

A produção de sentido em S. – O navio de Teseu: o design de Paul Kepple e Antonio Rhoden*The production of meaning in S. - The Ship of Theseus: the design of Paul Kepple and Antonio Rhoden*

Christiane Camara de Almeida & Vera Nojima

Design; livro; narrativa não-verbal; S.; Paul Kepple; Antonio Rhoden

Esse artigo resultou da pesquisa de mestrado cujo tema abordou a construção da narrativa não-verbal imbricada na narrativa verbal em *S. – O navio de Teseu*, um livro de literatura cujo design diferenciado potencializa a produção de sentido. Em tempos multimidiáticos em que as tecnologias digitais são aperfeiçoadas a cada instante, informações verbais e não-verbais tornam-se mais acessíveis e híbridas, desintegrando limites. Neste cenário, o campo do design vem agregando novas disciplinas e práticas ampliando a área do conhecimento. O designer editorial passa então a explorar diferentes tecnologias e linguagens e a participar ativamente na produção de artefatos multissensoriais, tornando-se um agente indispensável por fornecer os aportes sensoriais e interativos aos textos. As narrativas construídas por todo esse processo têm importância distinta no discurso desses produtos. As entrevistas direcionadas com os designers de *S. – O navio de Teseu*, o americano Paul Kepple e o brasileiro Antonio Rhoden, constituem o foco deste texto e são fundamentais para o entendimento das diferentes expertises práticas e intelectuais de ambos. Kepple descreve o *briefing*, a relação com os clientes, as intenções comunicacionais e recursos utilizados. Rhoden revela o processo de imersão, intervenção e adaptação do livro, como resolveu manuscritos de diferentes personagens e problemas com os arquivos originais. O objetivo deste artigo é demonstrar como a expertise e as escolhas desses designers editoriais constroem narrativas multissensoriais, potencializando a produção de inferências e a imersão na leitura.

Design; book; non-verbal narrative; S.; Paul Kepple; Antonio Rhoden

This article was the result of the master's research whose theme approached the construction of non-verbal narrative imbricated in the verbal narrative in S. The ship of Theseus, a book of literature whose differentiated design potentiates the production of meaning. In multi-media times where digital technologies are perfected at every turn, verbal and non-verbal information becomes more accessible and hybrid, disintegrating boundaries. In this scenario, the field of design has been adding new disciplines and practices, expanding the area of knowledge. The editorial designer then explores different technologies and languages and actively participates in the production of multisensory artifacts, becoming an indispensable agent for providing the sensorial and interactive contributions to texts. The narratives constructed throughout this process have different importance in the discourse of these products. The interviews with the designers of S.- The ship of Theseus, the American Paul Kepple and the Brazilian Antonio Rhoden, are the focus of this text and are fundamental for the understanding of the different practical and intellectual expertises of both. Kepple describes the briefing, the relationship with the clients, the communicational intentions and resources used. Rhoden reveals the process of immersion, intervention and adaptation of the book, how he solved manuscripts of different characters and problems with the original files. The purpose of this article is to demonstrate how the expertise and choices of these editorial designers build multisensory narratives, enhancing the production of inferences and immersion in reading.

1 Introdução

S. – O navio de Teseu é um livro adulto de literatura não ficção. Foi concebido e produzido pelo produtor norte-americano J.J. Abrams, escrito pelo roteirista Doug Dorst, lançado nos Estados Unidos em 2013 pela Melcher Media. O design original é de Paul Kepple. No Brasil, o livro foi adaptado e publicado pela editora Intrínseca e por sua complexidade levou quase três anos para ser concluído. Antonio Rhoden foi o designer brasileiro responsável pela adaptação.

Anais do 9º CIDI e 9º CONGICLuciane Maria Fadel, Carla Spinillo, Anderson Horta,
Cristina Portugal (orgs.)**Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI**

Belo Horizonte | Brasil | 2019

ISBN 978-85-212-1728-2

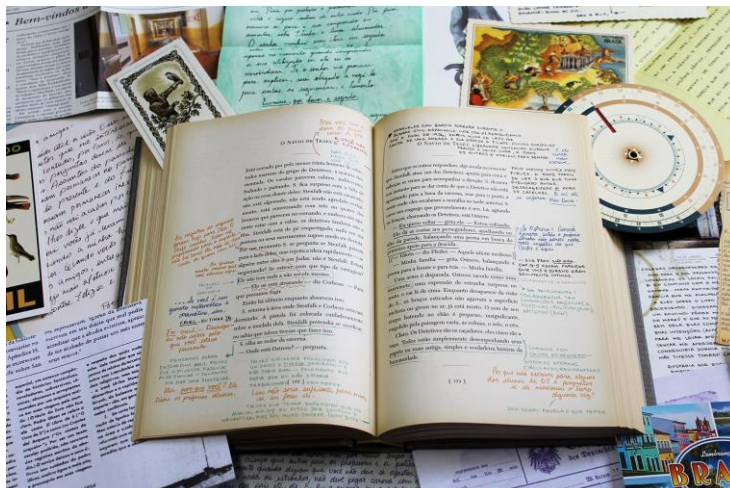
Proceedings of the 9th CIDI and 9th CONGICLuciane Maria Fadel, Carla Spinillo, Anderson Horta,
Cristina Portugal (orgs.)**Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI**

Belo Horizonte | Brazil | 2019

ISBN 978-85-212-1728-2

S. – *O navio de Teseu* é um livro singular, comercializado dentro de uma caixa preta *shrinkada*¹, lacrada e sem informações suficientes que indiquem, na íntegra, o seu conteúdo. Ao romper o lacre, o leitor se depara com um livro antigo, intitulado *O navio de Teseu*, escrito por V.M. Straka, cuja lombada tem uma etiqueta numerada indicando uma catalogação. Na folha de rosto, um texto solicita a devolução do livro à Biblioteca Central da Pollard State University, sala P19.

Figura 1: S. – *O navio de Teseu* e efêmeros. (usado com a permissão de Editora Intrínseca).



Suas 458 páginas estão escritas à mão, rabiscadas e desenhadas com grafite e diversas cores de canetas. Além disso, o livro traz vinte e três efêmeros² encartados e manipuláveis como cartas, folha de jornal, postais, foto etc. São mensagens e documentos por meio das quais Eric e Jennifer, leitores fictícios do texto de Straka, se comunicam para investigar a vida e o desaparecimento deste escritor. O livro partiu da ideia de ser um simulacro cuja proposta é provocar "ilusão de ótica" no leitor-real.

2 O navio de Paul Kepple

Recrutar a aparência e a sensação de um romance de 1949, envolveu muito conhecimento e pesquisa. (...) Um postal enviado precisava ser olhado e sentido como sendo real, até os detalhes do carimbo; uma foto de meados dos anos 1900 precisava ter características específicas como o colorido. Para certas peças, como o guardanapo do café, tivemos que procurar fornecedores especializados. (...) Para todos nós, isso significava passar por inúmeras rodadas de projetos, formatos, amostras de papel e provas para encontrar combinações que parecessem autênticas. (Kepple, *como citado em Core Design*, 2014)

A entrevista direcionada com o designer Paul Kepple foi realizada por e-mail em janeiro de 2017 e foi traduzida livremente pela autora e teve como proposta entender o processo projetual do designer americano.

Pergunta: Você falou em uma entrevista para a *PaperSpecs* que os papéis amarelados são sortidos para quebrar a rotina e que os papéis são "mais escuros no início do livro e no final porque pegam mais ar que no meio do livro" (Kepple, *como citado em Berman*, 2014). Você poderia me contar sobre as pesquisas feitas, a experiência, a imersão e as habilidades que foram necessárias para projetar este livro?

¹ *Shrink* é uma embalagem a vácuo que protege os livros. *Shrinkado* é o adjetivo aportuguesado utilizado no meio gráfico.

² Do inglês *ephemeral*, termo usado por J.J. Abrams para os encartes do livro. Se refere a documentos passageiros, transitórios, temporários.

PK: Na verdade, o envelhecimento do papel é mais escuro no início e no final do livro porque entra ar mais facilmente nestes locais, amarelando mais rápido do que no meio do livro, onde o ar não alcança muito. Eu tenho uma coleção grande de livros e, durante a pesquisa, quando eu olhava os livros, eu reparei isto por acidente. A maioria deles tinha esta característica e estavam mais envelhecidos na frente que no final. Eu apenas fiz uma suposição mas posso estar errado. Para o papel timbrado da escola, uma pessoa da produção primeiramente me ofereceu um papel muito macio, bem branco, mas ele não me pareceu autêntico o suficiente. Parecia mais como um papel de impressora ou de xerox e não como um bloco de papel timbrado, então eu pedi para usar algo mais quente e com mais textura. (Kepple, 2017)

Figura 2: As cores da guarda e do miolo. Foto: Almeida (uso permitido)



PK: J. J. Abrams estava muito convicto de que tudo deveria ser o mais autêntico possível. Para o texto de *O navio de Teseu*, eu pesquisei tipografias usadas em livros da década de 1940 (período que o livro teria sido supostamente escrito) e fiz a diagramação em Caledônia, fonte comum em publicações antigas. Para a capa, Alvin Lustig foi uma grande influência. Eu também pesquisei capas de livros criadas durante aquele período. A tipografia do título *O navio de Teseu* foi escaneada de um livro de coleções de tipografias que eu nunca converti para fonte. Basicamente, eu garimpei livros e a internet para a minha imersão no design daquele período.

Figura 3: Projetos de Alvin Lustig. Fonte: <http://faceoutbooks.com/Alvin-Lustig-Covers> (acesso: 21/03/2017)



Imediatamente nós decidimos que optar por manuscritos de verdade ao invés de fontes manuscritas, pois isto seria essencial para criar uma representação realística, mesmo que isto adicionasse mais desafios ao projeto – literalmente escrever um romance nas margens de outro romance. (...) Foram várias rodadas para finalizar os estilos de escrita de Eric e Jen. Os dois estilos tiveram que ser visualmente distintos o bastante para viver na página sem confusão, mas também precisavam transmitir as personalidades distintas dos personagens. Em última análise, decidimos um estilo cursivo e mais solto para Jen e um estilo rígido para Eric. Foram introduzidos erros, rasuras e rabiscos para evidenciar a naturalidade. (Kepple, como citado em *Core Design*, 2014)

Pergunta: Foi uma surpresa para nós encontrar entre os efêmeros, postais e carimbos brasileiros e descobrir que eles são originais da edição norte-americana. Como você conseguiu estas imagens? Como foi o processo de criação dos carimbos?

PK: Um dos personagens do livro viaja para o Brasil e se corresponde com outra personagem por cartões-postais. Os postais vêm de diferentes fontes: o mais moderno foi um que eu criei para dar uma impressão de baixa qualidade. Foram projetados para parecerem um produto barato, produzido com fotos de bancos de imagens, com caixas altas e efeitos. Nos outros eu usei imagens antigas de domínio público para dar um clima mais *vintage*. Os carimbos dos correios foram montados em Photoshop, baseados nas marcas encontradas em correspondências brasileiras. Nós ajustamos as datas de acordo com a história. O plano original era encontrar artes de selos dos Correios, escaneá-los e aplicá-los nos postais – não conseguiríamos imprimir os selos para depois adesivá-los. J.J. não queria que isto fosse feito porque ele achava que apenas imprimir os selos não pareceria realista o suficiente, então mudamos para a alternativa dos carimbos. (Kepple, 2017)

Pergunta: Os efêmeros são uma parte realmente singular neste livro. Você poderia me contar sobre a decisão de criar os efêmeros como peças reais no livro? Você acha que a inclusão e a manipulação destes documentos foram fundamentais para a experiência de leitura neste livro?

PK: A ideia de incluir os efêmeros como encartes removíveis foi originalmente de J.J., mas foi tarefa nossa e do editor descobrir a forma como os encartes seriam feitos. Coisas como os cartões-postais eram óbvios, mas tivemos que solucionar os outros. Nós tínhamos que mostrar um mapa, então a ideia que um dos personagens tivesse desenhado no guardanapo da cafeteria da escola fazia sentido. Foi uma ótima forma de incorporá-lo – e foi um material de produção incomum. Nós precisávamos incluir um recorte de obituário de um jornal espanhol³, mas nós também tínhamos que encontrar um lugar confiável para colocar a tradução para o inglês. Eu tive a ideia de esconder o recorte em um cartão, no qual o remetente teria escrito a tradução na parte de dentro. Eu escolhi uma imagem de macaco para o cartão como uma “gracinha” do remetente para o destinatário (a imagem do macaco é relevante para o enredo). Para completar a ilusão do cartão, eu criei um falso fabricante e uma logomarca nas costas do cartão, assim como um código. (*ibid.*, 2017)

Pergunta: Como era o processo de aprovação do projeto, isto foi muito complicado? Você acha que livros como este venderiam tanto quanto o S. se não fosse pelo nome de J.J. Abrams?

PK: Sendo honesto, eu não acho que isto teria sido possível se o projeto não estivesse ligado ao nome de J.J.; foi muito caro, por isso o editor se sentiu mais seguro sabendo que já havia uma audiência esperada para este livro. Não foi apenas por terem os efêmeros, mas por eles serem complicados e caros, um guardanapo personalizado, uma roda enigmática. Outra vantagem foi ter J.J. Abrams com o poder das aprovações finais – basicamente, se J.J. ficava feliz, o editor também ficava. Eles deferiam para ele, então eu não acredito que o marketing, etc... estavam envolvidos como é normalmente. Por sorte, J.J. aprovou rapidamente a maioria das coisas que fizemos, então nós não tivemos idas e vindas. Isto também ajudou com o cronograma, já que não tivemos muito tempo. (*ibid.*, 2017)

3 O navio de Antonio Rhoden

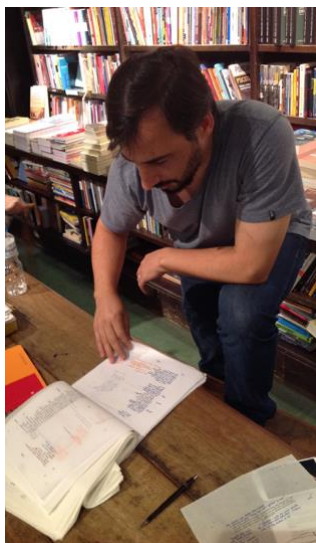
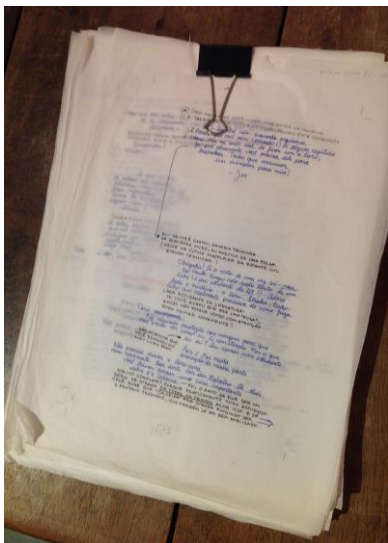
A intervenção brasileira do design de S. ficou sob responsabilidade de Antonio e Maria Inês. Para esta entrevista direcionada, Rhoden levou uma pasta com vários materiais, desde cadernos de caligrafia, rascunhos, canetas, as 458 folhas de papel vegetal escritas à mão e algumas orientações enviadas pela agência estrangeira. Optou-se por chamar esta “adaptação” de “intervenção”. “Adaptar” refere-se à ajustar, “Intervir” refere-se à contribuir – se adequa melhor à atividade que envolveu pesquisas e alterações estruturais.

A entrevista semi-estruturada com Antonio Rhoden aconteceu pessoalmente na livraria da Travessa, Rio de Janeiro, e teve um tom de conversa. Rhoden levou uma pasta com vários materiais utilizados ao longo da realização do projeto como cadernos de caligrafia, folhas com os manuscritos, as canetas utilizadas, entre outros documentos. As citações em destaque se referem às falas de Rhoden nesta entrevista.

³ Erro de Kepple já que o jornal é **brasileiro**.

Figura 4: 458 folhas de seda. Foto: Almeida (usado com a permissão de Rhoden).

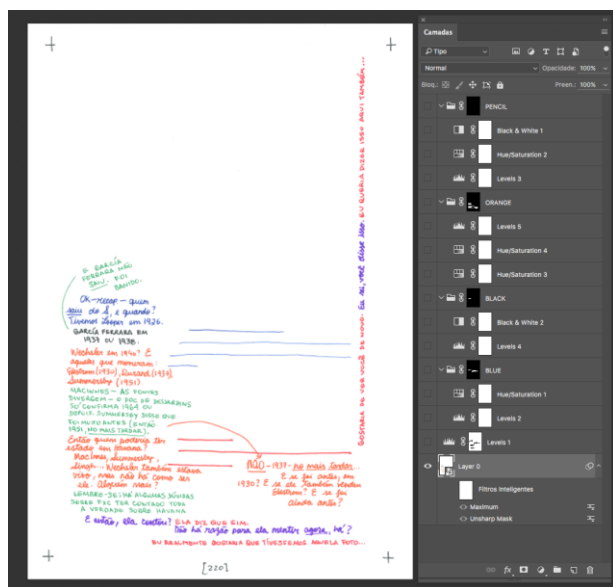
Figura 5: Rhoden durante a entrevista. Foto: Almeida (usado com a permissão de Rhoden).



Para a realização do projeto, Maria Inês ficou responsável por diagramar e fazer as emendas do texto corrido, a Antonio coube a execução dos manuscritos, a manipulação dos fundos e dos textos convertidos em imagens. Eles iniciaram o trabalho pela organização de todos os arquivos enviados pela Melcher – isto eliminou as duplicatas. Eram cinquenta tipos de fundos amarelados, diversas imagens, carimbos e manuscritos e vinte pantones.

Rhoden: Eu mandei pro Raphael um guia com todos os dados pra gente checar, qual pantone estava entrando em quais encartes. Além das quatro cores, são mais de vinte pantones. O fundo amarelado, tem mais de cinquenta imagens diferentes, aleatórias – o leitor talvez não perceba, isto foi um cuidado da edição original.

Figura 6: O arquivo de Photoshop e camadas (usado com a permissão de Rhoden).



A primeira etapa do trabalho consistiu na diagramação do texto corrido de *O navio de Teseu*. Como os manuscritos interagem com este texto através de setas e traços, a diagramação teria que estar revisada e com as emendas feitas, para depois ser “trancada”. A primeira impressão da cópia “limpa” manteve os manuscritos em inglês, servindo de guia para

a escrita de Antonio. Diferente de um projeto comum, qualquer modificação no texto corrido de *O navio de Teseu* após o início dos manuscritos resultaria na perda de todo o trabalho já feito.

Rhoden: O miolo tinha que estar totalmente revisado e fechado para o texto não correr de página. Então se andasse uma linha e eu tivesse feito aqui um sublinhado, ia andar pra frente e ia perder linha, ia ser uma bagunça geral.

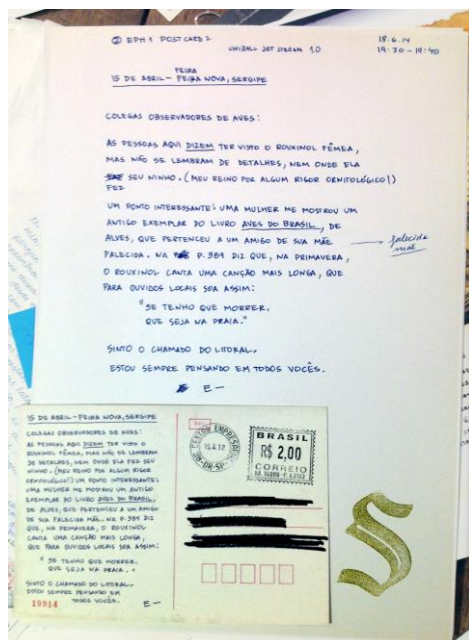
Os efêmeros foram enviados pela agência norte-americana como arquivos de imagens em um único *layer*. Foi necessário apagar os textos em inglês e reconstruir as texturas até chegar no resultado original – só depois os textos foram escritos em português. Até mesmo o obituário de Caldeira que, teoricamente estaria em português (simulava um jornal brasileiro), estava em “portunhol”. Antonio precisou refazer os borrões de mão e pingos de caneta.

Rhoden: A gente tirou estes fundos todos e aplicou em *layers* separadas, aí desligava para não ficar trabalhando com o fundo. Isto deu um trabalho porque não veio editável eu refiz igual, com as mesmas manchinhas, mesmas falhas. Para que eu pudesse editar “novembro, dezembro, devolvido”, tive que fazer tudo de novo – isto foi muito recorrente nos encartes.

Os carimbos também precisaram ser apagados e refeitos com os mesmos aspectos e falhas. Nos postais os carimbos dos Correios estavam em Cruzeiros, sendo que a viagem de Eric à Bahia se passa em 2012 – um descuido da publicação original.

Figura 7: Original de Rhoden. Foto: Almeida (usado com a permissão de Rhoden).

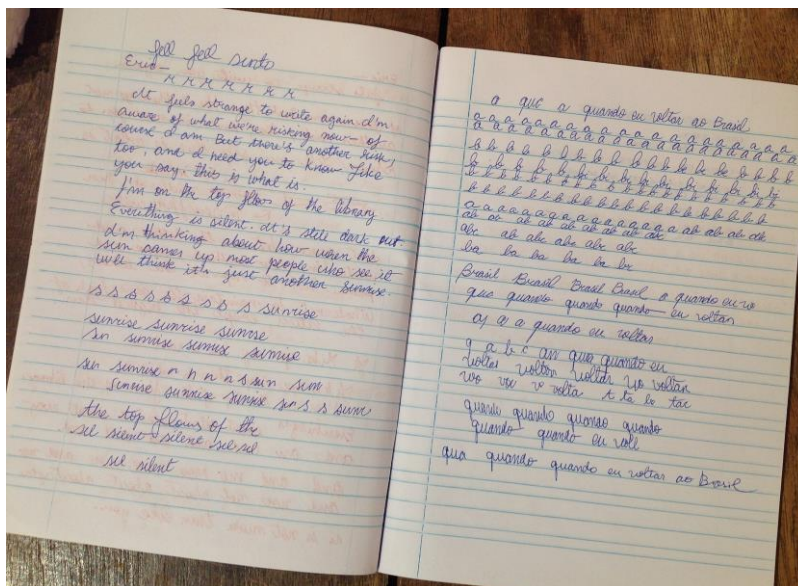
Figura 8: Versão original e. Foto: Almeida (usado com a permissão de Rhoden).



Para o *lettering* da Jennifer, Antonio precisou treinar caligrafia norte-americana, pois a maneira de segurar a caneta é diferente da caligrafia brasileira. Para isto, usou um caderno de caligrafia.

Rhoden: Eles têm sentido diferente de começar a letra, a caligrafia escolar é completamente diferente da nossa. Tem umas variações de início de letra, de formato. Daí você começa a se dar conta da loucura que é... eu comecei a escrever e pensei, eu não sei mais pegar em uma caneta. Quando foi a última vez que você escreveu uma carta? Você escreve bilhete, mas uma carta... Como é que you fazer isto? (ibid., 2014)

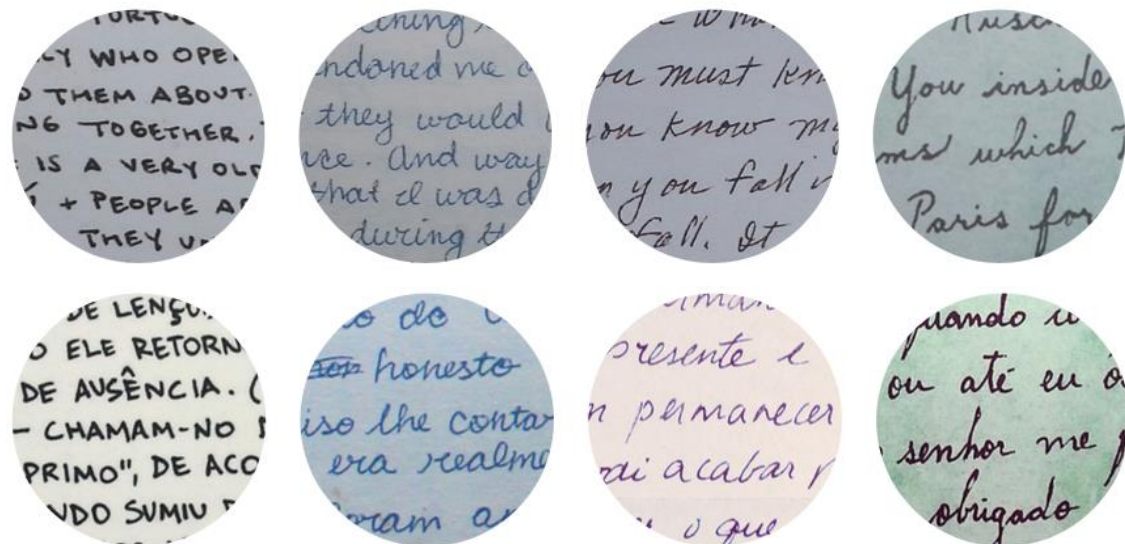
Figura 9: Treino da caligrafia de Jennifer. Foto: Almeida (uso permitido)



Para realizar os manuscritos Antonio testou diferentes papéis. O único papel que funcionou foi o cristal encontrado entre as folhas brancas do bloco A3 da marca Raphael – um papel estilo *overlay*, semi-transparente, liso de um lado e poroso do outro. Sua transparência ajudou na visualização dos manuscritos em inglês (deixados na primeira prova limpa) e a textura forneceu naturalidade aos traços das canetas. Ao todo foram 2.500 folhas.

Rhoden: Eu tentei fazer com vegetal, mas ele não era transparente o suficiente e as canetas deslizavam, daí fui testando outros papéis. Cheguei neste papel cristal dos blocos. Mas na minha cabeça, *vou comprar três blocos – é o suficiente*. Quando acabou o terceiro bloco eu voltei e tinha acabado, eles pararam de fabricar, você encontra do pequeno, não encontra do grande. Daí comprei um rolo na Caçula, mas o papel era diferente.

Figura 10: Caligrafias de Eric, Jennifer, Desjardins e Ermelinda, em inglês e português.
Foto: Almeida (uso permitido)



No início do trabalho Antonio conseguia fazer três páginas por dia – vinte páginas quando estava com a “corda no pescoço”. Seu método foi seguir a sequência da paginação alternando as letras de Eric e Jennifer, trocando as canetas.

Rhoden: No final de uma página você está com a cabeça do cara, fica muito imerso no negócio. Quando eu comecei a fazer (os manuscritos) eu tinha todo um ritual, colocava uma música, botava luz, ligava o ar condicionado, fechava a porta. A gente que trabalha com criação só começa a fazer quando sente bem, senão sai errado. (...) Eu acho que gastava uns vinte minutos de média por página, cinco páginas por hora – em um livro de quinhentas páginas... Eu tirava as manhãs para fazer outros trabalhos e ficava com este basicamente de noite. Na etapa final, eu já não existia, não ia a compromissos, não botava o pé na rua.

Antonio deveria seguir as orientações da Melcher em relação às cores dos manuscritos, porém, como os fabricantes são diferentes ele precisou fazer adaptações. A caneta laranja ficou mais cintilante que a do livro original e Rhoden precisou modificar a saturação. No caso da caneta verde Pilot Ponta fina ele precisou escrever tudo na cor vermelha para depois convertê-la para verde. As modificações foram feitas em cada página no Photoshop.

Figura 11: A diferença cores das canetas. Foto: Almeida (uso permitido)

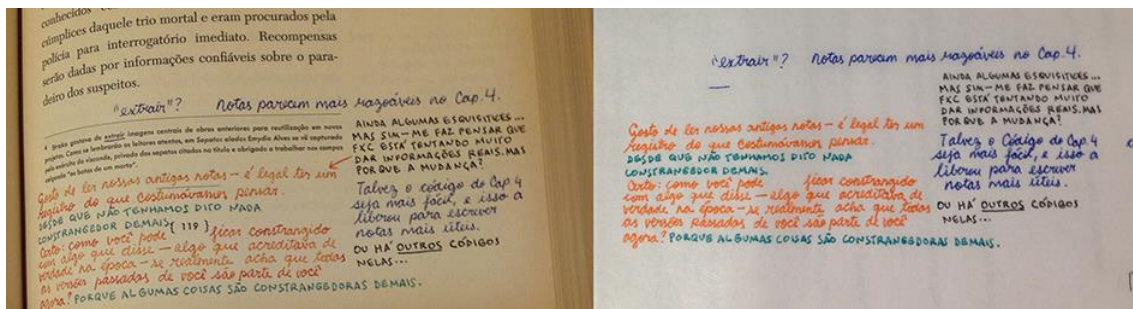


Figura 12: Canetas usadas. Foto: Almeida (uso permitido)



Rhoden: Não tinha o menor sentido fazer o *lettering* digital. Óbvio que era mais fácil. Qualquer outra editora faria isto digital, mais fácil, mais rápido, mais prático, mais econômico. A nossa edição se tornou um marco.

Quando eu terminei o livro eu olhava aquela quantidade... *que projeto é esse?* É realmente um livro único, do ponto de vista do design, da produção gráfica e editorial. (Antonio Rhoden, *canal da Intrínseca*⁴, Youtube).

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=zuIS6g7_X_Y

4 Considerações finais: o design e a produção de sentido

Como foi visto, Kepple descreveu o *briefing*, a ideação, as intenções comunicacionais, os recursos e os variados signos usados. Rhoden revelou o processo de imersão e intervenção e como resolveu os manuscritos de diferentes personagens e problemas com arquivos originais. Estas etapas revelaram como a linguagem do design é articulada. Este subcapítulo apresenta como design constrói a narrativa não verbal imbricada na verbal, se tornando agente fundamental para a produção de sentido e para a imersão na história.

De acordo com Einsner, uma história pode ser contada por meio do texto e por meio da imagem – ou por ambos de forma combinada. Para ele, “quando a linguagem visual é empregada como transmissão de ideias e informação, (...) ela se torna um meio de narrativa” (Einsner, 1996, pp. 5-6). Para Miguel de Carvalho o leitor constrói a narrativa a partir da sequência, pois ele estará “diante dos fatos no momento que eles acontecem” (ibid, p. 41). Segundo ele, “aspectos formais, como técnica e efeitos visuais também trarão contribuições para provocar uma sensação de presença dentro da realidade narrada” (ibid, p. 41). Segundo ele, a narrativa visual possui três características fundamentais: alteridade, sequencialidade e dimensão temporal/espacial:

A característica da alteridade nos remete a uma narração de fatos que estão objetivamente colocados diante do sujeito e, nessa situação, o sujeito formula uma narrativa. A forma como se desenvolve essa narrativa é sequencial, ou seja, pressupõe uma apresentação organizada numa sequência factual. (Carvalho, 2012, p. 30)

No livro *S. – O navio de Teseu*, a sequencialidade da narrativa é experimentada pelo leitor-real a partir da visualidade e do manuseio da caixa preta: os acabamentos, a cor, a laminação fosca, o verniz brilhoso na letra “S”, a lombada envelhecida.... Em seguida, o rompimento do lacre representa a tensão – um momento sem volta. Com o *unboxing* a caixa preta sai de cena provocando uma ruptura na narrativa.

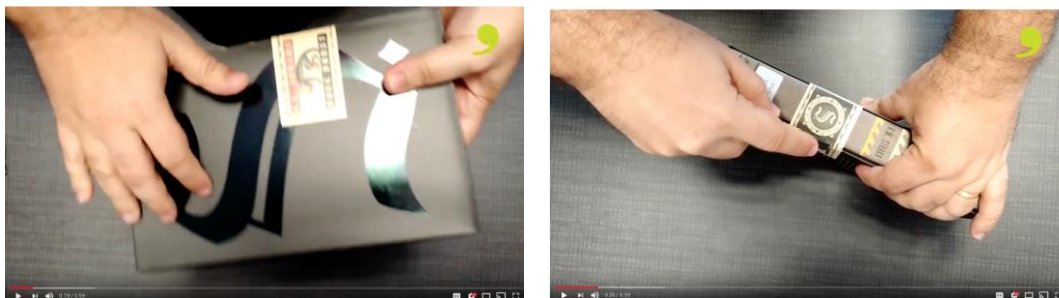
Figura 13: Sequência inicial. Foto: Almeida (uso permitido)



Os vídeos de *unboxing* do livro *S.* disponíveis no Youtube, são exemplos da realização desta primeira sequência. Os apresentadores abrem, rompem o lacre, tiram o livro da caixa e constroem a narrativa. Ao retirar o livro da caixa, um outro momento é iniciado. Segundo Einsner o maior desafio para o narrador é manter o leitor interessado, para isto a surpresa é um recurso muito usado – um acontecimento repentino. Os artifícios do design foram utilizados para que o leitor-real construa o enredo em torno do mistério, da raridade.

Figura 14: Sequência inicial – *unboxing*.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-mOnGdkp6V8> (25/11/2017)



A tangibilidade é a principal característica do livro físico, permitindo que a narrativa seja construída e realizada por todos os sentidos: a interação tátil, a sensorialidade dos acabamentos e do folhear, o cheiro e o som do papel, a visualidade do projeto. A capa do livro é a porta de entrada por onde o leitor-real vai penetrando no universo. Segundo Linden:

A capa constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo da ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa. Tais indicações podem tanto introduzir o leitor ao conteúdo como levá-lo a uma pista falsa. (Linden, 2014, pp. 57 - 58)

O design da capa de *O navio de Teseu* imediatamente fornece pistas sobre o período em que se passa a história: o tecido cinza desgastado, a ilustração vetorial e sem retículas e a tipografia arte-decô são elementos que remetem a um período antigo, contextualizando o leitor no tempo e no espaço do enredo.

Figura 15: A sensorialidade da capa.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-mOnGdkp6V8> (25/11/2017)



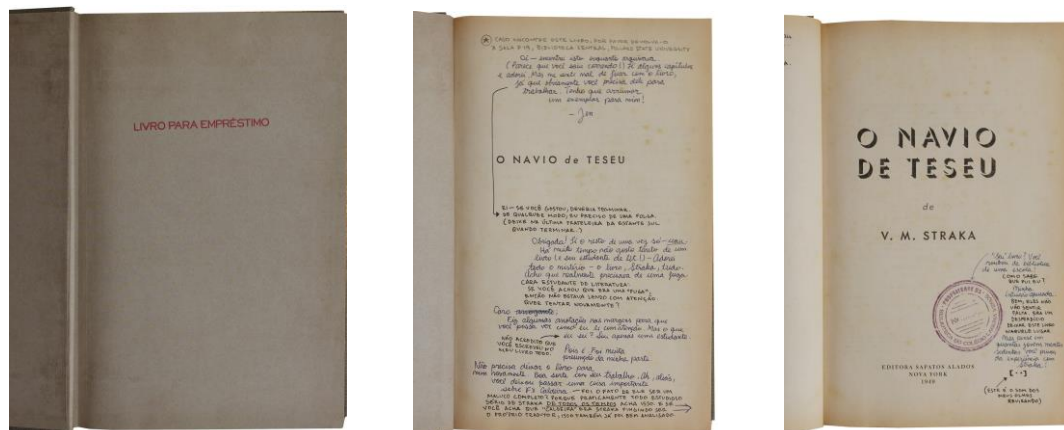
O codex é o formato mais comum do livro físico. A sua encadernação sequenciada serve de base para o designer construir a narrativa visual ou para subverter a linearidade. Para isto, ele explora páginas duplas e dobras dos cadernos, aproveita os limites do suporte para estabelecer relações de enquadramento e escala produzindo tensões e efeitos óticos por meio de imagens e tipografias. Ele também faz correspondências gráficas entre páginas, criando ecos ou surpresas.

A guarda e a folha de rosto funcionam como cartelas iniciais, servindo para criar uma entrada na história. Linden fala que “a diagramação é trabalhada no intuito de articular formalmente o texto com as imagens” (Linden, 2014, p. 47), pois condiciona em boa parte o discurso veiculado ou os efeitos almejados, estimulando a imaginação. As guardas podem se relacionar de maneira teatral com o conteúdo do livro, sugerindo uma interpretação, antecipa a história e desperta a curiosidade no leitor.

(As guardas servem) para conduzir o leitor a uma certa disposição de espírito. Na relação com o livro, trata-se de um momento importante, o da abertura em duas acepções: de um objeto de duas dimensões passando para uma terceira e abertura do assunto. (Linden, 2014, p. 59)

Em *O navio de Teseu*, as informações transmitidas visualmente pela guarda, falso rosto e folha de rosto, estabelecem as relações de verossimilhança que irão nortear toda a narrativa: a relação entre ficção e realidade, o não pertencimento (livro roubado, apropriado por outros), a transgressão (livro rabiscado, escrito). São relações que provocam surpresa, dúvida e questionamentos no leitor-real.

Figura 16: Sequência inicial - 1ª guarda, falso rosto e rosto. Fotos: Almeida (uso permitido)



Todas as páginas do miolo de *O navio de Teseu* possuem imagens de papel amarelado no fundo e ultrapassando os limites das folhas, “sangrando”. O designer utilizou diferentes tipos de imagens amareladas para criar um cenário real e contínuo, ambientando o enredo para anos 1940. Segundo Linden, uma imagem dentro de uma moldura faz um recorte na narrativa, estabelece uma fronteira entre ficção e realidade, enquanto uma imagem sangrada cria uma espécie de “espetacularização”, neste caso:

A imagem tende então a anular o suporte. (...) Quando o livro ilustrado propõe uma sucessão de imagens sangradas, a página dupla pode então ser assimilada a uma tela: o suporte é uma moldura invariável sobre a qual se estendem as representações. (Linden, 2014, p. 74)

Em *S. – O navio de Teseu* foram criados diversos mecanismos visuais para identificar as “vozes” dos personagens Caldeira, Eric e Jennifer e, principalmente, para guiar o leitor-real para dentro da narrativa. F.X. Caldeira está representado por meio da diagramação do prefácio, nas notas de rodapé ao longo do livro.

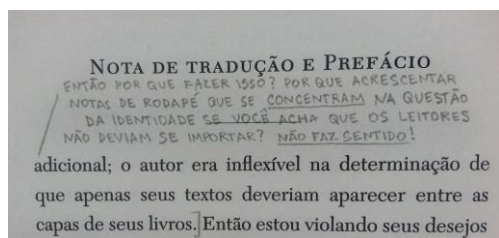
Para representar Eric e Jennifer os designers optaram por duas letras manuscritas e diferentes cores de canetas. Jennifer tem a letra mais despojada, cursiva e arredondada, utiliza canetas nas cores laranja, azul e roxa. Eric tem letra de forma com estilo limpo e preciso, escreve à lápis e com canetas preta, vermelha e verde. A letra manuscrita é um recurso utilizado pelos designers para aproximar os leitores, como se alguém estivesse falando diretamente. Também simula um ambiente mais íntimo e real, produzindo empatia, que, de acordo com Einsner, é a característica básica mais importante da narrativa, pois “esta habilidade de “sentir” (...) evoca um contato com o leitor” (Einsner, 1996, p. 47).

Esses recursos evidenciam e tornaram possível a convivência de diferentes tempos históricos na narrativa: enquanto a publicação do livro data de 1949, os manuscritos de Eric e Jen são de 2012. O uso de canetas coloridas e do lápis fornece pistas sobre os cinco períodos distintos da escrita, a passagem de tempo e do ir e vir do livro, além de narrar a relação crescente e as eventuais tensões entre os leitores-fictícios. Esta distinção não é informada no texto e, por isto, requer do leitor competências para decodificar esta informação visual:

1º período – Eric, lápis

As primeiras mensagens de Eric foram escritas à lápis, Jennifer ainda não fazia parte da trama. São anotações solitárias e ele ainda tinha cuidado de preservar o livro – o grafite pode ser apagado.

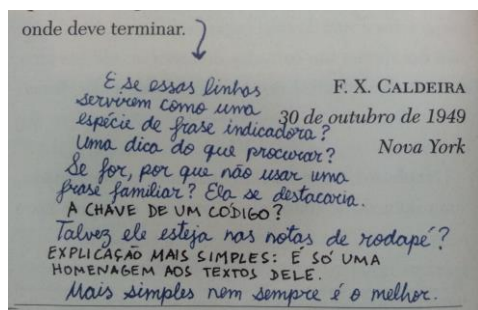
Figura 17: 1º período. Foto: Almeida (uso permitido)



2º período – Jen, caneta azul; Eric, caneta preta

Neste momento, Jennifer entra em cena e passa a pegar o livro na biblioteca, iniciando a escrita com caneta azul. Suas mensagens são respondidas por Eric com uma caneta preta, podendo ser uma forma de “marcar território” e dando um destaque maior às suas mensagens.

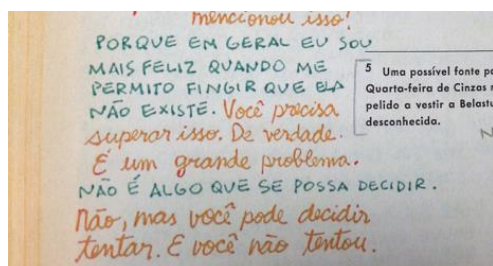
Figura 18: 2º período. Foto: Almeida (uso permitido)



3º período – Eric, caneta verde; Jen, caneta laranja

Se refere a um período intermediário entre eles. Tentaram marcar alguns encontros e desvendar alguns mistérios, mas ainda não havia nada de concreto.

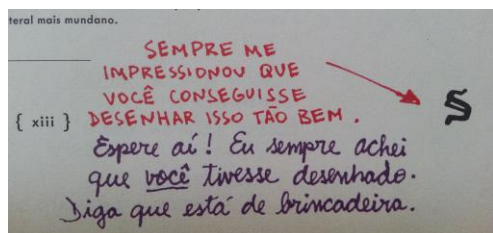
Figura 19: 3º período. Foto: Almeida (uso permitido)



4º período – Eric, caneta vermelha; Jen, caneta roxa

Eles passam a utilizar canetas de ponta mais grossa e há um aumento de intimidade entre os dois.

Figura 20: 4º período. Foto: Almeida (uso permitido)



5º período - Eric e Jen, caneta preta

O uso da mesma caneta indica que os dois estavam juntos.

Figura 21: 5º período. Foto: Almeida (uso permitido)

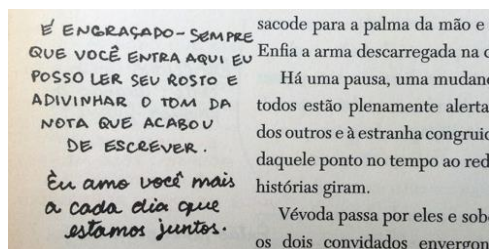


Figura 22: Efêmeros Foto: Christiane Almeida (uso permitido)



Os vinte e três efêmeros encartados ao longo do livro foram produzidos em diferentes papéis, gramaturas, cores e acabamentos para enganar a percepção visual do leitor-real, fazendo com que o leitor-real vivencie uma possível verdade através desta materialidade, colocando-se no lugar de cúmplice e/ou voyeur.

O design destas peças representa uma dupla simulação. Primeiro, as peças “originais” foram criadas “puras” e depois foram manipuladas para simular as características de cada meio: o fora de registro com sombras, riscos, texturas, defeitos, ruídos e manchas. A carta confidencial de Straka para Sr. Graham tem duas versões, uma antiga e outra mais recente, detalhes evidenciados com o desgaste maior da impressão, a nitidez e o tipo de carimbo. O jornal encartado no livro simula uma publicação da Universidade Pollard. Foi diagramado em

um *grid* de cinco colunas e possui manchetes, subtítulos, anúncios, fotos, etc.. Foi impressa em um tipo de papel Pólen creme 120g.

A capacidade representativa de uma linguagem é reforçada pela percepção de cada sentido: ler, ver, tocar, ouvir, sentir.... Assim, cada efêmero provoca suas próprias inferências produzem sentidos e estimulam a imersão na leitura.

Integrar sensações e associar percepções dizem respeito àquele complexo ato de recepção. Sensações e associações despertam a memória das nossas experiências sensíveis e culturais, individuais e coletivas de modo que toda a nossa vivência passada e conservada na memória seja acionada (Ferrara, 2001, p. 24).

As entrevistas realizadas com os designers Paul Kepple e Antonio Rhoden permitiram entender de que modo as *expertises* dos designers viabilizaram a realização do livro *S. – O navio de Teseu*. Como foi visto, os mecanismos de inferências e a imersão na história são realizadas pelas articulações da narrativa não verbal imbricada com a verbal.

Os recursos tecnológicos abriram novos caminhos e possibilitaram novas linguagens. Se tudo pode ser gerado e compartilhado virtualmente, o livro físico precisa ter um investimento maior em sua materialidade – e isto só é possível por meio do design. Sendo assim, o designer se torna um agente fundamental desse processo, assumindo a responsabilidade de fornecer os aportes sensoriais e interativos aos textos.

5 Referências

- Berman, A. (2014). *JJ Abrams and the complex project*. Retrieved agosto 2016, from Paper Specs: (<https://www.paperspecs.com/caught-our-eye/s-by-jjabrams-complex-project/>)
- Core, D. (2014). *Core77designawards*. Retrieved janeiro 2017, from CORE Design: <http://www.core77designawards.com/2014/recipients/s/> (acessado em janeiro de 2017)
- Ferrara, L. (2001). *Leitura sem palavras*. Editora Ática.
- Carvalho, M. S. & Gamba Jr., N. (2012). *Livro de imagem e palhaço mímico: narrativas sem palavras? – Dissertação de mestrado*. Rio de Janeiro: PUC-Rio.
- Kepple, P. (2017, janeiro 30). O navio de Paul: entrevista por e-mail. (C. C. ALMEIDA, Interviewer)
- Linden, S. V. (2014). *Para ler o livro ilustrado*. Cosac Naify.
- Rhoden, A. (2016, setembro 27). O navio de Antonio: entrevista. (C. C. ALMEIDA, Interviewer)
- Rohtman, J. (2013, novembro 23). *newyorker*. Retrieved setembro 2016, from The story of S.: talking with JJ Abrams and Doug Dorst: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-story-of-s-talking-with-j-j-abrams-and-doug-dorst> (acessado em 03/09/2016)

Sobre as autoras

Christiane Camara de Almeida, Doutoranda, PUC-Rio, Brasil <titanigrdesigner@gmail.com>
Vera Lúcia Nojima, Doutora, PUC-Rio, Brasil <nojima@puc-rio.br>