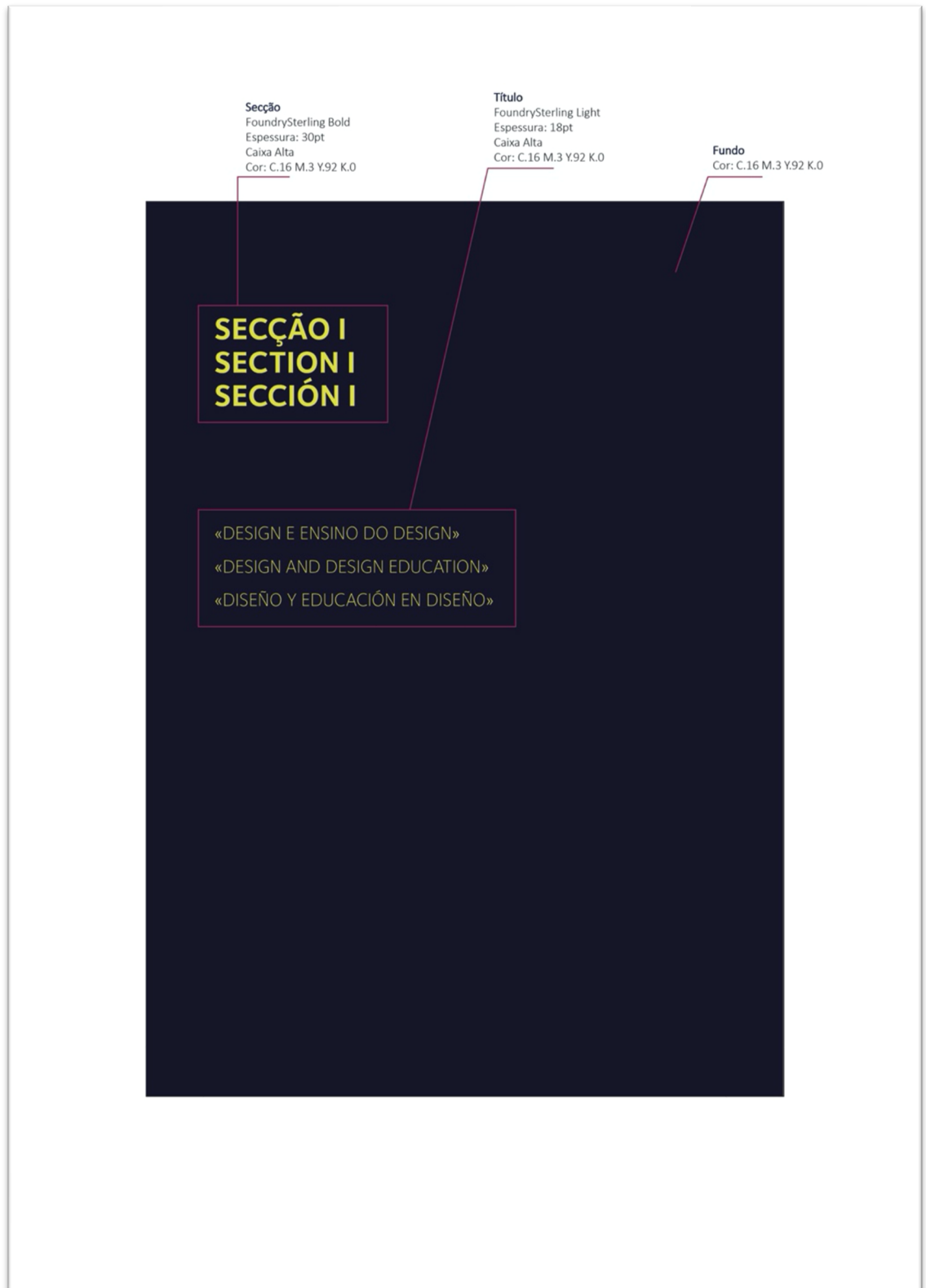


Figura 58 - Página do separador com legendas sobre a sua construção tipográfica. Fonte: Autor

### 3.2.2.7.6 Corte superior, inferior e dianteiro

Através dos cortes podemos ver duas particularidades do conteúdo do livro:

- A barra superior que acompanha todos os capítulos é visível a partir do corte dianteiro.

- Os separadores de Secção, uma vez que apresentam uma cor distinta em relação às restantes páginas. Esta particularidade agiliza a busca por um capítulo específico, sendo clara a distinção entre os mesmos. Estas páginas são visíveis a partir dos três cortes.



Figura 59 - Corte dianteiro. Fonte: Autor

### 3.2.2.7.7 Folha de rosto

A folha de rosto está intimamente relacionada com a capa. Tentámos que houvesse uma aproximação entre ambas. Apresentamos de um modo trilingue o título do livro (Português, Inglês e Espanhol) à semelhança com outras partes da estrutura do objeto. Seguimos o esquema cromático hierárquico definido, uma vez que é uma publicação maioritariamente em Português, o Título tem destaque nessa língua, precedido da mesma informação nas outras duas línguas. Também informamos na Folha de Rosto que se trata do Volume II, A organização responsável pela criação da publicação e os apoios à criação da mesma.

Do ponto de vista da construção de cada conteúdo específico, foi definido que:

O “Título”, em Apercu Pro Bold, de 30 pt, em caixa alta, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%, com sublinhado de 31 pt de espessura, com deslocamento de -12pt, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%.

O “Títulos (Tradução)” em Apercu Pro Bold, de 20 pt, em caixa alta, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%, com sublinhado de 21 pt de espessura, com deslocamento de -7pt, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%

O “Volume II” em Apercu Pro Regular, de 15 pt, em caixa alta, a roxo (C.94% M.94% Y.43% K.59%), tom a 100%, com sublinhado de 17 pt de espessura, com deslocamento de -6pt, a amarelo (C.16% M.3% Y.92% K.0%), tom a 100%

O Texto da “Organização” e “Apoios” em Apercu Pro Regular, de 9 pt, em caixa alta, a preto (C.0% M.0% Y.0% K.0%), tom a 100%.

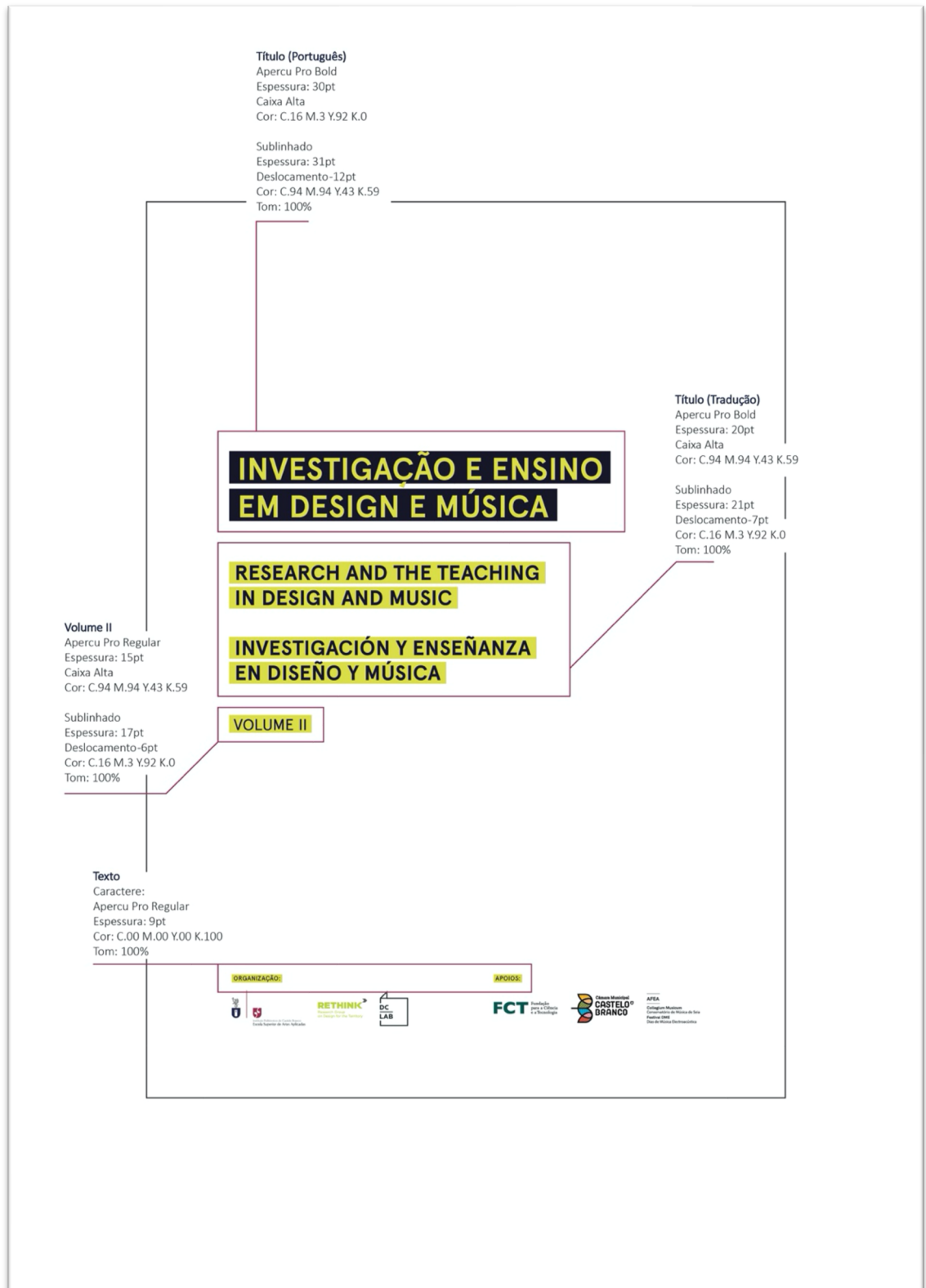


Figura 60 - Página da folha de rosto com legendas sobre a sua construção tipográfica. Fonte: Autor

### **3.2.2.7.8 Capa, contracapa, lombada, Guarda, Primeira orelha e segunda orelha**

A capa, a contracapa, a lombada, a guarda e as orelhas foram pensadas como um todo, como de uma construção única se tratasse.

Este foi o último desafio na criação deste objeto. Seguimos evidentemente toda a linha que se encontra no miolo, seja ela tipográfica ou cromática. Foi anteriormente referida a ligação entre o Livro e o sétimo encontro do EIMAD. Um dos elementos distintivos do evento é o “olho” e foi a partir dessa referência que se esboçou o primeiro exemplo de capa. Nesta fase tal como referido foi feito apenas um esboço para que a partir dessas ideias pudesse existir um debate e troca de opinião sobre o melhor caminho.

A capa necessariamente teria que contemplar os seguintes elementos:

- Coleção
- Título (Português, Inglês e Espanhol)
- Número do Volume
- Editores
- Editora

A ordem acima disposta foi respeitada na construção deste elemento. De modo a dar personalidade e referência ao EIMAD, foi desenhado um olho em vetor e replicado.

A lombada apresenta exatamente a mesma informação textual que a capa. A contracapa não apresenta nada mais que os logotipos da coleção e da editora.

A primeira orelha apresenta a marca EIMAD e uma breve descrição enquanto que a orelha esquerda tem o logotipo do evento e de novo os logotipos da coleção e editora. Ambas as orelhas têm um friso amarelo.

Enquanto que todos os elementos acima referidos partilham do amarelo e branco sobre o Roxo, o interior das capas e das orelhas contrasta com o logotipo do EIMAD em roxo sobre fundo amarelo.

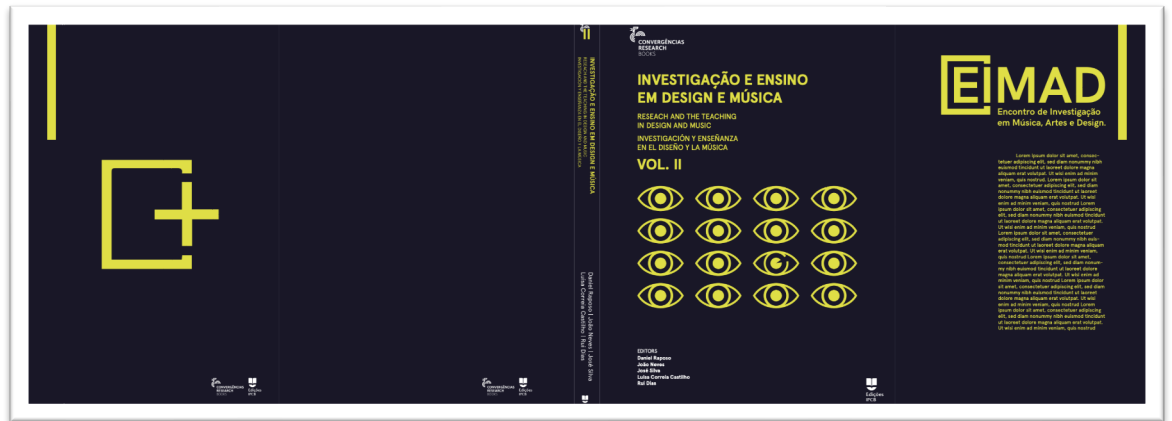


Figura 61 - Primeiros testes de capa, contracapa, lombada, Guarda, primeira orelha e segunda orelha. Fonte: Autor

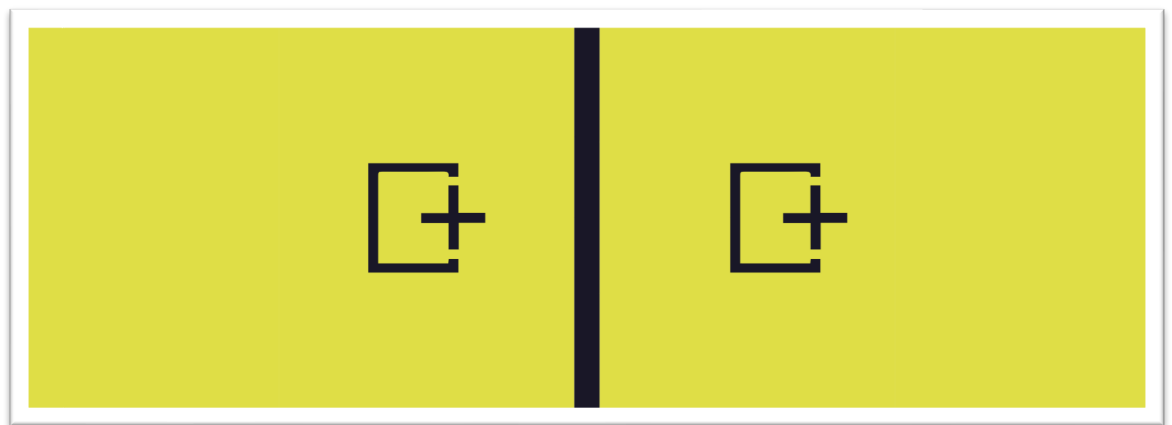


Figura 62 - Capa, contracapa, lombada, Guarda, Primeira orelha e segunda orelha (interiores). Fonte: Autor

Estruturalmente a ideia foi aceite, mas sofreu mudanças e acrescentos. Entre elas:

- Capa: O "VOL. II", foi diminuída e apresentada por extenso. A ideia da utilização do "olho" ser com base na imagem original do evento

- Lombada: Enquanto que no esboço foi utilizada a técnica americana para a apresentação dos elementos, para a construção final foi recomendada a técnica europeia. Na referenciação do Volume II, excluiu-se o logo da coleção.



Figura 63 - L lombada e capa. Fonte: Autor

- Contracapa: De modo a aproveitar todo um espaço que se encontrava vazio, decidiu-se que nesta parte do livro iria ser apresentada informação acerca da coleção “Convergências Research Books” e da “Convergências Revista de Investigação e Ensino das Artes”. Esta informação encontra-se bilingue (Português e Inglês).



Figura 64 - Contracapa. Fonte: Autor

- Interior das capas: Optou-se por motivos técnico-financeiros não investir numa capa com impressão no seu interior, logo, foi decidido que não teria qualquer elemento e que ficaria da cor da matéria.

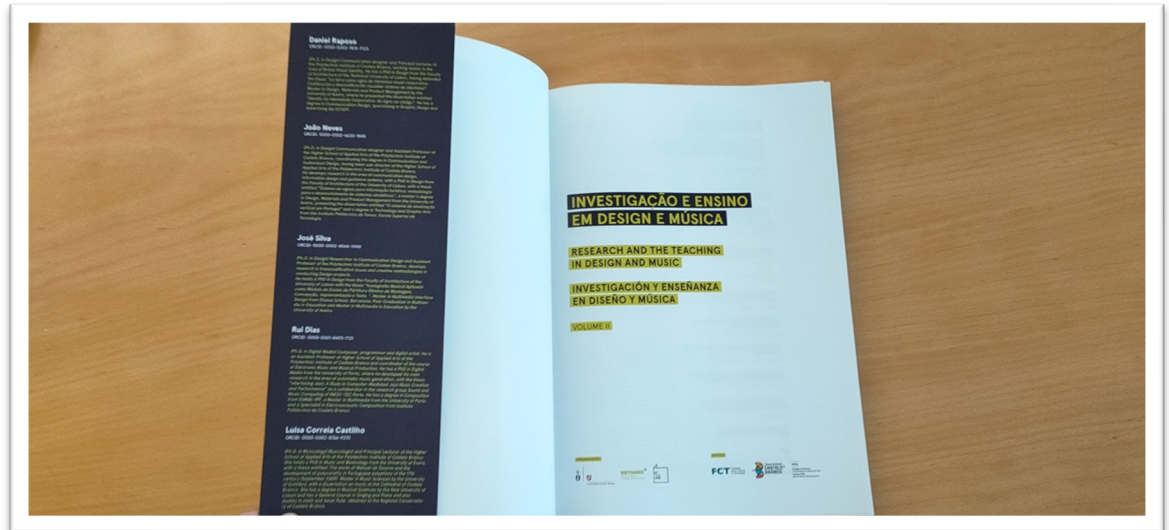


Figura 65 - Pormenor interior. Fonte: Autor

- Orelhas: Diminuiu-se a dimensão e na orelha da direita em vez de ser apresentado o logotipo do EIMAD, são referidos os nomes de cada editor e uma pequena biografia de cada um. Sendo este um espaço limitado optou-se por utilizar o Inglês como língua de apresentação em ambas as orelhas.



Figura 66 - Segunda proposta. Fonte: Autor



Figura 67 - Orelha direita e esquerda. Fonte: Autor

### 3.2.3 Convergences - Journal of Research and Arts Education

A Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes, que publica artigos nas áreas do design, da música e artes visuais, é uma publicação de Acesso Livre.

As publicações da Revista Convergências são gratuitas e de acesso aberto e resultam de artigos originais avaliados por profissionais da área. São uma abordagem dos resultados e experiências com origem nas investigações e da prática nas áreas do design, da música e das artes visuais.

Profissionais, investigadores e académicos, redigem Artigos Originais, Casos de Estudos e Artigos de revisão da literatura e através deles promovem o conhecimento relativo às atividades do design, da música e de outras artes visuais, em todos os seus domínios de aplicação, bem como da sua história, do seu ensino e aprendizagem.

As publicações são feitas duas vezes por ano nos meses de maio e novembro, contando não só com artigos escritos em português, bem como em inglês e espanhol.

A chamada de trabalhos decorre em permanência até ao último dia do mês de março e de setembro de cada ano.

A Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes pretende com as suas publicações e atividade ser uma interface internacional onde seja possível a discussão entre investigadores académicos e profissionais da indústria, explanando novas pesquisas, teorias, princípios, procedimentos ou técnicas relevantes para o design, artes visuais e musicologia/música, com o objetivo de disseminar novas práticas, novas perspectivas teóricas, processos, métodos e técnicas.

### 3.2.3.1 Organigrama do sistema de submissão e avaliação

Para melhor compreensão de todo o processo desde a escrita dos artigos até à sua publicação online, é apresentado de seguida o Organigrama do sistema de submissão e avaliação:

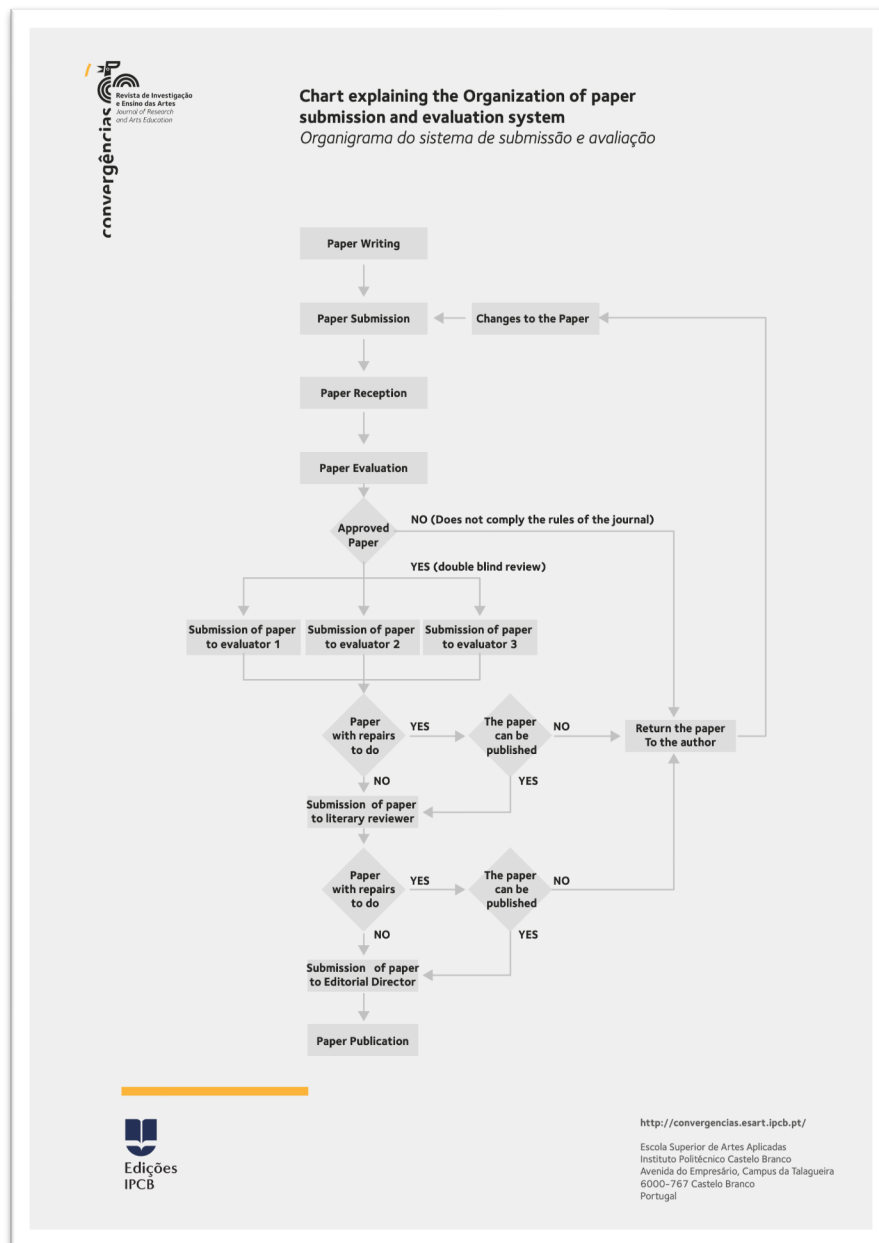


Figura 68 - Organigrama do sistema de submissão. Fonte: Convergences - Journal of Research and Arts Education. Fonte: <https://journals.opscidia.com/index.php/convergences/libraryFiles/downloadPublic/1>

### **3.2.3.2 Do digital para o físico**

A ação da Convergences - Journal of Research and Arts Education foi até ao momento deste trabalho direcionada para o mundo digital. O seu contributo publicado existe desde 2008 e pode ser consultado através do site oficial. A publicação dos volumes é de uma forma bianual, em maio e novembro de cada ano, o número de artigos por número/volume varia de edição para edição.

Este projeto de longa extensão e que perdura nos dias de hoje, conta neste momento com catorze (14) anos de existência e trezentos e cinquenta e nove (359) artigos divididos entre vinte e sete (27) números em catorze (14) volumes publicados online.

A base conceptual deste trabalho no ambiente de estágio tem como proposta por parte do DC Lab, a transformação de todos os números/volumes existentes até então do digital para o físico, e conseqüentemente, a criação de um Guia de Estilos inexistente à partida, para solidificar e justificar todo o processo.

A complexidade do trabalho e a criação de raiz de praticamente tudo o que envolvia o nascimento físico da revista fez com que este projeto tivesse uma longevidade de nove (9) meses. Tendo o seu começo em janeiro de 2021 e o seu término a setembro do mesmo ano. A criação foi feita cronologicamente, do primeiro número ao último e entregue à medida dos avanços.

### **3.2.3.3 Guia de estilos**

Para a criação deste Guia de Estilos, houve uma atenção extrema a que o resultado em papel pudesse coabitar graficamente com o conceito digital vigente. Logo, em primeiro lugar, foi tido em conta a estrutura digital e como os artigos estavam apresentados.

A informação contida nas páginas dos artigos é disposta (do topo da página até ao final):

- Título bilingue
- Autor/Autores com a informação sobre a afiliação, email pessoal, orcid e morada.
- Foto do Autor/Autores com a afiliação, C.V., email, site, profissões/ocupações (numa coluna lateral no topo da página)
- DOI
- Abstract e Resumo
- Artigo
- Referências Bibliográficas
- Referenciação do Artigo

O modelo criado para a revista física obedece à hierarquia do artigo digital, à exceção da informação do autor que foi subtraída de entre o artigo e colocada exclusivamente numa coluna lateral.

Cada volume conta com uma cor distinta, que ao longo das várias edições repete, mas com distanciamento. No caso do Volume 27, a cor escolhida para acompanhar todos os artigos é um tom concreto de Laranja (C.0 M.85. Y.79 K.0). Tendo em conta que esta particularidade dá de certa forma personalidade aos vários volumes, achámos por bem, usá-la na construção das várias revistas. A proeminência desta cor, encontra-se em dois elementos no decorrer do artigo: na página introdutória de cada artigo num friso vertical desde o topo da página até ao Título e no sublinhado da informação do volume, número da revista e número da página.

Como já foi indicado, foi subtraída alguma informação pessoal dos autores, mantendo apenas a fotografia, as profissões/ocupações, a instituição e a morada. Esta informação está alocada na primeira página do artigo numa coluna exclusiva a essa finalidade.

Foi mantida a ordem entre os textos e as imagens do corpo do artigo, à exceção da legenda das figuras. Optou-se pela utilização das colunas extremadas para esse efeito.

Por fim, é apresentada a referenciação do artigo embutido num retângulo cinzento.

Para este guia de estilos optou-se pelas famílias tipográficas Georgia, Times New Roman e FoundrySterling,

### **3.2.3.4 O processo**

O processo de transformação do digital para o físico foi demorado e complexo.

Toda a informação foi retirada diretamente do site, artigo por artigo.

Em oposição aos trabalhos anteriores em que toda a informação e conteúdos foram cedidos pelos autores, neste projeto a única forma de se conseguir ter acesso à matéria foi através do download do HTML de cada página concreta. Esta técnica só assegura o texto, logo, para cada artigo teve de haver o cuidado de descarregar todas as imagens caso estas existissem.

O passo seguinte foi transportar o ficheiro HTML para o Word e nele “limpar” todas as Hiperligações e excedentes ao texto. Tendo à partida sido definido quais as tipografias a utilizar para cada parte do texto, estas, foram aplicadas nas várias slots da “Galeria de Estilos” do Word, e através de leitura integral e seleção manual de cada parte do texto, foi sendo atribuído o estilo próprio a cada parte, “Título\_1” ao título, “Nome\_Autor” ao nome de cada Autor, “Bio” à biografia, etc. Após este trabalho metódico, o ficheiro Word é transportado para o InDesign e lá, é montada toda a informação de cima do Guia de Estilos previamente criado.



Figura 69 - Artigo no Site. Fonte: Autor

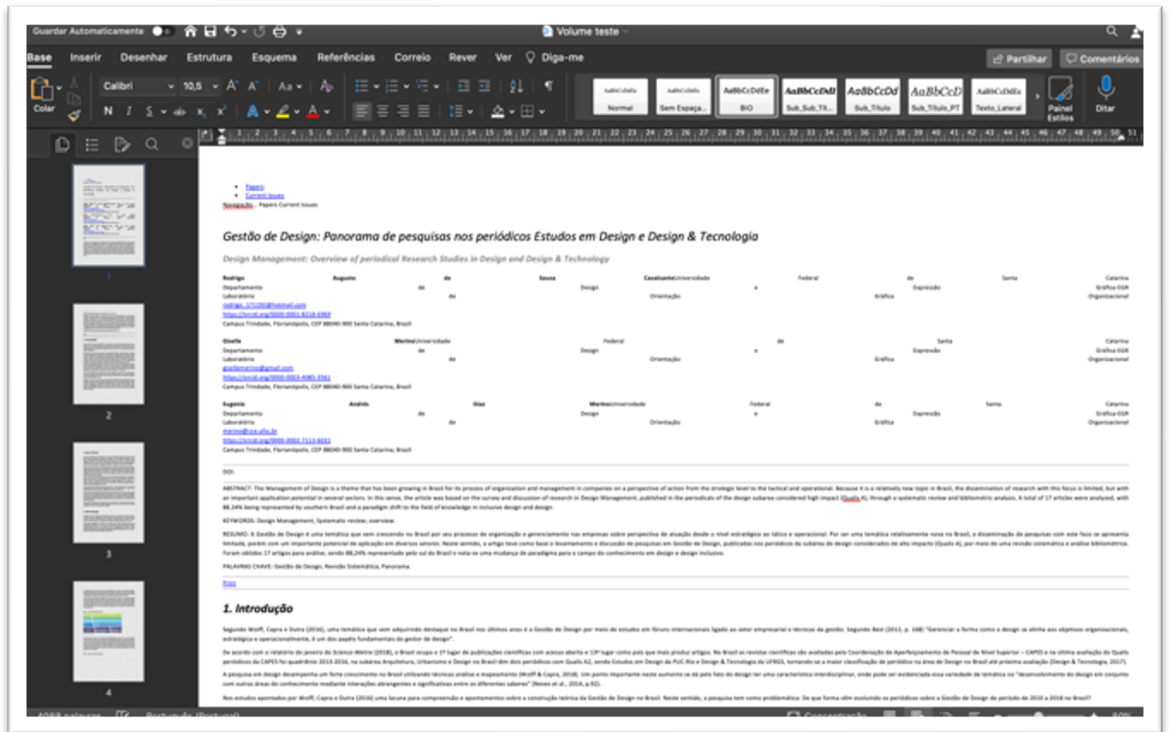


Figura 70 - Processo de tratamento da informação Web. Fonte: Autor

Volume XIV (27)

67

---

## The yachting rule of art

### Yachting en las reglas del arte

**ABSTRACT:** Art and architecture have been unbreakably linked together for centuries, and the question that spontaneously arises is why it cannot be the same for art and yacht design. The field in which the research is carried out is placed at the crossroads between art and architecture, of which yacht design can be considered a category. There is a lack of references to the artistic field in the yachting sector in literature, so the parallelism between architecture and “floating” architecture is performed: the ships are the emblem of closure, and the stylistic evolution has begun bearing fruit in recent years. The paper aims to outline the current state of the art of the relationship between art and yachting. The first part analyses the relationship between art and architecture, while the second part discusses art concerning naval design: here, the case studies analysis highlights how art onboard is still considered an accessory rather than a backbone of the project.

**KEYWORDS:** Yacht design; art on board; interior design; interior yacht design; yachting evolution

**RESUMEN:** El arte y la arquitectura han estado unidos de manera inquebrantable durante siglos, y la pregunta que surge espontáneamente es por qué no puede ser lo mismo para el arte y el diseño de yates. El campo en el que se desarrolla la investigación se sitúa en la encrucijada entre el arte y la arquitectura, del que el diseño de yates puede considerarse una categoría. Faltan referencias al campo artístico en el sector náutico en la literatura, por lo que se realiza el paralelismo entre arquitectura y arquitectura “flotante”: los barcos son el emblema de cierre, y la evolución estilística ha comenzado a dar sus frutos en los últimos años. El documento tiene como objetivo esbozar el estado actual de la relación entre el arte y la navegación. La primera parte analiza la relación entre arte y arquitectura, mientras que la segunda parte analiza el arte relacionado con el diseño naval: aquí, el análisis de los estudios de caso destaca cómo el arte a bordo todavía se considera un accesorio más que una columna vertebral del proyecto.

**PALABRAS-CLAVE:** Diseño de yates; arte a bordo; diseño de interiores; diseño de interiores de yates; evolución de yachting

#### 1. Introduction

Since the dawn of time, art has been a fundamental element in human being’s life, and it has been so for a long time before we realized it. We are aware of the earliest art forms referring to rock inscriptions found in the caves where our ancestors lived to shelter from external threats and horrible weather conditions. The caves have slowly become increasingly complex and articulated dwellings, but it has always been possible to find traces of art within them. For centuries, art has played an essential role in the life of many. According to Morris (1882), it was customary to have several paintings hanged on the walls or sculptures in different corners of the house, and for the first time, from the home of the common person, houses have become objects worthy of the attention of architects. Right after the Ruskin (1819-1900) theories on 1870 (“Life without industry is guilt, industry without art is brutality”, 1870), Morris is the first artist to understand how precarious and weak the social foundations of art had become in the centuries following the Renaissance, especially after the Industrial Revolution (“If our houses, or clothes, our household furniture and utensils are not works of art, they are either wretched makeshifts, or, what is worse, degrading shams of better things”, 1882). The starting point of Morris’s doctrine is the social condition of the art of his time, posing the fundamental



**Giuditta Margherita Maria Anseloni**  
Designer

Politecnico di Milano  
Department of Management  
Economics and Industrial  
Engineering

Via Lambruschini 4/B, 20156  
Milano, Italy



**Arianna Blonda**  
Designer / Professor /  
Researcher

Politecnico di Milano  
Department of Management  
Economics and Industrial  
Engineering

Via Lambruschini 4/B, 20156  
Milano, Italy



**Andrea Ratti**  
Professor / Researcher

Politecnico di Milano  
Department of Design  
Area of rational design and  
architecture technology

Via Darando 10, 20158  
Milano, Italy

© 2021 Istituto Politecnico de  
Cesudo Itanaco.  
Convergencia: Volume XIV (27)  
31 maio, 2021

Figura 71 - Primeira página de um artigo com o Guia de Estilos aplicado. Fonte: Autor



Figura 72 - Páginas interiores de um artigo com o Guia de Estilos aplicado. Fonte: Autor



Figura 73 - Última página de um artigo com o Guia de Estilos aplicado. Fonte: Autor

De modo a precaver qualquer engano ou perda de elementos, toda esta operação foi feita com um olhar atento ao site e ao artigo original. Estruturalmente foi sempre necessária uma revisão durante a criação dos vários artigos e depois de estar feito. Este processo não só assegurou uma saudável construção dos vários objetos de estudos como também por imposição de olhar mais meticolosos, houve pequenas falhas nos artigos online que foram descobertas, reportadas e corrigidas. Este trabalho de observação foi sem dúvida uma mais-valia para o sucesso deste projeto.

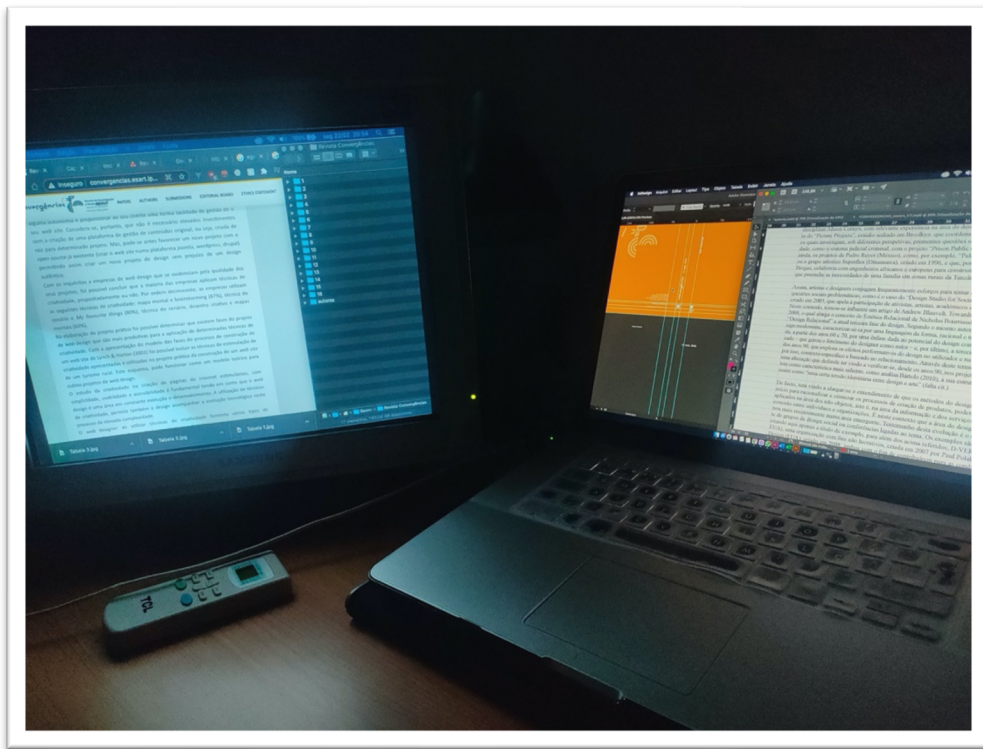


Figura 74 - Mesa de trabalho durante o período pandémico. Fonte: Autor

Em junho, surgiu um novo desafio. A plataforma online estava a ser atualizada e com ela toda a forma de submissão dos artigos. De forma a garantir a nova estrutura, foi proposto que os últimos números publicados à data (25 e 26), fossem refeitos, mas desta vez, sobre uma estrutura em Word indicada pelos engenheiros informáticos que estariam a transformar o site. Este processo não

invalidou de todo a necessidade de criar os números fisicamente, apenas assegurou o sucesso dos mesmo na nova configuração digital.

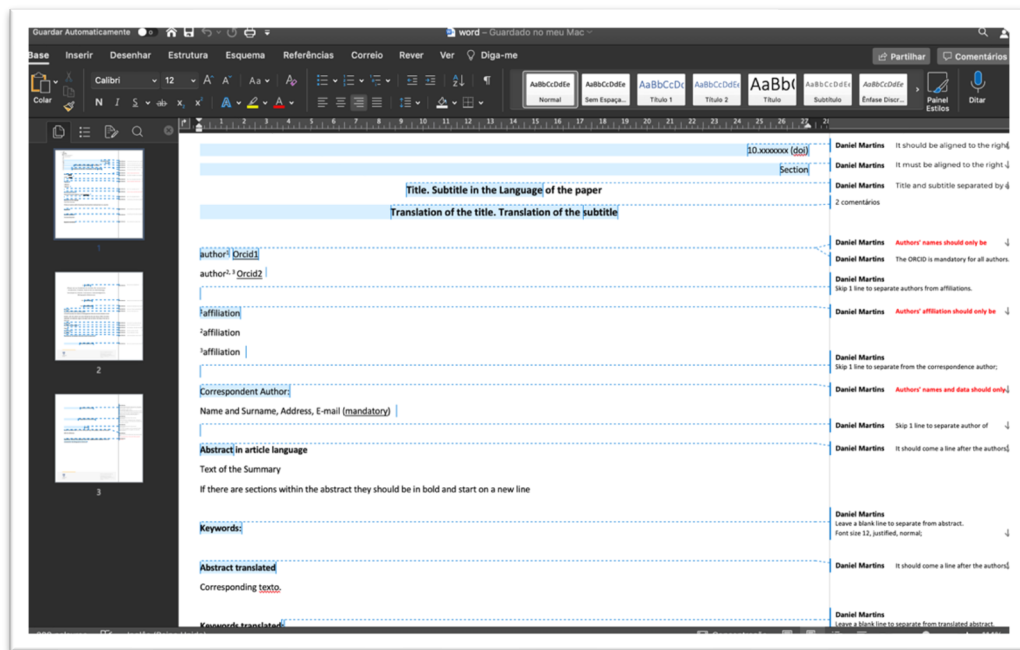


Figura 75 - Novo modelo de inserção dos artigos na plataforma digital. Fonte: Autor

### 3.2.3.5 Folha de Rosto

A folha de rosto contempla apenas o friso vertical no canto superior esquerdo, com cor correspondente ao número em causa, precedido do volume, número e data da publicação.

No canto inferior direito é apresentado o logotipo horizontal da revista.

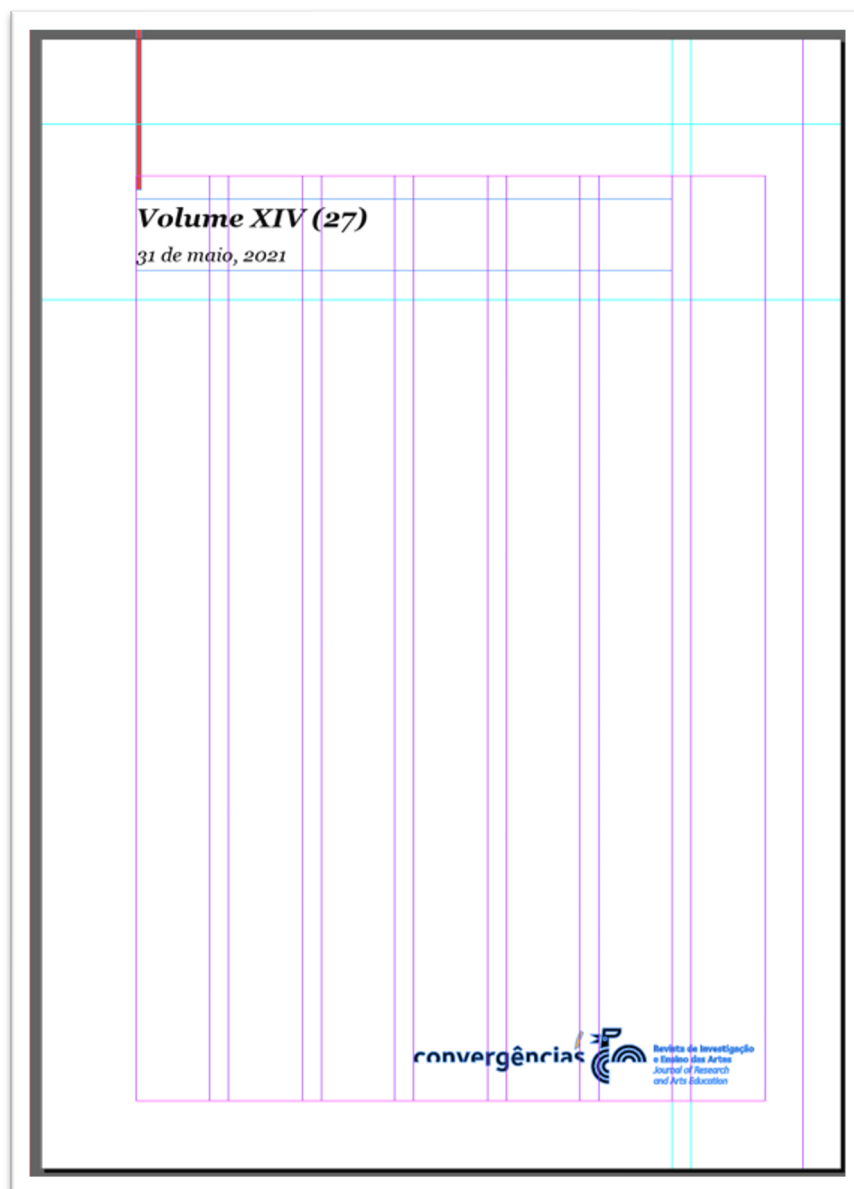


Figura 76 - Estrutura da folha de rosto. Fonte: Autor

### 3.2.3.6 Índice

À semelhança da folha de rosto, o índice apresenta o friso de cor respetiva, e o título da seção bilingue (inglês e português).

A referenciação tanto do prefácio como dos artigos também é feito em duas línguas. Optou-se por um destaque a negrito na língua nativa do artigo e nos autores correspondentes.



**Índex**  
Índice

**Foreword**  
Prefácio.....1

**Internet Art: Crowdsourcing e a legitimação da arte contemporânea na Web**  
Internet Art: Crowdsourcing and the legitimation of contemporary art on the Web  
**Ilda M. A. Monteiro Nogueira** .....13

**Location-based Mobile Games for a house museum. Insights from an educational design activity**  
Location-based Mobile Games para una casa museo. Reflexiones sobre una actividad educativa de diseño  
**Daive Spallazzo & Ilaria Mariani** .....27

**Consciência poética dos objetos: uma forma de sensibilização estética a partir do objeto surrealista**  
Poetic consciousness of objects: a form of aesthetic awareness from the surrealist object  
**Juliana Labatut Portilho** .....39

**"Feeling at home" for people with dementia in care environments: the role of built environment factors. A critical literature review**  
"Sentirse como en casa" para las personas con demencia en entornos asistenciales: el papel de los factores del entorno construido. Una revisión crítica de la literatura  
**Jing Chen, Silvia Maria Gramegna & Alessandro Biamonti** .....47

**O Vermischter Geschmack na obra de Telemann**  
The Vermischter Geschmack in Telemann  
**Débora Bessa Severiano** .....57

**The yachting rule of art**  
Yachting en las reglas del arte  
**Giuditta Margherita Maria Ansaloni, Arianna Bionda & Andrea Ratti** .....67

**An evocative and taste experience in food design. The Design discipline meets starry chef's competencies for the "Flavours Abecedary" project development**  
Una experiencia evocadora y gustativa en el Diseño de alimentos. La disciplina del Diseño se une a las competencias del chef estrella para el desarrollo del proyecto "Flavours Abecedary"  
**Rosanna Veneziano & Michela Carlomagno** .....77

**Visagismo como Ferramenta de Branding Pessoal: Desconstruindo Padrões de Beleza Femininos na Sociedade Contemporânea**  
Visagism as a Personal Branding Tool: Deconstructing Feminine Beauty Standards in Contemporary Society  
**Raphaella de Almeida** .....89

Figura 77 - Índice de um dos volumes. Fonte: Autor

### 3.2.3.7 Ficha Técnica e Restante Informação

Antes dos artigos e do próprio índice houve a necessidade de criar algumas páginas de informação adjacente à revista, mais concretamente “Editorial Board”, “Publication ethics and malpractice statement” e “About Us”.

O Editorial Board (ou Ficha Técnica) oferece-nos a informação não só dos intervenientes diretos e indiretos como também das instituições.

Tanto a “Publication ethics and malpractice statement” (“Princípios de Ética e declaração de negligência”) como o “About us” (“Sobre nós), são um manifesto dos princípios éticos que regem não só a publicação, bem como os seus intervenientes. Em ambos os casos os títulos dos segmentos são apresentados a negrito para uma melhor compreensão da divisão entre os pontos abordados.

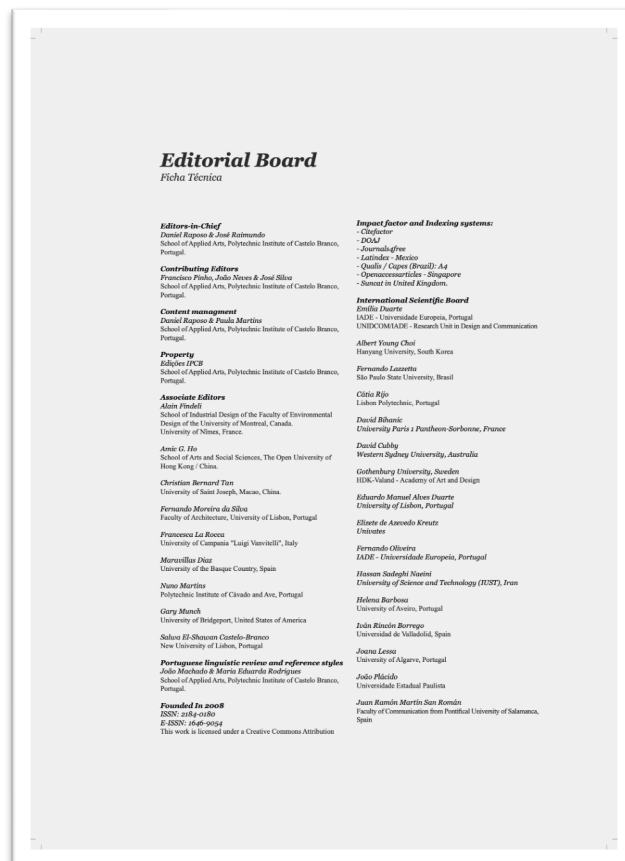


Figura 78 - Editorial Board. Fonte: Autor

### 3.2.3.8 Prefácio

Enquanto que o “Editorial Board”, “Publication ethics and malpractice statement” e “About Us”, são elementos comuns a todos os números da revista, o Prefácio tem uma função particular frente a cada número, uma vez que aborda as temáticas contempladas posteriormente. Foi pedido por parte dos editores da revista que para além de toda a conceptualização gráfica e editorial que pudessem também ser realizados os prefácios à medida que houvesse tempo e que as necessidades editoriais assim o exigissem. Até à data, a falta deste elemento não permitia que os números já prontos fossem entregues em artes finais na gráfica, logo, era urgente que estes estivessem prontos a tempo.



Figura 79 - Prefácio. Fonte: Autor

### 3.2.3.9 Capas

Foi criado um modelo de capas de modo a unificar todos os volumes numa linha paralela. Todos os números da revista apresentam a mesma organização de capa, onde todos os elementos gráficos são comuns, à exceção óbvia da cor específica de cada um, número e data.

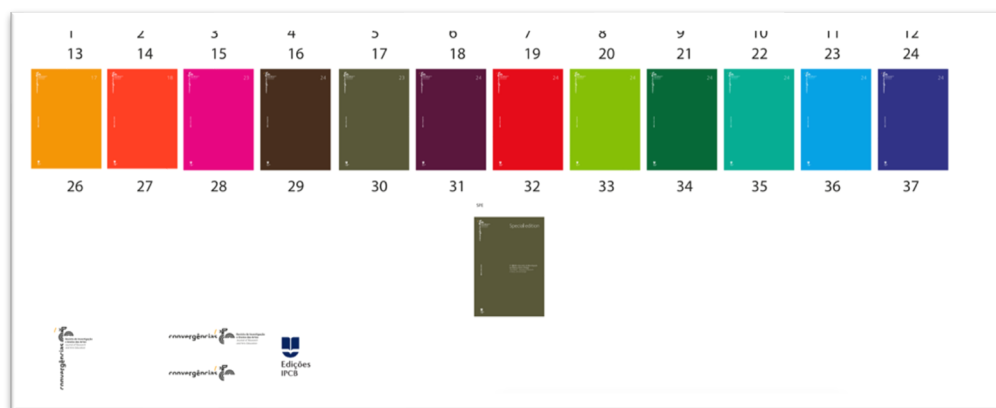


Figura 80 - Paleta cromática respetiva a cada volume. Fonte: Autor

Com base no modelo de capas, criou-se a lombada e a contracapa. A capa contempla o leitor com o logotipo vertical da revista, o ISSN, o logotipo da editora e o número da revista.

Na lombada não só se encontra o número da revista como o volume a que ele pertence, como também é acrescentada a data da sua edição, o lettering da “convergências” e o símbolo da editora.

Na contracapa, é contemplado o símbolo da revista e alguns dados técnicos da propriedade e impressão, contactos, periodicidade e tiragem.



Figura 81 - Modelo de capa. Fonte: Autor

### 3.2.3.10 Impressão

A partir de julho foram entregues e imprimidos os vários números da revista. Aquando da impressão dos primeiros oito (8) números, houve o cuidado de ir diretamente à gráfica para poder ver o resultado final. Em traços gerais o trabalho estava satisfatório, mesmo havendo pormenores que poderiam estar visivelmente melhores e com mais brio.

Os duas (2) melhorias a considerar na impressão dos próximos números seriam sem dúvida:

- Uma atenção redobrada na construção da lombada dos livros consoante o volume do miolo
- Um corte que respeitasse as marcas feitas à priori.



Figura 82 - Primeiros Volumes impressos. Fonte: Autor



Figura 83 - Primeiros Volumes impressos. Fonte: Autor



Figura 84 - Primeiros Volumes impressos. Fonte: Autor



Figura 85 - Coleção completa. Fonte: Autor

### **3.3 Projetos secundários**

#### **3.3.1 II Encontro - Deficiência Intelectual e Doença Mental: Incluir as Diferenças “Do despontar ao reabilitar”**

##### **3.3.1.1 Associação de Apoio à Criança do Distrito de Castelo Branco**

A Associação de Apoio à Criança do Distrito de Castelo Branco (AACCB) é uma Instituição Particular de Solidariedade Social, localizada em Castelo Branco.

Tem como principais objetivos promover o respeito pelos direitos e a melhoria contínua da qualidade de vida dos seus clientes, interagindo com as famílias e a comunidade local, permitindo a promoção de uma sociedade justa, integrando socialmente as pessoas de maior vulnerabilidade, através da prestação de serviços de excelência e qualidade, orientando as respostas às necessidades sentidas e erradicando o estigma associado à deficiência e doença mental.

Entre as várias respostas sociais que a Associação presta, dispõe de dois centros de atividades ocupacionais que dão resposta a 66 clientes e dois lares residenciais com capacidade para 40 clientes

Estas Respostas Sociais são destinadas a pessoas com deficiência intelectual ligeira, grave e profunda, deficiência motora, multideficiência e problemáticas do foro psiquiátrico, de idade igual ou superior a 16 anos.

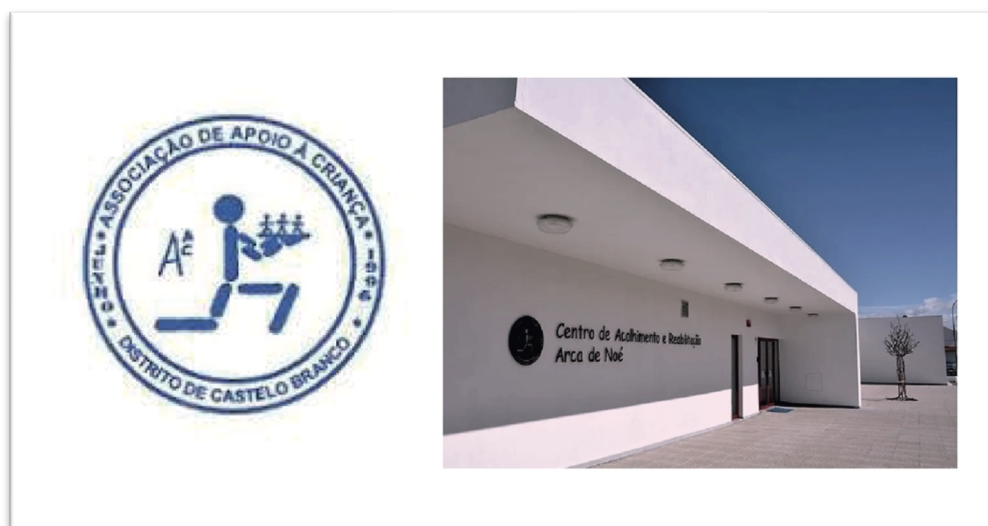


Figura 86 - Logótipo e fachada da Associação de Apoio à Criança do Distrito de Castelo Branco. Fonte: <https://aac-cb.wixsite.com/apoioacrianca>

### 3.3.1.2 Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar"

O 2º Encontro sobre Deficiência Intelectual e Doença Mental “Incluir as Diferenças”, com o subtema: “Do Despontar ao Reabilitar”, pretende abordar a doença psiquiátrica com um olhar contínuo. É organizado pela Associação de Apoio à Criança do Distrito de Castelo Branco, e reúne alguns palestrantes que de uma forma holística, falam sobre os critérios de diagnóstico e do Despontar da patologia, passando pelo processo de encaminhamento, aos procedimentos legais e à Reabilitação psicossocial que envolvem as terapias utilizadas no tratamento da patologia.

A Associação De Apoio Á Criança Do Distrito De Castelo Branco havia realizado um primeiro encontro sobre Deficiência Intelectual e Doença Mental: “Incluir as Diferenças”, em maio de 2018, e, sendo este um encontro embrionário e com características bianuais, houve a necessidade por parte da organização interveniente de fazer crescer o evento e procurar novos parceiros para criar uma comunicação mais estruturada. Foi através de um convite ao DC Lab que nasceu a oportunidade de trabalhar em conjunto.

Com a chegada da proposta de colaboração a agosto de 2020, foi necessário em primeira instância ter atenção à comunicação já existente. Sendo este um segundo encontro, analisámos a comunicação que foi feita no anterior certame.



Figura 87 - Posters do primeiro encontro Incluir as Diferenças. Fonte: <https://incluir-diferencas.pt/>

### 3.3.1.3 Estudos preliminares

Compreendemos a necessidade de refazer tudo o que estava feito uma vez que a marca era praticamente inexistente e sem identidade própria. Foi então feito um levantamento de eventos existentes do género, tanto nacionais como internacionais, tendo atenção à paleta de cor de cada um, grafismo e as palavras chaves alocadas a cada convenção/congresso/encontro estudados.



Figura 88 - Estudos preliminares. Fonte: Autor

Mais concretamente a 15 de agosto, foram feitas várias experiências e discutidas em equipa.

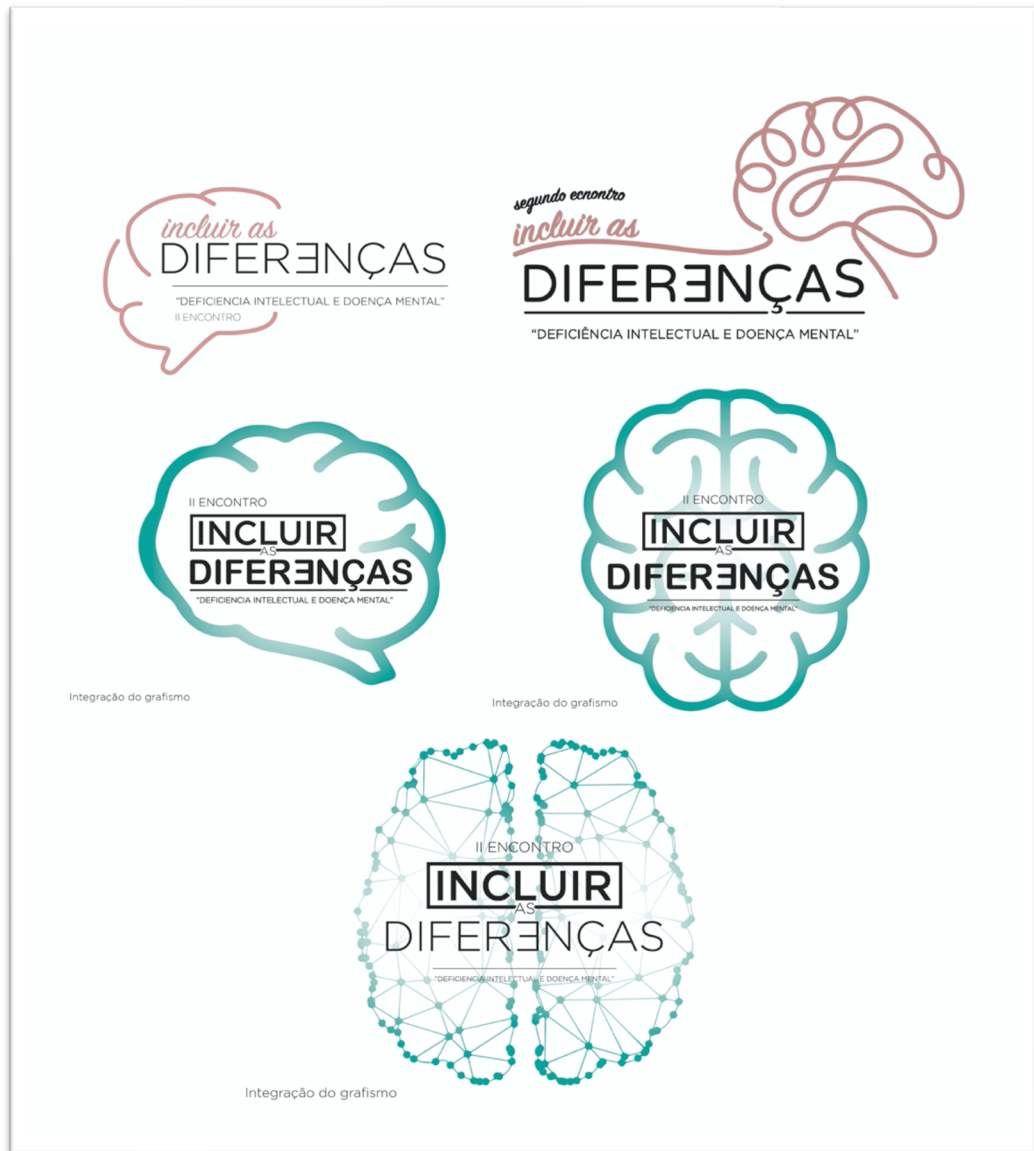


Figura 89 - Primeiros testes. Fonte: Autor

### 3.3.1.4 Marca Gráfica

Das diferentes abordagens foi definido que havia um elemento em comum e que poderia ser o caminho a tomar: a utilização do cérebro como elemento principal da marca.

Tendo esse elemento como central, foi feita de novo uma imagem de raiz que com todo o conhecimento assimilado até então pudesse sustentar o evento e a marca de modo a não ser efémera e que pudesse ser utilizada para os futuros encontros.

Começámos por simplificar a ideia de cérebro, e atribuir-lhe um valor específico:

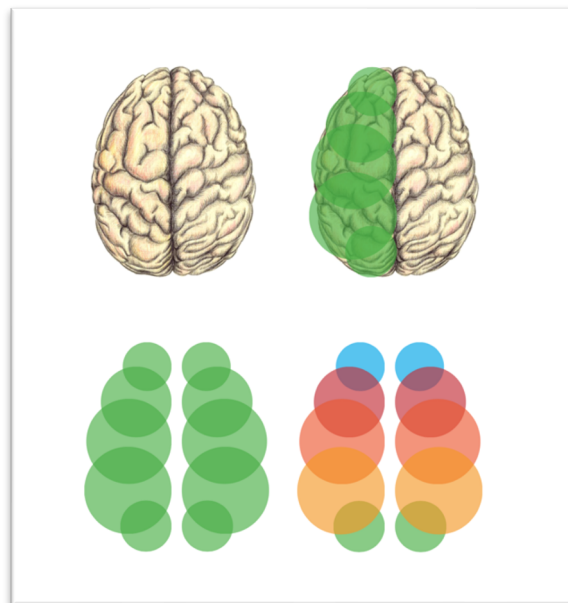


Figura 90 - Construção do símbolo. Fonte: Autor

O comportamento do cérebro tem uma conotação intimamente relacionada com a ideia previamente estabelecida que o hemisfério esquerdo está conotado com a “Lógica” e o direito com a “Criatividade”. Tendo esta base criativa, os círculos que compõem o lado esquerdo são mais concretos e definidos, e os da direita preenchidos e com mais impacto da mancha de cor.

### 3.3.1.5 Estudos de letra, cor e dimensão

Definiu-se que as duas tipografias a usar em conjunto com o logótipo criado seriam a “Varela Round Regular” e a “Gotham Book”.

Para que o texto e a imagem pudessem coabitar numa construção equilibrada, as fontes foram testadas em 11 cores diferentes em 12 fundos de cor diferente.



Figura 91 - Testes de cor. Fonte: Autor

No seguimento deste exercício, filtrámos aqueles que para nós seriam os melhores contrastes.



Figura 92 - Testes finais de cor. Fonte: Autor

Tendo o logótipo definido, a escolha das fontes e as cores prováveis, chega a altura de juntar todos os elementos, compreendidos nesta construção final:



Figura 93 - Construção final da Marca Gráfica. Fonte: Autor

Do mesmo modo que se realizou um estudo de cor para o texto e consequentemente definidas as cores que melhor se adequam à marca criada, desta vez foram feitos 74 comportamentos de cor frente à Marca Gráfica.



Figura 94 - Comportamento de cor frente à Marca Gráfica. Fonte: Autor

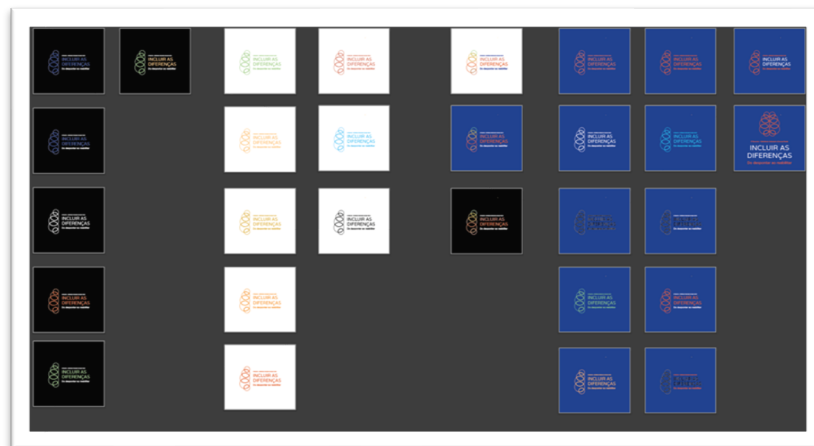


Figura 95 - Figura 64 - Comportamento de cor frente à Marca Gráfica. Fonte: Autor

Definiram-se quais as melhores construções gráficas e como poderia a marca gráfica estar inserida nos vários formatos que necessariamente eram necessários de serem criados. Para sustentar as várias utilizações na marca gráfica, foi também feito um teste de redução para que se perceba quais os limites e soluções.

Aqui torna-se notória a importância do cérebro enquanto elemento distintivo aquando de uma redução que não permite uma clara leitura da marca.



Figura 96 - Testes de reduções da marca. Fonte: Autor

### 3.3.1.6 Utilização prática da marca

Para que frente ao cliente não houvesse dúvidas da objetividade da marca criada, foram realizados alguns mockups, banners de teste e painéis de fundo.



Figura 97 - Teste de comportamento da marca gráfica num cartaz. Fonte: Autor

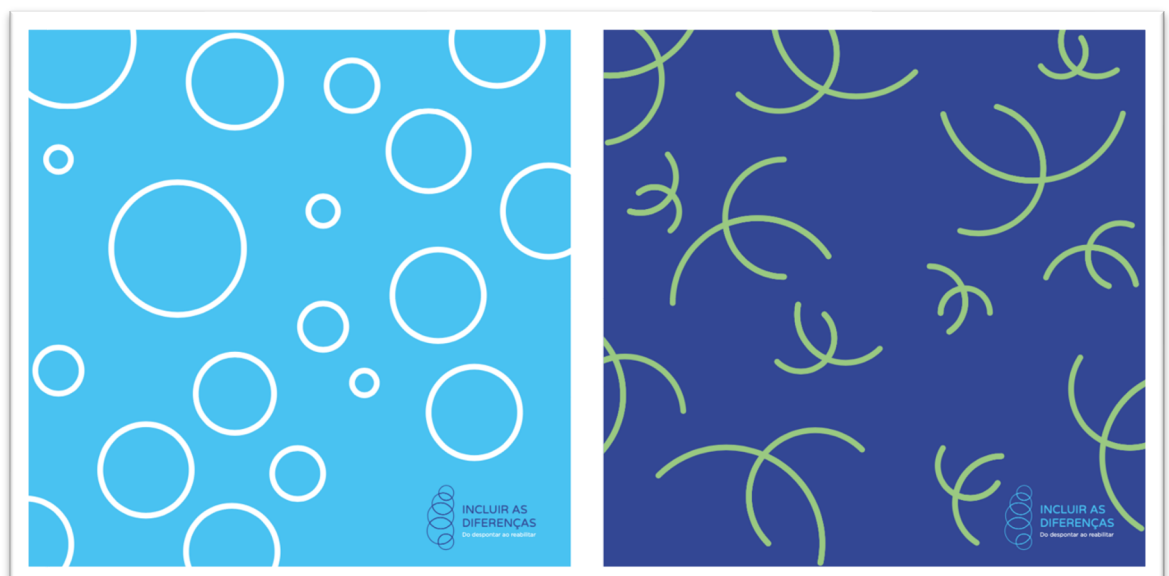


Figura 98 - Comportamento da marca gráfica nos padrões criados para o evento. Fonte: Autor



Figura 99 - Comportamento da marca gráfica nos padrões criados para o evento. Fonte: Autor

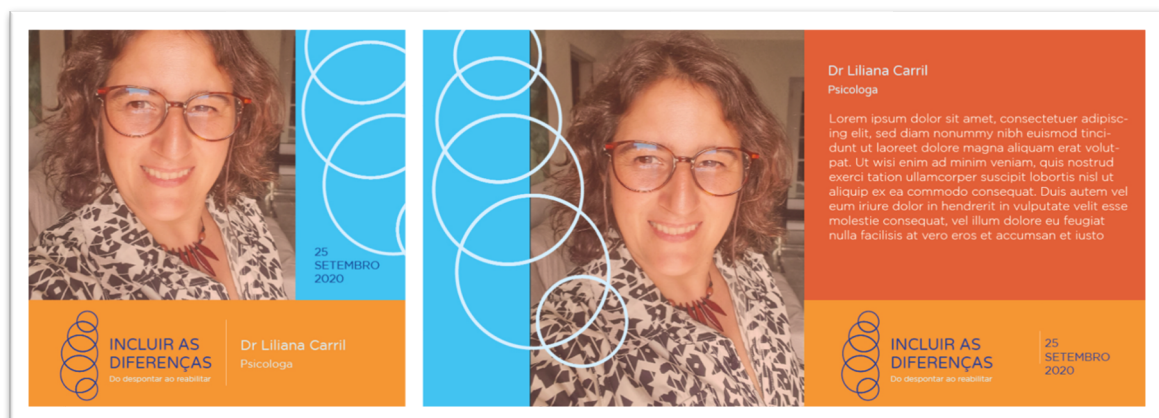


Figura 100 - Publicações para a promoção do evento. Fonte: Autor

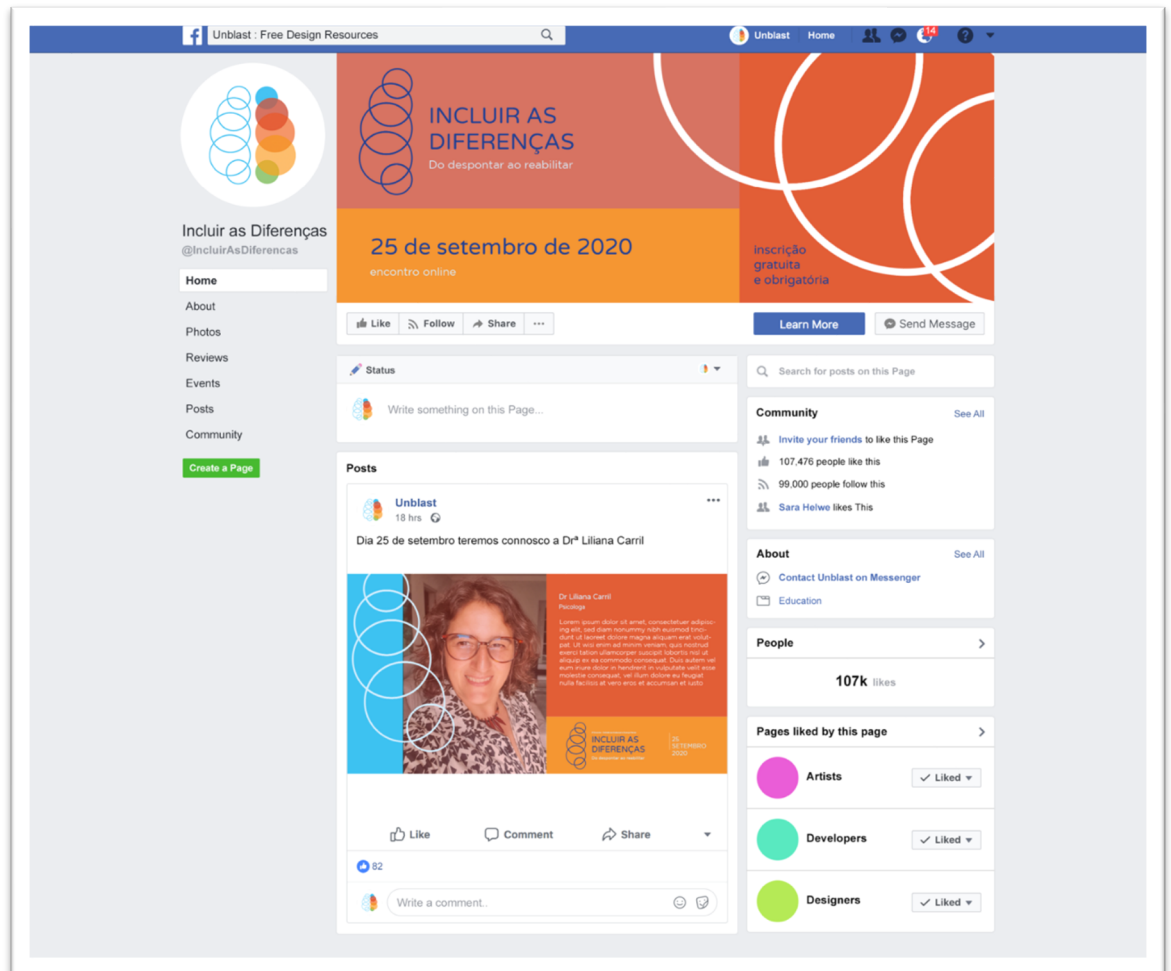


Figura 101 - Mockup da marca gráfica para a plataforma "facebook". Fonte: Autor

A 9 de setembro, houve uma reunião final com o cliente, de modo a apresentar a nossa proposta da Identidade Visual e consequentemente defender os nossos critérios e escolhas. A reunião teve palco na sede da instituição com a direção da mesma. A nossa proposta foi recebida com entusiasmo e foi-nos dada (à semelhança de todo o processo) total liberdade criativa para os futuros passos até à realização do evento.

Sendo esta uma edição com contornos particulares, frente às barreiras criadas pelo Covid-19, este segundo encontro foi realizado online. Praticamente toda a campanha de promoção foi digital, com maior incidência nas redes sociais e canais próprios do evento. A par deste género de comunicação, o cartaz do evento foi distribuído fisicamente, tendo a importância devida. Logo, imediatamente após

a reunião onde nos foi aprovada a ideia final, começámos a construí-lo. Foram feitos dois modelos distintos, um cartaz geral e um com o programa completo.



Figura 102 - Cartaz com os oradores. Fonte: Autor



Figura 103 - Cartaz com o programa completo. Fonte: Autor

No que concerne à comunicação através das redes sociais, foram preparadas imagens alusivas ao evento, para serem utilizadas como capa e foto de perfil do evento. Optámos por uma linguagem minimal para a foto de perfil, onde é apenas contemplado o símbolo do Encontro e para o painel, uma imagem com a informação do evento adornada pela linguagem do mesmo.

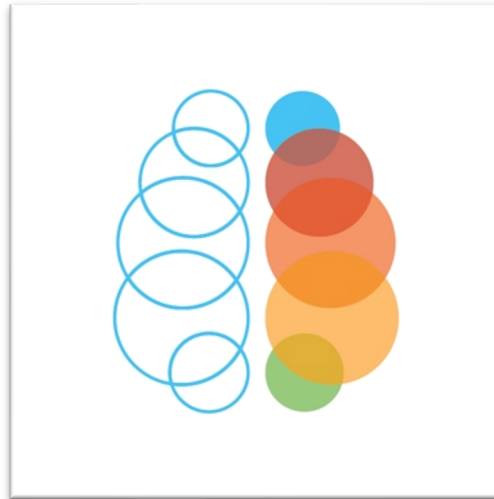


Figura 104 - Símbolo do evento. Fonte: Autor



Figura 105 - Painel informativo. Fonte: Autor

Foram também criadas publicações a fim de dar a conhecer os palestrantes. Na comunicação de facebook a imagem é composta pela foto da pessoa em concreto e por um pequeno texto biográfico, ambos os elementos inseridos numa moldura referente ao evento. Para o instagram foi decidido que a foto seria o único elemento na moldura do evento e que o texto seria indicado na descrição da publicação.



Figura 106 - Exemplo de publicação feita para o Instagram. Fonte: Autor



Figura 107 - Exemplo de publicação feita para o Facebook. Fonte: Autor

A par das publicações periódicas realizadas digitalmente, houve a necessidade de promover o evento através de “convites digitais” enviados por correio eletrónico. Mais uma vez foi utilizada a linguagem previamente estabelecida onde é incluída uma imagem que remete para um apoio constante, uma das máximas do encontro.



Figura 108 - Convite do evento. Fonte: Autor

Se o convite teve um peso para a promoção frente a um espectador específico, os meios de comunicação regionais e da especialidade também promoveram o evento, desta vez para o grande público. Com isto, realizámos dois modelos distintos de imagem para acompanhar o texto das notícias.

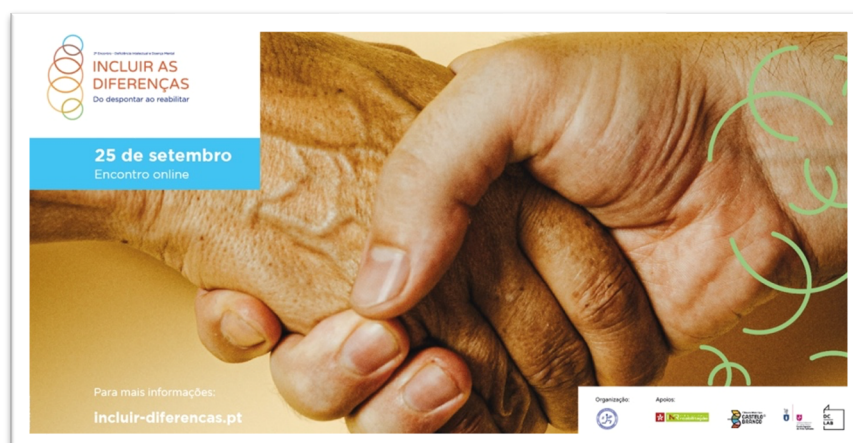


Figura 109 - Publicação feita para a imprensa escrita. Fonte: Autor

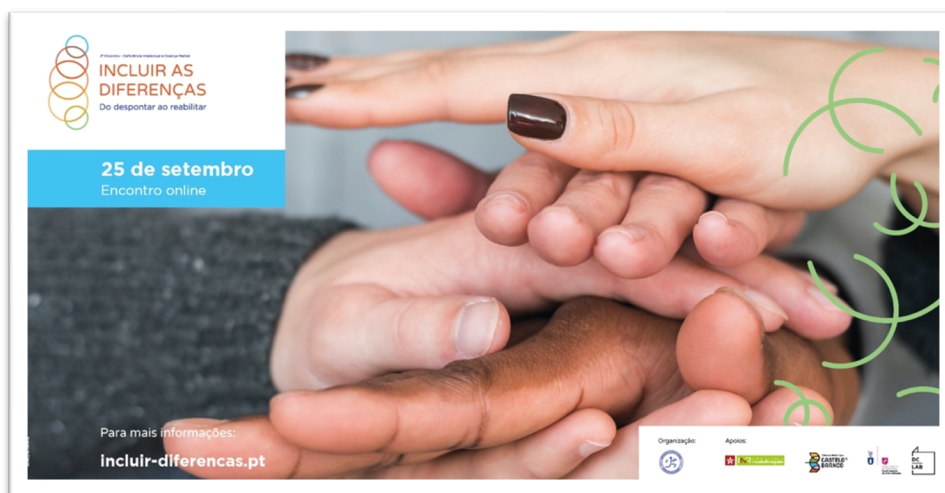


Figura 110 - Publicação feita para a imprensa escrita. Fonte: Autor

Ainda dentro da promoção e comunicação digital, foi remodelado o site referente ao evento, onde o DC Lab apenas cedeu todos os componentes gráficos da marca e que, de uma forma externa foi feito.



Figura 111 - Website do evento. Fonte: Autor

Para que toda a comunicação visual apresentada pelos oradores fosse homogênea na sua linguagem visual, foi criado um modelo de Power Point com base na marca do encontro, alocando assim, toda a informação, não diferenciando nenhuma das apresentações.

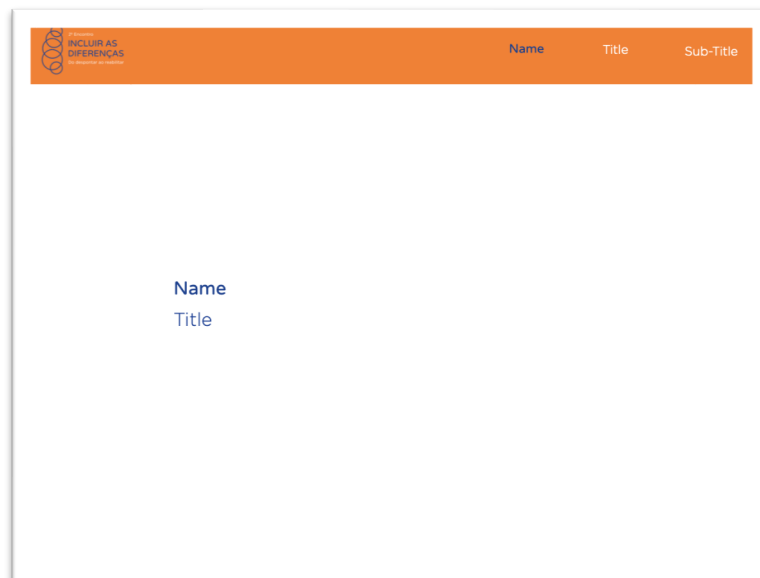


Figura 112 - Modelo de Power Point. Fonte: Autor

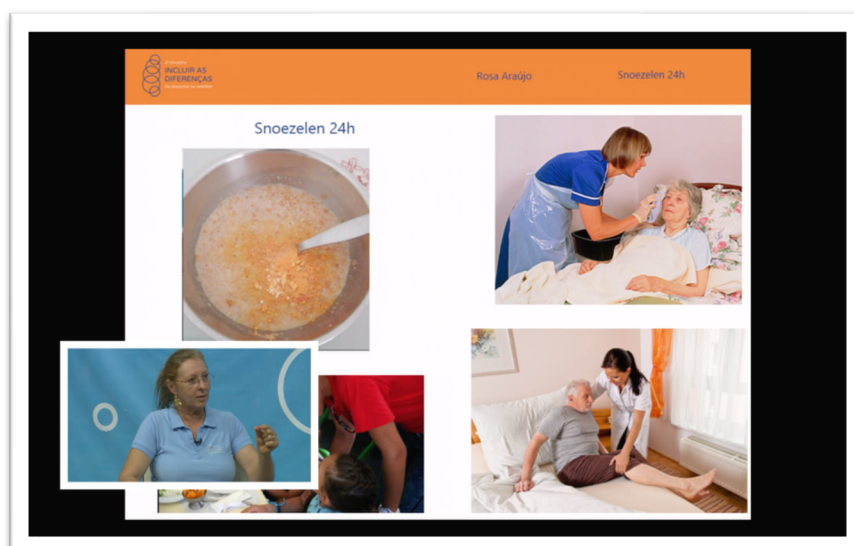


Figura 113 - Modelo aplicado durante o evento. Fonte: Autor

Foi proposta à organização do evento a criação de um “gift pack” contendo não só informação sobre o Encontro, mas também sobre o trabalho realizado paralelamente pela instituição. A ideia foi recebida com entusiasmo, onde à nossa responsabilidade ficaria apenas a elaboração do grafismo para o saco que suporta os brindes, três modelos de polos (branco, azul e amarelo) a serem utilizados pelos intervenientes e um crachá com o logo.



Figura 114 - Mockup da camisola do evento. Fonte: Autor

À semelhança de eventos do género, decidimos reconhecer as diferentes participações que de uma forma ou de outra prestigiam o encontro. Logo, foi decidido que seriam entregues certificados de participação, consoante a atuação de cada participante. Construímos quatro modelos de certificado: Assistência, Moderador, Orador e Organização.



Figura 115 - Certificados de participação. Fonte: Autor

### 3.3.1.7 Manual de normas

De modo que em futuras utilizações da marca criada, haja sucesso no seu uso, foi criado um pequeno manual de normas desdobrável com as informações básicas de manutenção da mesma. Foi feito de forma que facilmente seja lido e bem interpretado. Toda a informação está contida entre oito quadros distintos.

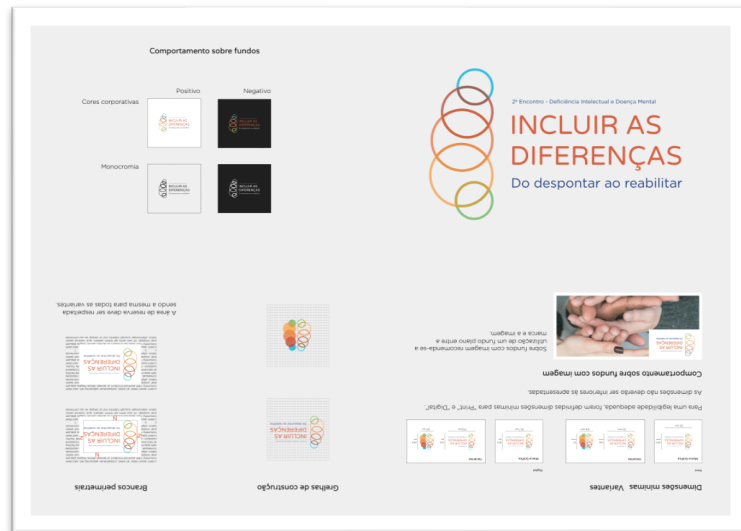


Figura 116 -Manual de normas. Fonte: Autor

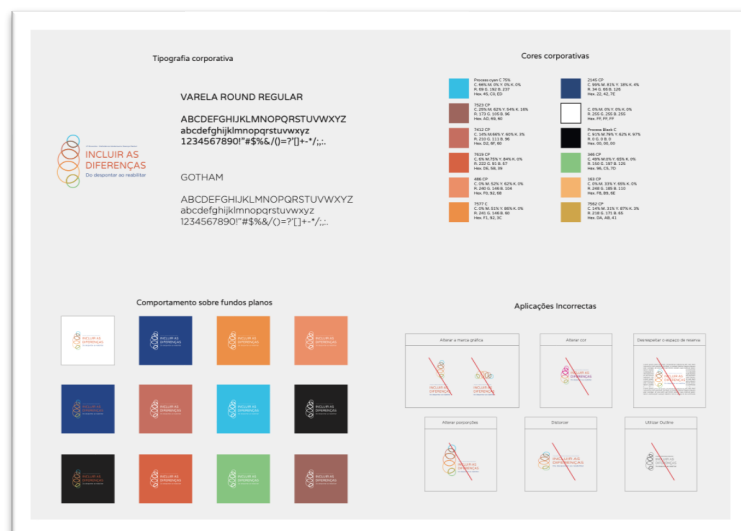


Figura 117 - Manual de normas. Fonte: Autor

### 3.3.1.8 Cenário e aplicação da marca gráfica durante a emissão

Como último apontamento físico, foi proposto um painel de fundo de modo a criar um ambiente mais íntimo e particular. Esse painel tem como finalidade ocupar todo o campo visual do espectador como se de um cenário se tratasse. Foram realizados cinco painéis diferentes e dada a oportunidade de escolha à organização.

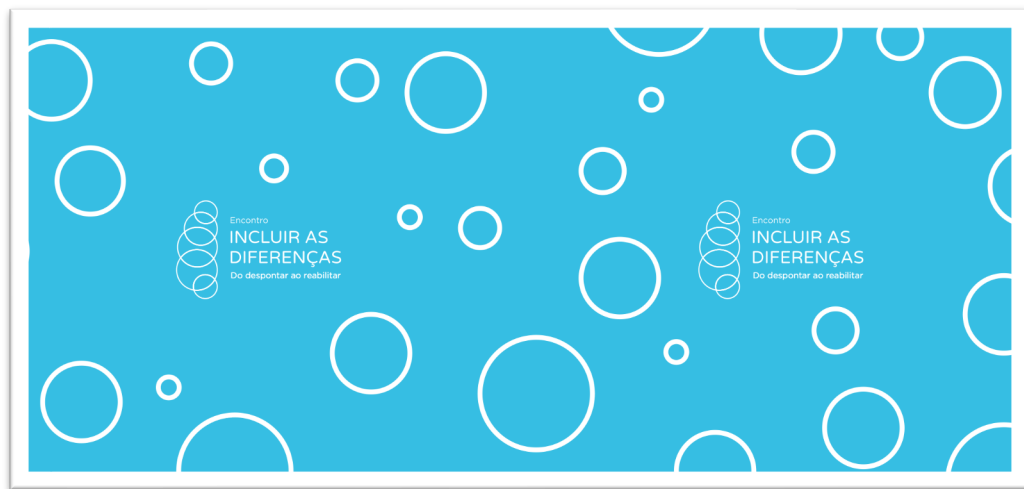


Figura 118 - Painel de fundo. Fonte: Autor

Tal como já foi referido, este evento teve contornos particulares e excecionalmente foi transformado num evento online emitido a partir dos estúdios da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco. Para que esta emissão atingisse o sucesso esperado, houve a necessidade de utilizar ferramentas áudio-visuais para sustentar a marca ao longo do dia.

Para isso, foram criados todos os componentes que administram a identidade própria do mesmo. Foi planeado para antes e depois do evento um teaser de promoção, bem como um separador para emitir entre os convidados ou em caso de necessidade técnica. O separador apesar de genérico para qualquer das necessidades conta com três finais diferentes, um que identifica apenas evento que serve para qualquer eventualidade, e outros dois, um que apresenta “intervalo” no

final para esse mesmo efeito e outro com o agradecimento “Bem Haja” para o final dos tempos de emissão.

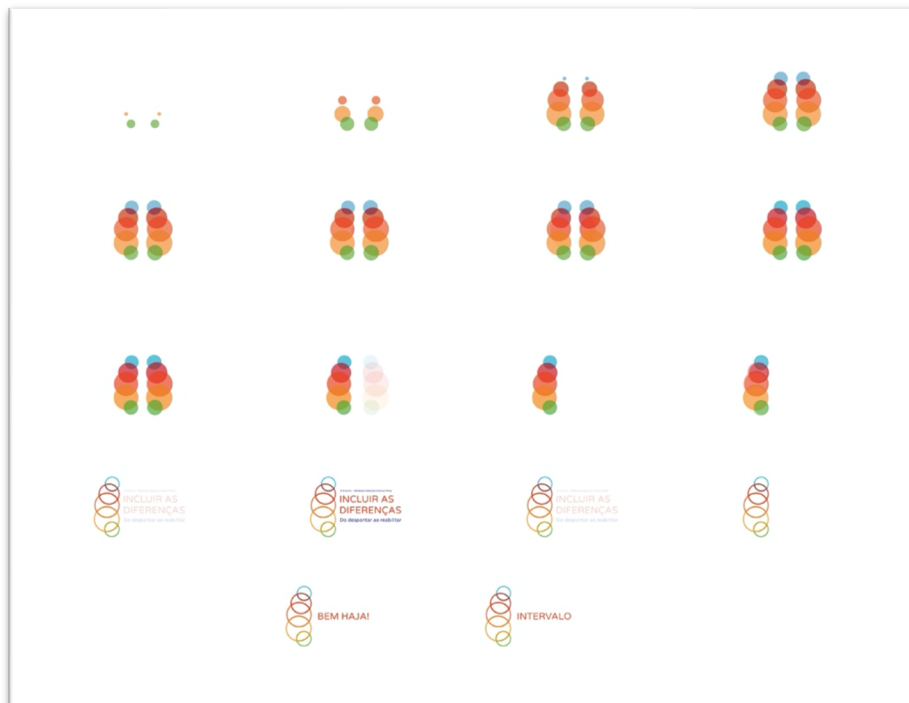


Figura 119 - Alguns frames pertencentes ao separador da emissão. Fonte: Autor

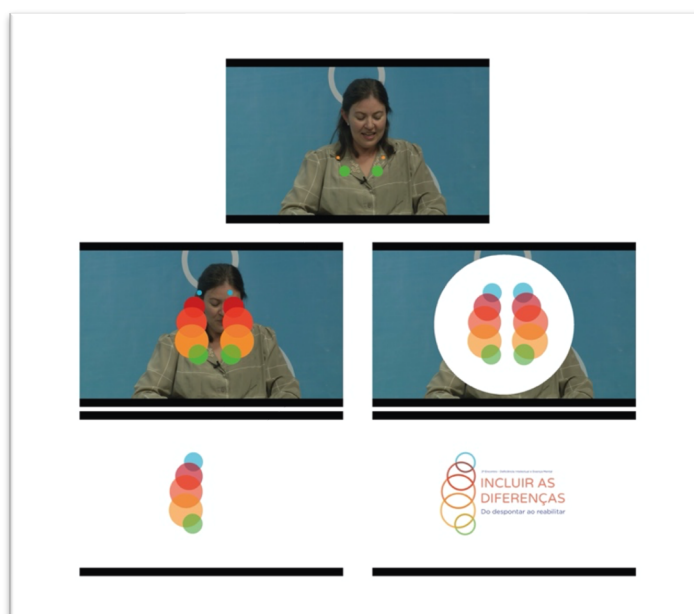


Figura 120 - Alguns frames pertencentes ao separador durante a emissão. Fonte: Autor



Figura 121 - Frame do Teaser promocional. Fonte: Autor

No decorrer das palestras e conversas, para que houvesse uma maior compreensão por parte dos espectadores de quem estava em posse da palavra, foram criados oráculos que contemplam não só o logotipo do encontro, o nome do interveniente e o seu cargo ou profissão. A palavra foi dividida ao longo do dia por doze intervenientes, desse modo, foram criados doze oráculos animados diferentes.

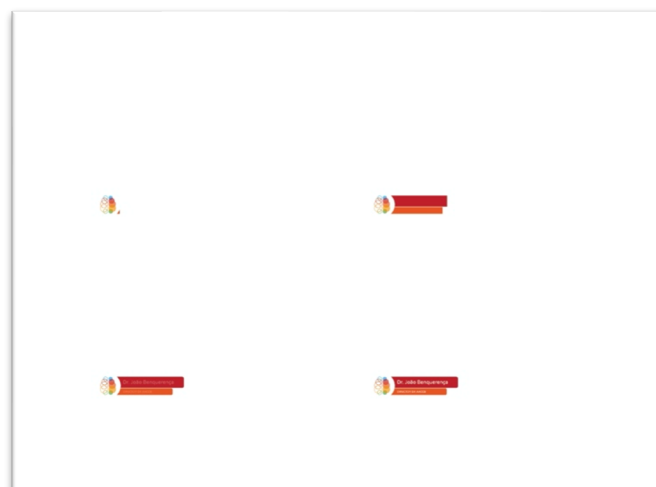


Figura 122 - Alguns frames pertencentes a um oráculo da emissão. Fonte: Autor



Figura 123 - oráculo durante a emissão. Fonte: Autor

Para o término do encontro foi feita uma ficha técnica animada onde são nomeados todos os intervenientes diretos e indiretos para a o sucesso do mesmo.

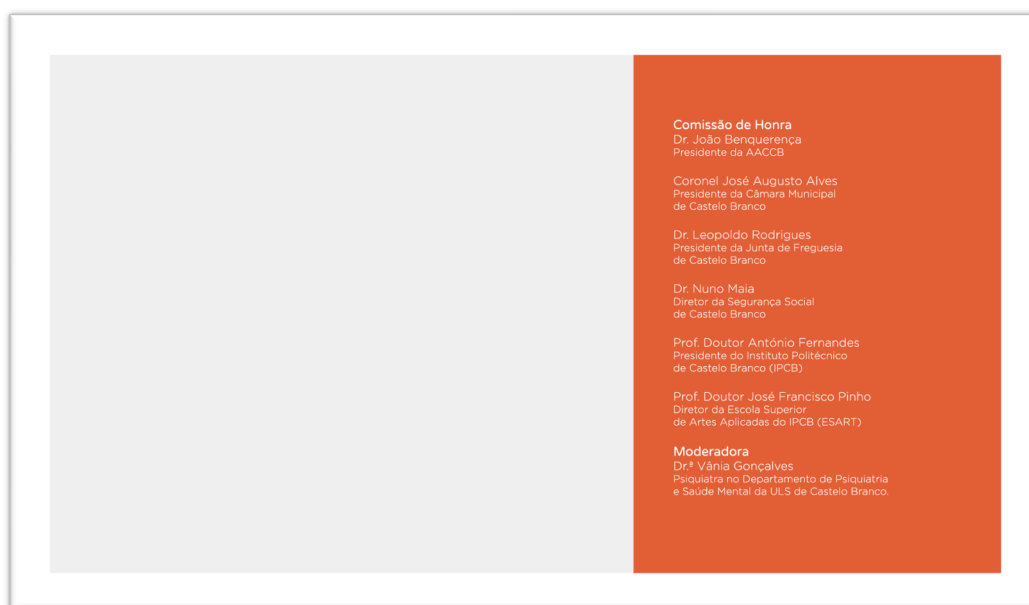


Figura 124 - Parte da ficha técnica criada. Fonte: Autor

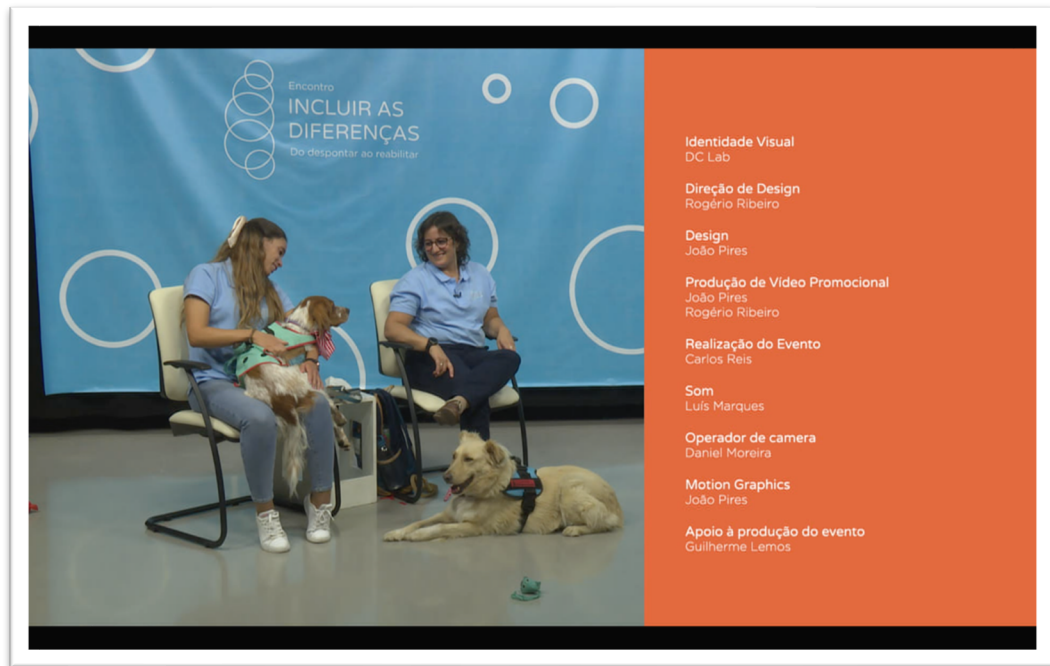


Figura 125 - Ficha técnica durante a emissão. Fonte: Autor

Feita uma análise ao dia e da colaboração, o projeto foi imediatamente aceite pelo DC Lab e respondeu a todas as necessidades não só do evento em si, como atribuiu mais valias ao encontro. Houve um feedback positivo por parte da organização e uma forte vontade para manter a colaboração para futuras edições.



Figura 126 - Foto de alguns participantes. Fonte: Autor



Figura 127 - Foto de alguns participantes. Fonte: Autor



Figura 128 - Foto de alguns participantes. Fonte: Autor

### 3.3.2 REiNOVA

É um projeto elaborado com diversos parceiros portugueses e espanhóis que visa a promoção e inovação das empresas, através da introdução de metodologias e processos de inovação nas várias etapas produtivas (desde a ideia ao desenvolvimento de produtos, prototipagem, validação de mercado e comercialização).

O Reinova acima de tudo é um Projeto “Re-industrialização, Empreendedorismo e Inovação nos setores produtivos tradicionais”. Tendo estes conceitos como premissa e sendo este um projeto ibérico, houve a necessidade de criar um livro bilingue onde exista uma reflexão sobre o trabalho feito e consequentemente com a função de catálogo dos produtos abrangidos.

#### 3.3.2.1 O livro

As diretrizes do Design do livro foram definidas pelo Designer Rogério Ribeiro, ficando o mestrando responsável pela criação e paginação das páginas referentes às identidade e empresas envolvidas e dos produtos relacionados, ficando toda a parte de contextualização textual sobre o Projeto por continuar e por consequência terminar o livro.

Na construção do documento, foram utilizadas as famílias tipográficas Brandon, Courier, MinionPro e PTSans/PTSerif.

A base cromática é compreendida com base na figura abaixo apresentada:



Figura 129 - Base cromática do catálogo da REiNOVA. Fonte: Autor

Foi proposta a leitura do “Manual de Implementação” do Modelo REiNOVA, e a partir dele aglomerar informação para a construção dos seguintes capítulos:

- Introdução ao Livro
- Contexto da Aplicação e Perfil das PME's
- Desafios e Opções Estratégicas
- Projeto REiNOVA
- Metodologia aplicada
- Grupos de trabalho
- Resultados de Projeto Piloto
- Inovação do Serviço REiNOVA
- Resultados por grupo de trabalho
- Conclusões do projeto

A par da pesquisa e construção textual do livro foi indicado que o Design que o livro disponha à partida teria que ser revisto e melhorado, logo foram feitos alguns exemplos com base nas escolhas primárias.



Figura 130 - Teste 1 para o catálogo da REiNOVA. Fonte: Autor



Figura 131 - Teste 2 para o catálogo da REiNOVA. Fonte: Autor



Figura 132 - Teste 2 para o catálogo da REiNOVA. Fonte: Autor

Optou-se por uma escolha mais minimalista com um contraste menos evidente entre o texto e os restantes elementos. Foi decidido também que as duas línguas (português e espanhol) teriam de estar contempladas lado a lado. Para melhor compreensão do resultado final, é de seguida apresentado um exemplo de duas páginas finais e a sua construção.



Figura 133 - Página final do catálogo. Fonte: Autor

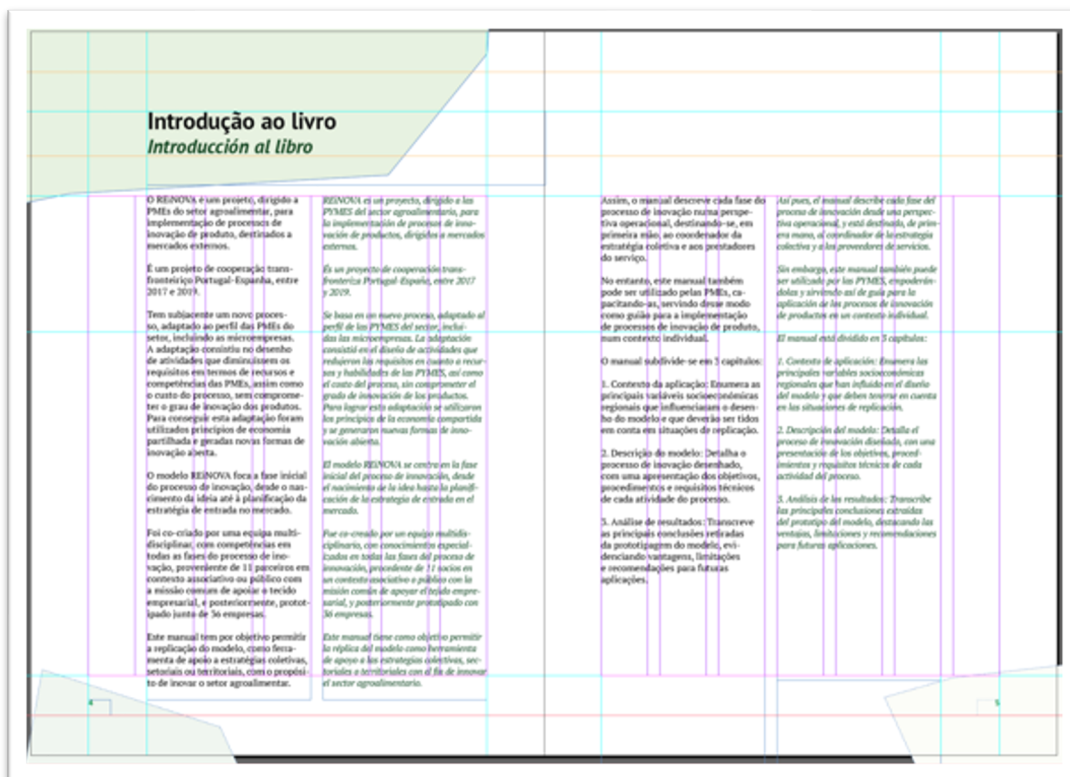


Figura 134 - Construção da página final do catálogo. Fonte: Autor

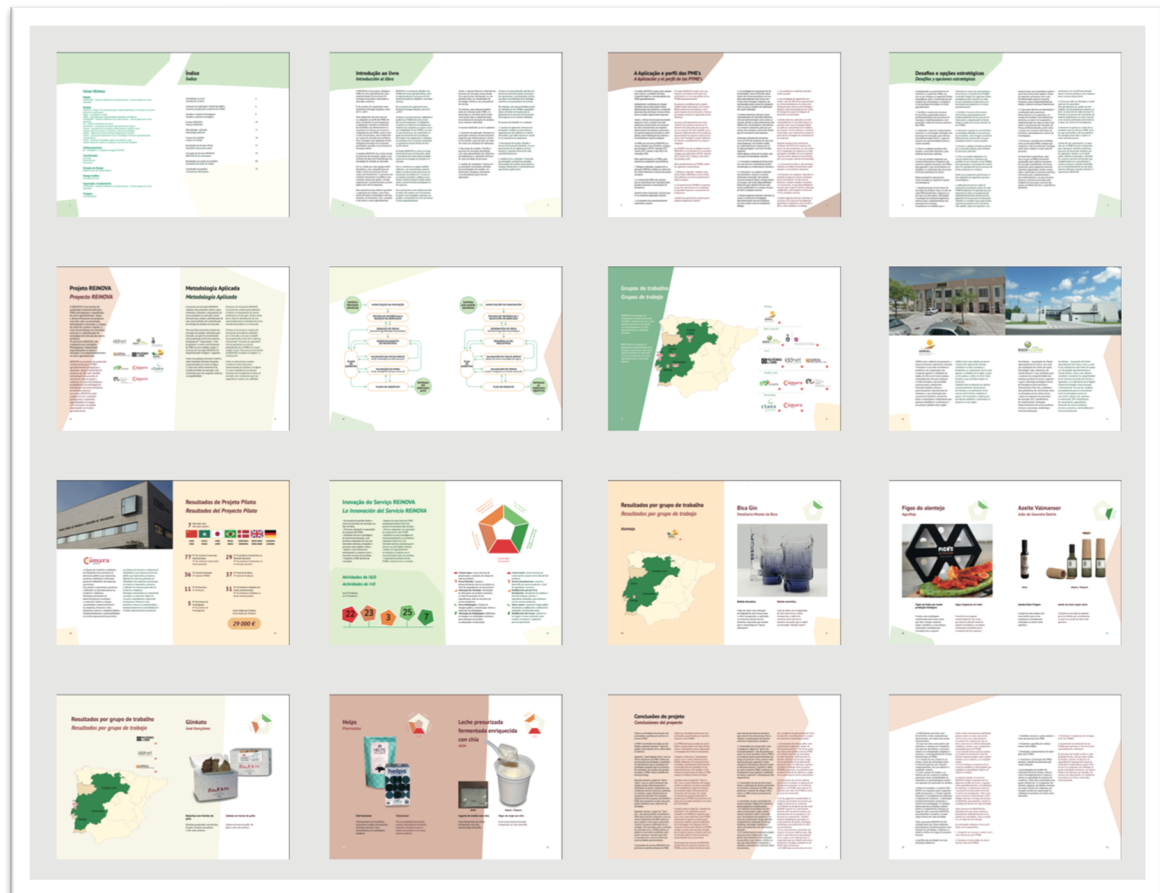


Figura 135 -Páginas do catálogo. Fonte: Autor

### 3.3.3 Ordo Christi

O projeto Ordo Christi tem como principais objetivos estudar, comunicar e promover o património associado às comendas da Ordem de Cristo. Por outro lado, o projeto procurará promover a salvaguarda do património e a sua comunicação à sociedade de modo inteligível e aberto, procurando ter um papel de formação cívica e educativa, disponibilizando instrumentos informativos científicos que auxiliem os promotores turísticos, as autarquias ou centros decisores na valorização e divulgação turística da região.

Pretende efetuar o estudo da bibliografia inerente à área e da respetiva documentação, desenvolver fichas descritivas dos edifícios e do património

integrado, criar uma geografia do património histórico-artístico da Ordem de Cristo entre o Zêzere e o Tejo.

A aplicação dos meios resultantes do projeto de investigação, assenta no envolvimento dos Municípios da Covilhã, Fundão, Penamacor, Idanha-a-Nova, Castelo Branco e Vila Velha de Ródão e do Geopark Naturtejo, bem como a participação da Diocese da Guarda e Diocese de Portalegre/ Castelo Branco e ainda o ARTIS – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

### **3.3.3.1 Proposta de paginação**

À semelhança de outros projetos a cargo do DC Lab, o “Ordo Christi” já se encontrava em desenvolvimento. A importância deste trabalho para efeitos de estágio recai unicamente na paginação de um artigo da autoria de Joana Rodrigues com o título Contributos para a caracterização do “Território Ordo Christi”, com incidência entre o Zêzere e o Tejo.

Para que houvesse uma melhor compreensão do Guia de Estilos anteriormente criado foi cedido o artigo paginado e final da autora Maria Luísa Castilho e com base neste, construir o estudo acima mencionado.

As páginas mestras são compreendidas numa em duas colunas com formatos diferentes. O texto e as figuras estão alocados na coluna principal mais extremada e de maior dimensão, enquanto que as legendas das figuras são apresentadas numa coluna para o efeito no interior das páginas. Esta construção é comum a todo o artigo exceto no ponto “Referências Bibliográficas” onde encontramos a coluna principal dividida em dois. As famílias tipográficas utilizadas são AGaramondPro, Arial e Constanb. Todas as páginas contam com a mesma apresentação à exceção da primeira página que tem um friso vermelho (C.25 M.95 Y.100 K.20) onde é contemplado o Título, a Autoria e a Organização.

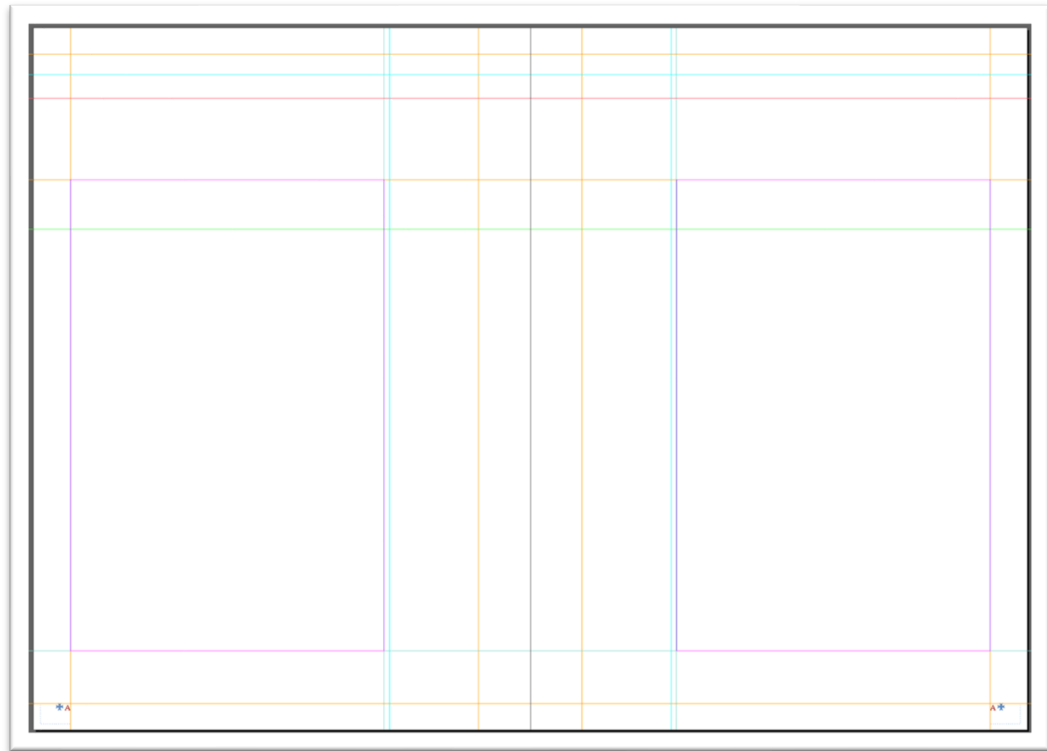


Figura 136 - Construção da página do Artigo de Joana Rodrigues. Fonte: Autor

Para melhor compreensão do trabalho final e paginado, é apresentado de seguida três páginas que ilustram a construção de todo o artigo e uma figura com a construção total do artigo.

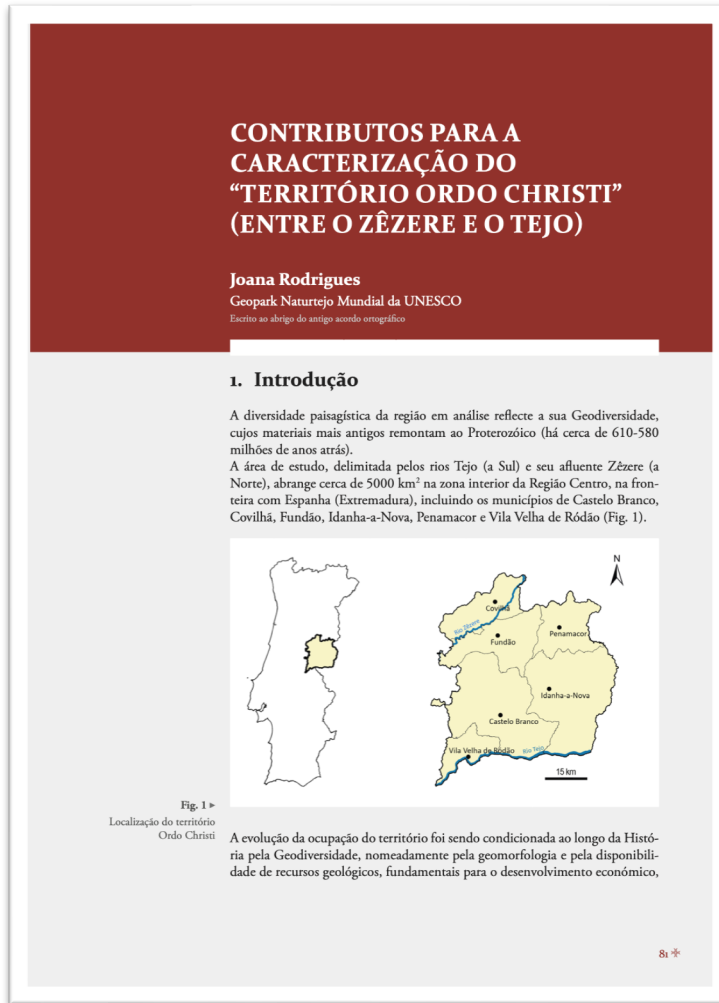


Figura 137 - Primeira página do artigo de Joana Rodrigues. Fonte: Autor

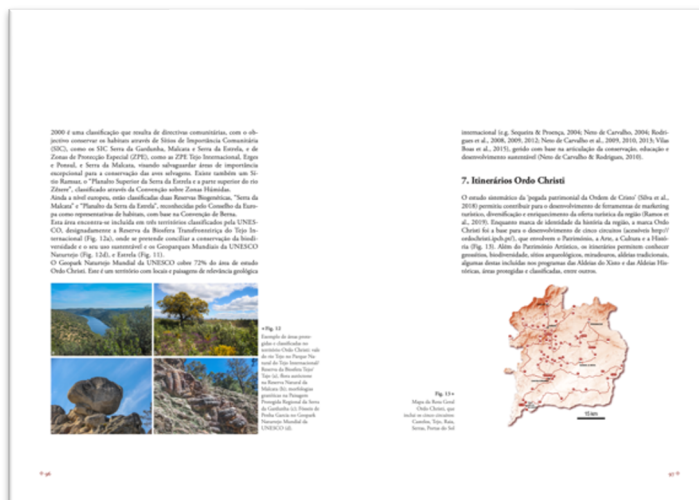


Figura 138 - Exemplo de duas páginas do artigo de Joana Rodrigues. Fonte: Autor

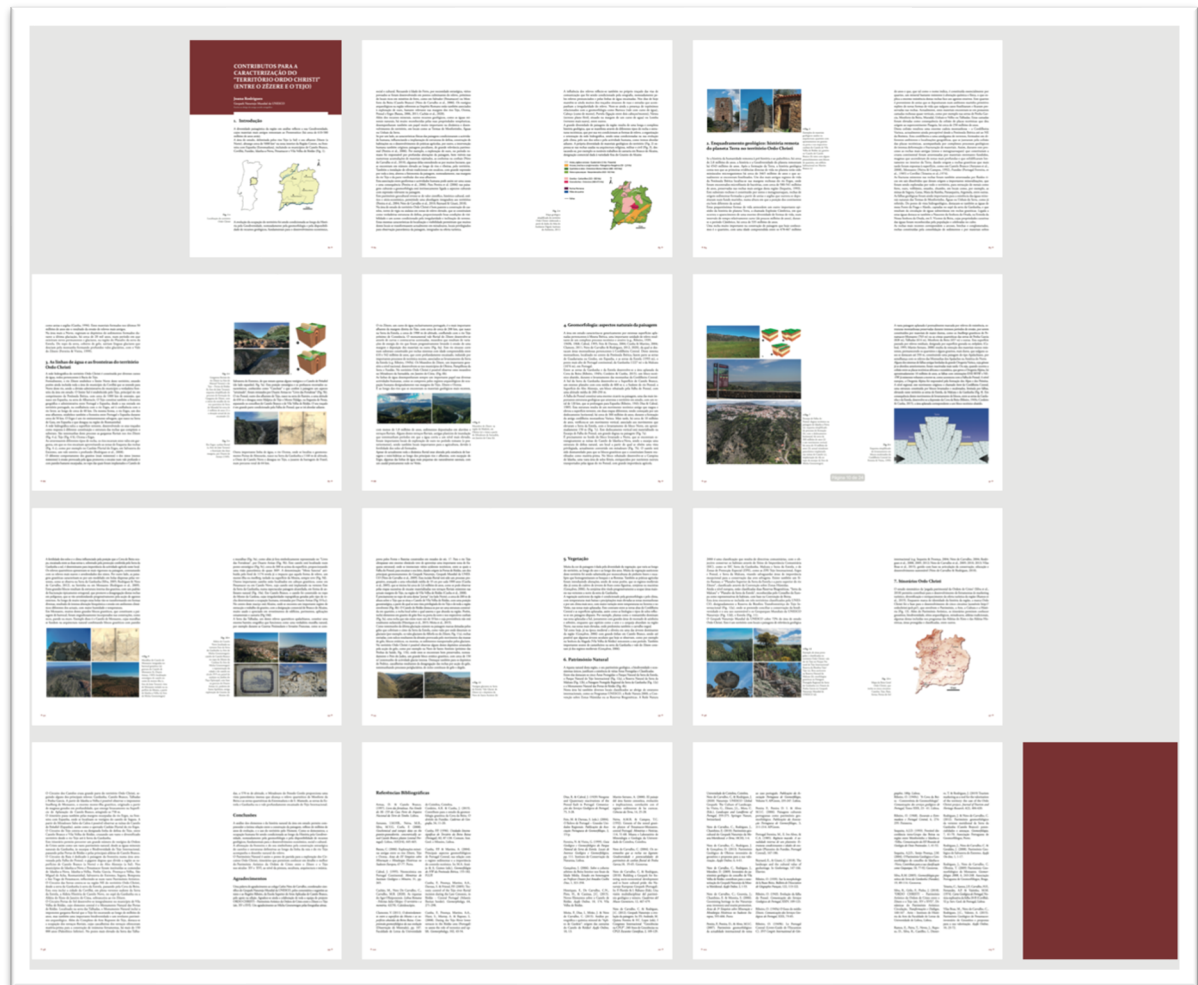


Figura 139 - Paginação completa de um artigo. Fonte: Autor

## Pré-Conclusões

Cada trabalho realizado no decorrer deste estágio contou com especificidades e características muito singulares. Apesar do resultado final em geral, se materializar em livro, catálogo, revista ou cartaz, a base de todos eles é uma Guia de Estilos que suporte o seu conteúdo, o que é suposto comunicar, que projete a sua personalidade, valores e missão de uma forma consistente, bem como a sua Marca Gráfica.

Na maior parte dos projetos foi criada de raiz uma Guia de Estilos e noutros aplicado uma já existente, mas ambas com o objetivo comum de reconhecer que uma boa implementação de Guias de Estilo adequadas, solucionam problemas de comunicação, legibilidade, leiturabilidade, Identidade Visual e Coerência Visual. Do ponto de vista concetual, cada projeto nasceu de maneiras muito próprias e com pretextos e contextos diferentes. Desse modo, a tabela que se segue ilustra os caminhos de cada projeto e os paralelismos entre eles.

Pode-se assumir que o Mestrando contribuiu de forma ativa em todos os projetos em que esteve envolvido.

Que a única marca gráfica que foi criada de raiz foi para o primeiro projeto realizado, o Encontro Deficiência Intelectual e Doença Mental: Incluir as Diferenças “Do despontar ao reabilitar”, que na ausência de ter uma marca gráfica própria foi criada uma para uniformizar a comunicação do Encontro.

A criação de uma Guia de Estilos própria para cada projeto foi comum a todos os projetos à exceção dos Artigos da “Ordo Christi”. Já existia uma Guia Estilos definida e foi da responsabilidade do mestrando aplicá-la. No que concerne ao Catálogo da REiNOVA, a sua conceção foi iniciada pelo Designer Rogério Ribeiro e finalizada pelo mestrando, daí a autoria não ser inteiramente do mestrando.

Por último, podemos considerar que as Guias de Estilos criadas responderam positivamente às necessidades de todos os projetos alavancando a comunicação e as particularidades de cada um, e que os objetivos, tanto os Gerais como os Específicos também foram correspondidos com sucesso.

	1	2	3	4	5
O Mestrando Contribuiu de forma ativa?	●	●	●	●	●
Foi criada uma Marca Gráfica de raiz?	●				
Foi criado uma Guia de Estilos?	●	●	●		●
A Guia de Estilos foi criada pelo mestrando?	●	●	◐		●
Foi implementada a Guia de Estilos já existente?				●	
A Guia de Estilos respondeu positivamente às necessidades do projeto?	●	●	●	●	●
Os Objetivos Gerais e Específicos foram respondidos com sucesso?	●	●	●	●	●

<p><b>1 Encontro</b> Deficiência Intelectual e Doença Mental: Incluir as Diferenças “Do despontar ao reabilitar”</p>	<p><b>3 Catálogo</b> REiNOVA</p>
<p><b>2 Livro</b> Investigação e Ensino em Design e Música Vol II</p>	<p><b>4 Artigos</b> Ordo Christi</p>
	<p><b>5 Revistas</b> Convergences Journal of Research and Arts Education</p>

Figura 140 - Tabela de Pré-Conclusões. Fonte: Autor

## Conclusões, contributos e recomendações

É notável que a área do Design Gráfico na comunicação é bastante ampla, e confirmamo-lo através deste relatório. Como verificado, o Design enquanto conceito, passou por várias fases, por um lado, sempre se adaptou às diásporas das várias épocas, por outro, serviu para que houvesse uma rotura com a tradição e com os conceitos anteriormente estabelecidos.

Em particular o Design Editorial apesar de ser uma ferramenta utilizada desde a sua criação, o que faz com que seja uma área em constante recriação, ainda dá provas que existem caminhos infinitos de novas construções e aperfeiçoamentos.

Num primeiro contacto com o gabinete gráfico, nasceram receios e dúvidas relativas à capacidade de execução dos projetos. O facto de ter sido dada uma liberdade criativa praticamente absoluta ao mestrando, criou pequenas dúvidas e hesitações sobre se realmente, este, estaria à altura do desafio. Dúvidas e inseguranças que rapidamente se transformaram em certezas, graças à confiança por parte dos colegas de equipa, que em nenhum momento duvidaram das capacidades do mestrando. Compreender o papel do Designer no meio e a dimensão dos projetos que havia em mãos foi um processo louvável e nunca solitário.

Como foi referido neste relatório, a revolução digital trouxe novos mecanismos e diferentes caminhos à conceptualização dos trabalhos. Neste contexto, a utilização das ferramentas digitais e dos vários programas de tratamento de texto e imagem, foram sem sombra de dúvida a principal engrenagem para transpor o que inicialmente eram ideias, em conceitos reais e palpáveis.

A delineação de estratégias de comunicação e metodologias para a alavancagem destes vários trabalhos foi essencial para que o mestrando se soubesse colocar e perceber qual o papel real dele no contexto laboral. Estabelecer caminhos, suavizou o primeiro contacto com os programas de trabalho propostos. A utilização de diferentes metodologias, entenda-se intervencionistas e não-intervencionistas, ajudou não só a uma melhor compreensão teórica, bem como nos resultados práticos.

Quando colocamos à prova o argumento contido neste relatório, verificamos que está correto. O design é sem dúvida um alicerce para a compreensão do próximo, do que acima de tudo quer ser comunicado e conseqüentemente do mundo. Se o Design numa vista aérea tem esse papel tão nobre, então o design editorial concebe ao individuo o talento de melhor comunicar nas mais variadas plataformas. É sem dúvida um agente importante para enfatizar toda a informação e conteúdos que nela se encontram. Casos concretos como os aqui abordados provam-no.

Os objetivos traçados foram respondidos de forma positiva. Houve a necessidade de conhecer com rigor a quem se dirigem os vários trabalhos, e em todos eles, essa resposta foi essencial para todos os outros passos a seguir. No caso do Encontro Deficiência Intelectual e Doença Mental: Incluir as Diferenças “Do despontar ao reabilitar”, sabendo que é um projeto desenvolvido por profissionais da área, e direcionado não só a colegas de trabalho e investigação, mas também para o cidadão comum, a mecânica de criação da Marca Gráfica e conseqüentemente de toda a restante linguagem teve contornos específicos. Era visível que existiam problemas na linguagem usada na edição anterior. Na nova Marca Gráfica criada e na Guia de Estilo aplicada, houve o cuidado de a tornar intemporal e perceptível a qualquer pessoa. A Identidade Visual passou por aproveitar o cérebro humano simplificado enquanto Símbolo e coabitar na construção total da Marca Gráfica com o logótipo que refere o nome do evento, onde a legibilidade é constante e clara. A inexistência de ruído facilita que cada letra em particular possa ser distinguida das outras. Encontramos aqui uma leiturabilidade de toda a marca, conseguindo com que o leitor absorva a mensagem ao longo das linhas de texto do logótipo. O mesmo foi feito para a restante Guia de Estilos, onde a informação de todo o evento seja ela comunicada em plataformas físicas ou digitais, é alicerçada por essa necessidade de existir uma coerência visual. As cores, imagens e textos usados na construção do Símbolo, Logótipo e conseqüentemente Marca Gráfica, foram reaproveitados e usados de forma homogênea em toda a comunicação realizada. Foi conseguido com sucesso criar uma Coerência Visual. Há uma correlação com tudo o que diz respeito ao evento. A marca tornou-se sólida e intemporal com uma autonomia para que possa ser usada nas futuras edições.

Numa composição tão extensa e diversificada como é o livro “Investigação e Ensino em Design e Música Volume II”, se não houvesse uma guia de estilos apropriada, haveria sem dúvida celeumas que iriam estar visíveis à priori e outros criados no decorrer da vida do objeto. O design editorial ajudou a perpetuar de uma forma elegante e sóbria todos os conteúdos que habitam nesta obra.

Neste caso em particular, a criação de um segundo volume, pressupõe um anterior, logo, foi decidido que a Coerência Visual não só teria de ser em relação ao próprio livro como também ao seu antecessor. Não obstante, houve alterações que beneficiaram este novo livro. Em particular a forma como o texto é apresentado, aumenta em muito a legibilidade através das fontes e cores escolhidas, mas também a leiturabilidade, através das regras criadas nesta nova Guia de Estilos. Em particular a distribuição do texto como foi definido e das imagens estarem sempre alocadas no final das páginas não interferindo assim com a leitura, tornando-a mais fluida ao longo das linhas de texto. A informação tornou-se mais fácil de ser absorvida. A Identidade Visual é correspondente à da sétima edição do EIMAD, o que torna este objeto uma extensão do próprio evento, qualquer pessoa que tenha acesso aos dois (entenda-se, à comunicação do evento e ao livro) vai conseguir perceber de forma fácil que partilham o mesmo cerne.

Os objetivos foram claramente respondidos neste projeto, através do trabalho de observação sobre o volume anterior, do estudo da Identidade Visual do EIMAD e da boa implementação da Guia de Estilos já referida.

Se por outra via, não houvesse uma guia estilos que indiretamente cria regras e comportamentos a seguir, iria não só fazer com que o livro não tivesse uma estrutura óbvia, como por consequência iria ter o efeito contrário aquele que é esperado por parte do Designer, do Editor e por última instância e não menos importante, criaria falta de interesse por parte do leitor.

O mesmo verificamos na transformação das revistas científicas da “Convergences - Journal of Research and Arts Education”. Sendo este um compendio com histórico e com mais de 350 artigos, a criação de uma guia de estilos apropriada deu carácter e personalidade aos objetos. Basta analisar um dos Volumes, seja ele qual for, que num segundo contacto com outro é clarividente a ligação entre ambos e o mais importante, não é necessário ler concretamente, basta observar, e o leitor

é automaticamente relacionado com o volume anterior e de como toda a coleção coabita numa memória visual.

Neste projeto também é notório que a Guia de Estilos e a hierarquia criada entre os vários elementos que a compõem foi fundamental para uma boa legibilidade, suplantada pelo tipo de letra escolhido, e leiturabilidade pela forma como os elementos estão distribuídos. A Identidade visual desta construção é similar à que estava a ser posta em prática nos modelos digitais dos artigos. Aqui, tendo sido seguido o mesmo caminho, o comportamento visual físico é similar ao apresentado digitalmente.

Se por comparação com o projeto anterior (o livro “Investigação e Ensino em Design e Música Volume II”), a Guia de Estilos definia que as imagens seriam apresentadas sempre no final das páginas, esta nova Guia definiu que à semelhança dos artigos digitais, que os físicos iriam apresentar as imagens longo do texto, havendo assim uma coerência visual com o que é apresentado no site. Aqui neste ponto, recomenda-se que para os próximos volumes se reveja se esta particularidade é uma mais-valia. Com a transformação da página digital, pode haver necessidade de alterar alguns aspetos (como este) à Guia de Estilos criada.

Este projeto foi o que ocupou mais tempo de estágio ao mestrando, devido à dimensão do trabalho e a uma certa complexidade de transformar o que até então era apenas conteúdo digital para físico. Neste ponto há que referir que o trabalho se estendeu temporalmente para além do que estaria planeado à partida. Alguns motivos que se prendem a essa extensão de tempo, é o facto de o mestrando ter alterado o método de trabalho ao longo deste percurso, tentando sempre agilizar e encontrar formas que resolvessem os problemas mais rapidamente, aprimorando assim o fluxo. Tendo em conta esta aprendizagem de tentar fazer o mesmo, no mínimo tempo possível, pode-se afirmar que se o método de trabalho da última fase do processo tivesse sido adotado mais cedo, o trabalho poderia ter sido finalizado mais rapidamente. Outro motivo que estendeu a duração do projeto é o facto de ao longo do processo terem sido lançados novos volumes, o que foi sempre acrescentado mais trabalho e valor ao produto final. A par dos novos volumes, no mesmo período a plataforma digital estava a ser redesenhada por técnicos

informáticos, e com ela houve a necessidade de haver uma submissão dos artigos digitais num novo formato, trabalho esse feito pelo mestrando.

Com toda a honestidade, há melhorias textuais a serem feitas. O texto precisa de um tratamento mais minucioso que não foi possível devido à dimensão do trabalho frente ao tempo que havia para o concluir. Uma vez que os futuros volumes irão continuar a ser transformados em revista física, recomenda-se que haja um maior cuidado com o tratamento de texto, uma vez que, neste momento os volumes irão ser tratados de forma singular à medida do seu lançamento.

No que concerne aos trabalhos de pequena dimensão como os artigos da “Ordo Christi” e o catálogo da REiNOVA, uma vez que falamos de projetos já começados por um terceiro, mas finalizados pelo mestrando, a existência de uma guia de estilos feita concretamente para cada projeto, fez com que quase de uma forma instantânea o mestrando ao pegar nos projetos, percebesse do que se tratava e dos procedimentos a seguir. No que aos artigos da “Ordo Christi” diz respeito, a Guia de Estilos previamente existente apresentava um rigor que tanto a legibilidade como a legibilidade eram evidentes, não tendo existido nenhuma alteração na mesma por parte do mestrando.

Este estímulo e sentido, não só automatizaram e agilizaram a compreensão e o tempo nos projetos, como acabou por ser esse mecanismo (guia de estilos) a provar mais uma vez o ponto. Não há dúvidas que o argumento foi respondido através das criações neste estágio. De que um bom Design Editorial e conseqüentemente, uma Guia de Estilos apropriada a cada projeto, o faz crescer, solidifica a informação, e, como já foi referido, enfatiza todos os conteúdos que nela se encontram.

É atrevido dizê-lo, mas uma boa guia de estilos (como aquelas que aqui são oferecidas), fazem com que qualquer pessoa, mesmo que analfabeta, se aperceba que há coligação entre elas. Não é necessário ler uma única palavra para que se perceba que há um fio condutor e que, neste sentido, há uma ordem.

Todos os trabalhos e todas as etapas fizeram com que de uma forma gradual, o mestrando tivesse a perceção dos valores do DC Lab e das linhas orientadoras que concluem no sucesso dos trabalhos que nascem e crescem neste espaço de trabalho. Todos os problemas nas várias construções que foram aparecendo ao longo do

estágio foram invariavelmente discutidos e quase instantaneamente resolvidos. É notório um crescimento pessoal e profissional por parte do mestrando, que ao fim deste período, tornou-se seguramente um melhor Designer, mas acima de tudo um melhor cidadão.

Para cada problema, existe uma solução. Descobrir a solução e acarinhá-la é algo nobre que trabalhando em equipa, torna-a mais fácil. A partilha com os pares e a aprendizagem inerente são sem dúvida os pontos fortes desta passagem do mestrando pelo DC Lab. As comunicações criadas têm capacidade de prevalecerem atuais por muitos anos, e dá-se por cumprida a investigação proposta, mais uma vez graças ao trabalho de equipa. Há a consciência de dever cumprido, sem nunca esquecer que o caminho é longo, e que haverá sempre espaço para melhorar, aprender, estudar, comunicar. Ser melhor.

## Referências Bibliográficas

Agostinho, M. R. d. S. S. (2017). Design de comunicação e literacia visual. Universidade de Lisboa.

Ambrose, G. & Harris, P. (2009). Cor. Bookman.

Caldwell, C., & Zappaterra, Y. (2014). Design Editorial. Laurence King Publishing Ltd.

Cardoso, C. S. G. (2017). A grelha de paginação no design editorial impresso. Instituto Politécnico de Tomar.

Convergências. (2021, August). *Science, Knowledge and Know-How*.  
<https://journals.opscidia.com/index.php/convergences>

Color Theory. (2020). *What's Color Theory?*.  
<https://www.palcon.nl/colors/Color-theory.htm>

Colorsystem. (2022). *Moses Harris*.  
[https://www.colorsistem.com/?page\\_id=743&lang=en](https://www.colorsistem.com/?page_id=743&lang=en)

Costa, J. & Raposo, D. (2010) A Rebelião dos signos. Dinalivro.

Creswell, J. W., & Creswell, J. (2018) Research Design. SAGE Publications, Inc.

EIMAD. (2021, August). *Publicações*. <https://eimad.ipcb.pt/pt/publicacoes>

Ferreira, D. (2012). Design Editorial Algorítmico. Universidade de Coimbra.

Fialho, L. (2021, August). *Quais são as partes de um livro?*.  
<https://www.taglivros.com/blog/quais-sao-as-partes-de-um-livro>

Fonseca, I. M. P. (2017). Design Editorial. Universidade de Lisboa.

Gonçalves, J. M. (2021). A Estampagem com Tipos – História, Evolução e Técnicas da Tipografia. DSDA - Direção de Serviços de Documentação e de Arquivo.

HASLAM, A. (2010). O livro e o designer II - Como criar e produzir livros. Rosari.

Heitlinger, P. (2007). *Armin Hofmann*.  
<http://tipografos.net/designers/hofmann.html>

- Heitlinger, P. (2007). *Emil Ruder*. <http://tipografos.net/designers/ruder.html>
- IPCB. (2021, August). *Docentes do IPCB editam livro sobre Investigação e Ensino em Design e Música*.  
[https://www.ipcb.pt/sites/default/files/upload/comuns/files/imprensa/docentes\\_do\\_ipcb\\_editam\\_livro\\_sobre\\_investigacao\\_e\\_ensino\\_em\\_design\\_e\\_musica\\_.pdf](https://www.ipcb.pt/sites/default/files/upload/comuns/files/imprensa/docentes_do_ipcb_editam_livro_sobre_investigacao_e_ensino_em_design_e_musica_.pdf)
- IPCB. (2021, August). *Mensagem*. <https://www.ipcb.pt/ipcb/mensagem>
- INOVCLUSTER. (2021, August). *Sobre nós*. [www.inovcluster.pt](http://www.inovcluster.pt)
- Lopes, P. B. V. (2020). *Os desafios do Design*. Universidade de Lisboa.
- Livingston, A. (2012). *The Thames & Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers (World of Art)*. Thames & Hudson.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2009). *História do Design Gráfico*. Cosacnaify.
- Mendes, M. P. C. (2016). *Meios simbólicos de Comunicação*. Universidade do Porto.
- Munsell, A. (2013). *Sir Isaac Newton's Influence on the Color Wheel*.  
<https://munsell.com/color-blog/sir-isaac-newton-color-wheel/>
- Ordo Christi. (2021, August). *O Projeto*.  
[https://ordochristi.ipcb.pt/?page\\_id=1177#1491080110888-35b212a4-5253](https://ordochristi.ipcb.pt/?page_id=1177#1491080110888-35b212a4-5253)
- Pontodesign. (2021, September). *Design editorial: o que é e qual a sua importância*. <https://www.pontodesign.com.br/design-editorial>
- Raposo, D., Neves, J., Silva, J., Castilho, L. C., & Dias, R. (2017). *Investigação e Ensino em Design e Música*. Edições IPCB.
- Raposo, D., Neves, J., Silva, J., Castilho, L. C., & Dias, R. (2020). *Investigação e Ensino em Design e Música, Volume II*. Edições IPCB.
- Raposo, D., Neves, J., Silva, J., Castilho, L. C., & Dias, R. (2020). *Livro de Resumos e Posters*. Edições IPCB.
- Ribeiro, A. P., Marques, K., & Sasaki, R. (2016). *O essencial do design editorial*. Ubu.
- Rodrigues, E. F. R. O. (2013). *Design Editorial de Revistas Culturais*. IPL.

Santos, M. d. L. L. (2017). *A leitura em Portugal*. Gabinete de Estatística e Planeamento da Educação.

Studocu. (2021, August). *Sistema de grelhas*.  
<https://www.studocu.com/pt/document/escola-superior-de-comunicacao-social/design-grafico/sistema-de-grelhas/12012683>

Significados. (2021, September). *Elementos da comunicação*.  
<https://www.significados.com.br/elementos-da-comunicacao>

Torres, É. D. S. (2015). *Guia de recomendações para estruturação de projetos gráfico-editoriais*. UFSC.

## Apêndice

No apêndice, o autor, apresenta alguns pormenores de trabalhos realizados no decorrer do estágio e que não encontram detalhe no relatório.

### Índice

<b>Apêndice A</b> – Análise completa do livro “Investigação e Ensino em Design e Música” Volume I .....	156
<b>Apêndice B</b> - Primeiras propostas para o II Encontro Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar" .....	159
<b>Apêndice C</b> – Publicações para as redes sociais do evento II Encontro Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar" relativas aos oradores .....	162
<b>Apêndice D</b> – Painéis para o II Encontro .....	164

## Apêndice A - Análise do livro “Investigação e Ensino em Design e Música” Volume I

Ao analisar o primeiro Volume de “Investigação e Ensino em Design e Música”, podemos verificar que:

- Livro em formato aproximado de A4 (28,20x20,90).

- Relativamente às margens, a superior tem cerca de 2,50cm, a exterior tem 5,5cm, a inferior tem cerca de 1,50cm e a interior tem cerca de 1 cm.

- O cabeçalho contém: o número da página, em Helvetica Neue Light, 8pt, preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%). O capítulo específico, em Helvetica Neue Light, 8pt, laranja (C.0% M.47% Y.89% K.0%). O tema da investigação, em Helvetica Neue UltraLight, 8pt, preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%).

- O corpo do texto é disposto em duas colunas que preenchem a largura total desta área.

- As notas e legendas das figuras são dispostas na zona das margens externas, em FoundrySterling-bold, Regular (no caso do título da figura) e FoundrySterling-light, Regular (no caso da legenda), ambas com 6pts, cor laranja (C.0% M.47% Y.89% K.0%).

- Ao longo do Livro encontramos hierarquia textual entre: Capítulo, em FoundrySterling-Book, Regular, 13pt, cinza (C.63% M.52% Y.46% K.39%).

- Título, em FoundrySterling-Bold, Regular, 20pt, laranja (C.0% M.47% Y.89% K.0%).

- Subtítulos, em FoundrySterling-Book, Regular, 15pt, laranja (C.0% M.47% Y.89% K.0%).

- Resumo, em FoundrySterling-Medium, Regular, 9pt, preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%).

- Referências, em FoundrySterling-Medium, Regular, 9pt, preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%). Texto embutido em caixa cinza (C.0% M.0% Y.0% K.20%).

Sub-Subtítulos, FoundySterling-Bold, Regular, 10pt, laranja (C.0% M.47% Y.89% K.0%).

Texto, em FoundySterling-Medium, Regular, 9pt, preto (C.0% M.0% Y.0% K.100%).

Notas, em FoundySterling-Demi, Regular, 7pt, cinza (C.0% M.0% Y.0% K.100%). Texto embutido em caixa cinza (C.0% M.0% Y.0% K.80%).

- O artigo em questão começa com o Resumo Bilingue, seguido das referências para o capítulo específico, Introdução, e os pontos em debate. Segue-se a conclusão e as Referências bibliográficas.

### **Capa:**

- Há elementos demasiado próximos das margens.
- A utilização do Cinzento e do Laranja, coabita com as cores usadas na restante construção do livro.

### **Lombada:**

- Apresenta Método Europeu. Propor alterar para Americano.

### **Badana:**

- Da capa, demasiado longa.
- Na contracapa, inexistente.
- A utilização do símbolo é uma mais valia.

### **Corpo (Geral):**

- Há páginas sem informação, por norma as páginas ímpares de fim de capítulo, não têm paginação.
- A margem interior deve ser mais larga de forma a não perturbar a leitura.
- O corte não foi como esperado: Existência de marcas de corte e consequentemente espaçamento extra nas margens exteriores.
- O texto é hifenizado. Propor a tentativa que não o seja. Testar também, estar justificado.

- Na introdução a informação de cabeçalho apresenta a informação de “capítulo 50”, sendo este um erro evidente.

- Páginas dedicadas à informação de nova secção. A informação aparece demasiado à direita, fazendo com que a leitura se torne pouco perceptível e difícil. Propor passar para a horizontal. Testar também junto à margem esquerda.

- As referências bibliográficas são apresentadas no final, com igual disposição do restante texto. Propor serem apresentadas como a secção “Referenciar este capítulo”.

- Tanto as legendas como as referências são apresentadas na mesma coluna. Poderá a certo momento apresentar conflito de percepção.

- Apesar de não ser responsabilidade do Editor, mas sim dos autores dos artigos, aquando da existência de quadros e grelhas nas várias exposições, cada um tem um formato próprio, não havendo a uniformização destes mesmos elementos. Caso haja essa possibilidade, formatar estes elementos de forma idêntica. Ex: página 102.

- Secção VII está vazia, sem informação.

### **Corpo (Particular):**

- Pág. 33 – Erro de impressão no título.

- Pág. 82 – Tal como referido, neste caso existe o confronto entre as notas e a legenda das imagens. Não há espaço para estes dois elementos na coluna destinada a eles. Sendo assim a legenda passou para a coluna do corpo do texto. Haverá outras opções?

- Pág. 119 – A hifenização torna-se incomodativa em subtítulos.

- Pág. 130 – A disposição das fotos é estranha ao restante livro.

- Pág. 137 – Erro de impressão.

- Pág. 254 – Apenas uma coluna.

- Pág. 272 – Fotos com fraca qualidade.

- Pág. 289 – Erro de impressão.

- Pág. 318/319 – Exemplo de páginas exclusivas com texto.

- Pág. 327/328 – Colunas deveriam estar apenas na página.
- Pág. 389 – A partir desta página a diante é visível o erro de edição.

## Apêndice B - Primeiras propostas para o II Encontro Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar"



Figura 141 - Primeiras propostas para o II Encontro Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar" Fonte:

Autor



Figura 142 - Primeiras propostas para o II Encontro Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar". Fonte: Autor



Figura 143 - Primeiras propostas para o II Encontro Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar" . Fonte: Autor

## Apêndice C - Publicações para as redes sociais do evento II Encontro Incluir as Diferenças "Do Despontar ao Reabilitar" relativas aos oradores



Figura 144 - Publicações para as redes sociais relativas aos oradores. Fonte: Autor



Figura 145 - Publicações para as redes sociais relativas aos oradores. Fonte: Autor

## Apêndice D - Painéis para o II Encontro "Do Despontar ao Reabilitar" relativas aos oradores

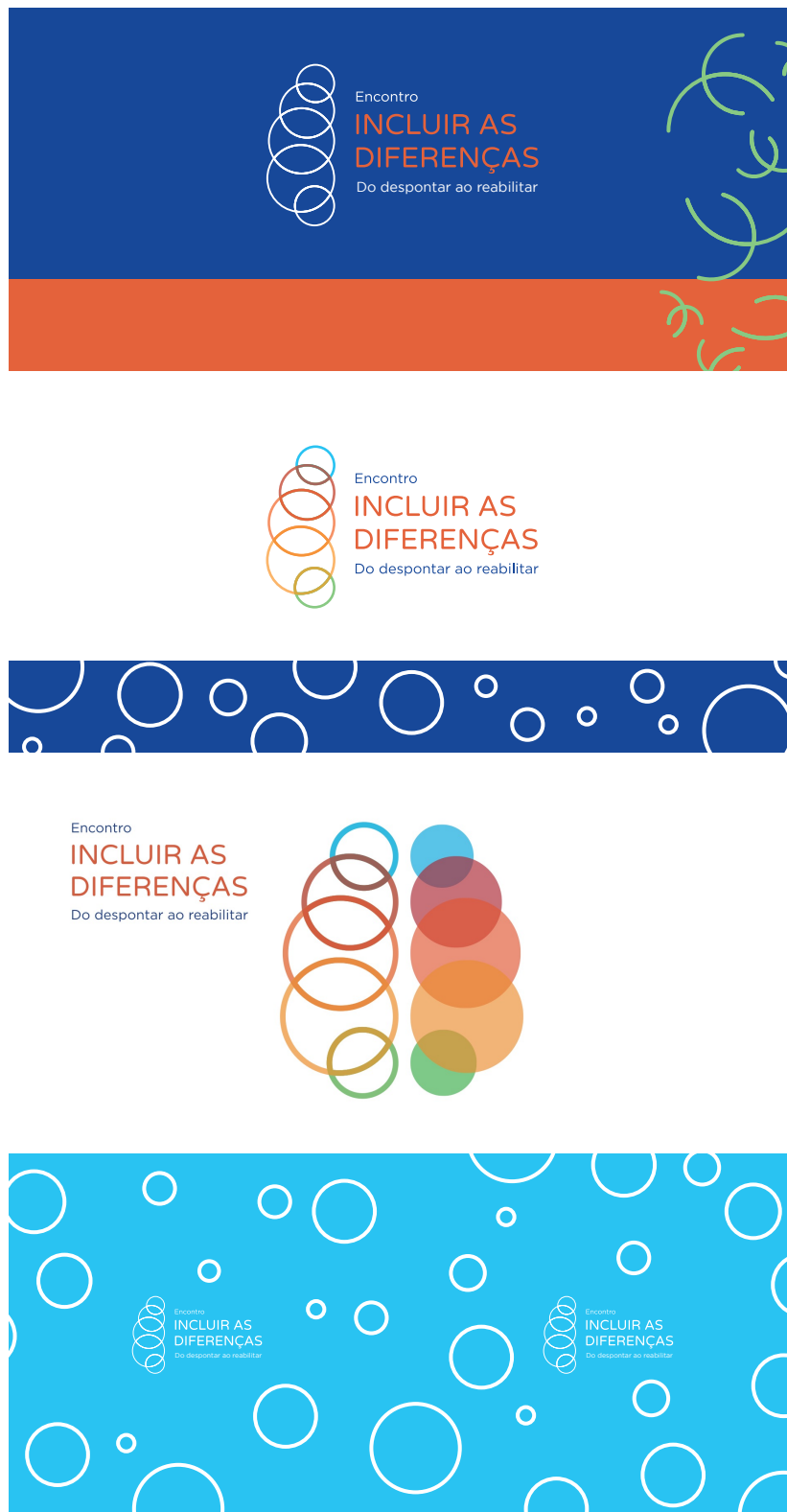


Figura 146 - Painéis para o II Encontro "Do Despontar ao Reabilitar" relativas aos oradores. Fonte: Autor