

Case Report

DOI: 10.53681/c1514225187514391s.31.164

O PARADOXO DO BARCO DE TESEU: IDENTIDADE E DIFERENÇA NO PROJETO GRÁFICO DE LIVROS

The paradox of 'Theseus' boat: Identity and difference in graphic design project for printed books

ISABEL LOPES DE CASTRO^{1/2}

Author

ORCID: [0000-0003-2306-6558](https://orcid.org/0000-0003-2306-6558)

RESUMO

Supõe-se que a identidade visual assume importância no desenvolvimento do projeto gráfico de livros impressos, sobretudo no caso das coleções e dos volumes, quando garante, a cada edição, o reconhecimento de pertença a um conjunto e também a necessária diferenciação da edição anterior. No âmbito do presente estudo foram adotadas metodologias não intervencionistas e o estudo de caso de tipo exploratório. O estudo de caso consistiu numa componente de investigação ativa, com o desenvolvimento de um projeto gráfico de volumes, resultantes do projeto de investigação em pintura de José Quaresma A Pintura Contemporânea no Barco de Teseu. Foi utilizado como método de pesquisa o estudo de caso único descritivo, que incidu sobre a criação de identidade visual.

PALAVRAS-CHAVE

Identidade visual, Tipografia, Projeto gráfico de livros impressos, Volumes

ABSTRACT

It is supposed that visual identity assumes importance in the development of the graphic design of printed books, especially in the case of collections and volumes, when it ensures, in each edition, the recognition of belonging to a group and also the necessary differentiation from the previous edition. In this study, non-interventionist methodologies and an exploratory case study were adopted. The case study consisted of an active research component, with the development of a graphic design project of volumes, resulting from José Quaresma's research project in painting A Pintura Contemporânea no Barco de Teseu (Contemporary Painting in the Ship of Theseus). The research method used was the descriptive single case study, which focused on the creation of visual identity.

KEYWORDS

Visual identity, Typography, Graphic design project for printed books, Volumes

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

² Instituto Politécnico de Castelo Branco. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco Unidade Técnico-Científica de Arte e Design

Correspondent Author:

Isabel Lopes de Castro
Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
isabellopescastro@gmail.com

Submission date:

29/07/2022

Acceptance date:

15/02/2023

1. INTRODUÇÃO

O projeto de investigação em pintura de José Quaresma, denominado *A Pintura Contemporânea no Barco de Teseu*, “consiste numa reflexão sobre diversas tipologias de pintura contemporânea, com as respetivas diferenças e afinidades, (...), [e] das possibilidades de coexistência deste domínio a par de outros (...), a saber: Instalação, Vídeo, Performance, Arte Pública, *Urban Screening*, *Videomapping*, outros” (Quaresma, 2016, p.27) [1]. Uma das teses que sustenta o projeto geral de investigação é a de que “A natureza multimoda da pintura (*elemento pictural*) contemporânea é mais facilmente compreensível à luz do paradoxo do Barco de Teseu” (Quaresma, 2016, p. 30) [1] e do par ontológico da *identidade* e da *diferença*.” (Quaresma, 2016, p. 31) [1]. O navio com que Teseu regressou são e salvo a Atenas, depois de ter morto o Minotauro em Creta, foi, segundo Plutarco *et al.* [2] conservado até ao tempo de Demétrio de Falero, pois os atenienses retiravam o madeiramento velho e substituíam-no por novo. Para alguns filósofos o navio continuava a ser o mesmo e para outros já não o era (Plutarco *et al.*, 2008) [2]. Identidade e diferença são dois tópicos importantes no desenvolvimento de um projeto gráfico de livros impressos, sobretudo quando diz respeito a volumes, que Faria & Pericão (2008, p. 1236) [3] definem como “unidade material que reúne, sob uma mesma capa, um certo número de folhas, formando um todo ou fazendo parte de um conjunto”. Os volumes devem de estar ligados por um conceito comum, que se materializará na criação de identidade visual.

A necessidade de identidade e de diferenciação dos volumes foi tida como objetivo para o projeto gráfico e formulou-se a seguinte questão de investigação: Que identidade visual criar que garanta identidade e simultaneamente diferença?

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para Ruder (1959, p. 136) [4] “todas as publicações que são constituídas por várias páginas, tais como catálogos, brochuras, revistas e livros, requerem uma conceção ‘global’ sistemática (...) o que consequentemente, exige uma reflexão lógica e planeamento por parte do tipógrafo”.¹ (...), ou designer gráfico, nos dias de hoje.

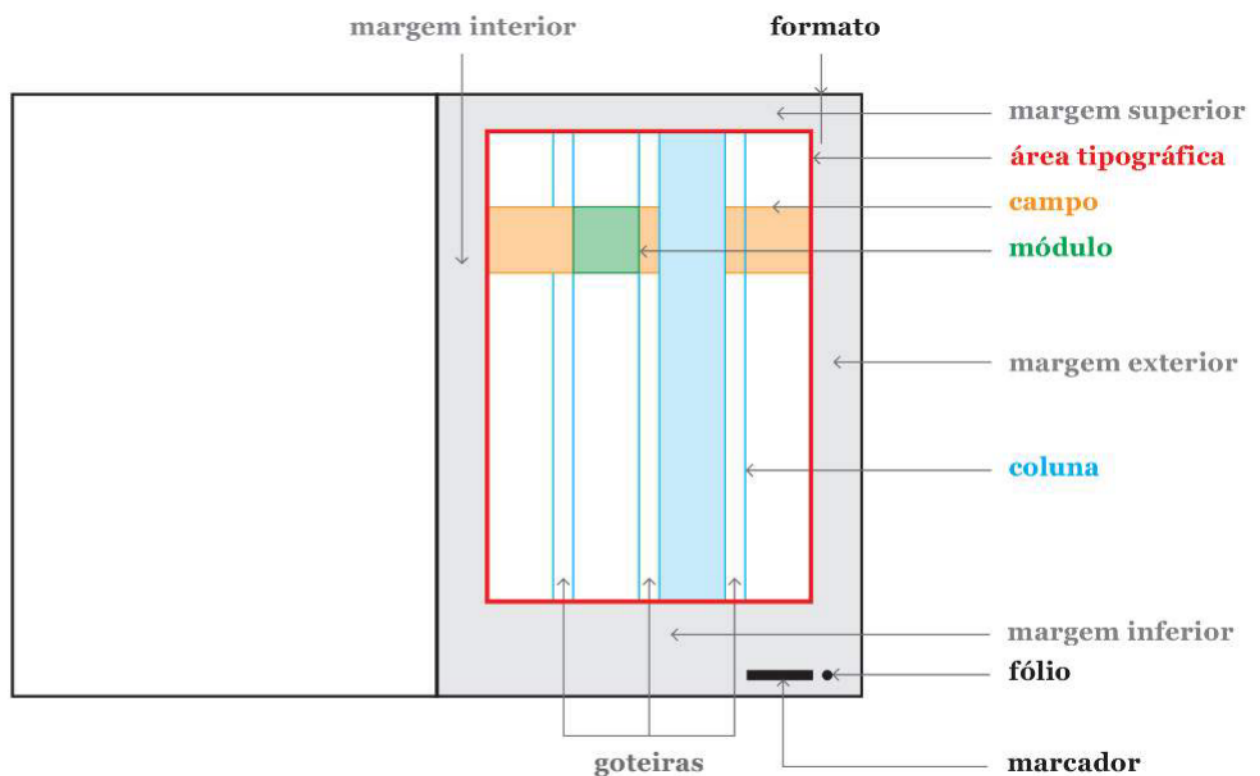
Segundo Haslam (2010, p. 23) [5] “os designers experientes desenvolvem livros por meio de várias abordagens (...) que podem ser classificadas em quatro grandes categorias: documentação, análise, conceito e expressão”. O que constitui o ponto de partida de um livro é a documentação, que pode ser usada como principal abordagem editorial e de design, pois qualquer projeto de design gráfico regista e preserva as informações por meio do texto e da imagem, sendo também fundamental à tipografia, à imagem, à ilustração, a bem dizer, a todos os componentes de um livro. No que diz respeito à análise, “o pensamento analítico está presente no design de todo e qualquer livro” (Haslam, 2010, p. 25) [5], quando os designers quebram a totalidade do conteúdo em unidades menores. Ao configurar grupos de informação, o designer prioriza e ordena esses grupos, com o objetivo de estruturar, sequenciar e hierarquizar o conteúdo. Uma abordagem conceitual procura a “ideia gráfica que retém em si a mensagem” e que “é definida pelo pensamento reduzido, no lugar de expandido”. “O termo conceitual pode ser usado para descrever uma abordagem mais ampla (...) quando um diretor de arte é responsável pelo visual de uma coleção de livros (...)” (Haslam, 2010, p. 27) [5]. Esta abordagem mais ampla também faz sentido no projeto gráfico de volumes. No que diz respeito à expressão, “uma abordagem possível ao design é motivada pela visualização das emoções do autor ou do designer” (Haslam, 2010, p. 26) [5]. Esta abordagem considera o conteúdo como início de uma interpretação pessoal permitida ao designer e que se vai traduzir na criação da identidade visual do livro.

Para Caldwell & Zapatero (2014) [6] os elementos que se unem para formar uma identidade visual de uma nova publicação são logotipos, paletas de cores, fontes, fotografias e ilustração, devendo de ser criadas regras que rejam a sua utilização. A cada edição, a identidade visual deve garantir o estilo reconhecível da publicação, bem como que cada nova edição seja diferente da última.

Haslam (2010) [5] considera que a paleta do designer de livros é composta pelos seguintes tópicos: formato, grelha, tipo de letra e paleta tipográfica, tópicos estes que se consideram relevantes para a criação de identidade visual.

O projeto gráfico de um livro pode optar por um dos três formatos seguintes: retrato, paisagem e quadrado. O formato do livro permite definir as proporções externas da página, enquanto a grelha permite definir as divisões internas.

Para Lupton (2004, p. 113) [7] uma “grelha eficaz é (...) uma estrutura flexível e resiliente, um esqueleto que se move em concertação com a massa muscular da informação”². A grelha é um sistema de organização de elementos numa página. Levando-se em conta a natureza do conteúdo e formato da página, a área é dividida em segmentos contra os quais tudo é alinhado. O texto ao ser integrado na grelha de acordo com múltiplas possibilidades ao nível da tipografia (corpo de letra, disposição) cria hierarquia na leitura. A figura 1 apresenta os componentes da grelha: formato, margens (superior, inferior, interior e exterior), área tipográfica, colunas, goteira, campo, módulo, fólio e marcadores.



A divisão da área tipográfica do livro impresso pode ser feita considerando três tipos de grelha: manuscrita, servindo essencialmente como moldura para áreas de texto, uma vez que a área tipográfica não é dividida; de colunas, permitindo uma estrutura mais flexível para a combinação de texto e imagem, e modular, que acrescenta ainda mais flexibilidade, com a área tipográfica dividida em módulos. Evans & Sherin (2009) [8] consideram ainda a possibilidade de utilização de grelhas de construção que não são criadas antes do *layout*, mas sim no decurso da colocação dos elementos na página. Esta grelha é adequada à organização de conteúdo textual e de imagem, com vista à composição que tira partido expressivo de alinhamentos horizontais e verticais. A figura 2 exemplifica com recurso a retângulos — em simulação de manchas de texto e de imagem — e linhas verticais e horizontais — em representação de alinhamentos verticais e horizontais — a composição de textos e imagem, com os inerentes alinhamentos, com recurso a uma grelha de construção.

Fig.1
Componentes da grelha.
Fonte: A autora

Os sistemas de grelha podem considerar uma grelha de linhas de base (a magenta na figura 3), sobre as quais os textos assentam e cuja distância entre linhas é definida pela entrelinha do corpo de texto. A grelha de linhas de base permite determinar o formato das imagens, o alinhamento de textos e imagens bem como o posicionamento de textos: títulos, citações, fôlio, marcadores, notas, etc.

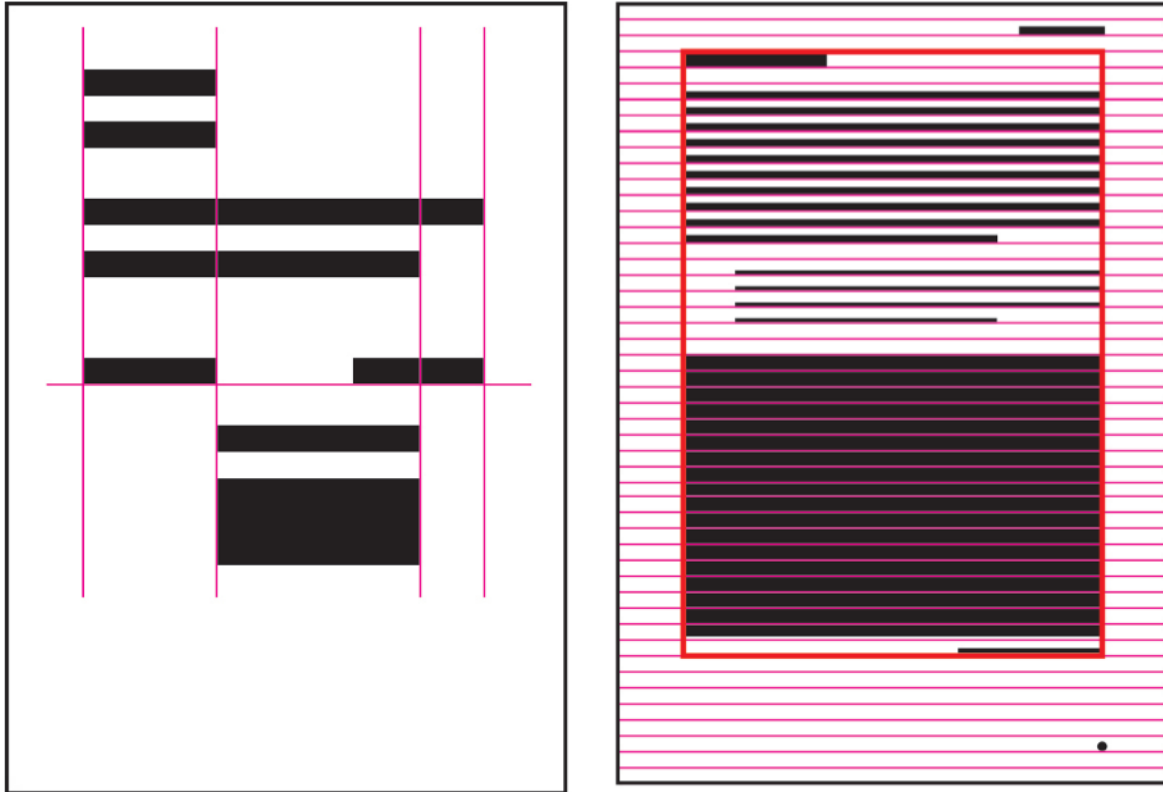


Fig.2 (esq.)
Composição feita com
recurso a grelha de
construção
Fonte: a autora

Fig.3 (diret)
Grelha de linhas de base.
Fonte: a autora

Moholy-Nagy (1923, para. 2) [9] considerava que “a tipografia é um instrumento de comunicação” (...) e pretendia “criar uma nova linguagem de tipografia cuja elasticidade, variabilidade; e frescura da composição tipográfica é exclusivamente ditada pela lei interior de expressão e pelo efeito ótico”³. Tschichold considerava que “cada parte de um texto relaciona-se com qualquer outra parte por uma relação lógica definida de ênfase e valor, pré-determinada pelo conteúdo” (1928, para. 4) [10], e que “é essencial dar expressão pura e direta ao conteúdo do que quer que seja impresso”⁴ (1928, para. 5) [10]. Froshaug (1967, para. 15) [11] concorda com esta ideia ao considerar que “para cada texto a traduzir em termos tipográficos, determinar não apenas como o texto aparece, mas o que significa”⁵. Para Lupton & Miller (1999, p. 14) [12] “design e tipografia operam nos limites da escrita, determinando as formas e estilos das letras, os espaços entre elas, e a sua disposição”. Ruder (1959, p. 135) [4] refere que “a tipografia é considerada principalmente como um meio de ordenar os vários constituintes de um *layout*. A regra de que um texto deve ser facilmente legível é uma regra incondicional. Tschichold (1928) [10] defendia a utilização dos tipos de letra grotescos (*sans serif*) embora no caso dos livros, a escolha de um tipo romano fosse a adequada para o corpo de texto e os tipos *sans serif* deviam de ser reservados para dar ênfase. Para o mesmo autor a cor deve de ser usada funcionalmente, isto é o efeito fisiológico de cada cor deve de ser utilizado para aumentar ou diminuir um bloco de texto, uma fotografia ou outro qualquer elemento de composição.

Haslam (2010, p. 101) [5] considera que “os elementos da paleta tipográfica têm funções específicas dentro do *layout* de um livro”, quer da capa, quer do miolo ou corpo do livro que integra diferentes secções que importa diferenciar. A capa tem de exprimir o carácter da publicação assim como o seu conteúdo (Caldwell & Zapatero, 2014) [6]. As capas podem

seguir três abordagens gráficas: figurativas, abstratas ou baseadas em texto (tipografia). Os *layouts* baseados em texto são determinados pela natureza do conteúdo. A maneira de dispor a tipografia na página, respeitando a grelha, levam o designer a refletir sobre como o significado será articulado na capa do livro, bem como ao longo das seções que constam do corpo do mesmo, o que pressupõe tomadas de decisão relativamente a que tipos de letra considerar, como o texto será alinhado na grelha, como usar os espaços verticais e horizontais, como fazer uso da cor, como hierarquizar o conteúdo e como ajudar o leitor a localizar conteúdos no livro.

3. METODOLOGIA

Para este estudo foram adotadas metodologias não intervencionistas e o estudo de caso de tipo exploratório. No que diz respeito às metodologias não intervencionistas, inclui-se a revisão da literatura sobre o tema, a documentação, a observação direta e a análise dos dados. Conforme definido por Yin (1994) [13], o estudo de caso permite o estudo de um fenômeno contemporâneo no seu contexto, de tipo exploratório, por permitir ao investigador elevado controle sobre a experiência. O presente estudo de caso exploratório considerou uma componente de investigação ativa, que visa contribuir para a reflexão em torno da criação de identidade visual no âmbito do projeto gráfico de livros (volumes) e dividiu-se em três fases denominadas respetivamente: fundamentação teórica, criação da identidade visual e paginação. A fase fundamentação teórica foi apresentada no ponto dois deste artigo. A fase criação da identidade visual foi dividida em vários pontos, de acordo com as categorias propostas por Haslam (2010) [5]: documentação, análise, conceito e expressão. No primeiro ponto, a documentação materializou-se no acesso aos conteúdos textuais e de imagem produzidos e compilados no âmbito do projeto de investigação *A Pintura Contemporânea no Barco de Teseu*. No âmbito do segundo ponto procedeu-se à análise detalhada dos conteúdos, numa busca de compreensão do todo e que culminou na escolha da abordagem gráfica para as capas. No terceiro ponto definiu-se o conceito, a “abordagem mais ampla” a adoptar no projeto gráfico de volumes. No quarto ponto determinou-se a expressão que se traduziu na criação da identidade visual e que considerou os sub pontos: formato, tendo em consideração questões de produção, com impacto nos custos da mesma; grelhas necessárias à criação dos *layouts*; tipos de letra, um mais indicado para a boa leitura e outros mais orientados para a expressão e para o ênfase; paleta tipográfica, com o objetivo de definir a hierarquia visual e auxiliar o leitor na navegação no corpo dos livros; cor, com definição de linhas orientadoras para a sua utilização de forma a garantir contraste e hierarquia e *layouts* com linhas orientadoras para o desenho das capas e diferentes seções do corpo dos livros. Na fase paginação, que decorreu entre 2016 e 2018, paginaram-se três volumes resultantes do projeto de investigação.

4. PROJETO GRÁFICO

4.1. Criação da identidade visual

4.1.1 Documentação

A criação da identidade visual teve início com o acesso aos conteúdos textuais e de imagem produzidos e compilados, à data, no âmbito do projeto de investigação *A Pintura Contemporânea no Barco de Teseu*: títulos dos volumes (*A Instalação de Pintura e Pictorially Installing and Dwelling in the World* — dois volumes complementares —, *A Pintura e o Elemento Fotográfico Uma Reciprocidade Inesgotável e A Pintura e a imagem em movimento (video art, cinema e videomapping)* bem como textos e imagens do volume I.

4.1.2 Análise

Os volumes integrariam essencialmente conteúdos textuais, o que orientou a abordagem gráfica a seguir nas capas, tendo-se optado pela criação baseada em texto (tipografia). Os conteúdos textuais previstos para as capas e para o corpo dos livros foram divididos em unidades menores, dando origem a grupos de informação que serão ordenados com o objetivo de os estruturar, sequenciar e hierarquizar.

4.1.3 Conceito

Para responder à questão de investigação: que identidade visual criar que garanta identidade e simultaneamente diferença? foi feita uma recolha dos argumentos dos filósofos que discutiram o paradoxo inspirado pelo Navio de Teseu, tais como: Heráclito, Sócrates, Platão antes de Plutarco, e mais próximo do tempo presente, Thomas Hobbes, John Locke e Gottfried Leibniz. De entre os argumentos emanaram conceitos como: permanência, mudança, modificação, alteração e diferença. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* alteração significa: ato ou efeito de alterar(-se) e mudança das qualidades ou das características habituais. No caso de se tratar de uma alteração gráfica, significa “qualquer modificação (como supressão, acréscimo, etc.) por parte do autor, em texto já composto tipograficamente” (Houaiss & Vilar, 2002, p.219) [14]. A alteração que o barco de Teseu foi sofrendo ao longo do tempo, com a substituição do madeiramento velho por novo, é o conceito base que esteve na origem do projeto gráfico dos volumes e que se materializará na composição tipográfica das respetivas capas, o que implicará que haja elementos que permanecerão de composição para composição, ou seja de capa para capa, que outros serão acrescentados e que outros substituídos. Devem ser entendidos como elementos de composição letras e palavras compostas com determinados tipos de letra, a cor, a imagem, o espaço positivo e o negativo e os alinhamentos horizontais.

4.1.4 Expressão

Neste âmbito considerou-se o conteúdo textual como ponto de partida para uma interpretação pessoal do designer a culminar em composições tipográficas, que cristalizarão a identidade visual, a partir de decisões relativas a: formato, grelhas, tipos de letra, paleta tipográfica, cor, contraste e hierarquia e *layouts*.

4.1.4.1 Formato

Considerou-se pertinente a manutenção do mesmo formato nos volumes, como elemento de identidade, tendo-se optado pelo A5, que possibilita otimização de papel, sendo possível imprimir, com recurso a impressão digital, o formato aberto da capa (badanas com 82,5x210 mm) sobre uma folha com o formato A3+ (480x310 mm).

4.1.4.2 Grelhas

Capa. Optou-se por uma grelha de construção por permitir operacionalizar de forma efetiva as ações de acréscimo e supressão de elementos, bem como tirar partido expressivo de alinhamentos horizontais e verticais.

Páginas iniciais, corpo do livro e páginas finais. Optou-se por uma grelha manuscrita simétrica, com uma margem exterior generosa que permite segurar o livro sem tapar o corpo de texto. Considerou-se também uma grelha de linhas de base à qual serão agarrados a maioria dos conteúdos textuais e alinhados os poucos conteúdos de imagem.

4.1.4.3 Tipos de letra

Capas. Foi prevista uma seleção de tipos de letra para utilização nas capas dos volumes que teve por base o conceito alteração, operacionalizado por acréscimo de um tipo de letra de volume para volume. Preferiram-se os tipos de letra Tw Cen MT, Baskerville e Charrington Outer pelos desenhos que permitem: a criação de composições tipográficas expressivas, a ênfase de conteúdos e a compatibilização da altura dos caracteres quando compostos numa mesma linha de texto, devido às alturas do x próximas, como representado na figura 4.

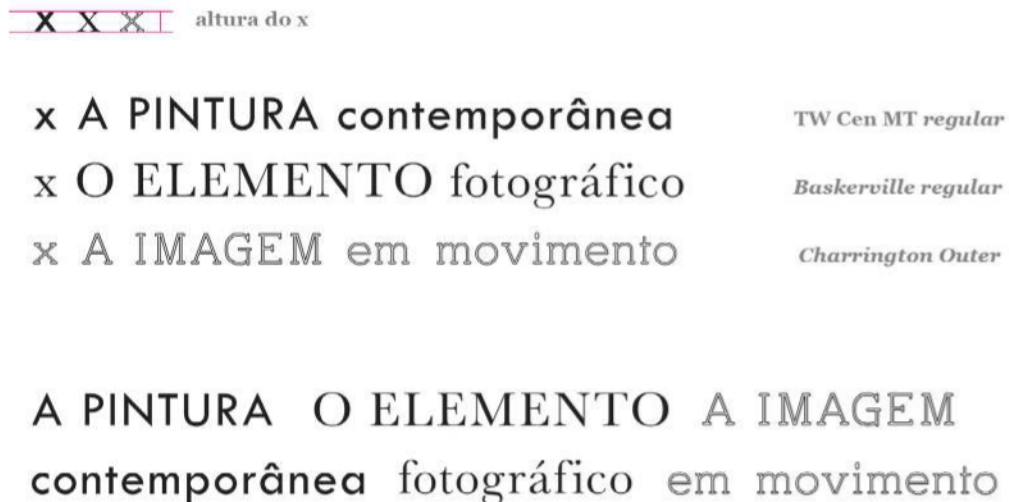


Fig.4
Representação das alturas dos x dos tipos de letra das capas.
Fonte: a autora

O tipo de letra Tw Cen MT (moderno linear geométrico segundo a classificação tipográfica Vox-ATypI) possui um desenho que se baseia nas formas geométricas usadas no início da década de 1920 na Alemanha e que posteriormente assumiram protagonismo na Bauhaus. O tipo de letra Baskerville (clássico real segundo a mesma classificação tipográfica), continua a ser muito utilizado no desenho de livros, dada a elegância do seu desenho, expressa no contraste entre traços grossos e finos. O tipo de letra Charrington Outer (moderno mecânico segundo a mesma classificação tipográfica) possui serifa pesada e ampla e pouco contraste entre os traços. As capas preveem ainda o tipo de letra Georgia (clássico real segundo a mesma classificação tipográfica) concebido como um tipo que é legível e elegante quando impresso pequeno, pois apresenta uma grande altura do x, sendo assim adequado também para composição do corpo de texto.

A capa do vol. I *A instalação de pintura* será composta com recurso apenas ao tipo de letra Tw Cen MT. A capa do vol. II *Pictorially installing and dwelling in the world* será composta com o tipo Tw Cen MT ao qual se associará o tipo Georgia. A capa do vol. III *A pintura e o elemento fotográfico, uma reciprocidade inesgotável*, será composta com os tipos já referidos ao qual se associará o tipo Baskerville e a capa do vol. IV *A pintura e a imagem em movimento, video art, cinema e videomapping* será composta com todos os tipos referidos anteriormente ao qual se juntará o tipo Charrington Outer.

Páginas iniciais, corpo do livro e páginas finais. Nos quatro volumes foi prevista a composição dos títulos com recurso ao tipo de letra Tw Cen MT, por se tratar de um tipo *sans serif*, indicado para dar ênfase. Foi também prevista a utilização do tipo Georgia nos quatro volumes para composição do corpo de texto, subtítulos, legendas, citações e notas por se tratar de um tipo romano, que proporciona uma boa leitura.

4.1.4.4 Paleta tipográfica

Capas. Estrutura: definir a hierarquia visual. Previu-se a seguinte hierarquia de conteúdos: nome do autor composto com Tw Cen MT *bold* a 14 pt (em todos os volumes) e na parte superior da composição; título do volume com Tw Cen MT *regular* a 35 pt em caixa alta (em todos os volumes), Baskerville *regular* (nos volumes III e IV) e Charrington Outer (no volume IV) e na parte central da composição; título do projeto e o seu período de vigência com Tw Cen MT *bold* a 35 pt em caixa alta (no volume I, por se tratar do volume de apresentação do projeto de investigação, e minoritariamente no volume II) e em caixa alta e baixa com Georgia *bold* a 10,5 pt (nos volumes II, III e IV) também na parte central da composição; o número do volume com Tw Cen MT *bold* a 14 pt (em todos os volumes) em posição variável de volume para volume, na parte inferior da composição. Nas lombadas (em todos os volumes) o nome do autor seria composto em caixa alta e baixa com Tw Cen MT *bold* a 11 pt e o título do projeto com o seu período de vigência, título do volume e número do volume em caixa alta e baixa com Tw Cen MT *bold* 10 pt.

Previu-se a utilização do tipo de letra Georgia *bold* e *regular* a 8,5 pt para a composição de uma pequena introdução a constar das badanas anteriores dos volumes. Previu-se igualmente a utilização do tipo de letra Tw Cen MT *bold* a 11 pt e do tipo Georgia *regular* a 8,5 pt para composição respetivamente do nome do autor e do seu *curriculum vitae* a constar da badanas posteriores dos volumes.

Páginas iniciais, corpo do livro e páginas finais. Estrutura: definir a hierarquia visual. Previu-se que as folhas de rosto integrassem a composição tipográfica das respetivas capas. A composição tipográfica das restantes seções dos volumes foi feita com recurso apenas aos tipos Tw Cen MT e Georgia nas seguintes variantes e corpos: índices (Tw Cen MT *bold*, *bold italic* e *regular* a 10,5 pt); dedicatórias (Georgia *bold* a 9 pt); prefácios e/ou introduções (Tw Cen MT *bold* a 14 pt nos títulos e Georgia *regular* a 10,5 pt no corpo de texto); corpo do livro (títulos com Tw Cen MT *bold* 14 pt, subtítulos com Georgia *bold* 10,5 pt, corpo de texto Georgia *regular* 10,5 pt, assim como as citações e notas, respetivamente a 9 pt e a 8,5 pt, legendas com Georgia *regular* 9 pt); colófon (Tw Cen MT *bold* e Georgia *regular* a 8 pt).

Profundidade da coluna. A coluna integra trinta e quatro linhas de texto.

Marcas de parágrafo. Previu-se que os parágrafos fossem marcados com recurso a quebra de linha e indentação de 10 mm.

Alinhamento horizontal. Previu-se que os títulos fossem compostos com alinhamento horizontal à esquerda, corpo de texto, citações e notas compostas com alinhamento horizontal justificado.

Espaço horizontal: Previu-se que os títulos fossem compostos sem hifenização e com os valores pré-definidos de justificação, o corpo de texto com uma média de dez palavras por linha de texto, com hifenização e com valores pré-definidos de justificação; as citações e as notas com uma média de dez palavras por linha de texto com hifenização e com valores pré-definidos de justificação.

Espaço vertical. Previu-se também que todas as funções dos textos (títulos, subtítulos, corpo de texto, citações, notas) fossem alinhadas à grelha de linhas de base, criada a partir da entrelinha de 14 pt do corpo de texto .

Navegar pelo livro: Fólios e marcadores. Previu-se que o fólio fosse composto com Tw Cen MT *regular* a 7 pt, com alinhamento horizontal à esquerda, alinhado à quarta linha da grelha de linhas de base e posicionado na margem exterior com o objetivo de possibilitar a melhor navegação pelo livro, permitindo facilmente ao leitor aceder à página pretendida. Previu-se que os marcadores (prefácio e ou introdução, número e tema do capítulo) fossem compostos com Tw Cen MT *regular* a 7 pt, com alinhamento horizontal à esquerda em página par e alinhamento horizontal à direita em página ímpar, alinhados à segunda linha da grelha de linhas de base e posicionado na margem superior com o objetivo de possibilitar a melhor navegação pelo livro, permitindo facilmente ao leitor aceder ao conteúdo pretendido.

4.1.4.5 Cor, contraste e hierarquia

De forma a reduzir custos de produção, optou-se pela impressão em quadricromia nas capas dos volumes e por impressão a apenas uma cor no miolo, excetuando-se as poucas páginas que integram imagens. Foi previsto uma paleta cromática para utilização nas capas dos volumes que teve por base o conceito alteração, bem como a especificidade temática de cada volume.

Dada a complementaridade temática dos volumes I e II — *A instalação de pintura e II Pictorially Installing and Dwelling in the World*, respetivamente — previu-se a utilização de duas cores complementares nas capas dos dois primeiros volumes, começando pelo roxo e seguindo-se o amarelo, sendo que a capa do segundo volume constituir-se-ia como um negativo cromático da capa do primeiro volume. A utilização de cores complementares é relevante no que à beleza diz respeito nos campos da arte e do design gráfico. As cores complementares posicionam-se de maneira oposta no círculo cromático e são muito utilizadas na pintura quando o objetivo é dar à composição movimento e harmonia. Quando sobrepostas o contraste é máximo. Roxo é uma cor que resulta da mistura de duas cores primárias azul e vermelho e que está associada ao conceito alteração, por via de associação a mudança, transformação e variação.

Para a capa do volume III, a paleta cromática teve na sua origem a associação à imagem fotográfica e em concreto aos primórdios da fotografia, com a criação de imagens a preto e branco. Para reforço do conceito alteração, em que os elementos vão sendo substituídas por outros, optou-se por manter uma das cores dos volumes anteriores, o amarelo, que sobre o preto garante grande contraste, tal como o branco.

A paleta cromática prevista para a capa do volume IV também teve na sua origem a associação à imagem em movimento e ao sistema de cor R (*red*) G (*green*) B (*blue*) das cores primárias aditivas que permite a sua reprodução em dispositivos eletrónicos. Por se tratarem de volumes impressos, consideraram-se as três cores primárias subtrativas do sistema de cor C (*cyan*) M (*magenta*) Y (*yellow*).

A cor atribuída aos elementos de composição nas capas permite reforçar a hierarquia, relacionar elementos e orientar o leitor.

4.1.4.6 Layouts

Capas. As composições tipográficas das capas devem materializar o conceito apresentado no ponto 4.1.3. De edição para edição devem de ser introduzidas alterações nas composições por via da mudança do conteúdo textual a compor, pela disposição dos conteúdos, pela integração de outro tipo de letra e pela mudança de cor de textos e fundos. A opção por uma grelha de construção determina que os alinhamentos sejam definidos pela disposição das letras que compõem as palavras e dos outros elementos, tirando a composição partido expressivo de alinhamentos horizontais e verticais, como representado na figura 5.

Páginas iniciais, corpo do livro e páginas finais. Estas páginas são essencialmente compostas por texto, pelo que os *layouts* terão de ser projetados de forma a facilitarem a leitura, acentuarem a importância dos conteúdos e auxiliarem o leitor na navegação pelos mesmos. As boas decisões ao nível da escolha dos tipos de letra e da hierarquização visual foram, para isto, essenciais.



4.2. Paginação

Fig.5

Propostas de capa para os quatro volumes.

Fonte: a autora

A paginação dos três volumes resultantes do projeto de investigação *A Pintura Contemporânea no Barco de Teseu* decorreu entre 2016 e 2018, tendo sido realizada de acordo com as diretrizes definidas no âmbito do desenvolvimento da identidade visual, nomeadamente no que diz respeito a formato, grelhas, escolha dos tipos de letra e paleta tipográfica com a inerente criação de estilos de carácter e de parágrafo necessários à composição, cor e linhas orientadoras para a criação de *layouts*, como representado nas figuras 6 e 7.

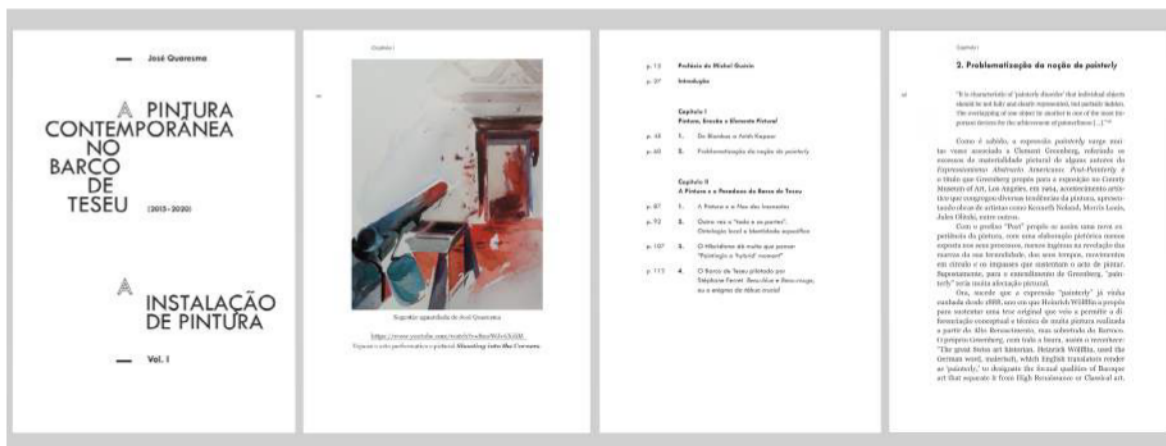


Fig.6

Páginas iniciais e do corpo do livro do volume I.

Fonte: a autora



Fig.7

Volumes I, II e III.

Fonte: a autora

CONCLUSÃO

Considera-se que a fase de fundamentação teórica foi extremamente importante ao desenvolvimento do projeto por permitir identificar e posteriormente assumir a abordagem proposta por Haslam (2010) [5] para o desenvolvimento de projecto gráfico de livros e que considera quatro grandes categorias: documentação, análise, conceito e expressão. No âmbito da análise a constatação de que os volumes considerariam essencialmente conteúdos textuais orientou a abordagem gráfica a seguir nas capas, tendo-se optado pela criação baseada em texto (tipografia).

No âmbito do conceito foi feita uma recolha dos argumentos de filósofos que discutiram o paradoxo inspirado pelo Navio de Teseu à qual se associou o par ontológico “*identidade*” e “*diferença*” do projeto de investigação de José Quaresma, tendo-se definido o conceito alteração para o projeto gráfico dos volumes.

No âmbito da expressão, deu-se forma ao conceito e à interpretação pessoal dos conteúdos textuais por parte do designer, sendo fundamentais ao desenvolvimento da identidade visual os tópicos: formato, grelhas, tipos de letra, paleta tipográfica, cor, contraste e hierarquia e *layouts*. Destes tópicos consideraram-se fundamentais a seleção de diferentes tipos de letra e a opção, nas capas, por grelhas de construção criadas no decurso da colocação dos elementos na página. A utilização deste tipo de grelha permitiu a criação de *layouts* com valor expressivo, obtido através de alinhamentos horizontais e verticais, que materializam o conceito alteração de capa para capa, pela permanência de certos elementos — letras e palavras compostas com determinados tipos de letra, a cor, a imagem, o espaço positivo e o negativo e os alinhamentos horizontais — e pela substituição de outros.

Assumindo as capas como lugar primordial onde a identidade visual se exprime, considera-se que a identidade visual criada garante as funções de identificação e diferenciação dos volumes, pois permite ao leitor o reconhecimento da identidade ou seja do que é idêntico ou semelhante e ao mesmo tempo do que é diferente, do que é particular em cada edição, garantindo o reconhecimento de pertença a um conjunto e também a necessária diferenciação da edição anterior.

NOTAS

1. No original: “all publications that are made up of a number of pages, such as catalogs, brochures, magazines, and books, require systematic ‘overall’ designing (...) and it consequently calls for logical thinking and planning on the part of the typographer”.

2. No original: “designed in response to the internal pressures of content (text, image, data) and the outer edge or frame”, an “effective grid is (...) a flexible and resilient structure, a skeleton that moves in concert with the muscular mass of information”.

3. No original: “typography is a tool of communication” (...) “to create a new language of typography whose elasticity, variability; and freshness of typographical composition is exclusively dictated by the inner law of expression and the optical effect”.

4. No original: “the function of printed text is communication, emphasis (word value), and the logical sequence of the contents. Every part of a text relates to every other part by a definite, logical relationship of emphasis and value, predetermined by content”, (...) “it is essential to give pure and direct expression to the contents of whatever is printed”.

5. No original: “for each text to be translated into typographic terms, determine not just how the text appears, but what it means to say”.

ACKNOWLEDGEMENTS

Ao Prof. José Quaresma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Quaresma, J. (2016). *A Pintura Contemporânea no Barco de Teseu: A instalação de pintura*. (Vol. I). Associação dos Arqueólogos Portugueses e Museu Arqueológico do Carmo.
- [2] Leão, D. F., Fialho, M. do C. & Plutarco. (2008). *Vidas Paralelas. Teseu e Rómulo*. CECH.
- [3] Faria, I. M. & Pericão, M. G. (2008). *Dicionário do Livro: da escrita ao livro eletrônico*. Almedina.
- [4] Ruder, E. (1959). The Typography of Order. In M. Bierut, J. Helfang, S. Heller & R. Poynor (eds.), *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design* (pp. 135-138). AllWorth Press.
- [5] Haslam, A. (2010). *O livro e o designer II. Como criar e produzir livros*. (2nd ed.). (2010). Rosari.
- [6] Caldwell, C. & Zappaterra, Y. (2014). *Design Editorial: Jornais e revistas / Mídia impressa e digital*. Gustavo Gili.
- [7] Lupton, E. (2004). *Thinking With Type*. Princeton Architectural Press.
- [8] Evans, P. & Sherin, A. (2009) *Forms, Folds and Sizes, All the Details Graphic Designers Need to Know but Can Never Find*. Rockport Publishers.
- [9] Moholy-Nagy, L. (1923). *The New Typography*. Designopendata. <https://designopendata.wordpress.com/portfolio/the-new-typography/>
- [10] Tschichold, J. (1928). *The New Typography*. Medium. <https://medium.com/@digitalo-netwo/the-new-typography-excerpt-c2a3c1325f23>
- [11] Froshaug, A. (n.d.). *Typography is a grid*. Hyphen Press. <https://hyphenpress.co.uk/journal/article/typography-is-a-grid>
- [12] Lupton, E. & Miller, J. A. (1999). *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*. Phaidon.
- [13] Yin, R. K. (1994). *Pesquisa Estudo de Caso — Desenho e Métodos*. (1st ed.). Bookman.
- [14] Houaiss, A. & Vilar, M. de S. (2002). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Círculo de Leitores

Reference According to APA Style, 7th edition:

Castro, I. L. (2023) O paradoxo do barco de Teseu: Identidade e diferença no projeto gráfico de livros. *Convergências -Revista de Investigação e Ensino das Artes, VOL XVI (31)*, 13-25. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.31.164>