



Páginas que habito:
reflexões sobre o livro
de artista e Brasília

Aline Parada Ribeiro

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pp Parada Ribeiro, Aline
Páginas que habito: reflexões sobre o livro de artista e
Brasília / Aline Parada Ribeiro; orientador Célia K.
Matsunaga Higawa. -- Brasília, 2017.
141 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Design) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. Brasília. 2. Livro. 3. Espaço. 4. Ponto. 5. Linha. I.
K. Matsunaga Higawa, Célia , orient. II. Título.



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Design

Programa de Pós-Graduação em Design

Linha de Pesquisa em Design de Informação
e Interação

Páginas que habito:
reflexões sobre o livro de artista e Brasília

Aline Parada Ribeiro

Brasília, dezembro de 2017

Páginas que habito: *reflexões sobre o livro de artista e Brasília*

Aline Parada Ribeiro

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Design do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Design de Informação e Interação.

Aprovada por:

Profa. Dra. Celia K. Matsunaga Higawa
IdA/DIn/UnB

Prof. Dr. Christus Menezes da Nóbrega
Membro da banca 1

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva
Membro da banca 2

Brasília – DF, 2017
Coordenação de Pós-Graduação em Design do Departamento de Design Instituto de Artes / UnB

Aos meus avós, Joffre Mozart Parada e Mercedes Ribas Parada, pioneiros, desbravadores e sonhadores, que tornaram Brasília também meu sonho e minha moradia.

AGRADECIMENTO

Pela orientação, aprendizado e incentivo à loucura: Celia Matsunaga.

Pela contribuição e apontamentos para refinamento do projeto: Christus Nóbrega, Virgínia Tiradentes e Gustavo de Castro e Silva.

Pela continuação ao amor por Brasília por meio dos “causos” e histórias: Glaucia, Thelma, Vânia e Márcia.

Pela troca, generosidade e afeto: Carolina Assunção, André Ramos, Bruno Nalon, Sérgio Euclides, Sandra Araújo e Leonardo Pradera.

Pela compreensão, carinho e apoio: Marcos Timponi.

Todos os conselhos, sugestões, críticas me ajudaram no processo de desenvolvimento profissional e pessoal. Fica aqui meu agradecimento a todos que direta ou indiretamente me estimularam nessa jornada de conhecimento e descobertas.

RESUMO

Este trabalho busca dirigir o olhar sobre a cidade de Brasília, ao mesmo tempo, sobre o livro. Tem como objetivo levantar questões sobre o caráter imagético de ambos, afim de identificar suas similaridades construtivas. Os elementos norteadores utilizados para esta análise são o espaço, o ponto, a linha e o plano, a partir das reflexões conceituais de Kandinsky (1997), Lynch (1997) e Tschichold (2003), fundamentos sobre os princípios essenciais para a concepção de uma comunicação visual são apresentados. Para além de uma contribuição histórica, a pesquisa pretende aprofundar os conhecimentos acerca do design gráfico, da arte e da arquitetura, no contexto do fazer design. No trabalho as questões centradas nos processos de construções técnicas e artísticas são abordadas, o que possibilita (re)ver e (des)construir novos pensamentos acerca da cidade e das páginas que habito.

Palavras-chave:

Brasília. Livro. Espaço. Ponto. Linha. Plano.

ABSTRACT

This work seeks to direct the look on the city of Brasilia, at the same time, the look on the book. It aims to raise questions about the imagery of both, in order to identify their constructive similarities. The guiding elements used for this analysis are the space, the point, the line and the plane based on Kandinsky (1997), Lynch (1997) and Tschichold (2003), fundamentals on the essential principles for the conception of visual communication are presented. Beyond a historical contribution, the research intends to deepen the knowledge about graphic design, art and architecture in the context of designing. In the work the questions centered on the processes of technical and artistic constructions are approached, which makes it possible to (re) see and (dis) construct new thoughts about the city and the pages that I inhabit.

Keywords:

Brasilia. Book. Space. Point. Line. Plan.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Distrito Federal entre os paralelos	32
Figura 2 - Mapa do Brasil em 1893	35
Figura 3 – Primeiro mapa do Distrito Federal	37
Figura 4 - Componentes do Livro	42
Figura 5 - Retângulo áureo	48
Figura 6 – Sequência Fibonacci	49
Figura 7 – Formatos de Papel	50
Figura 8 – Coordenadas cartesianas x, y	61
Figura 9 – Foto aérea do cruzamento dos Eixos Rodoviário e Monumental	62
Figura 10 – Pontos	66
Figura 11 – Retículas da escala CMYK	67
Figura 12 – Livros de Paul Gauguin (1926) e George Grosz (1923)	68
Figura 13 - Linhas retas e curvas e as tensões proporcionadas pelas direções	75
Figura 14 - Traços que formam a base do Plano Piloto de Brasília	78
Figura 15 – Tipos de costura	82
Figura 16 - Cãnone usado por Rosarivo, Gutenberg e Peter Schöffer	86
Figura 17 - Diagrama do cãnone usado por Villard	87
Figura 18 - Un coup de dès jamais n’abolira le hasard, Marcel Broodthers	89
Figura 19 – Formação de planos	91
Figura 20 – Plano Original	93
Figura 21 – Páginas dos livros ilustrados de Suzy Lee	105
Figura 22 – Un coup de dès jamais n’abolira le hasard, de Mallarmé	107
Figura 23 – Libro Illeggibile MN1, Bruno Munari, 2013	109
Figura 24 – Pré Livros, Bruno Munari	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ESPAÇO VAZIO	24
1.1 Brasília, território e limites	26
1.2 Livro, página e formas	38
1.2.1 Espaço bidimensional	45
1.2.2 A forma da linguagem	48
2 PONTO INICIAL	56
2.1 Marco zero	58
2.2 O ponto como princípio - elemento gráfico	63
3 ESBOÇO EM LINHAS	72
3.1 Eixos: percursos x e y	74
3.2 Linhas visíveis e invisíveis	80
4 PLANO ESTRUTURAL	90
4.1 Plano Piloto	93
4.2 Objeto livro	100
4.2.1 A página além da página	103
5 CIDADE DE PAPEL	114
5.1 Página que habito	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	132

INTRODUÇÃO

O resultado do trabalho de um designer é uma mistura de experiências e tentativas, em muitas ocasiões obtido por meio de ações intuitivas, de erros, onde cada qual desenvolve o próprio método de criação. Com a experiência e o conhecimento adquirido ao longo dos anos obtêm-se maior desempenho ao imprimir identidade ao leiaute desejado. Já a experimentação, cuja resposta não se tem previamente, possibilita novos caminhos ou a descoberta de novas formas e soluções. O erro, ação indesejada e rejeitada, é essencial para o processo, a fim de detectar falhas para reavaliar o direcionamento tomado. Com isso, o proposto trabalho desenvolveu apontamentos visuais com base em conceitos e lugares revisitados. Juntamente ao referencial teórico e à experiência profissional, as escolhas foram assumidas e os erros ajustados.

Áreas do conhecimento que convergem em determinadas teorias podem ser trabalhadas de forma que uma aprimore os conhecimentos da outra. Profissionais como artistas plásticos, arquitetos e designers gráficos, são compositores visuais que se

debruçam em princípios construtivos para a confecção de um produto, seja ele um quadro, um projeto ou um leiaute.

Na busca das similaridades entre os conceitos visuais de áreas afins, algumas questões foram abordadas, tendo como norteador do projeto proposto os conceitos de Kandinsky (1997). No livro *Ponto e linha sobre plano*, o autor estabelece o ponto, a linha e o plano como elementos básicos do título, “[...] aqueles que sem os quais nenhuma obra pode nascer neste ou naquele domínio da arte” (KANDINSKY, 1997, p.13). Lupton e Phillips (2015, p. 33) complementam: “O ponto, a linha e o plano compõem os alicerces do design”.

Esses itens materializam a composição de todo e qualquer comunicador visual. Por meio de pontos delimitam-se linhas, que por sua vez criam planos. Pontos espaçados criam texturas; linhas curvas e retas criam desenhos; padrões compostos por ambos elementos preenchem a área. Noções compreendidas neste texto, em que cada letra aqui impressa pode ser entendida como uma unidade ou pequenos pontos que formam linhas de palavras e frases. Como resultado, constituem a mancha gráfica deste trabalho e, assim, sua superfície.

Tratamento similar ocorre com as cores primárias¹ que, a partir de apenas três, derivam todo o espectro de cores, tons e intensidades. São os elementos primários apresentados, que ao serem combinados geram infinitas possibilidades de formas – imagens, texturas, gráficos, histórias, narrativas visuais. Analogamente a esse sistema, serão considerados os seguintes parâmetros básicos e primordiais para este trabalho: o espaço, o ponto, a linha e o plano, utilizados para compreender a essência da visualidade proposta no espaço urbano de Brasília e presente em materiais gráficos. Acrescento aqui outro elemento primordial para que a matéria desponte, o espaço vazio. É nele onde tudo se principia.

Um recorte espacial foi realizado para que esses estudos sejam mais pontuais e precisos. Os princípios estéticos e visuais urbanos foram realizados mais especificamente em torno das vias que estruturam o Plano Piloto da Capital Federal. Quanto à visualidade gráfica, o objeto de estudo escolhido foi o livro.

Definição do problema de pesquisa

A escolha dos elementos, o agrupamento ou distanciamento, a materialidade sólida ou translúcida, a saturação de informação ou a ausência dela, tudo numa determinada obra visual comunica. Diante disso, as escolhas não são realizadas aleatoriamente.

¹ Existem dois tipos de cores primárias, cor luz e cor pigmento. O sistema RGB – vermelho, verde e azul, corresponde às primárias do tipo cor luz. Já o sistema CMYK possui ciano, magenta e amarelo como pigmentos primários e o preto (K) como cor resultante dessa mistura.

Uma pluralidade de suportes, formas e cores nos é ofertada; porém, compreender sua composição primordial é a base para uma construção visual bem estruturada. Assim a totalidade é percebida, seja ao assimilar a obra, seja ao vislumbrá-la como objeto de questionamentos.

[...] práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível (CERTEAU, 2014, p. 159).

O trabalho não buscou separar o espaço geométrico do geográfico, e sim percebê-lo em suas similaridades e especificidades. Dois questionamentos são então apresentados: pode o livro, enquanto suporte artístico, revelar Brasília enquanto cidade? Qual a ligação entre os traços do livro e do projeto de Brasília no que concerne aos elementos de espaço, ponto, linha, plano?

Justificativa

O motor que conduziu a reflexão do trabalho proposto foi o poder que o design das cidades tem de contar uma história por meio de traços e edifícios, assim como o livro pode ser artefato questionador desse espaço.

A justificativa para a escolha das avenidas de Brasília nasceu do anseio em dar continuidade aos estudos iniciados durante o curso de pós-graduação², além da inquietude pessoal sobre a cidade em que nasci e em cujos eixos (principais vias de locomoção) transito diariamente. O plano construtor da cidade escolhida tem, desde os primeiros desenhos até a concepção como nova capital do país, fundamentos visuais empregados tanto na arquitetura quanto no design gráfico. A visualidade do Plano Piloto levanta questões sobre a estrutura que é mantida “ordenadamente”³ em expansão, como características de uma cidade projetada e planejada.

Já o livro foi objeto de investigação devido à complexidade do material gráfico, e por este conter páginas cujos conceitos são empregados diariamente na rotina do profissional de design gráfico. Trata-se de conceitos básicos que passam despercebidos ao longo do dia. Além disso, há o fascínio e o apego emocional que a peça desperta no leitor. Não é o intuito desta pesquisa investigar sobre a possível morte do livro impresso⁴ ou falar da expansão que os e-books ganham a cada dia no mercado editorial. Apesar disso, compartilho da opinião de Darnton (2010, p. 86):

2 Curso de Design gráfico e editorial, pelo IAD – Instituto Europeu de Design, junto ao IESB, finalizado em 2013. Com o título de Brasília enquadrada: valorização da capital através do lenço, o trabalho propôs a utilização do lenço como suporte de criação de padronagens que remetiam à capital do país. Iniciou-se assim, uma pesquisa imagética sobre uma identidade visual da cidade referida.

3 Um estudo realizado pelo GDF em 1985, sob supervisão de Lucio Costa, apontou desvirtuamentos do projeto original para o espaço da cidade. Dois anos após essa constatação, Lucio Costa reiterou os fundamentos da cidade e salientou a importância em conservá-los sob o título Brasília Revisitada (REIS, 2009, p. 225).

4 Desde 1962, com o prognóstico feito por MacLuhan de que a era eletrônica levaria a palavra escrita à extinção, infindáveis são os debates e teorias acerca desse assunto (DARNTON, 2010, p. 85).

Pense no livro. Sua resistência é extraordinária. Desde a invenção do códice, por volta do nascimento de Cristo, provou-se uma máquina maravilhosa – excelente para transportar informação, cômodo para ser folheado, confortável para ser lido na cama, soberbo para armazenamento e incrivelmente resistente a danos. [...] Seu design é um prazer aos olhos. Sua forma torna o ato de segurá-lo nas mãos um deleite. E sua conveniência fez dele a ferramenta básica do saber por milhares de anos.

A discussão sobre o fim do livro impresso ocorre por motivos como o espaço físico para acomodá-los e questões de custo e de agentes químicos utilizados para impressão; também há restrições espaciais, impostas pela dimensão da página. Porém, o que essas questões levantam não se traduz na morte do livro, nem da escrita, mas na reflexão sobre novas possibilidades – em certa medida, na libertação das publicações impressas quanto a certas limitações. Por tal razão, o livro será investigado em suas variações, em sua liberdade de padrões, de expressão, de formatos.

Independentemente, seja o livro digital ou não, tradicional ou não, os preceitos fundamentais (espaço, ponto, linha e plano) são aplicáveis em qualquer mídia. Assim como também os são em áreas distintas de aplicação, seja na construção de uma urbe ou de um livro. Faz-se necessário, portanto, compreender os conceitos similares de ambos os assuntos.

Objetivo de pesquisa

O presente trabalho pretende apontar questões quanto à visualidade do espaço urbano de Brasília, assim como a visualidade empregada em livros a partir dos conceitos primários de espaço, ponto, linha e plano. Para que se chegue a um resultado, foram propostos os seguintes objetivos específicos:

- (re)ver, refletir e (des)construir novos pensamentos sobre Brasília e o livro;
- retratá-los sob o aspecto imagético, enfatizando desenhos e fundamentos aplicados ao design;
- fazer um paralelo entre as narrativas imagéticas encontradas na arquitetura da cidade e na arquitetura do livro.

Metodologia

A pesquisa pressupõe a escolha de um caminho a ser trilhado e um lugar a ser alcançado, ou seja, parte-se do problema em busca da solução mais apropriada. Ao utilizar a pesquisa exploratória como forma de buscar compreender a relação entre a cidade e o livro, no sentido de que a metáfora dos espaços convergem para um lugar comum, fez-se necessário ampliar o olhar na intenção de aprofundar o conhecimento sobre os traços primitivos do objeto de estudo. A pesquisa exploratória, nesse contexto, fundamentou as bases metodológicas da proposta. Por pesquisa exploratória,

Prodanov e Freitas afirmam (2013, p. 51-52):

[...] tem como finalidade proporcionar mais informações sobre o assunto que vamos investigar, possibilitando sua definição e seu delineamento, isto é, facilitar a delimitação do tema da pesquisa; orientar a fixação dos objetivos e a formulação das hipóteses ou descobrir um novo tipo de enfoque para o assunto. Assume, em geral, as formas de pesquisas bibliográficas e estudos de caso.

Como método para que os objetivos sejam alcançados, foram em um primeiro momento, delineados os caminhos e coordenadas para aquisição do embasamento teórico, como foco primordial na formação do pensamento. Com isso, o referencial teórico foi selecionado entre publicações nas áreas de design, arte e arquitetura, com foco sobre os elementos: espaço, ponto, linha e plano, tanto no que concerne especificamente à cidade como ao livro. Considerou-se também a fenomenologia como método de pesquisa baseado na perspectiva de Jean-François Lyotard (1999, p.10), que define: “Estudo dos fenômenos, isto é, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado. Trata-se de explorar este dado, a própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala”.

Por meio do espaço se pode chegar a uma fenomenologia. Uma vez que a urbe e o livro são componentes pertencentes a um determinado espaço, busca-se reconhecê-los quanto ao elemento visual de origem, à essência, à particularidade. Bachelard

(1993) e Certeau (2014)⁵, reforçam conceitos sobre a observação do espaço e seus fenômenos, e defendem a necessidade de aproximação do “eu” com o ambiente que o cerca. Para melhor compreender um espaço, é necessário, antes de tudo, notá-lo e vivenciá-lo. Tomar posse é uma forma de sinalizar como o habitamos.

Na busca do entendimento das particularidades primárias, em linguagens bispadas, o espaço foi praticado tanto na cidade quanto no livro, em cuja construção que me insiro. Perpasso o espaço vazio, iniciado, traçado ou preenchido, a ser abordado de forma mais detalhada na seguinte estrutura de cinco capítulos, além das considerações finais:

1 Espaço vazio - O espaço abordado em sua concepção, a amplitude do vazio, com a apresentação de conceitos tanto para a cidade como para o livro. Com relação a Brasília, o espaço vazio estudado partiu da idealização às delimitações do terreno selecionado para a construção. Já no que se refere ao livro, delinea-se uma breve definição para, em seguida, melhor elucidar os preceitos básicos de sua composição, que incluem a página em branco e a forma.

2 Ponto inicial – A quebra do espaço vazio se dá no início da concepção da ideia, o primeiro ping de tinta sobre a tela em branco, o primeiro som no silêncio. Como

⁵ Os discursos e pensamentos referentes à fenomenologia podem ser encontrados em *A Poética do Espaço* de Bachelard, e *A Invenção do Cotidiano* de Certeau. O último autor, por exemplo, usa o termo “o espaço praticado”, evidenciando assim, a importância de experimentá-lo.

cidade planejada, Brasília foi concebida a partir de um ponto, o marco zero, que definiu toda a estrutura e orientação do espaço urbano. Ao transpor esse marco para o livro, o ponto gráfico foi investigado, como questão inicial do leiaute e elaboração do projeto.

3 Esboço em linhas - O traçado, a sequência de pontos, o caminho, o percurso, a estrada... A linha se desdobra em conceitos e aborda o esboço de Lúcio Costa, referencia a estrutura principal das avenidas da cidade. Já no livro, as linhas podem ser tanto visíveis quanto invisíveis, vão dos ligamentos da encadernação às margens da página.

4 Plano estrutural – No plano se tem o entrelaçamento das linhas e o preenchimento do espaço. Na composição primordial de Brasília, concentra-se nos eixos do Plano Piloto, identifica a etapa planejada, do projeto idealizado. Os fragmentos dessa superfície foram observados nos principais monumentos da cidade e na organização da urbe. O plano no livro é o suporte para apresentação de reflexões e de elementos compositivos, ou seja, a visualidade da página suprida.

5 A cidade feita de papel – No quinto e último capítulo, ocorre a correlação entre a cidade e o livro. Por meio dessa junção, uma nova representação imagética emerge, pois o livro se torna um ativador do pensamento desse espaço, em seus pontos,

linhas e planos.

Considerações finais – Por fim, são expostos os resultados e um acompanhamento dos objetivos alcançados. O pensamento concluído encerra a etapa do mestrado, mas prossegue nas páginas que habito.

1 ESPAÇO VAZIO

espaço
es·pa·ço

s.m

1 extensão ideal, sem limites, que contém todas as extensões finitas e todos os corpos ou objetos existentes ou possíveis **2** medida que separa duas linhas ou dois pontos **3** extensão limitada em uma, duas ou três dimensões; distância, área ou volume determinados (Houaiss; Salles, 2001, p. 1221).

O espaço aparece em variados âmbitos de estudos, pode estar relacionado à quantidade de tempo e sua duração, ou mesmo ao intervalo entre dois acontecimentos. Contudo, as definições destacadas acima por Houaiss e Salles (2001) serão abordadas neste projeto. Enquanto extensão tridimensional ilimitada, a área pode ser um dado levantado além da atmosfera terrestre, cobrir o Universo. Assim, o espaço é percebido em sua totalidade, assimilado juntamente ao seu conteúdo de incontáveis integrantes, indivíduos, objetos, meios.

Ao eliminar todos os componentes, o espaço torna-se vazio. Toma-se então, consciência da imensidão calada, vasta, profunda e ilimitada. Se o barulho empresta o colorido ao quadro, o silêncio representa e prepara a tela em branco. “O vazio, essa matéria da possibilidade de ser!” (BACHELAR, 2003, p. 339).

1.1 Brasília, território e limites

Brasília é uma cidade inventada - como “possibilidade de ser” -, no sentido de vir a ser. Planejada, projetada e cuidadosamente estudada antes de se tornar real. Devido à importância política, todas as etapas, desde o início da construção, foram documentadas e divulgadas. Isso a diferencia do surgimento de uma cidade cujo crescimento se dá pela necessidade de expansão geográfica, que acontece em geral, de forma desordenada e não delineada.

A cidade é construída pela história. Feita de memórias e testemunhos, tem nos moradores seu maior patrimônio. Por um outro lado, pode-se compreender parte da narrativa de uma cidade ao se ler as vias, os monumentos arquitetônicos, as residências, pois a arquitetura, os edifícios e comércios exercem forte influência sobre a dinâmica urbana. A cidade é fixa, mas seu entendimento é mutável, varia de acordo com cada morador ou visitante. O espaço pode modificar sensações, estabelecer conexões e despertar lembranças.

Para Calvino (1990, p.7), a cidade é feita da relação “entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado”. O autor destaca a necessidade de investigar a história,

esclarece que a cidade não é conceituada separadamente das lembranças, e continua:

[...] A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. [...] Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

São as memórias e recordações que se expandem e para ganhar novos significados além dos imaginados no projeto urbanístico. A urbe, portanto cresce no tempo e se apropria dele.

O tempo para a construção de Brasília foi vigoroso e o prazo curto, pois acompanhou o audacioso plano de metas⁶ de Juscelino Kubitschek. Muitas tintas foram gastas em cadernos de anotações, números e cálculos rasurados, inúmeros destaques em capas de revista e jornais, assim como grandes quantidades de “cliques” para documentar esse momento.

A arquitetura emergia na forma de paisagens abstratas no horizonte do terreno vazio. A cada nascer do sol, um novo monumento se erguia e a construção acelerada era celebrada por aqueles que ali trabalhavam. Sobre o registro visual desse processo, o

⁶ O programa de governo que Juscelino Kubitschek apresentou para concorrer à presidência consistia em 50 anos de progresso em 5 anos de realizações, sendo a construção da nova capital um desses feitos (PINTO, 2009).

fotógrafo Gautherot⁷ (VENANCIO FILHO, 2013, p. 300) declara:

[...] não faz um elogio da monumentalidade oficial da capital ou da ideologia do progresso, ao contrário, mostram uma espécie de atitude de convivência; exploratória, aberta e receptiva à plasticidade do objeto visto, aproxima o indivíduo da arquitetura em vez de submetê-lo a ela. Suas imagens são para a fotografia o que a bossa nova é para a música: uma nova maneira de sentir.

As fotografias de Marcel Gautherot, ao mesmo tempo em que registram, traduzem a cidade. As imagens captadas revelam as figuras e os fundos, os cheios e os vazios. O fotógrafo que registrou os monumentos, assim como as memórias e os sentimentos, foi um dentre tantos personagens importantes na construção de uma nova identidade, que surgia junto a cada empilhar de tijolos, a cada despejar de concreto.

Além de Gautherot, outros nomes estão associados a Brasília, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, pois são eles os responsáveis pela concepção e plasticidade visual dos principais pontos e vias da cidade. Em 1936⁸, Lucio Costa vislumbrou o potencial criativo de Oscar Niemeyer, permitindo que este tivesse mais liberdade e voz dentro do escritório. Essa parceria de trabalho se estendeu por longos anos e, no fim da década de 1950, a arquitetura moderna da nova cidade começava a ser rascunhada em folhas de caderno.

7 O francês Marcel Gautherot foi o encarregado de documentar a construção da cidade de 1958 a 1962. As lentes do fotógrafo acompanharam o surgimento de Brasília, não como o olhar de um observador passivo, e sim com os olhos de quem habitou a cidade e fez dela o próprio espaço de contemplação (FILHO, 2013).

8 Naquele ano, Niemeyer, que até então era desenhista do escritório de Lucio Costa, participou ativamente do projeto do Ministério e conheceu Le Corbusier. Esse convívio influenciou a estética modernista do arquiteto brasileiro, evidente na estética de Brasília (WISNIK, 2001).

Assim, com traços do arquiteto Lucio Costa alinhados aos de Oscar Niemeyer e incentivados pelo entusiasmo do então presidente Juscelino Kubitschek, o surgimento de Brasília já demonstrava grande potencial. No dia 21 de abril de 1960, Juscelino traduziu esse sentimento em palavras, no discurso de inauguração:

Esta cidade recém-nascida, já se enraizou na alma dos brasileiros; já elevou o prestígio nacional em todos os continentes; já vem sendo apontada como demonstração pujante da nossa vontade de progresso, como índice do alto grau de nossa civilização; já a envolve a certeza de uma época de maior dinamismo, de maior dedicação ao trabalho e à Pátria, despertada, enfim, para o seu irresistível destino de criação e de força construtiva (KUBITSCHEK *apud* PINTO, 2009, p. 47).

A cidade perpassa o circuito político, suas asas, curvas e arquitetura inspiram artistas e pesquisadores que contribuem para a captação dessa cidade tão antagônica em falhas e acertos, simplicidade e complexidade. A capital do Brasil é tema de múltiplas e variadas expressões artísticas como músicas⁹, fotografias, poesias, contos, enredos. Fala-se muito sobre a arquitetura e a construção, mas vale ressaltar, que essa história precede a década de 1960 e vem imbuída de sonhos, relatos de pioneiros e histórias que foram registradas e passadas de geração em geração.

O projeto da construção percorreu um longo caminho. Esse caminho foi palmilhado por uma plêiade de homens que traziam na mente a determinação de plantar, no centro do País, a sede do Poder; no coração

9 Céu de Brasília / Traço do arquiteto / Gosto tanto dela assim. Trecho da música composta por Caetano Veloso e Djavan, Linha do Equador, que destaca as características marcantes da cidade, tanto o horizonte como a arquitetura. Disponível em: <http://www.djavan.com.br/site/cds/coisa-de-acender>. Acesso em 04 de maio de 2016.

alimentavam a esperança de redescobrir um Brasil desconhecido e nele escrever as próprias histórias (TUBINO, 2015, p.19).

“Redescobrir um Brasil desconhecido” refere-se ao centro-oeste ainda pouco povoado e pouco explorado na década de 1960, com o acesso dificultado pela vegetação baixa e retorcida do cerrado. São características dessa cidade inventada, diferente dos grandes centros que se desenvolviam mais rapidamente ao longo da costa e das extremidades do país.

Nesse território pouco habitado foi concretizado o sonho da construção de uma nova cidade. Algumas ocasiões e mapas merecem destaque com a finalidade de apresentar a delimitação desse território, onde o vazio ganha forma e direção, e cujo dimensionamento é cada vez mais pontual e sólido. O espaço vazio, no âmbito da cidade, pode ser comumente chamado de área, terreno ou sítio.

Os geógrafos chamam isso de sítio, isto é, a área em que surge uma cidade, a superfície que ela realmente ocupa. Isso, do ponto de vista geográfico, é essencial para a descrição de uma cidade e, juntamente com a localização e com o entorno, é um elemento importante para classificar diferentes cidades (ROSSI, 2001, p. 62).

O estudo do espaço pode ser entendido no âmbito da arquitetura e do urbanismo de uma nova cidade como a extensão tridimensional do território. É a área referida no

dimensionamento de comprimento, altura e largura, ou no sistema tridimensional de coordenadas, especificadas pelos eixos x, y e z. No caso de Brasília, na busca por amplas áreas livres para a construção de uma cidade ainda imaginada.

Entre o anseio e a concretização, entre o ideal e o real, há um intervalo de setenta e quatro anos. Momentos importantes que determinaram o espaço onde seria construída a nova capital do país. Entre eles, o sonho de Dom Bosco e a demarcação da estaca zero da cidade (melhor detalhado em 2.1 Marco Zero).

Em Turim, Itália, no ano de 1883, um padre teve um sonho que descrevia o posicionamento de uma terra próspera. O trecho do sonho descrito pelo padre D. Bosco foi usado como argumento para a mudança da capital (TAMANINI, 2009, p. 114):

Entre os graus 15 e 20, aí havia uma enseada bastante extensa e bastante larga, que partiria de um ponto onde se formava um lago. Nesse momento disse uma voz repetidamente:

- Quando se vierem a escavar as minas escondidas em meio a estes montes, aparecerá aqui a terra prometida, onde correrá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível.



Figura 1 – Distrito Federal entre os paralelos.
Fonte: Elaborada pela autora.

Demarca-se assim, o espaço entre os paralelos longitudinais 15° e 20°, que até certo momento é idealizado, irreal e amplo.

Anteriormente ao sonho de D. Bosco, desde a Proclamação da República, em 1822,

muitos eram os deputados¹⁰ e as vozes do Planalto Central que defendiam a necessidade de interiorizar a capital do Brasil, deixando assim o litoral e adentrando o vasto país. Naquele momento já eram conhecidos os rios e as riquezas que alimentavam o solo, além da proteção proporcionada pelo ambiente central, envolto pelas cidades ao redor. Assim eles defendiam o crescimento econômico e a povoação “dos grandes vazios geográficos do Brasil Central” (TUBINO, 2015, p. 40). Em 1891, no artigo 3o da primeira Constituição da ainda República dos Estados Unidos do Brasil, delimitou-se o território para o estabelecimento da nova Capital.

Art 3º - Fica pertencendo à União, no planalto central da República, uma zona de 14.400 quilômetros quadrados, que será oportunamente demarcada para nela estabelecer-se a futura Capital federal.

Parágrafo único - Efetuada a mudança da Capital, o atual Distrito Federal passará a constituir um Estado (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL).

A definição do espaço garantido pela Constituição foi um marco importante para o estabelecimento do território em números, o que suscitou a informação de dimensionamento, quantificou o sítio a ser trabalhado, e assim, mensurou o tamanho do vazio a ser preenchido.

A etapa seguinte consistiu em definir de forma mais precisa a área estabelecida pela

10 [...] entre eles estão: João Cândido de Deos e Silva, do Pará; Ernesto Ferreira França, José Hygino, Antônio Francisco de Pádua e Holanda Cavalcanti, de Pernambuco; Antônio França e Virgílio Damásio, da Bahia; João Lustosa da Cunha Paranaguá, do Piauí; Martin Cruz Jobim, do Espírito Santo; Costa Ferreira, do Maranhão; Pedro Américo, da Paraíba; Araújo Ribeiro e Fernandes Chaves, do Rio Grande do Sul (TUBINO, 2015, p.40).

Constituição, sendo necessário fazer uma expedição ao local, a fim de analisar as condições de clima, vegetação e melhor estimar o espaço territorial. Para isso, em maio de 1892, o então presidente da República, Floriano Peixoto, autorizou a criação da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil e nominou Luiz Cruls como responsável pela expedição. Ao fim da diligência, Cruls delimitou uma área retangular entre os paralelos 15o e 16o, conhecido como “Quadrilátero Cruz” e oficializado mais tarde como Distrito Federal (PAVIANI, 2007).



Figura 2 - Mapa do Brasil em 1893
 Fonte: disponível em www.historia-brasil.com/mapas/brasil-1893.htm, acesso em novembro de 2016.

A área especificada em âmbito matemático se definiu e ficou demarcada na carta geográfica do país. O espaço antes idealizado foi assim registrado, e em 1893 passou a fazer parte do mapa Brasil. O território adquiriu posição, endereço, destino e área fixa.

Juscelino Kubitschek, após a vitória da eleição para presidência, realizou a promessa de interiorizar a capital do país e criou, em 1955, a Comissão de Cooperação para Mudança da Capital Federal. Essa Comissão tinha como propósito desapropriar as terras e conhecer melhor o solo e a vegetação (VASCONCELOS, 1978).

Dentro das fronteiras estabelecidas pelo “Quadrilátero Cruls”, encontravam-se áreas rurais e algumas fazendas. Portanto, o espaço ora “vazio”, como o papel em branco para o arquiteto urbanista, não era totalmente desabitado. Para isso foi necessário investigar e fazer um levantamento das terras para desapropriação e posterior estabelecimento da futura capital do país. A tarefa foi realizada pelos engenheiros Joffre Mozart Parada e Janusz Gerulewicz, que estremaram o limite das fazendas que preenchiam o espaço definido por Cruls, localizadas principalmente nas regiões de Luziânia, Planaltina e Formosa. (TUBINO, 2015). A Planta Índice Cadastral, denominada assim por Joffre, é considerada o primeiro mapa do Distrito Federal por estudos recentes.¹¹

¹¹ Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/11/07/interna_cidadesdf,556162/primeiro-mapa-do-df-foi-feito-pelo-engenheiro-goiano-joffre-mozart-par.shtml, acesso em 20 de fevereiro de 2017.



Figura 3 – Primeiro mapa do Distrito Federal
 Fonte: acervo da família da autora

A mudança de foco para a cidade fez com que a percepção também fosse modificada. Iniciou-se com uma área imaginada para um espaço métrico mensurado em números

e, após a demarcação das terras, um destino real para tornar-se um espaço para o início de um projeto. Para Bachelard, “O espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha” (1993, p.205). Portanto, por que não imaginá-lo um território em branco e notar as probabilidades que espaço vazio pode provocar?

1.2 Livro, página e formas

Tanto na cidade como no livro, o espaço traduz a noção de extensão, que pode ser representada em uma, duas ou três dimensões – distância, área e volume. O livro físico é um artefato que possui largura, altura e profundidade, portanto três dimensões. “Como todo livro (aqui entendido como volume), ele também é um corpo físico que ocupa lugar no espaço. É uma coisa, um objeto” (SILVEIRA, 2008, p.120).

Ao se adentrar o espaço que contém livros, como bibliotecas e/ou livrarias, há um mundo de possibilidades, repleto de encantamentos e incontáveis histórias em cada prateleira. Páginas e páginas a descobrir - aprisionadas entre capas e costuradas entre si-, que ganham vida ao serem folheadas e a cada passar de olhos. Esse encantamento que o livro desperta ultrapassa as narrativas cativantes ou o conteúdo apresentado, passa também pelo gesto, o manusear, o transportar, o som das páginas ao folhear,

o cheiro de tinta, o toque e as texturas. Amplia outros e novos sentidos que vão além da visão.

Os elementos físicos que compõem o livro não devem ser pensados somente na função de abrir, fechar ou manter a informação contida nele. A topografia de um livro, a arquitetura, o papel, não devem ser definidos unicamente pelas questões técnicas. Podem e merecem ser escolhidos com o intuito de destacar elementos gráficos, atrair, encantar, surpreender, seduzir o olhar instantaneamente na apresentação, de forma a sensibilizar o leitor. A visualidade resultante dos elementos compostos na página provoca sensações, articula com o tema, para que sejam criados efeitos de sentido que vão ao encontro do leitor.

O livro é um objeto corriqueiro que pode ser considerado comum, mas está longe de ser simples, ele é plural, amplo e expande cada vez mais, seja em meios, suportes e/ou categorias. O livro se desdobra em contos e encantos, e se renova a cada publicação. É capaz de transpor o espaço, alterar a percepção de mundo e modificar o leitor.

Ao resguardar as ideias e escritos da humanidade, os livros protegem também a própria história de seu surgimento, sendo ela longa e repleta de fatos que contribuíram para sua expansão e uso. A evolução do livro se desenvolveu junto à escrita, quando as representações visuais saem das cavernas, os desenhos se tornam cada

vez mais abstratos, traduzem ideias e chegam à forma do alfabeto. Os suportes, por sua vez, deixam às paredes, passam por argilas, madeiras, pergaminhos e chegam ao papel. Sendo este último suporte o material mais utilizado para a escrita e principal insumo na construção do livro, devido seu peso, produção econômica e versatilidade. (MEGGS; PURVIS, 2009).

Quando se pensa em um livro a imagem criada é de um objeto que guarda folhas presas ao meio entre capas de impressas em material mais resistentes, como no desenho apresentado abaixo.

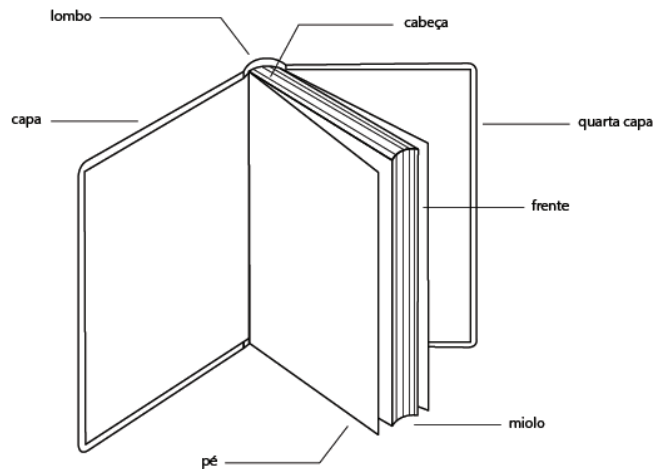


Figura 4 - Componentes do Livro
Fonte: Haslam, 2007, p.20.

Capa – parte que recobre o livro, revestido de papel, papelão ou outro material, geralmente mais resistente que o miolo, onde estes são presos;

Lombada ou lombo – local no qual as páginas são presas, dependendo do tipo da encadernação, podem ser grampeadas, costuradas ou coladas;

Cabeça – parte superior do miolo do livro;

Quarta capa – verso da capa do livro;

Frente – superfície frontal do livro;

Miolo - conjunto de páginas entre capas. Frequentemente composta por cadernos, que são folhas dobradas e justapostas em grupo de múltiplos de quatro;

Pé – área inferior do livro.

Esses elementos constituintes da arquitetura do livro não sofreram alterações¹² drásticas no decorrer dos séculos. Sendo Aldo Manúzio (1449-1515), tipógrafo italiano, responsável por criações que persistiram por séculos e se mantêm em livros atuais. Para que se compreenda sua importância, Satué (2004,p.23) aponta alguns de seus feitos:

A letra cursiva, o formato de bolso, o livro ilustrado, o livro de texto, o impulso definitivo aos tipos de fundição do estilo romano, a página dupla considerada como unidade formal, a capa de couro sobre papelão, a lombada quadrada, a gravação de ouro laminado aquecido, as coleções temáticas, os catálogos, os conselhos editoriais e inúmeras outras coisas são obras dele.

12 Sob o aspecto material, o livro não foi além do que já era no tempo de Gutenberg. No que se refere à ilustração nada ou bem pouco pôde a arte acrescentar ao que aparece nos códices manuscritos e nos incunábulo impressos. Quanto aos tipos e à impressão, melhoraram-se os procedimentos, apuraram-se as matrizes, combinaram-se efeitos e consolidaram-se técnicas gráficas. Todavia, no incunábulo acha-se tudo que há de novo e talvez o futuro. (PLANAS, 1902, *apud* SATUÉ, 2004, p.32).

Porém, qual a definição deste objeto presente em nosso dia a dia? Apesar de comum é um objeto complexo, repleto de definições. Seus conceitos são variados e serão apresentados desde uma abordagem mais ampla como um enfoque mais restrito. Segundo o dicionário Houaiss, o livro é:

1 coleção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente 2 livro considerado tb. do ponto de vista do seu conteúdo: obra de cunho literário, artístico, científico, técnico, documentativo etc. que constitui um volume [Segundo as normas de documentação da ABNT e organismos internacionais, o livro é publicação com mais de 48 páginas, além da capa.] (HOUAISS; SALLES, 2001, p. 1774).

Já Haslam explica tanto seus elementos físicos, como também sua importância: “Livro: um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço” (2010, p.9). O autor ao tentar, com poucas palavras, sintetizar um objeto tão rico em formas, possibilidades e gêneros, acaba por excluir alguns de seus exemplares.

Como um, aparente, simples artefato acumula inúmeras definições (ou tentativas de definição) sem abranger todos os aspectos correlacionadas a ele? Para se ter uma dimensão dos tipos de livros encontrados no mercado, Paiva (2010, p.84) os classifica como:

o livro de leitura seqüencial, normalmente destinados às obras de ensaios, memórias, romance, novela, poesia, teatro, história em quadrinhos; livro obras de referência para assuntos que necessitam de consulta, como: anuário, dicionário, manual, enciclopédia, catálogo, guia, relatório, livro didático; livro digital ou e-book (abreviação de eletrônico book) é um livro em formato digital, que utilizam equipamentos eletrônicos como suporte para leitura; livro raro entenda-se livro com edição limitada, com números reduzidos de exemplares, esgotado, antigo, precioso, que possuem aspectos diferenciados (papel, gravura, encadernação); livro de arte é gênero literário que trata de assunto arte, seja um movimento, um artista, uma técnica, artes plásticas, manifestações estéticas, entre outros; livro de artista, também chamado de livro-objeto, é um produto artesanal da arte contemporânea, que experimenta possibilidades, que pode reverenciar ou fazer contraposição ao livro tradicional; flip book é o termo para designar um livro animado, de potencial narrativo, também chamado de cinema de polegar, cinema de bolso e cinema de mão; livro pop-up livro que cria janelas de leituras inesperadas, eloqüentes; livro fore-edge, se fosse traduzir seria frente da aresta. Essa pintura é bastante usado em livros de artistas ou antigos livros recuperados produzidos na Inglaterra, no qual formam imagens nas arestas das páginas do livro.

A autora apresenta nove tipos diferentes, sem mencionar suas ramificações, com isso pode-se imaginar a dificuldade em qualificar todas as possibilidades em um único conceito. Apresentando assim, variações que vão desde livros técnicos prevalecendo a funcionalidade aos livros de artista¹³ que subverte o livro, seja na leitura textual, topografia ou material utilizado para a composição, pois a tendência é explorar, extrapolar limites e conceitos tradicionais, além de proporcionar mudanças no pensar,

13 (1) livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística; (2) o conceito é ainda muito problemático, pondo em xeque pesquisadores com pesquisadores, artistas com artistas, além de envolver outras especialidades, como estética, literatura, biblioteconomia e comunicação; (3) que a concepção e execução pode ser apenas parcialmente executada pelo artista, com colaboração interdisciplinar; (4) que não precisa ser um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente; e (5) que os limites envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura (SILVEIRA, 2008, p. 25-26).

apresentar, representar o mundo.

Independentemente de sua função ou definição, o livro é um objeto que pode ser agente de transição entre duas realidades, a comunicação verbal e a visual, pode ser ele, responsável pela transformação do pensamento, assim como ser objeto de contemplação. Questões importantes ao lidar com um dos mais fundamentais suportes de transmissão de conhecimentos, desenvolvimento de capacidades e criatividade.

1.2.1 Espaço bidimensional

A poética do livro compreende possibilidades visuais amplas, seja a leitura linear ou não, simples ou complexas, mantidas entre capas duras ou em acrílicos transparentes. Geralmente, ao imaginar um livro, pensa-se em um objeto tridimensional composto por páginas bidimensionais reunidas em sua construção. Julio Plaza¹⁴ aponta questões para além da dimensionalidade do corpo do artefato. Considera a atmosfera em que está envolto, bem como os momentos no qual as páginas são comumente folheadas aos pares, de maneira sequencial.

¹⁴ Julio Plaza nasceu em Madri e se estabeleceu em São Paulo em 1973. Dentre atividades desempenhadas ao longo da vida, é artista, professor, teórico, pesquisador e curador. Informações sobre a trajetória e a obra de Plaza estão disponíveis em: <http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2013/01/Livro-Julio-Plaza-Po%C3%A9tica-Pol%C3%ADtica.pdf>, acesso em março de 2017.

[...] O livro é um volume no espaço. Livro é uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de momentos.

[...] O livro é signo, é linguagem espaço-temporal.

[...] O texto verbal contido num livro ignora o fato de que o livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em sequência. Uma série de textos, poemas ou outros signos, distribuídos através do livro, seguindo uma ordem particular e sequencial, revela a natureza do livro como estrutura espaço-temporal. Esta disposição revela a sequência mas não a incorpora, não a assimila.

De forma mais detalhada, Fabris e Costa (1985) discorrem sobre a sequência espaço-temporal descrita por Plaza. As autoras revelam a relação “cinética entre página e página” (FABRIS; COSTA, 1985, p. 5), ou seja, a relação do objeto com o homem que o manipula e o tempo gasto com o passar das páginas, ao folheá-lo, ao manuseá-lo, construindo assim uma intimidade com a obra.

Para Silveira, a página é sobretudo o principal suporte para dar identidade ao livro, o espaço da folha é preparado para receber o conteúdo, a matéria. O autor fala de características das quais o suporte pode se valer para que a expressão transpareça.

A página é matéria plasmável por sua interação positiva com o texto e a imagem, e também porque é rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem. A página que às vezes, não passa de uma remissão, uma menção, uma possibilidade. Ela não deve ser

confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo (SILVEIRA, 2008, p. 23).

Trata-se do todo que evidencia e forma o volume, sendo ele compreendido na soma das partes. A finalidade da obra é outro aspecto a ser considerado; é ela quem determina não só o tamanho da folha como as proporções com a página. Um tamanho grande ou proporções quadradas para um livro de bolso não são ideais para o manuseio; de maneira contrária ocorre com livros de arte ou fotografias, que geralmente necessitam de um formato maior para destacar as imagens inseridas. “Livros pequenos têm que ser estreitos; livros grandes podem ser largos. Os pequenos seguramos numa só mão; os grandes ficam em cima das mesas” (TSCHICHOLD, 2007, p. 64).

Profissionais do âmbito da comunicação visual, (sejam designers, arquitetos, artistas plásticos, entre outros) dedicam tempo de trabalho à reflexão sobre o espaço da folha que abrigará um conteúdo preestabelecido ou predeterminado. Como esse conteúdo deverá ser exposto? Como e qual a melhor forma para apresentá-lo?

Ao pensar sobre conteúdo e forma dentro da composição do livro, prontamente, imaginam-se texto e dimensão da folha, respectivamente. Richard Hendel discorre sobre a aparência física do livro (2003, p.9):

Presumimos que os livros devem se parecer com “livros”: retângulos verticais com letras serifadas. Qualquer desvio desse padrão (pouco

importa quão sutil ele seja) sugere que está acontecendo alguma coisa muito diferente. A peculiaridade pode ser inefável, mas é genuína.

1.2.2 A forma da linguagem

O formato retangular vertical frequentemente presente nas publicações editoriais é resultado de questões estéticas e técnicas. Em se tratando de um objeto que tem a visão como sentido central de percepção e apreensão, a escolha em razão da aparência torna-se importante na decisão do formato. A estética diz respeito à harmonia do conjunto; no caso do contorno da forma, os conhecimentos acerca da proporção entre altura e largura são antigos.

Os escribas e os tipógrafos, assim como os arquitetos, têm configurado espaços visuais há milhares de anos. Algumas proporções são recorrentes em seus trabalhos porque agradam ao olho e à mente – assim como alguns tamanhos são recorrentes porque são confortáveis para a mão (BRINGHURST, 2011, p.160).

As mais conhecidas e aplicadas por designers, artistas e arquitetos são a série Fibonacci e a seção áurea, proporções encontradas na natureza e consideradas desde

a antiguidade, referências de beleza.

O pesquisador e tipógrafo alemão, Jan Tschichold, dedicou parte da vida aos estudos e à análise de livros e manuscritos. E detectou que um número expressivo deles aplicavam a seção áurea na relação largura e altura da página, cuja proporção tem valor aproximado de 1:1,61803 (HASLAM, 2007). Esse valor é encontrado no retângulo áureo cuja extensão do lado menor e do lado maior forma a mesma proporção que o lado maior em relação à dimensão total. Ele pode ser formado a partir de um quadrado, ao dividi-lo ao meio; e a partir dele, traça-se uma diagonal espelhada que define o comprimento do retângulo.

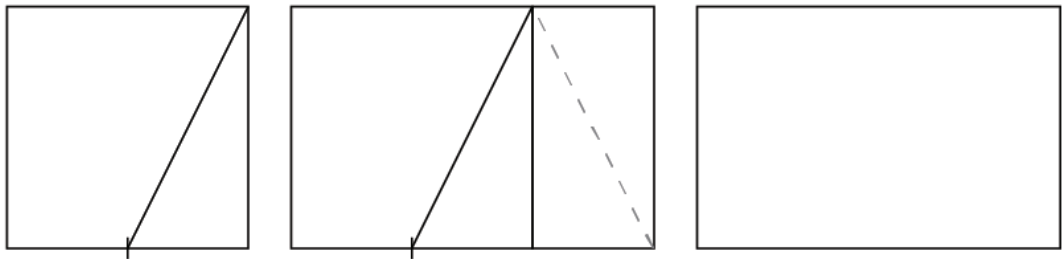


Figura 5 - Retângulo áureo
Fonte: Haslam , 2007, p. 31.

A relação entre as duas formas, quadrado e retângulo, é constante e resulta em uma espiral logarítmica como parte da série de Fibonacci, “na qual cada número é a soma

dos dois números precedentes: 0,1,1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 etc” (HASLAM, 2007, p. 30).

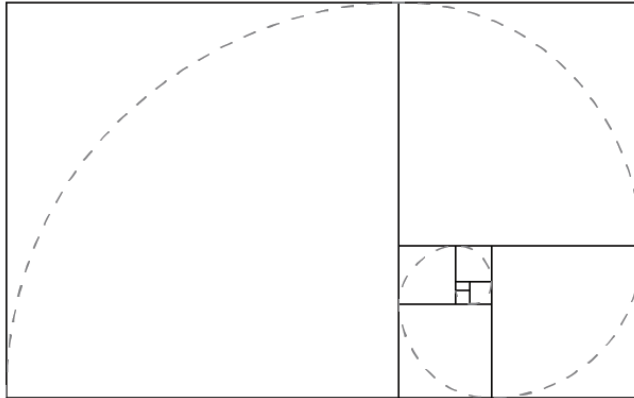


Figura 6 – Sequência Fibonacci
Fonte: Haslam , 2007, p. 31

Quanto às razões técnicas que influem na decisão do formato do papel, refere-se à padronização dos formatos da folha para a gráfica, devido ao advento da impressão mecanizada e para que esses formatos se adaptem ao tamanho das impressoras. Esse advento foi um marco importante para que o papel começasse a ser produzido em larga escala, o que impulsionou a produção de livros (MERLOT, 2012). No Brasil,

os formatos mais utilizados são o AA, BB e CC, as três séries compartilham do mesmo princípio de que cada formato seguinte é a metade do anterior, carregando assim as mesmas proporções.

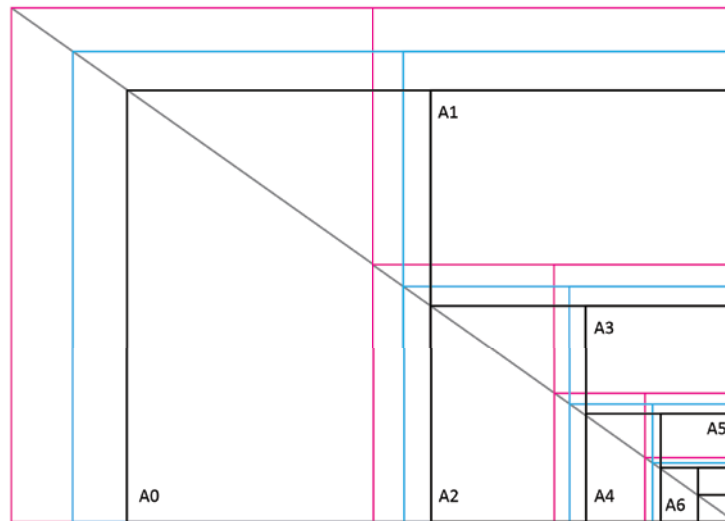


Figura 7 – Formatos de Papel
Fonte: Haslam , 2007, p. 192

série AA

A0 841 x 1189mm
 A1 594 x 841mm
 A2 420 x 594mm
 A3 297 x 420mm
 A4 210 x 297mm
 A5 148 x 210mm
 A6 105 x 148mm
 A7 74 x 105mm
 A8 52 x 74mm

série BB

B0 1000 x 1414mm
 B1 707 x 1000mm
 B2 500 x 707mm
 B3 353 x 500mm
 B4 250 x 353mm
 B5 176 x 250mm
 B6 125 x 176mm
 B7 88 x 125mm
 B8 62 x 88mm

série CC

C0 917 x 1297mm
 C1 348 x 917mm
 C2 458 x 348mm
 C3 324 x 458mm
 C4 229 x 324mm
 C5 162 x 229mm
 C6 144 x 162mm
 C7 81 x 114mm
 C8 57 x 81mm

Se o intuito for reduzir o desperdício de material impresso em indústrias gráficas, a escolha do tamanho da folha deve conter proporções semelhantes às das séries padronizadas pelos países de origem. Portanto, a forma definida não pode ser escolhida ao acaso, deve-se ir além e levantar informações acerca do conteúdo, da finalidade do material, da harmonia visual, bem como da tecnologia e das técnicas empregadas.

Esses elementos devem ser observados, porém não podem ser limitantes para a criação, principalmente se a ruptura do rigor de padronização compreende o conceito da obra. Michel Merlot (2012, p.86) reflete sobre a padronização dos formatos:

A página, nada mais do que um espaço normalizado, tornou-se, como bem escreve o tipógrafo Raymond Gid, um “retângulo pensante”. Ora, a normalização funciona como armadilha. Ela é a condição de toda

comunicação generalizada e, ao mesmo tempo, reduz-se ao seu mínimo denominador comum. Quem a ignora se exclui do mundo, mas aquele que se adequa a esta lei, pode dominá-lo.

Com a intenção de dominar suporte e meio, artistas neoconcretistas contribuíram para o questionamento da estrutura inalterada. Influenciaram a arte brasileira com novos pensamentos sobre o espaço da obra com o espaço real, podendo assim, utilizar o espaço ampliado para representar também o ambiente físico da instalação (FABRIS; COSTA, 1985).

Para o livro, o espaço ampliado é explorado na concepção de livro de artista, que se insere na cena artística do Brasil na década de 1950, e essa “influência numa nova ideia de livro será mais reflexa do que efetiva, pois suas realizações não requerem necessariamente o suporte livro, podendo extrinsecar-se em outras formas, como o cartaz, o filme, etc.” (FABRIS; COSTA, 1985, p. 6). Mas o formato diferenciado não é fator determinante para que o objeto se torne livro de artista.

O livro de artista não causa estranhamento apenas por parecer diferente. Ele também se expressa pelo parecer semelhante. É a mimese como ferramenta para o comentário irônico, para o humor, para o drama, para o rigor conceitual ou simplesmente para facilitar a portabilidade (SILVEIRA, 2008, p. 166).

O artista pode escolher dentre os formatos padronizados pelas indústrias gráficas e

utilizá-los para agregar conceito e valor estético ao material. Silveira acrescenta que conservar as características físicas do objeto pode ser uma estratégia de linguagem para que se fale do próprio livro, passando o assunto a ser ele próprio.

Outro que aborda o potencial do livro como estrutura e a página como um espaço alternativo é o artista plástico e escritor mexicano Ulises Carrión, um dos precursores no estudo desse suporte. Em 1975, escreveu um manifesto intitulado *A arte de fazer livros*, em que define o livro como (*apud* SILVEIRA, 2008, p.74-75):

Um livro é uma seqüência de espaços. [...] Cada um desses espaços é preenchido num momento diferente – um livro é também uma seqüência de momentos.[...] A linguagem escrita é uma seqüência de sinais expandindo-se dentro de um espaço, a sua leitura ocorre no tempo. O livro é seqüência de espaço-tempo. [...] Fazer um livro é realizar esta seqüência espaço-tempo ideal por meio da criação de uma seqüência de sinais paralela, sendo ela verbal ou outra [...] Um livro é um volume no espaço.

O texto de Carrión reverbera na fala de Julio Plaza apresentada no início deste item, e reforça a presença desse objeto no ambiente que o cerca. O livro de artista ocupa um espaço provocativo que estimula uma ação, seja ela de pensar, fazer, refletir ou mesmo contemplar, assim como também é um suporte para o acontecimento da arte. Cada vez mais explorado, esse espaço pode possuir características diversas, sendo as escolhas na construção do trabalho resultantes das experiências reais, transformadas em novo objeto livro. Para o livro de artista, o espaço pode ir além dos limites

bidimensionais da página, como também ocupá-lo. Devido a uma gama imensa de materiais e dimensionamentos para concepção desse objeto de arte, neste trabalho destaca-se o registro da área estabelecida pelo papel, dentro das limitações e das possibilidades de representação.

Ter o livro, sim, lê-lo também, mas também, e sobretudo, ver, virar e gerar as suas páginas. Comê-las. É preciso construí-lo como objeto de arte. Libertar-se não apenas do verso, mas da própria regra da página, sim ou não? (SILVEIRA, 2008, p. 29).

2 PONTO INICIAL



ponto

pon·to

s.m

1 pequeno sinal ou marca [...] **1.3** marca, mais ou menos redonda, feita com objeto pontudo, lápis, caneta etc. E que se imprime em papel, tecido, etc. [...]

12 período determinado de tempo; momento, instante [...] **14** lugar determinado [...]

34 sinal de pontuação que indica, no final de uma frase, o encerramento do período, uma pausa acentuada (Houaiss; Salles, 2001, p. 2259).

O ponto pode ser uma definição geográfica, como também é percebido em expressões gráficas. Pode ser um sinal, uma marcação visual, a determinação de um local, assim como o encerramento de uma frase. Durante o desenvolvimento do trabalho, os dois conceitos foram analisados e investigados.

Independentemente do emprego em áreas distintas, esse sinal, mesmo que pequeno, não passa despercebido; pode ser um marco de dois acontecimentos importantes, o início e fim de um pensamento. Em sua pequena proporção, simboliza o início e é o primeiro a preencher o espaço antes vazio. Para a escrita, representa o silêncio. O ponto que encerra o pensamento e a fala. O ponto final. O fim da linha. Opostamente ao silêncio, ao se materializar, esse pequeno sinal ganha significado.

Na arquitetura, assim como nas artes visuais, o ponto é o início, onde tudo se principia, o começo da concepção. “O ponto é o resultado do primeiro encontro da

ferramenta com a superfície material, o plano original. [...] por esse primeiro choque o plano original é fecundado” (KANDINSKY, 1997, p.21).

2.1 Marco zero

O ponto na cidade pode ser encontrado ao fazer referência à localização estratégica, tanto no que diz respeito ao funcionamento, à locomoção, quanto no que concerne aos monumentos que carregam um visual marcante. Pode também referir-se às pontas, às extremidades da imagem ou da construção. Essas terminações marcam os contornos dos monumentos, formam assim as características principais da arquitetura, geralmente acentuam a área da forma e os limites que separam o objeto da paisagem, a figura do fundo.

Abaixo estão descritos dois¹⁵ tipos pontuais que remetem à forma física das cidades:

Pontos nodais: Os pontos nodais são pontos, lugares estratégicos de uma cidade através dos quais o observador pode entrar, são focos intensivos para os quais ou a partir dos quais ele se locomove. Podem ser basicamente junções, locais de interrupção, um cruzamento ou uma

¹⁵ O autor Kevin Lynch classifica o conteúdo imagético da cidade quanto à forma física; dentre os já citados, pontos nodais e marcos, existem outros três elementos: vias, limites e bairros (LYNCH, 1997).

convergência de vias, momentos de passagem de uma estrutura a outra. Ou podem ser meras concentrações que adquirem importância por serem a condensação de algum uso ou de alguma característica física.[...]

Marcos: Os marcos são outro tipo de referência, mas nesse caso, o observador não entra neles: são externos. Em geral são um objeto físico definido de maneira muito simples: edifício, sinal, loja ou montanha [...] (LYNCH, 1997, p. 52-53).

O ponto em Brasília foi analisado tanto em sua função de cruzamento quanto de marco inicial para a construção. Os dois conceitos se fundem no ponto de cruzamento entre o Eixo Rodoviário e o Eixo Monumental, o marco zero da cidade. Este é o ponto que sinaliza o início da transposição do projeto do papel para o terreno.

O marco zero pontua, portanto, o nascimento da construção da cidade, é a referência para que as ruas e construções sejam dispostas no terreno a partir dessa localização. Sobre esse marco, a escritora Nina Tubino transcreve um texto encontrado no Museu da Memória Candanga:

A Estaca Zero foi fixada em 23 de abril de 1957, três dias após o início da demarcação do Eixo Monumental, pelo engenheiro Joffre Mozart Parada, e a equipe de topógrafos, chefiada por Ronaldo Alcântara Veloso. A partir desse marco, tinha-se a distância que determinava o cruzamento dos dois eixos, o Monumental e o Rodoviário – o projeto urbanístico de Lúcio Costa começava a se materializar. [...] Símbolo do ato inicial da construção de Brasília, a Estaca Zero, hoje está localizada na Estação Rodoviária no local conhecido como “Buraco do Tatu” (TUBINO, 2015, p. 135).

A estaca foi fincada na terra vermelha, pelo engenheiro Joffre Mozart Parada¹⁶, e demarca o ponto zero da cidade. O marco, a ação e esse pequeno sinal contêm em si significados relevantes; simboliza o início da concretização do sonho descrito por D. Bosco, das reivindicações de políticos que defendiam um poder mais centralizado e equilibrado, do artigo 3o da constituição de 1891, do projeto de Lucio Costa e do anseio dos candangos que elegeram o Distrito Federal como lar.

Um marco crucial para a estrutura da urbe que se forma. Porém, não existe placa que o identifique ou anuncie localização, é um ponto silencioso que se faz presente em sua função, conecta duas vias importantes de locomoção da cidade e faz fluir o percurso. A partir dele, a cidade ganha vida além do projeto, além do papel.

Para a Arquitetura, o ponto tem dimensão variável. Pode ser uma unidade, como um monumento, ou bairros e até mesmo a cidade. Ao representá-lo graficamente, o ponto ocupa a superfície, sendo elemento conciso, estático e afirmativo. É representado por um sinal, de tamanho reduzido e forma circular. “Em termos puramente geométricos, trata-se de um par de coordenadas x, y ” (LUPTON; PHILLIPS, 2015, p. 34).

Segundo Lucio Costa: “O Plano-Piloto de Brasília nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da Cruz” (1956, *apud* SIDUSCON-DF, 2004, p. 25). Este

¹⁶ Sobre esse trabalho o engenheiro mencionou “Meu desafio era passar do papel para o terreno o projeto imaginado por Lucio Costa. Nossa equipe demarcava todos os pontos, estaca por estaca, para fazer se tornar realidade a nova capital. Meu amor por Brasília aumentava a cada vez que via mais um prédio, uma rua, uma quadra nascer” (PARADA *apud* SINDUSCON-DF, 2004, p. 9).

conceito torna-se predominante na disposição das ruas do Plano Piloto – área central de Brasília. O ponto Zero, onde as coordenadas x e y se encontram, equivalentes ao Marco Zero, junto com as linhas, também exercem papel fundamental na cidade.

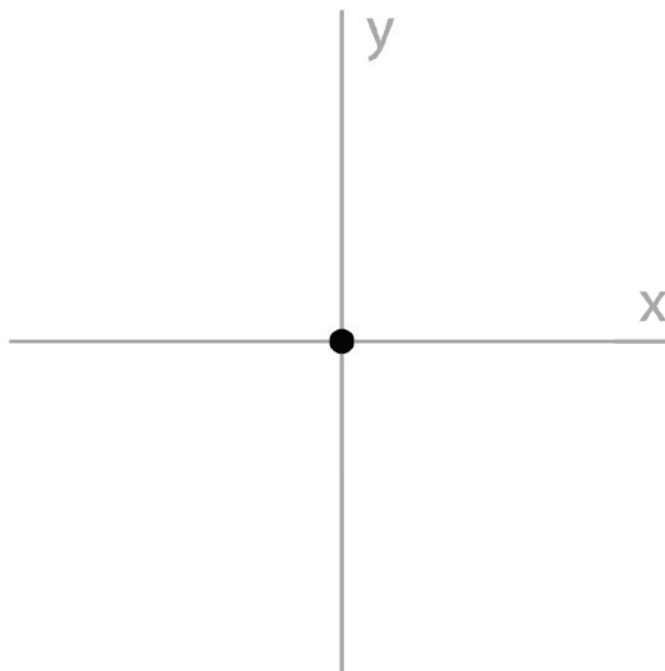


Figura 8 – Coordenadas cartesianas x , y
Fonte: Elaborada pela autora

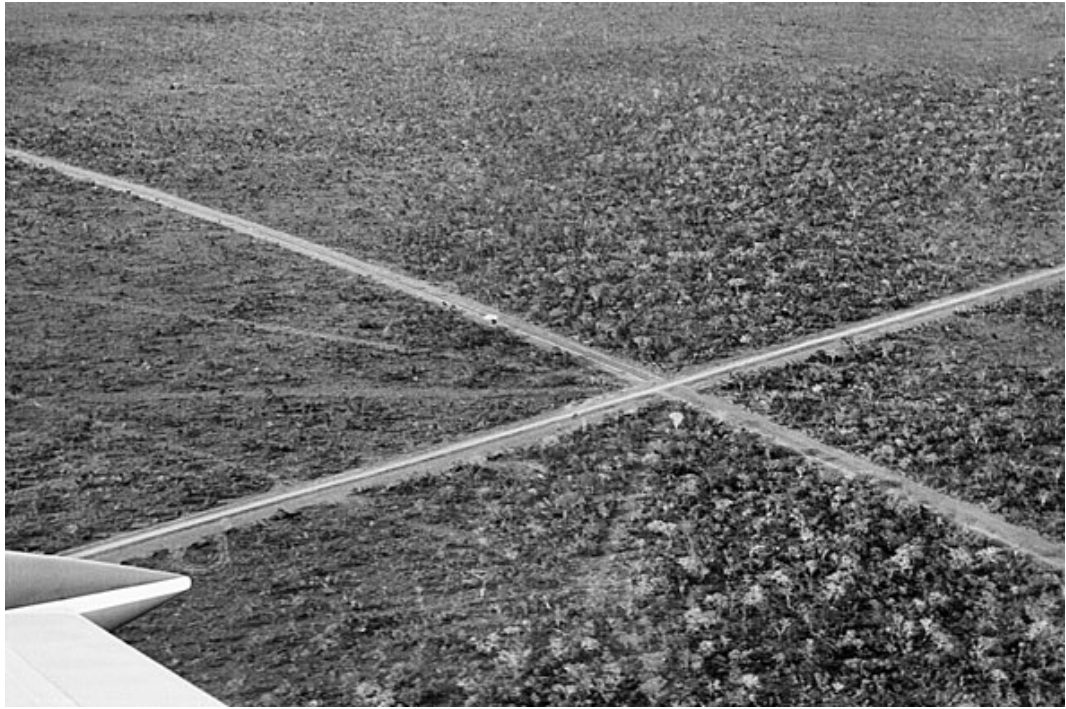


Figura 9 – Foto aérea do cruzamento dos Eixos Rodoviário e Monumental
Fonte: Disponível em <http://www.detail.de/artikel/niemeyer-brasilia-9908/>, acesso em abril de 2017

As coordenadas geográficas desenhadas no projeto urbanístico, em meados de 1954, foram transferidas e remarcadas no solo. Elas sinalizavam as posições estratégicas

para o surgimento da cidade. Os engenheiros buscavam direção no papel e no céu¹⁷. Sinais ilustrados em grafite eram certificados pelos pontos luminosos que orientavam as noites brasilienses.

2.2 O ponto como princípio - elemento gráfico

Se os elementos essenciais fundam a base para a formação da cidade, nas artes gráficas não é diferente. O espaço é compreendido como largura e altura de uma página; esta ainda encontra-se vazia ou em branco. A primeira marca, sinal, pingou ou ação do toque da tinta sobre a tela é compreendida como ponto; contudo, tal definição é mutável, e deve ser refletida a partir da escala comparativa entre ele e o material em que se encontra.

As fronteiras de um livro nunca são inequívocas: para além do título, das primeiras linhas e do último ponto final, para além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases; ele é um ponto em uma rede... O livro não é simplesmente um objeto que se tem nas mãos;... sua unidade é variável e relativa (FOUCAULT, 2009, p. 28-29,

17 Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/10/23/interna_cidadesdf,635490/via-lactea-foi-usada-como-base-para-construcao-de-brasil.shtml < acesso em 23 de outubro de 2017 >.

apud LUPTON; MILLER, 2011, p. 66).

Para Foucault (2009), o livro é representado como um ponto se este for examinado perante o ambiente macro a que ele pertence. “Ele é um ponto em uma rede”, pois ele é um dentre tantas publicações lançadas pelo mercado editorial, e que se encontram ligados a outros pontos, a outros textos de outros livros.

Com pensamento similar, Borges (1999) reflete sobre o livro utilizando o contexto de uma biblioteca¹⁸ fictícia que guarda todos os documentos da humanidade, para elucubrar sobre uma possível infinitude de livros pertencentes a inúmeras “galerias hexagonais”. “[...] cada exemplar é único, insubstituível, mas (como a Biblioteca é total) há sempre várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos: de obras que apenas diferem por uma letra ou por uma vírgula” (BORGES, 1999, p. 41). O autor continua a apresentar a biblioteca:

A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco estantes; cada estante encerra trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro é de quatrocentas e dez páginas; cada página, de quarenta linhas; cada linha, de umas oitenta letras de cor preta (BORGES, 1999, p. 38).

Na descrição do autor sobre a Biblioteca de Babel, nota-se esta variação. Com narração detalhada, o texto remete ao visual e demonstra o princípio, no qual bibliotecas

¹⁸ La Biblioteca de Babel (título original) é um conto fictício de Jorge Luís Borges, escritor argentino. O texto se encontra em BORGES, Jorge Luis. Obras completas Jorge Luis Borges. Volume 1. São Paulo: Globo, 1999.

contêm estantes; estas guardam livros que, por sua vez, são formados por páginas, e assim encontra-se a essência do objeto observado. Ao aprofundarmos nessa análise, chegamos aos caracteres da escrita, em que cada letra preta impressa em cada página é oriunda de pontos negros sobrepostos na tela, compostos pela unidade central desse item, o Ponto.

O ponto ora é livro, perante a dimensão de uma biblioteca, ora é caractere, com relação à página do livro. Como um pingo de tinta caído sobre uma folha ao ser examinada com uma lente de aumento, perde a percepção de pequeno sinal e torna-se plano, um espaço preenchido. Com isso, o ponto deve ser observado a partir do espaço em que se encontra, a fim de se descobrir qual é a unidade, qual é o início.

Portanto, esse elemento é entendido como a unidade que forma o conjunto visual, sendo a menor parte de uma composição. “Uma série de pontos forma uma linha. Uma massa de pontos torna-se textura, forma ou plano. Pontos minúsculos de tamanhos variados criam tons de cinza” (LUPTON; PHILLIPS, 2015, p. 34).

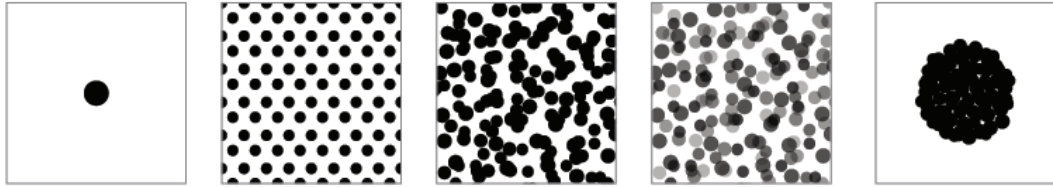


Figura 10 – Pontos
Fonte: Lupton; Phillips, 2015

Para as artes gráficas, as imagens derivam de pontos sobrepostos. Assim, softwares de edição, as leem por DPI (*dots per inch*) ou pontos por polegadas, com influência direta sobre a resolução e a qualidade, ou seja, quanto maior o número de pontos¹⁹, maior é o detalhamento da foto.

A retícula convencional, ainda muito utilizada pelas gráficas, é a de amplitude moderada (AM), com pontos de tamanhos variados dispostos de forma linear. Cada uma das cores primárias, inclusive o preto do sistema CMYK²⁰, deve ter angulação diferenciada, cujo padrão atende o uso do amarelo em 90°, magenta 75°, preto 45° e cyan 15° (HASLAM, 2007). Ao serem sobrepostas, formam uma imagem colorida.

¹⁹ Devendo ser observado os limites técnicos dos sistemas de impressão e tecnologia dos softwares. Se a quantidade máxima não for respeitada, a imagem poderá ter um resultado inverso ao esperado.

²⁰ Sistema de cor subtrativa, formado pelas cores primárias ciano, magenta, amarelo e tendo o preto incluído na sigla, CYMK.

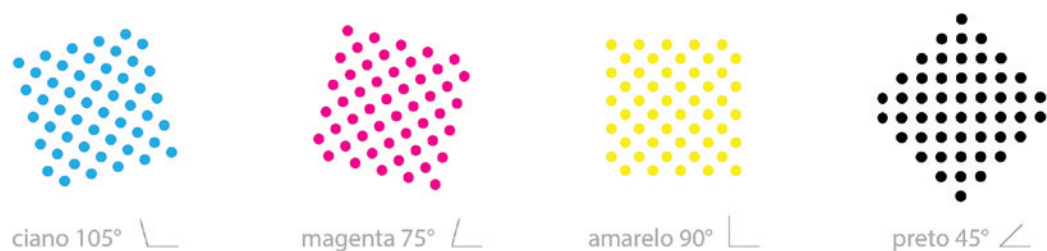


Figura 11 – Reticulas da escala CMYK
Fonte: Haslan, 2007, p.183

A cor não será abordada neste trabalho com relação aos conceitos visuais ou semióticos, mas sim para salientar a importância do ponto para a arte gráfica, na composição e na impressão da imagem. Sendo essa técnica utilizada em impressões de materiais gráficos, seja colorido ou em preto e branco.

Segundo Silveira (2008), na década de 1920, o uso de retículas fotográficas para impressão impulsionou a produção de edições especiais com novas possibilidades de cores e técnicas. O autor elenca os livros *Noa Noa*, de Paul Gauguin (1926), e *Ecce Homo*, de George Grosz (1923) como marcos desse processo.

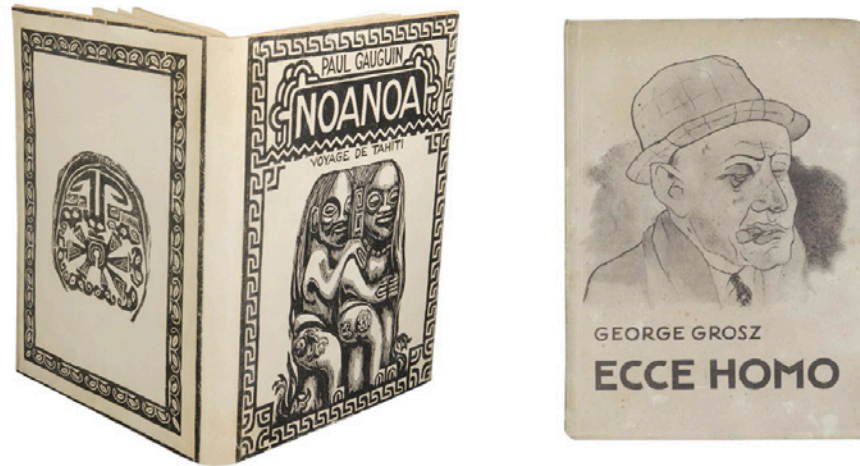


Figura 12 – Livros de Paul Gauguin (1926) e George Grosz (1923)
 Fonte: Silveira, 2014.

Os pontos geram imagens, formam desenhos, criam enredos, silenciam ou falam por si só ao serem impressos na página. Porém, não precisam ser gravados em tinta para serem designados como tal. O furo é um orifício que abriga as mesmas funções, definições e razões. Assim como o ponto, é um elemento narrativo que acrescenta a ele o fator da espacialidade que o buraco oferece. O furo que perpassa o objeto proporciona um vislumbre do que está por detrás. Um orifício em uma página abre espaço para o complemento imaginado, que o furo mostra ou que não revela, altera

a textura, a percepção e a profundidade. Mesmo como elemento vazado, pode ser colorido se a próxima página assim o for.



Silveira cita o poema de Joaquim Cardozo, *A Escultura Folheada*²¹, para ilustrar verbalmente um livro – possível – cujas páginas têm superfícies furadas, pontos que descrevem um caminho, direcionam o olhar e instigam leitores a descobrir e montar a própria narrativa.

Aqui está um livro
Um livro de gravuras coloridas;
Há um ponto-furo: um simples ponto
 simples furo
E nada mais.
Abro a capa do livro e
Vejo por trás da mesma que o furo continua;
Folheio as páginas, uma a uma.
- Vou passando as folhas, devagar,
 o furo continua
Noto que, de repente, o furo vai se alargando
Se abrindo, florindo, emprenhando,
Compondo um volume vazio, irregular, interior e conexo:
Superpostas aberturas recortadas nas folhas do livro.
Têm a forma rara de uma escultura vazia e fechada,
Uma variedade, uma escultura guardada dentro de um livro,
Escultura de nada: ou antes, de um pseudo-não;

²¹ Publicado no livro *Poesias*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971 (SILVEIRA, 2008, p.155).

Fechada, escondida, para todos os que não quiserem
 Folhear o livro.
 Mas, prossigo desfolhando:
 Agora a forma vai de novo se estreitando
 Se afunilando, se reduzindo, desaparecendo/surgindo
 E na capa do outro lado se tornando

novamente

Um ponto-furo, um simples ponto

simples furo

E nada mais.

Os seres que a construíram, simples formigas aladas,
 Evoluíam sob o sol de uma lâmpada
 Onde perderam as asas. Caíram.
 As linhas de vôo, incertas e belas, aluíram;
 Mas essas linhas volantes, a princípio, foram
 Se reproduzindo nas folhas do livro, compondo desenhos
 De fazer inveja aos mais “ sábios artistas”.
 Circunvagueando, indecisas nas primeiras páginas,
 À procura da forma formante e formada.
 Seus vôos transcritos, “refletidos” nessas primeiras linhas,
 Enfim se aprofundam, se avolumam no vazio
 De uma escultura escondida, no escuro do interno;
 Somente visível, “de fora”, por dois pontos;
 Dois pontos furos: simples pontos

simples furos

E nada mais.

O ponto, um furo, a unidade, um sinal, o ponto inicial ou final, o tom, o silêncio, o lugar determinado. Elemento cujo tamanho tem um tom acanhado, porém os desdobramentos e alternativas de emprego são numerosos e resolutos. Para o livro, o ponto

pode denotar o começo da criação, a marcação inicial do desenho, como pode ser ele próprio o objeto de expressão, conter em pequenas dimensões toda uma narrativa, com começo, meio e fim.

3 ESBOÇO EM LINHAS

linha

li·nha

s.f

1 fio de fibras torcidas de linho (e, p.est., de algodão, de seda, sintéticas etc.) [...] **8** traço contínuo, alongado, real ou imaginário, representativo de uma extensão que se considera hipoteticamente como não tendo largura nem altura, apenas comprimento **8.1** traço real ou imaginário que efetua delimitação, que separa duas coisas; separação ou ponto de contato; limite, linde [...] **10** conjunto de caracteres manuscritos ou tipográficos dispostos sequencialmente de uma lado ao outro de coluna ou página (HOUAISS; SALLES, 2001, p. 1764).

O ponto, mesmo sendo um elemento estático e reduzido, contém expressividade visual. Ao se deslocar no espaço, ganha dinamismo e traça um curso linear. O efeito desse movimento traduz a linha e evidencia, assim, o nascer de uma ação.

As linhas materializadas na superfície, sejam elas retas ou curvas, uniformes ou traçadas, podem apresentar visualmente pesos, tensões, cores e contrastes diferentes. Devido à grande possibilidade de materiais disponíveis para representá-las, podem constar variedade de texturas, espessuras, comprimentos, além do estilo conferido à técnica do desenho empregado como linhas derivadas de pinceladas, caneta tinteiro, lápis, carvão, ou ainda podem surgir de um elemento concreto na paisagem.

Linhas combinadas, juntas ou separadas podem formar imagens, desenhos que dependerão do conceito da obra ou do visual estético definido pelo artista. O traço impresso na superfície não será aspecto abordado neste trabalho, o que se busca é a investigação de fatores lineares que influem na construção da cidade e na concepção gráfica de livros, seja na definição de área ou na topografia do objeto.

3.1 Eixos: percursos x e y

As linhas apresentam variações e podem ser encontradas em grupos²². Porém, essencialmente são classificadas entre retas e curvas, e o que as distingue são as relações de forças exercidas sobre elas. Na linha reta, uma única força faz o ponto mover em um sentido que o mantém contínuo e inalterado durante o trajeto. Já o ponto em deslocamento, que recebe simultaneamente duas forças em direções distintas, produz uma linha curva, com tensões situadas nas extremidades e no topo do arco formado; e por dispor dessa tensão, a linha curva traz mais movimento ao desenho (KANDINSKY, 1997).

²² Juntamente com a linha reta, encontram-se as linhas quebradas; as curvas subdividem-se em onduladas, livremente onduladas e onduladas-geométricas (KANDINSKY, 1997).

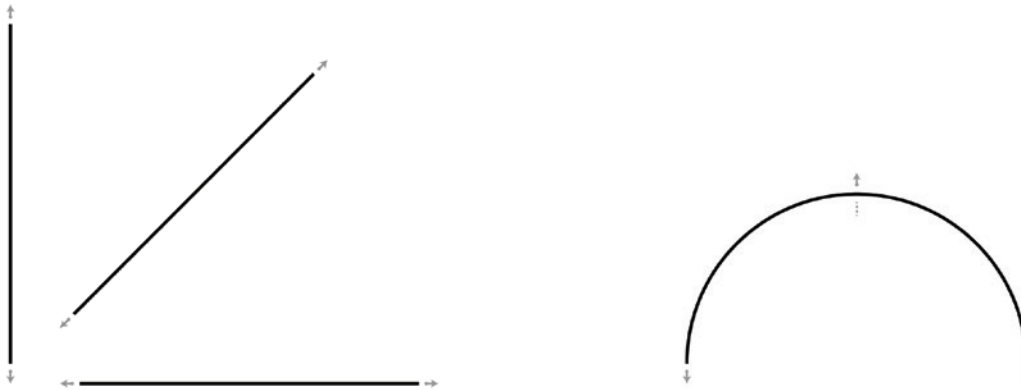


Figura 13 - Linhas retas e curvas e as tensões proporcionadas pelas direções
Fonte: Kandinsky, 1997

Quanto ao posicionamento, a linha reta pode ser principalmente imputada como horizontal, vertical ou diagonal.

Ao analisar o mapa rodoviário das cidades, independentemente do tamanho, percebe-se uma combinação de linhas que se cruzam, seguem paralelamente ou se distanciam. Sejam elas signos de estradas, avenidas, ruas, ruelas, etc., a predominância está na linha reta, por representar a distância mais curta entre dois pontos e, portanto, facilitadora na locomoção da urbe.

Ao observá-las em Brasília, sua aplicação é evidenciada nos traços modernistas de Lucio Costa e Niemeyer, nos edifícios baixos e padronizados, no terreno plano no qual repousa o horizonte. Portanto, na estrutura da capital, predominam as linhas horizontais que privilegiam a visão e evidenciam os espaços cheios e vazios. Características de uma arquitetura que sofreu influência do Movimento Moderno, segundo Martí:

A forma linear pressupõe a ausência de hierarquia entre as partes e propicia a equivalência de condições para todos os elementos que configuram uma estrutura. Precisamente por isso converteu-se em um dos fundamentos da arquitetura residencial do Movimento Moderno. O esquema linear é mais congruente com o princípio de repetição de um elemento e com a busca de vias são os canais de circulação ao longo dos quais o observador se locomove de modo habitual, ocasional ou potencial. Podem ser ruas, alamedas, linhas de trânsito, canais, ferrovias. Para muitas pessoas, são estes os elementos predominantes em sua imagem. Os habitantes de uma cidade observam-na à medida que se locomovem por ela e, ao longo dessas vias, os outros elementos ambientais se organizam e se relacionam (MARTÍ, 2000, p. 33).

A verticalidade é inserida como fechamento dos limites. Juntamente com a curvatura, é empregada para atribuir dinamismo e ritmo ao visual simplificado. O Congresso Nacional, um dos principais edifícios da capital, é um bom exemplo dessa aplicação, cujos traços retos verticais dividem o círculo ao meio e formam, assim, duas cúpulas de linhas curvas. Esse arquétipo é replicado pela cidade onde linhas se combinam para definir a sonoridade, seja em edifícios, cobogós, avenidas, tesourinhas

ou monumentos.

As linhas, portanto, são as responsáveis por dar forma à imaginação. A ideia de uma nova cidade começou a ganhar forma por meio da imaginação rascunhada num papel de linhas cruzadas. Ela surgiu com uma demanda. Em setembro de 1956, a partir da definição do limite espacial do terreno escolhido, um edital anunciou concurso para a criação do projeto para a nova capital. O documento foi publicado no jornal com informações básicas para um plano urbanístico com os principais setores, instalações, serviços, espaços livres, entre outros.

No ano seguinte, em 1957, o vencedor seria anunciado, o arquiteto e urbanista Lucio Costa²³ foi o escolhido dentre 26 propostas. Sobre o concurso, o arquiteto vencedor escreve no Relatório do Plano Piloto de Brasília em 1957:

A liberação do acesso ao concurso reduziu de certo modo a consulta àquilo que de fato importa, ou seja, à concepção urbanística da cidade propriamente dita, porque esta não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele; sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região (COSTA, 1991, p. 20).

Segundo Holanda (2010, p.90), Lucio Costa - o arquiteto vencedor do concurso -, “incorpora elementos históricos: perspectivas barrocas, terraplenos monumentais,

23 Lucio Costa nasceu em Toulon, França no ano de 1902. Aos 14 anos fixou-se no Brasil, país que anos mais tarde ajudaria a moldá-lo. “[...] é figura chave no quadro de implantação da arquitetura moderna no Brasil. Esse papel se consolida em 1936, quando convence pessoalmente o presidente Getúlio Vargas a trazer Le Corbusier ao país” (WISNIK, 2001, p. 7).

gregarismo colonial brasileiro, acrópole cerimonial, cidade linear, cidade jardim, urbanidade de áreas comerciais”.

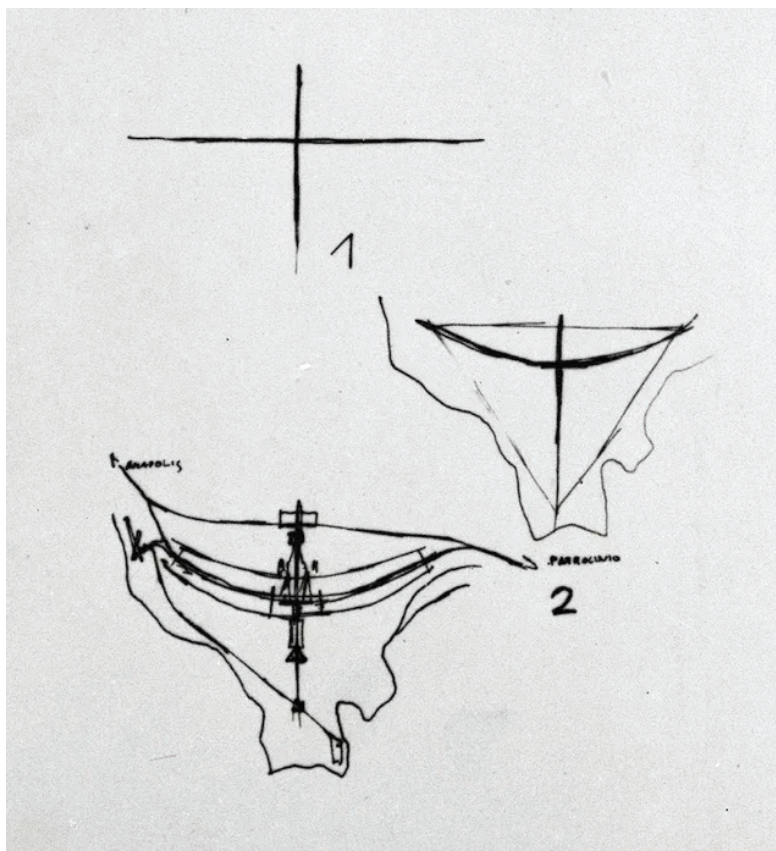


Figura 14 - Traços que formam a base do Plano Piloto de Brasília
Fonte - Arquivo Público do Distrito Federal

Duas linhas que se cruzam perpendicularmente tendo o ponto como interseção entre ambas. A cruz que tem significado religioso, símbolo de redenção e sacrifício, gesto pelo qual alguém espera proteção e bênção. É utilizado também como sinal gráfico em lápides, calendários, enciclopédias, etc., para indicar data de falecimento, morte. Para a construção de Brasília, a cruz denota nascimento, e a partir dela a cidade ganha vida. É ao redor desse sinal repleto de simbolismo que o Plano Piloto se ergue.

Nicolas Behr²⁴ utiliza a cidade como fonte de inspiração para poemas, traduz em versos a estrutura principal do Plano Piloto:

Brasília nasceu de um gesto primário
dois eixos se cruzando
ou seja: o próprio sinal da cruz
como quem pede bênção ou perdão
(BEHR, 2007, p. 56)

Pode-se pensar nas linhas perpendiculares como coordenadas. As duas vias idealizadas por Lucio Costa, o Eixo Rodoviário e Monumental, correspondem às coordenadas cartesianas x e y. Ao longo do primeiro deles, também conhecido por Eixão, há áreas prioritariamente destinadas às residências, ao comércio local e ao lazer. Já ao longo do Eixo Monumental, há espaços destinados à vida cívica e cultural: teatros, museus

²⁴ Escritor radicado em Brasília desde a infância, produz textos e poemas, e se mantém em atividade até a presente data.

e edifícios administrativos e públicos.

Ao mesmo tempo em que separam a cidade em áreas residenciais e administrativas de Brasília, essas principais vias de locomoção as integram quando se cruzam. Elas formam a estrutura principal idealizada por Lucio Costa, construída pelos candangos e acolhida pelos brasilienses. O X que marca o solo, como um sinal do tesouro, é a mesma cruz que integra, separa e favorece o deslocamento de quem a habita.

3.2 Linhas visíveis e invisíveis

Assim como em Brasília, as linhas na arte gráfica são utilizadas como referências lineares para a construção. Nas publicações, nota-se a linha materializada. Para que as páginas se mantenham presas e fixas, muitos designers de livros se apropriam de técnicas diferentes para o acabamento da publicação. Os livros mais encontrados no mercado têm páginas encadernadas entre capas confeccionadas, geralmente com material mais resistente. O termo encadernação refere-se aos variados processos de costurar cadernos (páginas) ordenadamente, para formar, assim, um volume contínuo.

Cada caderno é formado por um determinado número de páginas que são dobradas juntas. Depois os cadernos são costurados um no outro para formar o miolo, ou seja, as páginas internas do livro. Na maioria dos livros comercializados, o formato de caderno utilizado é o in-oitavo, em que cada folha é dobrada ao meio três vezes, resultando em dezesseis páginas por caderno (RIVERS, 2016, p.9).

O autor cita uma das técnicas de encadernação para exemplificar o ato; porém, existem outros procedimentos²⁵. Dentre eles, a costura é a opção mais segura, se para isso houver a pretensão de longevidade estendida ao objeto. “A costura vertical é feita ao longo do comprimento de cada caderno, amarrada nos cortes da lombada com nós” (HASLAM, 2007, p. 233).

Para a compreensão de encadernação, faz-se necessário o esclarecimento do ato de feitura, portanto a costura é “ato, processo ou efeito de costurar, de unir duas ou mais coisas, por meio de pontos feitos com linha, fio etc. associados à agulha; [...] coser a linha, o traço pontilhado que une as partes costuradas” (HOUAISS; SALLES, 2001, p. 854).

25 A encadernação mecânica é utilizada para reunir páginas independentes por meio de acessórios metálicos ou plásticos passados por furos equidistantes dispostos ao longo da borda das folhas. Pode ser realizada pelo sistema wire-o como também pela espiral, sistema comumente utilizado em trabalhos científicos, apostilas, manuais. Já a encadernação dobrada, por sua vez, necessita “[...] quase nada além do papel escolhido”; basicamente, consiste em medir, dobrar e vincar, com adição de cola ou linha (se preciso), para unir pequenos detalhes (RIVERS, 2016, p.11). A encadernação sem costura é frequentemente utilizada para o acabamento de uma publicação que tem como finalidade a reprodução de um número elevado para distribuição no mercado editorial. Possivelmente, a produção será feita em série (No Brasil, a técnica mais comum de encadernação de brochuras ou livros de capa mole é executada “com adesivo ou encadernação sem costura [...] Esse é o método mais barato de encadernação. Nem o miolo, nem a capa são costurados, deixando a resistência por conta do adesivo” (HASLAM, 2007, P. 234) e estará amparado por equipamentos industriais, o que permite a redução de custo e tempo por unidade.

Conceito similar à linha de Lupton e Phillips que, além de defini-la como um ponto em movimento, acrescentam “a conexão entre dois pontos” (2015, p.36). O novo conceito apresentado pelas autoras remete à ideia do jogo Ligue-pontos²⁶, como também à encadernação mencionada acima, em que a linha necessita dos furos, buracos – pontos – para surgir, pois eles sinalizam o caminho que esta deve percorrer. No caso da costura dos cadernos, o ponto serve como condutor e formador da linha, elemento de união das páginas, que ao fim tem um caminho marcado nos traços do desenho. A linha, para a costura de folhas, deriva e se fixa a ela, materializando o desenho na tela sem recorrer, para isso, ao uso de tinta (produto diretamente relacionado à visualidade do desenho).

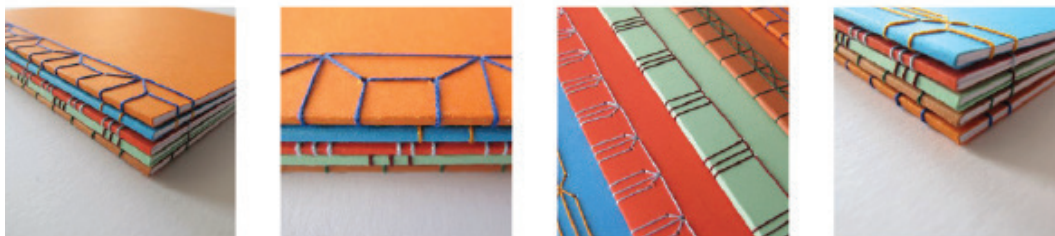


Figura 15 – Tipos de costura
Fonte: Elaborada pela autora

²⁶ Jogo frequentemente utilizado na educação infantil, que consiste em pontos numerados que ao serem ligados na sequência correta desenha-se assim, uma imagem.

As variadas formas de costura produzem inúmeras possibilidades de configurações. Livros, principalmente os de artistas, podem usufruir dessa rica variedade, deixá-las expostas, explorar os desenhos que se formam e integrá-los ao conceito da obra. Utilizam-nas, assim, como mais um elemento estético, pois a costura pode conferir estilo pessoal à publicação. Para essa técnica é necessário dispor de tempo e dedicação aos detalhes, no Brasil ela ainda é realizada manualmente (HASLAM, 2007), e pode ser facilitada se o número de exemplares do livro for reduzido.

Sobre o trabalho meticuloso e muitas vezes manual empregado no livro de artista, Silveira (2008, p.34) cita Castleman (1994, p.35):

Um novo conceito de livros de artistas, coloca a totalidade do objeto livro no controle criativo do artista, surgiu quase ao mesmo tempo, e as edições limitadas finamente impressas com águas-fortes e litografias adquiriram um diferente significado nesse contexto. Tais livros de luxo, junto com o gênero de livro impresso que emergiu no final do século 19, continuam a representar a tradição então iniciada, seus publicadores tão seletivos se não arrojados. Se, como muitos editores do final do século 20 preferem, artistas desenhavam e pintavam suas páginas ao invés de produzirem repetidas impressões para elas, a forma do livro parece estar em seu caminho de volta para uma origem como manuscrito, no momento em que o computador produziu uma outra, mais prática forma de transportar palavras e imagens.

De acordo com a identidade do projeto e as especificidades técnicas, os designers e/ou artistas devem escolher a melhor forma de apresentá-lo, seja na seleção do tipo de

papel, quantidade de páginas ou formato. A encadernação é um momento importante nesse processo e, como tal, também deve ser ponderada.

Após definir o espaço pelas dimensões da página e a escolha de união entre elas, deve-se pensar sobre o comportamento da superfície a ser trabalhada. Para que não ocorra prejuízo à informação visual, seja ela escrita ou ilustrada, utilizam-se margens para os limites da folha. Constroem-se assim, guias, linhas invisíveis, que delimitam a área e devem ser respeitadas.

Para além das linhas visíveis, as linhas imateriais - e não por isso inexistentes - exercem papel fundamental na concepção da estrutura visual. Esses recursos visuais são conhecidos como margens, que influem sobre o projeto visual de um livro e servem como guias, porém não devem ser encaradas como elementos proibitivos. O equilíbrio e a harmonia dentro de um leiaute são obtidos essencialmente por meio de linhas retas - verticais e horizontais-, que servem como norteadoras visuais para alinhamento de objetos dispostos na tela.

A informação visual comunica de modo não verbal, por meio de sinais e convenções que podem motivar, dirigir ou mesmo distrair o olhar do leitor, e todos os elementos visuais influenciam uns aos outros. Por isso, o projeto visual de um livro é uma ferramenta importante para comunicação, e não apenas elemento decorativo. O modo como se organiza a informação numa página pode fazer a diferença entre comunicar uma mensagem ou deixar o usuário confuso (ARAÚJO, 2008, p. 373).

As margens delimitam o espaço interno das folhas e estabelecem, assim, um espaço a ser reservado para preenchimento, com texto ou imagens. Conhecidas como mancha gráfica, as margens conferem organização ao conteúdo e um padrão apresentado nas páginas do livro. Na medida em que o texto começa a ser preenchido na página, essa relação entre o limite da folha e as margens internas torna-se mais perceptível.

A invisibilidade das linhas não a anula, ela é determinante para a composição do todo, é uma relação de somas e limites, de vazio e preenchimento, de leitura e descanso visual. Para Bringhurst (2011, p.161):

A página é um pedaço de papel, mas também é uma proporção visível e tangível, que soa em silêncio o baixo contínuo do livro. Nela descansa o bloco de texto, que precisa dialogar com a página. Os dois juntos – página e bloco - produzem uma geometria polifônica, que por si só é capaz de prender o leitor ao livro, mas também de fazê-lo dormir, enervá-lo ou afugentá-lo.

Jan Tschichold (2003) investigou essa relação, estudou margens e manuscritos com o formato do livro, e concluiu que não existe um único numeral ou fórmula aplicável para todos. Essa harmonia só é alcançada quando se estabelece uma proporção entre formato e margens. A margem deve ser produto do formato, e não o contrário. Os principais “segredos de oficina”²⁷ descobertos pelo autor e empregáveis em publicações atuais serão apresentados a seguir.

27 “Numerosos livros medievais mostram uma surpreendente concordância nas proporções de formato e posição da mancha. Infelizmente esses códigos não chegaram até nós. Eram segredos de oficina. Só medindo cuidadosamente os manuscritos medievais é que podemos tentar descobri-los” (TSCHICHOLD, 2014, p.68).

margem interna

margem externa

margem inferior

linhas guias para delimitação do espaço das notas de rodapé

Tschichold encontra uma dessas fórmulas ou cânones, segundo ele, nos manuscritos de Raúl Rosarivo; e o segredo da relação da página com a mancha é obtido por meio da “[...]divisão em nove partes tanto da largura quanto da altura da página” (2014, p.71), como os produzidos por Gutenberg e Peter Schöffer.

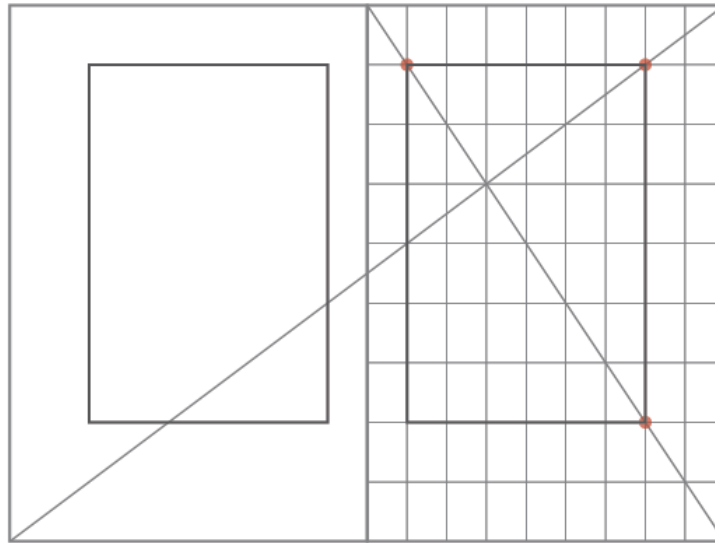


Figura 16 - Cânone usado por Rosarivo, Gutenberg e Peter Schöffer.
Fonte: Tschichold (2014, p. 71)

Já o cânone elaborado pelo arquiteto Villard de Honnecourt propôs a divisão geométrica do espaço que se adequa a qualquer formato de página proposta (sendo a escolha para definição das margens do trabalho proposto) . Tschichold (2014, p. 72)

o descreve como:

[...] cânone gótico, quase desconhecido até aqui e verdadeiramente emocionante, redonda em divisões harmoniosas e pode ser traçado dentro de qualquer retângulo. Sem o emprego de uma escala, uma linha pode ser dividida em qualquer número de partes iguais.

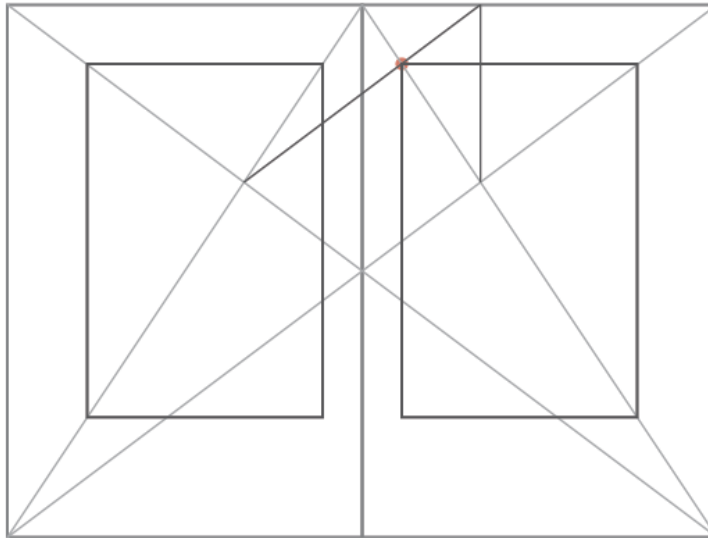


Figura 17 - Diagrama do cânone usado por Villard
Fonte: (TSCHICHOLD, 2014, p. 72)

Estes guias lineares e invisíveis estabelecem um espaço para acondicionamento da mancha gráfica. Outros guias são frequentemente usados para acomodar o texto e

entrelinha com
espaçamento duplo

trazer sequência e ordem na leitura, como as linhas de base, onde os caracteres repousam e, mesmo quando não impressos, são notados. O mesmo vale para os estilos de alinhamento horizontal do texto, que podem estar configurados à esquerda, centralizados, à direita, justificados, etc., sendo estes os principais tipos de alinhamentos presentes em textos.

alinhamento
justificado

Ao se ter o ponto multiplicado e as cópias colocadas lado a lado, dispostas em uma única direção, surge uma forma, uma linha. A partir do mesmo pensamento, e ao idealizar o ponto como princípio unitário, pode-se analisar esse texto para além do significado; observá-lo e ter os caracteres - as letras - como pontos, unidades que, colocadas de maneira sequencial e aproximada, formam palavras que, por sua vez, criam frases e, assim, uma massa de tinta que corre linearmente na direção horizontal.

entrelinha com
espaçamento simples

afastamento da
margem à esquerda

Esta disposição da linha, com seu começo e seu fim, conecta elementos sucessivos do discurso escrito assim como a fala se conecta nos seus momentos sucessivos. O tempo do percurso da linha reproduz a narração dos acontecimentos formada pela sequência de palavras (BRESSON, 1993, p.17 *apud* MERLOT, 2012, p.137).

Ao perceber a linearidade do texto no poema *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (1896), de Stéphane Mallarmé (ver página 107), Marcel Broodthaers a utiliza em livro homônimo em 1969. Porém, retira o significado textual, compreende o peso e a dimensão da palavra e da frase na superfície do papel, e o replica visualmente.

Com isso, evidencia o ritmo, a linha e o espaço em branco, a fala, o grito e o silêncio. Compreende o texto ao eliminá-lo, subverte o conteúdo à linha, altera a função verbal do poema, transforma-o em obra visual e plástica, e assim a escrita torna-se imagem.

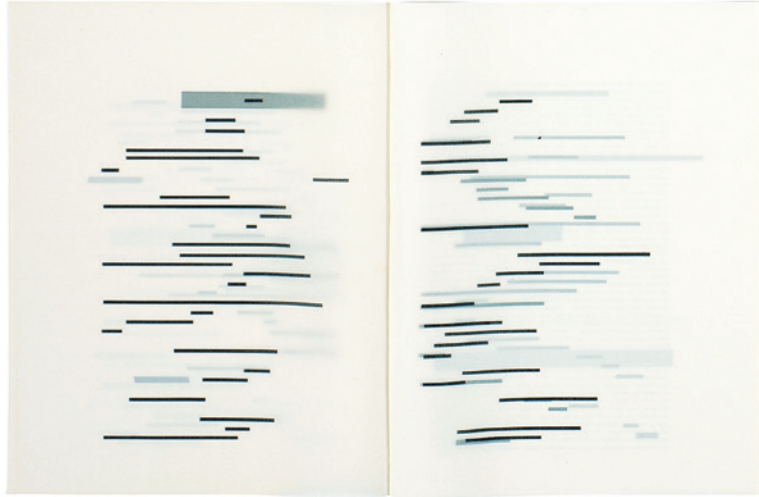


Figura 18 - *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, Marcel Broodthors
Fonte: Silveira (2014, p. 72)

Portanto, a linha segue presente com uso perceptível em publicações, sejam elas materializadas ou não, visíveis ou não. Para o livro, o ponto é uma unidade, pode ser pequeno em dimensão, mas é o elemento primário de toda a estrutura do objeto livro. Aqui é o condutor e formador da linha que, por sua vez une as páginas, une o espaço, o preenche, o delimita fisicamente entre largura e altura, e cria, assim, o plano.

4 PLANO ESTRUTURAL

plano
pla·no

adj.

1 cuja superfície é plana, sem desigualdades de nível [...] **4** superfície plana limitada **5** superfície que contém integralmente a reta que passa por quaisquer dois de seus pontos **6** representação em projeto horizontal de uma construção, um conjunto de construções, um jardim etc. **7** esboço ou desenho de uma obra qualquer [...] **17** cada uma das duas partes da capa de um livro encadernado (HOUAISS; SALLES, 2001, p. 2233).

Assim como o ponto, a linha deve ser analisada pela proporção comparativa com o todo, com o espaço que a rodeia. Não há medida numérica que estabeleça a quantidade necessária ou a espessura limite da linha, para que ela deixe de ser um elemento e se torne outro. O plano pode nascer da linha replicada com cópias posicionadas de maneira adjunta, linearmente, que compartilham o mesmo centro ou tornam uma única linha mais espessa, pois a linha tem a capacidade de criar superfícies.

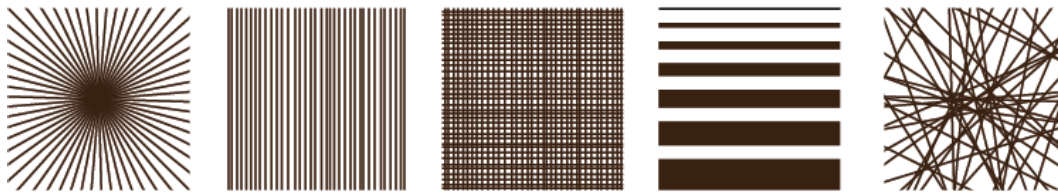


Figura 19 – Formação de planos
Fonte: Elaborada pela autora

O plano, portanto, pode ser qualquer superfície; porém, para este trabalho, os planos foram visualizados no ambiente da urbe e no livro. Assim como os passos dados em uma caminhada trilham pontos, as letras digitadas na composição do texto são formadas por unidades. Certeau (2014, p. 164) verbaliza esses atos e os compara:

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos. [...] é o processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre.

[...] Poder-se-ia aliás estender essa problemática às relações que o ato de escrever mantém com o escrito, e até mesmo transpô-la para as relações do “toque” (o/a gesto/a do pincel) com o quadro executado (formas, cores, etc.)

Ao imaginar essas ações como pontos, em que são necessários pequenos inícios, um após o outro para que o trajeto surja e, assim, a superfície se preencha, nota-se seu valor. A linha que marca o desenho de pontos arranjados também é combinada para que surjam o plano, a textura, a superfície, os suportes. Meios possíveis para criar, pensar e repensar o espaço, seja ele tridimensional ou bidimensional.

4.1 Plano Piloto

Para Kandinsky, a relação entre o ponto e o plano, chamado pelo autor por Plano Original (P.O.), é análoga à explicação do plano central de Brasília, o Plano Piloto.

O ponto de cruzamento das duas diagonais define o centro P.O. As duas linhas – horizontal e a vertical -, ao atravessarem esse centro, dividem o P.O. em quatro partes principais, cada uma das quais tem seu carácter específico. Suas pontas tocam-se no centro “neutro”, do qual partem as tensões em direção às diagonais (KANDINSKY, 1997, p.116).

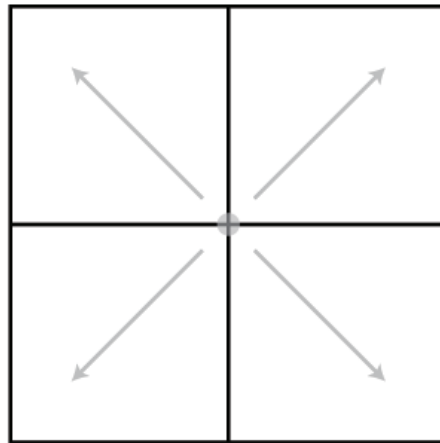


Figura 20 – Plano Original
Fonte: Kandinsky, 1997

As linhas que cortam e dividem o plano de Brasília já foram ponderadas, cabe agora analisá-las em relação ao que as envolve. Assim como o plano original de Kandinsky, as linhas de Lucio Costa também separam a área central da cidade e apresentam apontamentos em quatro direções. O esboço do arquiteto e urbanista, ora tido como cruz, ora borboleta, ora avião, também pode ser visto como bússola.

Toda a estrutura e lógica de orientação da cidade é baseada nas Rosas dos Ventos, nos pontos cardeais e nos guias, norte, sul, leste, oeste. As diagonais formam tensões, para Brasília, indicam localização, sinalizam noroeste, sudoeste, sudeste e nordeste. E assim, os moradores e visitantes se movimentam pelas ruas e avenidas da capital, com coordenadas à mão, andam como quem explora o terreno.

O projeto do Plano Piloto sofreu modificações, ou de um certo modo, caminhou conforme as necessidades que surgiram no decorrer da construção e crescimento. A segmentação da cidade em áreas centrais e residenciais já havia sido delineada por Lucio Costa, no item 21 do relatório destinado à comissão julgadora do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, em 1956.

Quanto à numeração urbana, a referência deve ser o eixo monumental, distribuindo-se a cidade em metades Norte e Sul; as quadras seriam assinaladas por números, os blocos residenciais por letras, e finalmente o número do apartamento na forma usual, assim, por exemplo, N-Q3-L ap 201. A designação dos blocos em relação à entrada da quadra deve

seguir da esquerda para a direita, de acordo com a norma (COSTA, 1991, p. 30).

Define-se, assim, um pensamento coordenado, sistematizado por letras e números, usual para os habitantes. O eixo monumental é a avenida que separa e setoriza os lados em Asa Norte e Asa Sul, definidas pelas siglas N e S respectivamente, as demais ruas e avenidas mantêm a mesma coerência e recebem as siglas L e W – representações dos pontos cardeais norte, sul, leste e oeste - seguidos por números sequenciais.

Os lados Sul e Norte, resultantes da divisão da linha central, são áreas semelhantes em dimensão e destinação de uso, com isso é verificável a utilização da simetria na composição visual. A simetria é obtida ao se delimitar um eixo central ao redor do qual estão dispostos elementos com semelhanças em forma, peso e posicionamento dentro do espaço ou superfície. Tal similaridade confere à obra as ideias de firmeza, estabilidade, ordem e calma, recursos recorrentes nas artes visuais.

As áreas residenciais, estão organizadas ao longo do Eixo Rodoviário e separadas simetricamente pelo Eixo Monumental. Os dois eixos mencionados são usados como principal rota de locomoção, além de serem divisores físicos do espaço; derivam-se assim, outros quatro planos. No quadrante a oeste, encontram-se dispostas as áreas com numerações iniciadas em 100, 300, 500, 700, 900; a leste, as áreas 200, 400,

600 e 800.

Aos números 100, 200, 300 e 400, são destinadas áreas que abrigam comércio local e conjuntos de edifícios, as superquadras. Todos os edifícios obedecem um limite de altura, não podem ultrapassar seis andares. Os prédios, localizados nas superquadras 400, fogem desse padrão e são encontrados, geralmente, abaixo da altura limite, com três andares.

Esta numeração corresponde ao sentido Leste e Oeste. Já no sentido Norte, Sul, os números vão linearmente de 1 a 16 a partir do ponto 0 (zero), o ponto de referência, situado no Eixo Monumental. Assim, fazem um espelhamento dos numerais nas Asas Sul e Norte.

As superquadras foram idealizadas por Lucio Costa para que fossem espaços de convivência entre moradores, e que tivessem ao redor serviços básicos como: pequeno comércio local, posto de saúde, biblioteca, posto policial, áreas de lazer e escolas públicas.

Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma seqüência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária [...]

Dentro destas “super-quadras” os blocos residenciais podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo porém a dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e separação

do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola primária e às comodidades existentes no interior de cada quadra (COSTA, 1991, p. 28).

As quadras idealizadas pelo arquiteto deveriam ser replicadas ao longo do Plano Piloto²⁸, como um modelo, um gabarito a ser seguido. E assim foram construídas as quadras como um modelo orientador, porém com liberdade de pequenas alterações, disposição de prédios, oferta de comércio local e organização de serviços mutáveis. Pontos, linhas, retângulos e áreas estruturam a arquitetura em uma infinidade de combinações. Elementos similares organizados em arranjos distintos produzem variações em torno de uma dialética central.

Para Calvino, a repetição desses elementos faz parte da apreensão da urbe. “A memória é redundante: repete símbolos para que a cidade comece a existir” (1990, p.11). A partir da produção de módulos ou padrões, o arquiteto aprende a tecer com complexidade as formas estruturais a partir de elementos primários, a serem posteriormente postas na superfície, no terreno, no espaço.

O espaço, que abriu a discussão do trabalho, retorna aqui para abarcar a forma, cuja compreensão é alterada pelo conjunto do qual faz parte. “Quando a forma entra no espaço, ela o modifica. A quebra do espaço tem impacto imediato sobre a sensação

28 O conjunto de quadras que abriga o conceito planejado por Lucio Costa instaurado na cidade está no quadrante que forma as superquadras da 108, 308, 107 e 307.

geral que a composição evoca simplesmente devido ao grau de contraste entre as áreas e a atividade óptica” (SAMARA, 2010, p. 19). Cada um, entre os grau de intensidade ou de ocupação, contribui para o significado geral.

Na cidade, o espaço é aspecto fundamental para leitura. Ele é tão importante quanto os monumentos, fator determinante para compreendê-los em sua grandiosidade ou pequenez.

Brasília é a cidade-parque por excelência. Como resposta às altas densidades da cidade industrial, o Movimento Moderno, do qual Brasília é herdeira, estimulou morfologias em que predominam os espaços livres sobre os construídos. Na paisagem de objetos de Brasília, o vazio é protagonista, já que o sistema de espaços livres é o suporte da cidade, sobre o qual se assentam as edificações.

[...] O vazio intersticial entre as edificações não é residual, e, sim “vazio de projeto”. O extenso canteiro da via confere monumentalidade aos espaços simbólicos da capital federal. Os espaços vazios das superquadras residenciais são o jardim coletivo da vizinhança. Representa o que Lúcio Costa denominou de escala bucólica (MARTINS²⁹, 2009, p.186 - 187).

A transição entre o espaço vazio, posteriormente o ponto seguido da linha, e a instauração do plano construído durou um período curto de tempo - cinco anos. “No início era o vazio e depois a cidade, e isso praticamente sem transição temporal entre um e outro, do vazio nascia súbito a cidade” (FILHO, 2013, p.299). O vazio retorna

²⁹ A autora Anamaria de Aragão Costa Martins escreve sobre Vazios urbanos em Brasília, para o livro *Brasília 1960-2010: passado, presente e futuro*, organizado por Francisco Leitão.

a ela, e lhe confere um novo significado.

As lacunas entre os edifícios da capital conferem amplitude ao horizonte, contornam a forma. O fundo enfatiza a figura, orienta a visão e capta o conceito do desenho. Esse distanciamento plano oferece um respiro, um descanso visual e, com isso, enxerga-se o objeto. Para Brasília, o vazio é tão importante quanto o concreto da arquitetura.

Para Certeau, os transeuntes ou “praticantes ordinários da cidade” vagam por entre caminhos permitidos e proibidos, áreas de passagens, vãos livres, linhas a serem percorridas. Costuram, assim, inconscientemente, o trajeto entre os espaços cheios e vazios e, dessa maneira, o escrevem.

[...] cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada (CERTEAU, 2014, p. 159).

O plano de Brasília tem tons avermelhados no solo, a arquitetura tem traços singulares, espaços preenchidos de concreto contrastantes com o azul do céu, sobressaído no horizonte e nos vazios dos vãos. Uma cidade que teve a construção sonhada,

idealizada e realizada, dada a característica peculiar, e que foi tombada pela Unesco em 1987, quando tornou-se Patrimônio Mundial³⁰.

4.2 Objeto livro

Outro plano, outra superfície que tem como definição ser “destinada a suportar o conteúdo da obra” (KANDINSKY, 1997, p.105), o livro é visto como um dos principais recursos para esta destinação. É compreendido na bidimensionalidade das páginas e designado a carregar o teor da publicação. Possui largura e altura, área e logo, plano, formado pelo emaranhado das linhas, que criam textura e preenchimento no espaço. Esse conceito também é observado no tecido, cujos fios são trespassados e formando uma trama. Processo semelhante é observado na preparação do papel, em que fibras de celulose são extraídas da madeira e, por meio de processos químicos, transformam-se em uma superfície plana.

Bringhurst (2011, p.161) apresenta semelhanças entre as texturas do tecido e as proporcionadas na confecção da escrita:

30 Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/list-of-world-heritage-in-brazil/> Acesso em maio de 2017.

[...] se o pensamento é um fio de linha, o narrador é um fiandeiro – mas o verdadeiro contador de histórias, o poeta, é um tecelão. Essa velha abstração, própria das narrativas faladas, foi transformada em um fato novo e visível pelos escribas. Após longa prática, seu trabalho ganhou uma textura tão homogênea e flexível que a página escrita passou a ser chamada *textus* (tecido em latim).

O instrumento tipográfico, seja ele um computador ou uma régua de composição, funciona como um tear. E o tipógrafo, assim como escriba, procura tecer o texto de maneira mais homogênea possível. Do mesmo modo, os bons tipos são desenhados para produzir uma textura vivaz e homogênea, mas o spacejamento descuidado de letras, linhas e palavras pode rasgar esse tecido.

Esse tecido formado pela visualidade de formas, sejam elas compostas por frases e/ou ilustrações, desenham planos dentro da página. Tanto o texto como a imagem possuem características bidimensionais, porém são distintos quando analisados quanto à leitura. Vilém Flusser (2013, p.104-105) os apresenta como pensamento-em-linha e pensamento-em-superfície:

Ao lermos as linhas, seguimos uma estrutura que nos é imposta; quando lemos as pinturas movemo-nos de certo livremente dentro da estrutura que nos foi proposta.[...] Podemos abarcar a totalidade da pintura num lance de olhar e então analisá-la de acordo com os caminhos mencionados. [...] O que significa que a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura é a seguinte: precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou.

O texto normalmente lido em linearidade traz uma sequencialidade quanto à narração, em que o leitor deve seguir e, assim, esperar chegar ao fim da informação, ao ponto final. A imagem, por sua vez, proporciona dinamismo à leitura, e quem a vê monta e busca desvendar a locução. Portanto o texto comunica ao contar, já a imagem comunica ao mostrar-se.

A categoria de livro de artista está além da leitura convencional do texto. Tenha palavras ou não, se insere mais apropriadamente no pensamento-em-superfície de Flusser. De modo análogo, os planos desse tipo de publicação podem ser paredes portáteis de uma galeria, em uma combinação de conceito, design, produção e arte. As “paredes”, as superfícies, os planos, o papel, devem ser preparados para receber o material, seja imagético ou textual. Mesmo que por um momento se cogite a superfície plana como fator restritivo da criação, ela pode ser explorada, pois oferece textura e características diversas.

Para Lupton e Phillips (2015, p.38), o “plano pode ser compacto ou perfurado, opaco ou transparente, rugoso ou liso”, é desejável explorá-lo por meio de ilustrações ou escritos, impressos ou pintados, páginas coladas ou rasgadas, coloridas ou furadas, pequenas ou grandes. São possibilidades que a superfície oferece, podem ser excluídas (como apresentou o texto), como podem ser adicionadas.

Ao imaginar o objeto livro, qual a estrutura visualizada? Provavelmente a de um objeto tátil e portátil, com páginas unidas à lombada, preenchidas por texto de coloração preta e protegidos pela capa de material mais resistente. Essa composição é normalmente encontrada em livrarias e bibliotecas, pois os livros comerciais estão sujeitos às normas industriais para que o custo unitário seja competitivo na compra e venda. Porém, mesmo se o tamanho escolhido derivar de normas industriais, ele pode ser explorado.

Continue a imaginar este livro, e agora considere a dobra. Ela é uma linha que não surge da tinta preta impressa na superfície, é a marca resultante de páginas vincadas ao meio. Ela é visível, mas não necessariamente uma barreira visual. Cabe ao designer de livros ou artista que o produz encará-la como fator limitante da área, ignorá-la ou utilizá-la a favor do resultado final. Ao encadernar o livro com páginas dobradas ao meio, o dividimos ou ampliamos a forma original do papel?

4.2.1 A página além da página

A dobra exerce função primordial na arquitetura do livro, o abrir e fechar decorrem dela. Ao ser dobrada, se fecha sobre ela mesma, a esconde, a protege. Ao desdobrá-las,

a tela é duplicada e emerge sobre a linha central, que agora orienta o novo espaço. Ela proporciona o prazer do passar e virar páginas. O livro, portanto, se manifesta pela dobra.

O poder transcendental do livro está inscrito em sua dobra. A dobra é forma elementar do livro, aquilo que o distingue de outros suportes da escrita: parede, tabuinha, rolo, cartaz, tela. O livro nasceu da dobra, parecendo correto contribuir a “primeira revolução” do livro [...] (MELOT, 2012, p.49).

Num ensaio teórico, Suzy Lee analisa três obras feitas por ela, e descreve a opção de utilizar a dobra como parte do enredo nesses livros ilustrados³¹. Em *Onda*, a margem central é utilizada como barreira, de um lado o mar e do outro a criança, que se aventura a ultrapassar esse obstáculo. Já em *Espelho*, aproveita a linha (dobra) central para ampliar a sensação de simetria e de reflexo da imagem. Similar à duas obras, em *Sombra*, a dobra do livro, espelha a sombra, porém separa as duas cenas em reais e imaginadas.

31 Livros ilustrados são “obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado no Brasil, de livro-imagem]” (LINDEN, 2011, p.24).

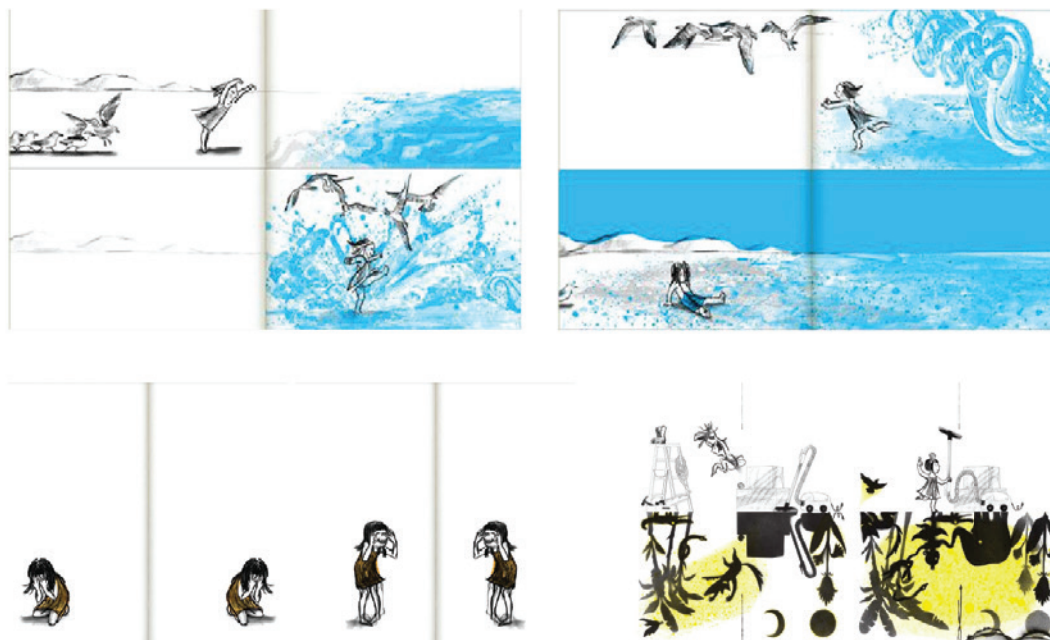


Figura 21 – Páginas dos livros ilustrados de Suzy Lee, na ordem: Onda, Espelho e Sombra.
 Fonte: Suzy Lee, 2012

O criador deve desenvolver a compreensão do todo, pela vivência do processo com uma ideia geral em mente. [...] o livro não só se torna um receptáculo para a informação, mas uma expressão artística significativa em si mesmo. Com a sintonia fina do artista, a forma começa a gerar significados e a história se aviva. O formato do livro se torna o conteúdo potencial (LEE, 2012, p.103).

Stéphane Mallarmé³² é tido como principal responsável e influenciador dessa compreensão do espaço ampliado - e não limitado - adquirido ao abrir de páginas. Em 1896, com *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (*Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*) fez com que o texto do poema transpusesse a margem interna e ocupasse a totalidade da superfície. Portanto, o movimento da leitura deveria ser feito sobre as duas páginas simultaneamente. A respeito da importância de Mallarmé como influenciador de um novo pensamento, Augusto de Campos reflete (2010, p.27):

[...] a constatação do verbo e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema.

32 “[...] é o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da ‘série’, descoberta por Schoenberg” (CAMPOS, 2010, p. 177).

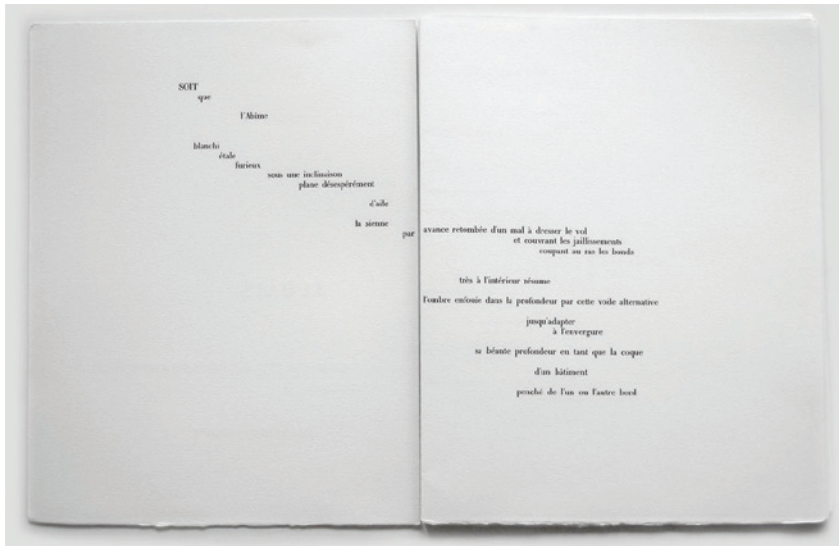


Figura 22 – *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé.
 Fonte: Fonte: Silveira (2014, p. 72)

A obra foi um impulsionador tanto para a literatura quanto para o projeto gráfico³³, em que essas “pequenas revoluções da página” propunham “novas dimensões de leitura”. (SILVEIRA, 2008, p.157). Mallarmé ignora a dobra como quebra do pensamento e a utiliza para abranger uma totalidade. O livro é o todo, com dobras, linhas, pontos e vazios. É a soma de todos os elementos, o responsável por dar sentido ao conceito.

³³ Inspirou diversos trabalhos, sendo um deles o trabalho de Marcel Broodthaers, (mencionado no item sobre linha – p.89), em que o artista reproduz o poema representado linearmente no espaço das páginas duplas.

Mallarmé demonstrou a quebra da estrutura convencional, como também deixou por escrito pensamentos, encontrados após sua morte, sobre uma nova forma de livro. Nessas anotações, intituladas *Le livre*, há explicações sobre o livro sem a encadernação tradicional que sugerem, com isso, a possibilidade de mobilidade das páginas. Ao ter as páginas soltas e móveis, o processo de montar e remontar o enredo não teria início nem um fim determinado, continuamente novas relações seriam organizadas e novas narrações experimentadas. (MACHADO, 1993).

Para a construção do livro, liberdade e possibilidade são palavras essenciais, o artista utiliza o plano em intermináveis variações. A narrativa pode apresentar-se de forma linear, pode ter dobra e inseri-la no contexto do conteúdo, como também conter páginas avulsas que permitam ao leitor tornar-se escritor, quando este monta um livro.

Ao utilizar e explorar o formato, o plano já se torna a própria narrativa. A superfície pode ser o tema do livro, sem necessidade de texto, imagem ou desenho, como observado nos livros de Bruno Munari, *Livro Ilegível* e *Pré-Livros*. O artista e designer italiano levanta questões acerca da materialidade do objeto e sobre o uso de elementos táteis e visuais como comunicadores, sem que para isso recorra à escrita. Ele envolve tanto crianças como críticos dessas experimentações, e obtém respostas sobre material, formato e, assim, a superfície.

Em Livro Ilegível, inicialmente³⁴ produzido com páginas de papel em branco e preto (ou vermelho) dispostas alternadamente, Munari conclui que existem variados tipos de papéis, com diversas texturas, pouco explorados até então, e cada uma delas tem a própria voz e, assim, comunica de forma diferente.

[...] desde os papéis de impressão aos de embrulho, dos transparentes aos texturizados, ásperos, lisos, reciclados; papel velino, parafinado, de alcatrão, plastificado, de celulose pura, de retalhos, de palha, vegetal, sintético, macio, rígido, flexível etc. Essa simples pesquisa já leva a descobertas, pois se um papel é transparente comunica transparência, se é áspero comunica aspereza. [...] Em suma, cada papel comunica sua qualidade, e isso é já uma razão para ser usado como comunicante. Trata-se então de relacionar esse conhecimento com os outros que vão resultar da experimentação (MUNARI, 2015, p. 217).



Figura 23 – *Libro Illeggibile MN1*, Bruno Munari, 2013.
Fonte: Disponível em: <http://www.munart.org>, acesso em janeiro de 2017

34 A primeira edição foi “feita em 1955, no formato 23,5cm x 23,5cm. As folhas eram brancas e vermelhas com uma capa de cartão cinzento. A tiragem foi de 2.000 exemplares” (MUNARI, 2015, p. 217). Hoje é produzido pela Editora Corraini, na Itália, está na 9o edição, com dimensões 10cm x 10cm e contém papéis coloridos em seu interior

Em *Pré-Livros*³⁵ (1980), também do mesmo autor, os livros são criados com o intuito de serem “introdutórios”, para que as crianças estabeleçam contato com o objeto e mantenham o hábito da leitura no decorrer da vida. Por serem destinados aos mais jovens, ainda sem alfabetização, Munari introduz diversos materiais e elementos, a fim de estabelecer a comunicação por meio de diferentes sensações além visual, sejam via tátil, térmica, sonora, olfativa. Com isso, produz uma série com doze pré-livros feitos com diferentes materiais, cada qual com sensação e história próprias. Os livros não possuem texto, além do título na frente e no verso - pois não há um lado certo para dar início à leitura.

Ora os sons são produzidos pelas páginas de madeira, ora um pedaço de pelúcia desponta entre as páginas, ora dedos podem tocar tecidos macios ou texturas compostas por formas pequenas ou grandes, ora as páginas são translúcidas e possibilitam a mudança de desenhos ao manejar folhas. Com diferentes sensações produzidas pelos materiais dos doze livros, Munari tem como intenção fazer com que a criança produza a própria história. Não há certo ou errado, a história ganha nova vida a cada leitura, para que leitores e leitoras criem e não se repitam. Para ele, é necessário “desde cedo, habituar o indivíduo a pensar, imaginar, fantasiar, ser criativo” (MUNARI, 2015, p. 225).

35 Os Pré-livros são doze pequenos livros de 10 x 10 cm, produzidos manualmente pela editora italiana Corraini e comercializados em uma caixa de 39,5 cm x 28 cm. Disponível em: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/tag/bruno-munari/>, acesso dia 24 de junho de 2016.



Figura 24 – Pré Livros, Bruno Munari.

Fonte: Disponível em: <https://coleccionivrodeartista.wordpress.com/tag/bruno-munari/> acesso em janeiro de 2017.

O plano está aqui apresentado para o entendimento do livro como constituição material, como um corpo que ocupa o espaço. Porém, usar o suporte tátil ou digital, real ou conceitual, material ou imaterial, é decisão do artista ao conceber um livro.

O artista plástico constrói corpos – mas nem sempre. Ele tem a liberdade para construir o novo ou desconstruir o já existente. Esse é o seu esperado papel social. Ele funda a alma de sua obra a partir de sua própria individualidade ou de uma persona hipotética. Ou de qualquer concepção possível. O corpo será elaborado com a liberdade que a técnica e a tecnologia permitem. Sua criatura é livre para ser apolínea ou dionisíaca (SILVEIRA, 2008, p.123).

O livro pode servir como suporte reflexivo sobre a estrutura, as barreiras impostas, as normas e padrões. Pode romper, questionar ou reestruturar, enaltecer ou subverter. A superfície pode se desdobrar para fora das capas, ocupar espaços para além do limite físico ou conter o espaço representado nas demarcações.



5 CIDADE DE PAPEL

Por meio da representação da cidade que habito, Brasília será vista nas páginas de um livro e para além dela, como registro do pensamento e compreensão das semelhanças e diferenças entre ambas as linguagens cujos espaços se convergem e cujos planos são corroborados. “O quadro é subserviente ao conteúdo que ele envolve, desaparecendo à medida que nos concentramos na imagem ou objeto observado, apesar de moldar nossa compreensão desse conteúdo” (LUPTON; PHILLIPS, 2015, p.117).

Sobre o contexto e os fatos que precederam ou acompanharam a construção de Brasília, a jornalista Eneida Maria de Souza esclarece em uma matéria publicada em 2002, no Correio Brasiliense (SINDUSCON-DF, 2004, p.69):

O período ‘construtivo’ das artes e da política no Brasil culminou (...) com a construção de Brasília, reunião do ideal utópico de progresso com o sentido moderno e racionalista exigido pelo projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. A internacionalização dos valores nacionais se justificaria, principalmente, pela abertura cultural e pelos empréstimos

aos países economicamente mais fortes.

A poesia concreta, o abstracionismo geométrico nas artes plásticas, a prosa intimista, a crônica carioca, a bossa-nova e o cinema novo representam o estilo minimalista e experimental de se fazer arte, na tentativa de utilização de uma linguagem que pudesse ser entendida internacionalmente, embora marcada pelo traço nacional.

[...] Nas palavras do crítico de arte Mário Pedrosa, a construção de Brasília representava a ‘síntese das artes’, por ser a realização, enquanto obra de arte, de um projeto utópico. Ao pessimismo destruídos da arte individualista, postula-se a criação de uma obra coletiva, a serviço da causa político-estatal promovia o avanço de arte e da técnica como estratégia de controle.

A arquitetura urbanística da capital do país tem elementos compositivos de traçados singulares, que traduzem ordem e limpeza visual. Essas características imagéticas são aplicadas também em materiais gráficos, pois requer ao designer gráfico subordinação a algumas regras ou necessidades, já que o leiaute é por ele produzido. Normalmente o trabalho busca organização estrutural, para que estabeleça uma mensagem visual clara. Para Silveira, o designer: “[...] constrói corpos – sempre. Não é sua função desconstruí-los. A uma alma dada, desgarrada, ele dá o corpo, elaborado com a originalidade possível a sua profissão.[...] Seu livro buscará ser, por princípio e norma, apolíneo” (2008, p.122).

Como profissional da área gráfica e brasiliense, encontro aqui um desafio pessoal e

uma lição de transgressão. Busco, com isso, utilizar o livro como suporte de expressão e um meio de conjecturar, transgredir a ordem, desconstruir corpos, sem ter um limite preestabelecido. “O livro encerra em si mesmo seu princípio ativo. Ele revela o que esconde. Portanto, é tentador fazer dele um objeto performático, independente de toda leitura, e mesmo sob a interdição de toda leitura” (MERLOT, 2012, p.171-172). É essa tentação que move o trabalho, faz deste objeto um suporte para que outra estética seja apreciada, compreendida ou que desperte novos questionamentos acerca de Brasília.

A comparação entre arquitetura e livro não é assunto ou pensamento incomum. A expressão “arquitetura gráfica” do livro foi dada por Walter Gropius, fundador da escola Bauhaus, que tinha como princípio racionalizar sobre as atividades artísticas, entre as quais inclui a produção de livros (SATUÉ, 2004). Gropius tratou o projeto de uma publicação a partir dos conceitos da arquitetura. Os princípios consistiam em trabalhar o livro por meio de matérias interdisciplinares que abrangessem a teoria e a prática.

Merlot, por sua vez, utiliza a analogia da cidade para pensar na fisicalidade do livro, cujos componentes estruturais de ambas as superfícies invertem funções – o livro se torna cidade e as páginas, paredes.

[...] o livro e a cidade possuem semelhanças profundas: a epígrafe não é de modo algum praticada apenas nos cemitérios, mas no ensino, nos grafites e os tags de nossos dias constituem outra prova concreta. A parede toma lugar da página que se insere em outro tecido tão ordenado e estável quanto aquele do caderno, ou da cidade. Nos grandes livros da época clássica, a assimilação entre o livro e a cidade é transparente. A civilização do livro é a civilização urbana. Uma engendra a outra. O livro nos convida à viagem e à cerimônia. Os acessos às cidades reais são, nesse sentido, muito representativos, pois seu desenvolvimento se casa com a forma da cidade investida, logo, visitada não apenas em sua topografia, mas no seu corpo social, o rei ocupando o lugar do leitor, a quem a cidade abandona. O livro representa a cidade, espaço sobre espaço (MERLOT, 2012, p.136).

Cidades e livros guardam conhecimento, neles encontram-se soluções, novos pensamentos ou objetos de apreciação. Cabe ao morador ou leitor saber consultá-los. A capa protege as páginas, assim como as paredes encobrem o ambiente, o silenciam e ocultam. São segredos a serem revelados, que quando expostos, despertam emoções em linhas que se tornam prazerosas a cada passar de páginas e abrir de portas.

A partir do trecho de Merlot (2012, p. 136); “o livro representa a cidade, espaço sobre espaço” e da fala de John Ryder (*apud* Hendel, 2003, p.31): “espaço na página revela a mensagem tanto quanto o espaço na cidade revela os detalhes arquitetônicos”, inicia-se assim, este processo. Pensar na urbe por meio do vazio das páginas de um livro.

O espaço representado nas páginas de um livro não é o mesmo existente no meio

em que se insere. A representação geralmente vem acompanhada de uma relação proporcional – escala –, para que assim, seja possível visualizar tanto os detalhes como a totalidade. A escala “refere às dimensões exatas de um objeto físico ou à correlação exata entre uma representação e a coisa real que ela representa” (LUPTON; PHILLIPS, 2015, p.61).

A percepção da escala pode variar, pois depende da relação com o contexto. Uma página pode conter um ponto que extrapola limites, ocupa o espaço, como pode ser ele o demarcador ao ter dimensões diminuídas, deixando o vasto espaço vazio ainda mais evidente.

No livro *Alice no país das maravilhas*, Lewis Carrol (2015) brinca com a escala ao dimensionar a personagem; em comparação com o novo tamanho, ora a mesa se torna assombrosa, ora a casa pequenina. Alice ocupa o espaço e se relaciona diferentemente com ele, a depender da própria estatura (seja com “25 centímetros” ou “mais de dois metros e meio”). A proporção é percebida quando se apresenta um comparativo, informações inseridas no mesmo espaço e próximas entre si. Como no caso de Alice e a mesa ou Alice e a casa. Extremar as relações é um recurso para que se perceba cada elemento. Em *Cidade de Papel*, de John Green, o autor elucida

em um diálogo entre os principais protagonistas³⁶, a necessidade de se olhar a cidade de cima e enxergá-la de longe para observar a essência de características falsas e verdadeiras, “finas e frágeis como o papel” (2013, p.53).

Quando o observador está distante do objeto examinado, como em uma visão aérea, os elementos diminuem de tamanho; porém, os valores são mantidos e, assim, condensados e evidenciados. O importante é perceber a grandeza na pequenez. Joë Bousquet, em *Le Meneur de Lurctf* (1989, pág. 162), discorre sobre esse assunto:

“[...] afastamento permite, inquieto em medir nesse encurtamento a imobilidade a que estou preso”. Preso a seu leito, o grande sonhador supera o espaço intermediário para “se aprofundar” no minúsculo. As aldeias perdidas no horizonte são então pátrias para o olhar. O distante não dispersa nada. Ao contrário, ele reúne numa miniatura um país em que gostaríamos de viver. Em miniaturas do distante, as coisas disparatadas “se compõem”. Elas se oferecem então a nossa “posse”, negando o distante que as criou. Possuímos o longínquo e com que tranquilidade! (*apud* BACHELARD, 1993, p.309).

Os autores aludem à maneira de notar o ambiente, seja ao brincar com a escala ou as proporções, se distanciar ou miniaturizar o objeto. Alterar os componentes faz com o conhecido ganhe outras percepções e surjam novas relações com o espaço observado. Essa dialética foi utilizada, pois os objetos estudados possuem dimensionamentos diferentes, apesar de ambos possuírem volume e estrutura, formas tridimensionais

36 Diálogo entre Margo e Quentin, principais protagonistas do livro de John Green, *Cidades de Papel* (2013, p.52-53):

- É mais impressionante [...] Assim, ao longe. Não dá pra ver o desgaste das coisas, entende? [...] A gente enxerga o lugar da forma como alguém um dia o imaginou.
- Eis o que é bonito em tudo isso: daqui não se vê a poeira ou a tinta rachando ou sei lá o quê, mas dá pra ver o que este lugar é de verdade. Dá pra ver o quanto é falso. Não é nem consistente o suficiente para ser de plástico. É uma cidade de papel.

- profundidade, espessura e altura.

Em folhas brancas surgem os primeiros rabiscos, os primeiros projetos e plantas baixas, e assim a composição de uma cidade começa a ser desenhada. Cidades planejadas são inventadas no papel e redesenhadas no terreno. O que os diferencia está relacionado às dimensões. Com isso, o pensamento foi construído entre as dualidades espaciais, sua relação e representação, a cidade e o livro, a eternidade e o instantâneo, o fixo e o portátil, o negro e o branco, o preenchido e o vazio, a construção e a desconstrução, o real e o imaginário.

5.1 Página que habito

“Mas todas essas imagens imaginam demais. É necessário delinear o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser” (BACHELARD, 1993, p.287). Nas páginas que habito, escolho meu espaço do ser, minha delimitação espacial, da construção de Brasília. Com isso, findo um recorte territorial da cidade analisada pelos eixos monumental e rodoviário da cidade, e aqui me insiro no texto, como quem o enuncia e forma frases por meios de passos perdidos.

Cada pegada marcada no espaço, cada caractere digitado na folha em branco são áreas marcadas, precisas, essenciais para concepção e estruturação da forma. “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares” (CERTEAU, 2014, p. 163). O início da caminhada rompe o espaço em branco e o ocupa, cria tensões e relações com o que os cerca, é o claro sobre o escuro. Informações opostas e contrapontos evidenciam um ao outro. O contraste vibra e destaca tanto o espaço quanto os dados introduzidos nele.

Criar áreas com uma presença ou qualidade diferente – áreas que contrastem entre si – é inerente à criação de uma composição bem solucionada e dinâmica. [...] A confluência de estados variados de contraste é às vezes chamada de “tensão” (SAMARA, 2010, p.20).

As tensões visuais de Brasília são evidenciadas entre as lacunas de prédios retos, que servem como molduras para a vegetação baixa e retorcida das árvores do cerrado. Enquadram percursos traçados por pontos focais suspensos no horizonte extenso da cidade. Como cidade inventada sob a ótica da ordem cartesiana, a capital do país possui uma geometria com retas dominantes, monumentos precisos, de traços visíveis, tangíveis e imaginários.

Meu espaço imaginário tem o formato de um quadrado, que utilizo como suporte para representação. Por apresentar uma forma equilibrada, confere um caráter

estável, evidencia o desenho e as características visuais. Porém, a forma não define a representação do ser, pois o “espaço habitado transcende o espaço geométrico” (BACHELARD, 1993, p.227). O que determina o valor é a dinâmica entre homem e cidade, entre leitor e livro, quem toma para si o objeto e o habita.

A presença dessa forma está replicada pela cidade, seja nos azulejos de Athos Bulcão³⁷, nos cobogós, nas geometrias de linhas e ângulos retos encontradas nas construções dos edifícios, como na similaridade com as dimensões do Distrito Federal. Mesmo sendo um retângulo, Brasília é também chamada de “quadrado de Goiás”. A imagem que o quadrado impõe sobre o conjunto de duas linhas verticais e duas horizontais confere estabilidade, repouso à forma; e este se mantém sólido na posição.

Essa precisão deixa marcas de sabedoria e equilíbrio, evidenciadas nas linhas estruturais. As linhas marcam percursos, desenham lugares e os ordenam. Em sua estrutura e grid de construção, os edifícios, assim como os elementos gráficos, são arranjados, separados ou combinados no espaço. A regra e a ordem para a construção seguem moldes ou modelos conceituais preestabelecidos, mas que de certa forma permitem-se alterações.

Para Brasília, o rigor foi priorizado ao se definir o local do Marco Zero e os Eixos que o cortam, linhas que se cruzam e formam um “X”, marca onde nasceu a nova

37 Athos Bulcão, artista plástico brasileiro, que trabalhou junto à Oscar Niemeyer para criar uma identidade visual para a capital. Seus desenhos e cores, em azulejos e painéis, destacam-se em meio ao concreto da arquitetura de Brasília. Disponível em: <http://fundathos.org.br> <acesso em maio de 2017>.

capital do Brasil. De maneira similar, a exatidão é priorizada para a encadernação de livros quando se pretende ofertar um produto que tem páginas presas umas às outras pelo seu eixo central, pela dobra das folhas.

Merlot expõe uma descrição que condiz com a proposta do trabalho, pois sua “cidade de papel” é análoga à definição da cidade de Brasília. Ao substituir a palavra dobra por uma das áreas do Plano Piloto – Asa Norte ou Sul – tem-se uma descrição muito próxima ao conceito do projeto proposto por Lucio Costa (2012, p.49-50):

[...] uma dobra meticulosamente estudada, uma forma geométrica rigorosa, totalmente simétrica, cada superfície exatamente batendo uma na outra, sem sombra, nem sobreposição, uma dobra controlada, recursiva, que por forma determina automaticamente outras formas perfeitamente parecidas; uma dobra que por sua vez rebatida, encobre perfeitamente as outras, ao se sobrepor a elas; uma dobra torna as páginas idênticas em sua forma e em sua função, imagem a tal ponto perfeita da racionalidade que lhe permite passar por um fato natural, embora se trate, no fundo, uma construção sábia.

A dobra é normativa: aquele que a utiliza se torna obrigado a seguir sua regra, respeitar sua ordem.

O plano gerado pela cruz como pela dobra das páginas fornece uma imagem “normativa” de equilíbrio simétrico. Para cada elemento ou movimento, há um elemento ou movimento correlativo invertido. Como um espelho que reflete ações e formas, repetem-se motivos de linhas retas e curvas, fixas por um alicerce central. A estrutura, assim, é revelada nas exatas extensões e nos detalhes mais precisos.

Em formas recorrentes, as quadras de Brasília são constituídas por prédios, estabelecimentos, linhas, prumos, contornos e serviços replicados ao curso do eixo. Um conjunto de bens e serviços está locado nos limites das áreas residenciais para as necessidades diárias dos moradores, seja recreação social, saúde, educação, cultura, segurança ou comércio, formando, assim, uma pequena comunidade. Uma comunidade autossuficiente que “oferece todas as atividades e atende a todas as necessidades das pessoas que fazem parte dela. A pequena comunidade é um arranjo do berço ao túmulo” (REDFIELD *apud* BAUMAN, 2003, p. 17).

Para Bauman, a comunidade se torna homogênea quando os moradores visitam os mesmos recintos, acumulam os mesmos hábitos, compartilham dos mesmos pensamentos. Quando esta relação for superficial e/ou pacífica, uma força sobressai à outra, pois assim como o habitante molda o espaço, este tem o poder de esculpir o ocupante. Os lugares podem ser frequentados, mas não serão pertencentes ao passante. Para ocupá-lo e dele tomar posse, é necessário antes vivenciá-lo, habitá-lo.

As páginas que habito são antes de tudo, um local de posse, do qual me aproprio para pensamento e subversão, que vai contra as regras impostas por caminhos proibidos, paredes em branco e espaços não ocupados de uma cidade fantasma. Assim como Certeau e um livro (2014, p. 161), minha “cidade-conceito” é, antes de tudo um “[...] lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenção, mas sujeito sem cessar enriquecendo com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade”. Minha cidade inventada é habitada, é um conceito que está no papel e vai além da forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Tanto na concepção de uma cidade quanto na produção de um leiaute, elementos estruturais são manipulados a fim de criar imagens. Os objetos analisados no trabalho foram Brasília e o livro, em que as formas firmes de um contrapõem-se à sensibilidade do outro. Um representa a construção, o concreto, a rigidez. O outro a (re)construção, a maleabilidade, a liberdade de pensamento. Apesar de terem características antagônicas e de apresentarem sensações díspares, é possível encontrar semelhanças nos respectivos espaços, pontos, linhas e planos.

Por meio de norteadores, o trabalho mostrou que ambas as linguagens analisadas perpassam princípios básicos de construção imagética, servem como exercício para enxergar a cidade nas peculiaridades, nos pormenores. A partir dessa composição - espaço, ponto, linha e plano - estabelecem monumentos e toda a estrutura urbana, cuja complexidade orgânica continua em expansão (mesmo alheio a vontades ou limites). São os elementos básicos, limpos, objetivos e concretos que fazem de Brasília essa

cidade singular.

O mesmo acontece com o livro, desvendado a cada apontamento de pensadores e artistas. As normas iniciais construtivas são as mesmas, porém a liberdade de escolha sobressai à racionalidade técnica de uma cidade planejada. O livro possibilita desconstruções, subverte as formas, extrapola os limites, permite sentimentos e sensações.

Este trabalho não tem a intenção de conjecturar possibilidades sobre o fim do livro ou não, mas destaco aqui a fala de Merlot (20012, p.125): “O último livro, se um dia existir, só poderia ser uma obra de arte.” O autor evidencia o valor deste artefato como suporte de pensamentos, bem como a escolha por utilizá-lo como ferramenta para (re)conhecer a cidade que habito.

Objetos diferentes entre si trazem à percepção das similaridades essenciais quando analisados de forma aprofundada. “A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos” (CERTEAU, 2014, p. 166). Com a pretensão de moldar percursos, seja no texto como na cidade, é preciso iniciar a caminhada, desde os primeiros passos até o trajeto desenhado ao final dela. Caminhar no papel é certamente enunciar, registrar aquilo que passou, assim como sinais marcados no mapa. Ler as linhas de um livro é transcrever percursos, traçar o curso passado aqui e ali, experimentar novas trajetórias.

O ato de andar é equivalente ao de ler, e para que estas funções ocorram é necessária a participação de um “eu”. Bachelard (1993, p. 200) explica que, para um fenomenólogo descrever um local, é “preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo”. Para conhecer o espaço é preciso, antes de tudo, estar presente e nele inserir-se.

Norteadores visuais, regras e elementos proibitivos de uma construção técnica devem ser observados. Se as normas são essenciais para a concepção de uma cidade organizada e planejada como Brasília, para o livro a lição é de (re)construção e libertação, para que, por meio delas, novos pensamentos e interações ocorram. Para ambos, a subversão é responsabilidade do morador ou leitor, ou seja, de quem os habita.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ARANTES, Antonio A. *A guerra dos lugares – sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n ° 23: Cidade, IPHAN, 1994.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital; São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas Jorge Luis Borges*. Volume 1. São Paulo: Globo, 1999.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: I. Artes de fazeres*. 22ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

COSTA, Lucio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. ArPDF, Codeplan e DePHA. Brasília: 1991.

COSTA, Lucio. *Brasília Revisitada*, in Revista Projeto no 100/julho 1987.

CRULS, Luiz. *Relatório Cruls: relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 2003.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro. Da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: EdUsp, 2008.

FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GREEN, John. *Cidades de Papel*. Trad. Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora

Intrínseca LTDA, 2013.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HASLAM, Andrew. *O livro e o designer II: como criar e produzir livro*. Trad. Juliana A. Saad e Sergio Rossi Filho. São Paulo: Edições Rosari, 2007 [2006].

HENDEL, Richard. *O design do livro*. Trad. Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003 [1999].

HOLANDA, Frederico de. *O espaço de exceção*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

HOLANDA, Frederico de. *Brasília – cidade moderna, cidade eterna*. Brasília: FAU UnB, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa: espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosacnaify, 2001

LEE, Suzy. *A trilogia da imagem [o livro-imagem segundo Suzy Lee]*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LINDEN, Shopie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. *Design escrita pesquisa: a escrita no design*

gráfico. Porto Alegre: Bookman, 2011.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. *Novos fundamentos do design*. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Arlindo. *Máquinas e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.

MARTÍ, Carlos. *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2000

MEGGS, Philip B.; PURIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MERLOT, Michel. *Livro*,. Cotia, São Paulo: Aleliê Editorial, 2012.

MOURÃO, Tânia Fontenele; OLIVEIRA, Mônica Ferreira Gaspar de. *Poeira e batom no Planalto Central: 50 mulheres na construção de Brasília*. 1ª edição. Brasília: Gráfica e Editora Athalaia, 2010.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp, 2010.

PAVIANI, Aldo. *Geografia urbana no Distrito Federal: evolução e tendências*. In: Espaço & Geografia, vol. 10, N.1, Brasília, 2007.

PINTO, Luiza Helena Nunes. *Discursos Selecionados do Presidente Juscelino Kubitschek: 1ª edição*. Brasília: FUNAG, 2009.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2ª edição. Novo Hamburgo: Feenale, 2013.

REIS, Carlos Madson. *Preservação do conjunto urbanístico de Brasília: alguma coisa está fora da ordem*. In: LEITÃO, Francisco (org). Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009.

RIVERS, Charlotte. *Como fazer seus próprios livros: novas ideias e técnicas tradicionais para criação artesanal de livros*. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAMARA, Timothy. *Evolução do design: da teoria à prática*. Porto Alegre: Bookman, 2010.

SATUÉ, Enric. *Aldo Manuzio: editor, tipógrafo, livreiro. O design do livro do passado, do presente e, talvez, do futuro*. Prólogo de Oriol Bohig; tradução de

Cláudio Giordano. - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

SILVEIRA, Paulo. *A crítica e o livro de artista*. Pós, v. 2, n.3. UFMG. Maio, 2012.

SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada: da ternura a injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

SINDUSCON-DF, Sindicato da Indústria da Construção Civil do Distrito Federal. *Do imaginário ao concreto. Brasília: uma narrativa da construção civil*. 1ª edição. Brasília: Gráfica e Editora Teixeira, 2004.

TAMANINI, Lourenço Fernando. *Brasília: memória da construção*. 3ª edição. Brasília: Edição do autor, 2009.

TSCHICHOLD, Jan. *A Forma do Livro: ensaios sobre a tipografia e estética do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TUBINO, Nina. *Uma luz na história*. Goiânia: Editora Kelps, 2015.

VASCONCELOS, Adirson de. *A mudança da capital*. Brasília: Gráfica e editora Independência, Ltda., 1978.

VENANCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte: Paulo Venancio Filho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Websites

Projeto vencedor de Lucio Costa. Acesso em maio de 2017. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2010/04/21/plano-piloto-de-brasilia-lucio-costa/>.

Brasília Revisitada, anexo do IPHAN. Acesso em maio de 2017. Disponível em: <http://urbanistasporbrasil.com/uploads/9/4/0/4/9404764/brasiliarevisitada.pdf>

Livros de artista. Acesso em novembro de 2016. Disponível em: <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com>

Teses

CAVALCANTE, Felipe Mello. *Enquanto passa: reflexões sobre a transitoriedade do livro impresso*. Tese (Pós-Graduação em Arte). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

TAVARES, Jeferson Cristiano. *Projetos para Brasília e a cultura urbanística nacional*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004.

