

ENTRE CAPAS: UMA ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS CRIATIVOS DE DOIS DESIGNERS BRASILEIROS

Edson do Prado Pfitzenreuter

Jade Samara Piaia

Carina da Rocha Naufel

Resumo

Esse artigo compara aspectos do processo criativo de Marius L. Bern e Rico Lins. Marius trabalhou nos anos 60, na Editora Civilização Brasileira, uma editora que incentivou a reformulação da capa de livro no Brasil. Rico Lins é um designer que trabalha no momento atual. A comparação entre os dois designers mostra diferentes formas de trabalho, com mudanças no tempo, estética e tecnologia. Nosso interesse com esse estudo é saber quais procedimentos de criação que são constantes nessa área.

Palavras-chave: Design editorial. Capas de livro. Procedimentos criativos.

Abstract

This article compares aspects of the creative process of Marius L. Bern and Rico Lins. Marius had worked during the sixties at Editora Civilização Brasileira, a publisher company that supported the reformulation of book covers in Brazil. Rico Lins is a designer who works at the present moment. This comparison demonstrates different ways of working, showing changes in time, aesthetics and technology. With this research we want to know which creative procedures remain constant in this kind of work.

Keywords: Graphic design. Book covers. Creative procedures.

O design gráfico confere visualização às obras literárias, permitindo uma maior aproximação com o público através da capa do livro, que assumiu as funções de sinopse e identidade visual da obra literária. Segundo Haslam¹, a capa têm a

¹ HASLAN, Andrew. *O livro e o designer II* - Como criar e produzir livros. Tradução: Juliana A. Saad e Sérgio Rossi Filho. São Paulo: Edições Rosari, 2007. p. 160.

função de proteger as páginas impressas ali contidas e indicar o conteúdo daquela obra.

Melo² diz que no Brasil durante a década de 60 “O marketing torna-se parte constitutiva do design do livro” assim, a capa “passa a ser tratada como instrumento de sedução no ponto-de-venda, (a livraria)”. Ele também afirma que, “além de cumprir um papel hegemônico na construção da visualidade dos livros, as capas, pela dimensão comunicacional que lhe é inerente, condensam um pensamento sobre a própria obra”. Por isso, “O livro é o ícone da cultura, e a capa é o ícone do livro”.

A produção gráfica do livro possui variantes que determinam seu resultado final: o designer, a editora, a tecnologia disponível, o local e a época em que foi produzido. Apesar disso, é possível uma descrição geral desse tipo de trabalho, como faz Haslan³:

O designer é responsável pelo projeto da natureza física do livro, seu visual e sua forma de apresentação, além de cuidar do posicionamento de todos os elementos na página. Em conjunto com o editor, o designer seleciona o formato do livro e decide como será o seu acabamento. Os designers planejam grades, selecionam a tipografia e o estilo do layout da página. Eles também trabalham com os pesquisadores de fotos, ilustradores e fotógrafos fazendo a direção de arte e preparando imagens. O designer recebe um briefing do editor e encaminha a arte final, geralmente em formato digital, para um gerente de produção ou diretamente para uma gráfica. O designer e o editor trabalham juntos na supervisão do processo de prova. Nos dias atuais, muitos livros de não-ficção têm orientação visual, sendo frequentemente os designers os idealizadores de livros ou de coleções para as editoras.

Sua descrição mostra uma relação complexa entre os diferentes elementos desse processo criativo, objeto de nossa investigação, o qual será abordado com o instrumental teórico da crítica genética, cuja área de estudo vem sendo ampliada há muito tempo⁴.

Sabemos que a crítica genética tem por base os documentos que registram as etapas do processo criador. Grésillon⁵ explicita esse ponto ao dizer que: “a

2 MELO, Chico Homem de (Org). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 2a Ed., Cosac Naify, 2008. p. 62, 97,58.

3 HASLAM, Andrew. *O livro e o designer II - Como criar e produzir livros*. Tradução: Juliana A. Saad e Sérgio Rossi Filho. São Paulo: Edições Rosari, 2007, p. 16.

4 Ver "A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transsemiótica ou não existirá", Daniel Ferrer e "Horizonte genético" de Pierre-Marc de Biasi, In ZULAR, R. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

⁵ GRÉSILLON, Almuth (1994) *Éléments de Critique Génétique: Lires les manuscrits modernes*, Paris: Presses Universitaires de France.

crítica genética somente pode operar estudando os vestígios escritos que confirmam o processo escritural. [...] as obras das quais não existe nenhum vestígio do processo da sua elaboração escapam necessariamente à investigação genética”.

Durante o trabalho criativo, entretanto, muitos documentos são eliminados e outros sequer chegam a existir, esse fato ocorre quando parte do processo acontece no interior da mente do criador, ou seja, quando existem decisões subconscientes às quais não teremos acesso. Esse também é o caso do processo criativo em design gráfico. Sobre esse assunto Haslan⁶ comenta que

[...] o design é uma mistura de decisões racionais e conscientes que podem ser analisadas e decisões subconscientes que não podem ser deliberadas tão prontamente, uma vez que derivam da experiência e da criatividade do designer.

Assim, mesmo quando temos acesso a uma grande quantidade de documentos do processo de criação, ainda existirão lacunas. Temos sempre fragmentos de um quebra cabeças que o geneticista deve montar; para isso, é necessária uma lógica, que ajude a preencher tais lacunas. Acreditamos que essa lógica envolve o conhecimento dos procedimentos gerais, utilizados normalmente dentro de uma determinada linguagem, em nosso caso, o funcionamento do trabalho gráfico e dos aspectos específicos do trabalho de um determinado criador.

Essa discussão é necessária, pois podemos ter acesso a documentos do processo criativo do Rico Lins, mas pouco referente aos de Marius, fato que é compensado pela grande quantidade de capas produzidas para a Editora Civilização Brasileira entre os anos de 1965 e 1969. A visualização desse material em uma linha cronológica mostra uma coerência que possibilita uma análise do percurso criativo.

A produção de Capas

Marius Lauritzen Bern (1930 – 2006) foi designer gráfico, ilustrador, pintor e fotógrafo. Participou ativamente do movimento de artistas modernos de Pernambuco. Ingressou na área publicitária através da agência Abaeté Propaganda e em 1960 abriu o *Estúdio Gráfico*. Para entendermos melhor sua importância, é preciso recorrer à história do design de capas no Brasil.

Na década de 60 a Editora Civilização Brasileira introduziu inovações no design de livros e as capas começaram a ter papel fundamental no marketing das

⁶ HASLAM, 2007, p. 23.

obras publicadas. Essa editora, que representa um marco na história do nosso país, possuía uma postura arrojada. Havia a preocupação em não elitizar o consumo literário, permitindo um maior acesso da população aos seus produtos através do uso de brochuras. Os títulos de seu catálogo eram escolhidos com grande cuidado e ela era reconhecida por seu posicionamento contrário ao governo repressor. Segundo Hallewell “[...] a Civilização Brasileira se tornou o canal mais importante para a literatura moderna brasileira nos anos de 1960”⁷.

Essa revolução gráfica foi iniciada pelo editor Ênio Silveira através do designer Eugênio Hirsch e continuada por Marius Bern que acrescentou uma maior legibilidade às capas através de um equilíbrio maior na composição dos elementos gráficos.

Rico Lins é designer gráfico, diretor de arte, ilustrador e educador⁸, formou-se pela ESDI, no Rio de Janeiro na década de 70 e atuou durante dezesseis anos em países da Europa e nos Estados Unidos. É premiado e reconhecido internacionalmente. Atuou no Rio de Janeiro e hoje trabalha em São Paulo, no *Rico Lins+Studio*, em projetos para empresas e editoras.

A Editora Língua Geral chegou ao mercado em 2006 com publicações lusófonas de caráter ensaístico, ficcional e poético. Possui em seu catálogo obras de autores clássicos e contemporâneos de Angola, Brasil, Moçambique e Portugal, direcionadas ao público adulto e infanto-juvenil.

Apesar das diferenças, existem algumas similaridades que permitem a comparação entre os procedimentos de criação desses dois designers: ambos criam projetos de design para produtos culturais e têm a preocupação com a organização visual da informação sobre a obra literária, sendo que esta deve permitir a identificação do livro.

O grande número de capas desenvolvidas por Marius permite a percepção de seus procedimentos criativos, mas para esta análise foram selecionadas somente cinco trabalhos. Do trabalho de Rico Lins, tomaremos os projetos para as quatro primeiras obras da coleção Ponta-de-Lança, da Editora Língua Geral.

A principal diferença entre esses criadores é que Marius é capista e Rico é designer de livros. Não existe aqui um juízo de valor, pois esse fato decorre de

⁷ HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua história*. São Paulo: Metuchen N.J London: Edusp, The Scarecrow Press, 1982.

⁸ LINS, Rico. *Rico Lins: Projetos gráficos comentados*. São Paulo: Solisluna Editora, 2010. p. 79.

diferenças históricas na organização do trabalho, relacionadas com a tecnologia gráfica e a formação profissional de ambos, evidenciada pelo fato de a ESDI ter sido inaugurada em 1963, ano em que Marius já atuava com o Estúdio Gráfico.

Nos anos 60 os livros eram gerados de modo setorizado, com suas partes criadas separadamente. O capista era responsável pela capa e lombada, enquanto outros funcionários, com formação específica na técnica tipográfica, eram encarregados da diagramação do miolo, das orelhas e da quarta capa. Segundo Escorel⁹ na época da atuação de Marius na Civilização Brasileira, a capa era caracterizada como o setor artístico e a diagramação como setor técnico. A diferença também existia no processo de produção, pois a capa era impressa em offset e o miolo em linotipo e tipografia.

A capa, uma peça única, ou, grosso modo, uma folha de papel contínua, colada ao miolo somente na fase de acabamento, não só era projetada por diferentes instâncias como poderia ser impressa em diferentes sistemas e, por conseguinte, até em diferentes gráficas.¹⁰

As fontes usadas nas capas, folha de rosto e na contra capa muitas vezes não se relacionavam, resultando em falta de coerência estética entre as partes que geravam o produto final.

O capista nem sempre tinha acesso ao texto do livro, trabalhando “a partir de um resumo que lhe era feito verbalmente por um funcionário da editora, ou apenas a partir do título da obra”¹¹. Essa prática era habitual na década de sessenta, quando Marius era designer da Civilização Brasileira e a produção era muito grande. Como diz Vieira, “o boom da Civ. Brasileira ocorreu entre os anos de 1964 a 1968, conseguimos lançar uma média de 20 novos livros por mês, ou seja, quase um por dia útil”¹².

Com tamanha demanda, a leitura feita pelo designer provavelmente era muito geral. Podemos pensar, então, que a tradução visual da obra escrita dá-se em segunda instância, já que a primeira tradução seria realizada por um profissional da editora que indicava ao designer os trechos que ele julgava mais relevantes para a

⁹ ESCOREL, Ana L. *Brochura brasileira: objeto sem projeto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

¹⁰ MARIZ, Ana Sofia, LIMA, Guilherme Cunha. "Experimentação e técnica: o novo design gráfico da brochura nacional no exemplo da editora Civilização Brasileira (1959-1970)", *Revista de História da arquitetura Desígnio* 7/8, São Paulo, 09/2007.

¹¹ ESCOREL, Ana L. *Ibid.*

¹² VIEIRA, L. R. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Thesaurus Editora, 1998, p 140.

feitura da capa. A tradução do designer ficava à mercê da tradução primeira do profissional da editora.

Atualmente a indústria gráfica já não estabelece essa distinção e o designer tem maior poder de decisão; assim, se Marius fazia somente a capa e lombada, Rico, com as ferramentas informatizadas de tecnologia gráfica que permitem ao designer realizar o projeto completo de um livro, projetou como livro-objeto os volumes da coleção Ponta-de-Lança.

Além disso, No caso de Rico, o designer teve maior acesso ao texto. Ele afirmou em entrevista que, na medida do possível, lê os textos dos livros na íntegra, quando os mesmos são fornecidos, ou trechos onde ele observa o tom e estilo textual dos autores.

A comparação desses dois designers em situações históricas tão diferenciadas permite ver uma similaridade na preocupação projetual de adequar a capa ao livro, sendo que isso ocorre através de diferentes elementos formais, dos quais enfatizamos: iconografia, informação, tipografia e uso de cores.

Marius Lauritzen Bern

Para verificar esses elementos formais nas capas criadas por Marius, selecionamos cinco trabalhos correspondentes a cada ano de sua estada na Civilização Brasileira: *Shirley* (1965); *A memorável noite de Gideon* (1966); *O que se deve ler para conhecer o Brasil* (1967); *O lobo da estepe* (1968); *As Razões da Independência* (1969).

Com relação à Iconografia, em três das cinco capas analisadas (1965, 1966, 1968) Marius utiliza a figura humana como elemento central da capa e alterna entre a técnica de ilustração e o uso da fotografia de alto contraste com retícula expandida, como em *Shirley*.

Nas outras duas capas dos livros de Nelson W. Sodré (1967, 1969) o capista faz uso de composi o abstrata com tratamento opaco na obra de 1967 e uso de transparência sobreposta na obra de 1969.

Em todas as capas aqui analisadas a moldura se faz presente, delimitando a área da figura central e o fundo através do uso de cor chapada ou por uma fina linha traçada. No caso do livro *As razões da Independência* a moldura não se fecha por completo, caracterizando a margem superior como área de respiro da composi o.

Nas cinco capas a imagem utiliza grande parte da área compositiva e permite a aplicação do texto na área restante. A valorização dos espaços vazios resulta na leveza da composição final e permite também uma circulação livre do olhar entre os elementos compositivos.

A informação do título e nome do autor formam um único bloco. O designer alterna o destaque entre título e nome do autor conforme sua intenção através da inversão na ordem de leitura e do tipo de tratamento dado à tipografia. Na capa do livro de 1967 o nome do autor além de estar posicionado acima do título utiliza uma tipografia de corpo maior que o restante do texto.

Somente são usados tipos não serifados e o alinhamento dos textos informativos varia em função da composição com a figura principal. Existe uma unidade entre o alinhamento do título e nome do autor: se um está alinhado à esquerda outro também estará, já as margens dos mesmos não estão necessariamente alinhadas.

Marius utiliza no máximo duas fontes distintas para os textos da capa, excetuando-se a fonte do logotipo da editora. Na maioria das composições faz uso de uma única fonte com variação de cor, corpo e espessura, para desse modo, separar as informações de naturezas diferentes.

Existe uma correspondência de cores entre os elementos da composição, com o uso de matizes análogos, criando uma unidade formal na capa. É frequente o uso do matiz magenta.

Rico Lins

Dos projetos de Rico Lins, analisaremos as quatro primeiras obras da coleção Ponta-de-Lança: a antologia de contos *Dicionário de pequenas solidões*, do mineiro Ronaldo Cagiano; os romances *O evangelho segundo a serpente*, da portuguesa Faíza Hayat; *Amor em segunda mão*, da portuguesa Patrícia Reis; e *Sobre a neblina*, da mineira Christiane Tassis.

Os elementos que caracterizam as capas são simples e em sua maioria lembram objetos pessoais. A capa de *O evangelho segundo a serpente* é composta pela foto em preto e branco impressa transparente no papel da cor vinho, que mostra a imagem de um terço de contas de madeira, arrumado de forma a sugerir uma serpente que se levanta do chão em busca da presa.

Em *Amor em segunda mão* é usada uma fotografia em preto e branco de uma composição com cabides de arame enganchados um no outro dois deles amassados e o último em perfeito estado. A composição está sobre o fundo roxo.

Na capa de *O dicionário de pequenas solidões*, temos a foto de uma hélice de ventilador com muitas formas que se assemelham a aranhas pretas, as quais estão espalhadas por toda a página, inclusive na quarta capa, impressa em transparente sobre o fundo vermelho vivo. Em uma exposição¹³ encontramos a obra que originou esta imagem.

O livro *Sobre a Neblina* traz uma imagem em preto e branco, impressa transparente no fundo azul cyan, que mostra objetos de difícil identificação. O designer disse que se trata de uma fotografia do teto de uma igreja do estado de Sergipe, contendo ex-votos de que representam partes do corpo, aplicada invertida e de cabeça para baixo.

A organização dos elementos gráficos das capas mostra que já está definida a linguagem visual da linha editorial, a qual será seguida nos próximos lançamentos e permite uma flexibilidade quanto ao conceito que direciona a escolha da imagem e ao posicionamento do título e autor em cada obra específica. O conceito visual de um trabalho gráfico pode ser definido como um pensamento reduzido, onde "ideias complexas são destiladas em visuais sucintos e vigorosos¹⁴" relacionados, ou não, aos títulos das respectivas obras literárias.

A família tipográfica utilizada para título e autor é a *Trade Gothic*, sempre em caixa baixa, sem letras maiúsculas, por preferência do designer. A cor aplicada aos textos varia conforme a capa, podendo ser branco ou em cores similares às do fundo. O posicionamento dos títulos e nomes dos autores são diagramados de forma a interagirem com a imagem principal, evitando sobreposições.

São usadas cores vivas em toda parte externa do livro, capas e lombada, inclusive pintadas nas laterais das páginas. Existem folhas coloridas nas 2as e 3as capas e nas guardas¹⁵. No miolo as páginas têm característica amarelada do papel, além de algumas inteiramente em preto, direcionando a leitura para a página clara ao lado.

¹³ "Às moscas, São Paulo, 2005" In: "Rico Lins: uma gráfica de fronteiras", mostra que integra a Bienal Brasileira de Design 2010, realizada na Caixa Cultural / Curitiba/PR.

¹⁴ HASLAM, 2007, p. 27.

¹⁵ Guardas: "folhas de papel encorpado dobradas, formando quatro ou oito páginas, sendo uma colada na placa de cartão na frente e outra no final do livro de capa dura. A finalidade é prender o miolo à capa dura." Haslam, 2007, p. 20.

A forte predominância de uma única cor na capa com o diferencial do elástico e acabamentos especiais conferem um visual marcante que diferencia a coleção ao apresentar o livro como objeto. Essa proposta é coerente com o fato de ela situar-se em nicho de mercado específico.

Conclusão

Existem pontos que diferenciam os processos desses dois designers, pois épocas distintas refletem na tecnologia: criação, execução, diagramação, alterações e testes são feitos hoje de maneira digital e as provas de cor são mais acessíveis e rápidas. Atualmente não se usa mais impressão tipográfica, sendo predominante o *off set*. A coleção de livros é projetada como um todo, para que a identidade conceitual e visual se mantenha a cada lançamento.

No processo criativo de Marius, ele poderá retomar o figurativo ou o abstrato, porém há uma persistência no uso de determinados elementos em suas criações, que destacam características específicas do seu design: legibilidade, impacto, concisão, equilíbrio compositivo.

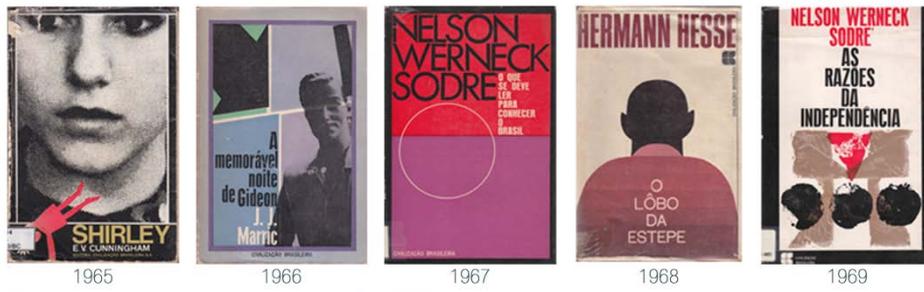
O processo de Rico na produção desses livros envolve o conceito de coleção, assim, o planejamento do primeiro livro já define os outros, o visual é mais arrojado e o livro é pensado em sua totalidade.

Nos trabalhos de Marius aparece o estilo de sua época com referências visuais que remetem à pop art e à arte psicodélica, o que não impede que enxerguemos também uma grande proximidade formal com as capas criadas atualmente. Na época de Marius na Civilização Brasileira a lombada passa a formar unidade com a capa, o que demonstra o início do pensamento projetual do livro como objeto que aparecerá nos trabalhos de Rico para a editora Língua Geral.

O processo de Rico na produção destes livros envolve o conceito de coleção, assim, o planejamento do primeiro volume já define os demais, o visual é arrojado e a publicação é pensada em sua totalidade. A linguagem visual adotada no lançamento se tornou inviável para os demais volumes, devido aos custos de produção e tiragem. Foi proposto então retirar o elástico e sugerido criar um repertório de fotografias dos países envolvidos pelo idioma português, incorporando imagens em cores. Com a expansão da coleção, o percurso criativo teve abertura e

interferência dos autores, contudo, Rico conseguiu com pouquíssimos ajustes manter o visual das primeiras capas lançadas.

Por fim, podemos perceber em ambos a tentativa de introduzir novidades visuais. Talvez isso seja consequência de transitarem entre as fronteiras das artes e do design, incorporando as obras de arte de própria autoria nos trabalhos gráficos.



Livros da Civilização Brasileira



Livros editora Língua Geral