

## 2 Embarcando em S.

Nós temos um amor pelo livro físico e não é nada contra os livros eletrônicos. Esse projeto é uma maneira de lembrar e celebrar a experiência singular que o livro físico pode oferecer. Queríamos que fosse o objeto mais belo, interessante e tátil possível.<sup>4</sup>

J. J. Abrams

---

<sup>4</sup> <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/romance-de-jj-abrams-doug-dorst-chega-ao-brasil-18443194> (acessado em 20/01/2018)

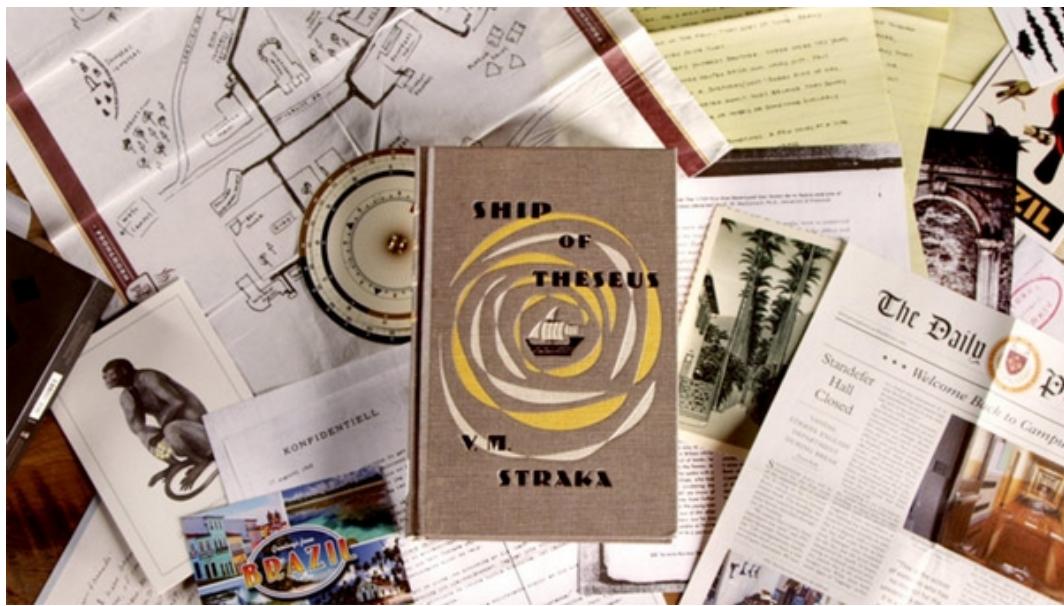


Figura 2: O conjunto do livro *S. – The ship of Theseus*

Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/27/jj-abrams-ship-of-theseus> (03/09/2013)

*S. – O navio de Teseu* é um livro de literatura de ficção, catalogado na Câmara Brasileira do Livro como Romance Norte-americano, considerado adulto por não ter classificação etária definida. Foi concebido e produzido pelo produtor norte norte-americano J.J. Abrams, escrito pelo roteirista Doug Dorst e lançado nos Estados Unidos em 2013.

O livro é comercializado dentro de uma caixa preta *shrinkada*<sup>5</sup> e lacrada e sem informações suficientes que indiquem, na íntegra, o seu conteúdo. Ao romper o lacre, o leitor se depara com um livro antigo, intitulado *O navio de Teseu*, escrito por V.M. Straka, cuja lombada tem uma etiqueta numerada indicando uma catalogação. Na folha de rosto, um texto solicita a devolução do livro à Biblioteca Central da Pollard State University, sala P19.

As 458 páginas de *O navio de Teseu* estão escritas à mão, rabiscadas e desenhadas com grafite e diversas cores de canetas. Além disso, ele tem 23 efêmeros<sup>6</sup> encartados e manipuláveis como cartas, folha de jornal, postais, foto etc. São mensagens e documentos por meio das quais Eric e Jennifer, leitores fictícios

<sup>5</sup> *Shrink* é uma embalagem plástica feita a vácuo que envolve os livros para que não sejam danificados. *Shrinkado* é o adjetivo aportuguesado da língua inglesa, forma como ele é utilizado no meio gráfico e editorial.

<sup>6</sup> Do inglês *ephemeral*, termo usado por J.J. Abrams para os encartes do livro. Se refere a documentos passageiros, transitórios, temporários.

do texto de V.M. Straka<sup>7</sup>, se comunicam para investigar a vida e o desaparecimento deste escritor.

## 2.1

### O navio de Paul

Na era do e-mail e das mensagens instantâneas, quando tudo é enviado para a nuvem e torna-se intangível, S. é intencionalmente tangível. Queríamos incluir coisas que você pode segurar nas mãos: cartões-postais, photocópias, documentos jurídicos, páginas de jornais, um mapa desenhado em um guardanapo. (Abrams *in ROTHMAN*, 2013)

J.J. Abrams é diretor da produtora americana Bad Robot, escritor e produtor reconhecido pelo trabalho nos filmes de ação *Missão Impossível*, *Super 8* e *Star War* e por séries como *Alias*, *Lost* e *Fringe*. Suas produções têm como característica o uso de objetos simbólicos que instigam o público ao propor enigmas e por criar histórias que transportam o telespectador para dentro da narrativa, exigindo sua participação e reflexão, expandindo possibilidades.

O *insight* para S. – *O navio de Teseu* surgiu em 1998, quando Abrams estava no aeroporto internacional de Los Angeles e encontrou um livro do escritor Robert Ludlum abandonado em um banco. Dentro do livro havia um pedido escrito à mão: “a quem encontrar esse livro, por favor leia e deixe-o em algum lugar para que outra pessoa o encontre”. Em entrevistas, Abrams contou que isto o fez “lembra dos tempos de escola, de olhar as notas escritas nas margens dos livros da biblioteca” (Abrams *in ROTHMAN*, 2013). Imaginou o quanto seria interessante se “ao invés de colocar o livro de volta para que outro o leia, a pessoa que pegou o livro se sentisse compelido a continuar a conversa?” (*ibid.*). Ou ainda, “e se o relacionamento se iniciasse dentro do livro?” (*ibid.*).

A partir disso, Abrams imaginou a ideia central do livro como uma história de espionagem e entrevistou alguns escritores que pudessem desenvolvê-la. Até que foi apresentado à Doug Dorst em 2009, “Abrams queria um romance que se

---

<sup>7</sup> A história de Straka envolve boatos, acontecimentos obscuros, conspirações, intrigas e o seu próprio desaparecimento. Sua identidade é misteriosa, existem várias suposições, possíveis candidatos e um suposto assassinato em Havana.

desdobrasse nas margens de outro romance” (Dorst *in* HILL, 2013).

Eu apresentei algumas ideias que foram desenvolvidas ao longo de um ano, até que reunimos uma amostra para vender o livro. Depois, foram dois anos realizando o projeto (Dorst *in* DUCHATEAU, 2013)

Primeiro Dorst escreveu o texto de *O Navio de Teseu*, um conto simbólico de mistério e suspense. A vida de Straka foi inspirada em B. Traven, um autor com uma visão árida e violenta de mundo que manteve sua identidade em segredo por toda a vida. Teseu na mitologia grega é o herói que matou o Minotauro, monstro que habitava o labirinto de Creta. O navio de Teseu é conhecido como sendo paradoxo que questiona a autenticidade de um objeto ao ter suas peças substituídas. Em resenha, Leon Idris de Azevedo do blog *Prelúdios*, explicou o paradoxo proposto pelo historiador e filósofo grego Plutarco sobre as reformas feitas na embarcação que teria levado Teseu até Creta:

Plutarco conta que a embarcação foi preservada pelos atenienses por quase mil anos e propôs o desafio de explicarmos quando é que alguma coisa perde sua essência, quando é que deixa de ser o que a consideramos ser. Ao longo do suposto milênio, o navio usado por Teseu teve de passar por inúmeras reformas, sempre perdendo suas partes originais e sendo reconstruído com partes novas. Então, pergunta-se, ao se substituir a última parte constituinte do navio original, ele deixaria de ser o navio de Teseu? (AZEVEDO, 2016)

O livro partiu da ideia de ser um simulacro trocado por dois leitores e que provocasse uma ilusão de ótica no leitor-real. Eric, um aluno já graduado, pesquisa as obras de Straka e Jen, uma graduanda, “se provocam, flertam e começam a desvendar os mistérios do romance” (Dorst *in* HILL, 2013). O projeto “foi ficando cada vez mais complexo à medida que ia tomando forma” (Dorst *in* ROTHMAN, 2013). Foi quando surgiu a ideia de ter partes encartadas:

Quando nos encontrávamos (Abrams e Dorst), fazia parte de nossas discussões que o projeto não tivesse apenas anotações no miolo, mas a ideia de que ela poderia ter também algumas partes físicas, tangíveis, removíveis, artefatos que representassem a relação e a investigação deles (Eric e Jen). Por isso, foi parte da diversão imaginar como isto poderia ser. Mas, na verdade, esse tipo de coisa poderia se tornar *gimmicky*<sup>8</sup>. Qual seria a lista de desejos das coisas que poderíamos ter no livro? (Abrams *in* DUCHATEAU, 2013)

<sup>8</sup> Recurso, artifício ou macete destinado a atrair a atenção do público. Truque ou efeito que faz com que determinado anúncio, programa ou texto se destaque dos demais.

A minha lista de desejos era ridiculamente longa, mas fazia parte da diversão. Enquanto eu estava escrevendo, me ocorria que poderia ter um sortimento de peças informativas e documentos que poderiam ser indicados em uma nota. Só depois descobrimos que isto tudo nos serviria mais tarde. (Dorst *in* DUCHATEAU, 2013)

Além das mensagens nas margens e dos efêmeros encartados, um outro diferencial está no prefácio e nas notas de rodapé escritas por F.X. Caldeira. Por meio destes elementos, o leitor-real é levado a desvendar os enigmas e as cifras de S.. Estas características, fizeram com que o livro fosse chamado pela crítica e pelos fãs de “quebra-cabeça literário” ou “livro-jogo”, conceito que foi rebatido por Dorst em uma entrevista: “apesar de adorar quebra-cabeças, não é isso que estávamos fazendo” (Dorst *in* HILL, 2013).

Um dos meus favoritos é a carta da Jen. É quando você se dá conta de que não haveria outra forma de encaixar isto no livro. Isto é engraçado, porque quando você está lendo o livro você se torna um voyeur por estar entrando no universo do autor. Para mim, a maior experiência em *S. – O navio de Teseu*, é literalmente ler o diário de alguém, na verdade, de duas pessoas. Tem momentos no livro que isto parece muito pessoal e íntimo, e são o que eu amo no estilo de Doug. Para mim o livro transcende qualquer tipo de *gimmicky* que a história poderia causar (Abrams *in* DUCHATEAU, 2013).

As narrativas verbais e não-verbais do livro se destacam por sua construção em camadas: uma delas se refere ao conjunto do projeto idealizado pelos autores reais, J.J. Abrams e Doug Dorst, representado pela caixa preta *S.*; a história de Eric e Jennifer nas margens está em outra camada e se complementa pela camada dos efêmeros encartados; a camada da história de *O navio de Teseu*, por sua vez, se liga a camada da narrativa de F.X. Caldeira (as notas de rodapé e o prefácio). Segundo Brendon Wocke, estas camadas livro “não só exigem que o leitor descodifique a complexidade cronológica da história, mas também escolha como irá lê-la” (WOCKE, 2014, p.1).



Figura 3: representação gráfica das camadas de leitura

Fonte: Christiane Almeida

*O navio de Teseu* tinha que ficar sozinho ou então a coisa toda desmoronaria. Tinha que ser crível como um livro que há muito tempo estivesse sendo amplamente lido e estudado. Caso o contrário, a história nas margens não seria boa o suficiente para transportar essa ilusão. (Dorst, in BERKOWITZ, 2013)

Leon Idris de Azevedo comentou sobre a ironia entre dois conceitos contraditórios: quando os leitores-fictícios “buscam no texto um caminho para identificar a identidade do autor, ao mesmo tempo que Straka constrói o argumento sobre o vazio desta busca”.

O mistério maior de *S.*, à primeira vista, nos parece ser sobre a identidade de V.M. Straka, o autor fictício criado por Abrams e Dorst, mas a característica essencial desse mistério esbarra em qualquer identidade que se deseje encontrar, como a do protagonista ou do próprio leitor, que aqui, ao lado de Eric e Jennifer, não tem o direito de existir livre para ser um só. (AZEVEDO, 2016)

A editora responsável pela publicação de *S.* – *O navio de Teseu* nos Estados Unidos foi a Mulholland Books, um segmento do grupo editorial Little Brown & Company, mais voltado a ficções de suspense. O mote, segundo o site é: “inesperado, fresco e com a publicações que refletem a abordagem do séc. XX”<sup>9</sup>.

O escritório contratado para produzir o livro foi a Melcher Media, uma empresa “apaixonada por ajudar clientes a contarem suas histórias de forma duradoura, autêntica e inovadora a partir de um trabalho em estreita colaboração,

<sup>9</sup> <http://www.mulhollandbooks.com/about-us>

adaptado às necessidades específicas de narração de histórias”<sup>10</sup>. Segundo Abrams, foi a Melcher quem ajudou a transformar o livro no que ele é hoje – o projeto é do designer Paul Kepple.

*S.* é um *tour de force* na arte da narrativa imersiva e da criação de livros. Para produzi-lo trabalhos com uma equipe de estrelas composta por Abrams, Dorst, o designer Paul Kepple e o nosso parceiro editorial Mulholland Books. Além da caligrafia, tudo isso foi feito à mão no nosso escritório. *S.* inclui vinte peças efêmeras táticas,meticulosamente desenhadas, escondidas em suas páginas, de um mapa rabiscado em um guardanapo para jornal antigo e recortes de jornais para cartas e até mesmo uma roda decodificadora que revela uma mensagem escondida no texto do livro. O resultado é um *best-seller* do New York Times que imergirá totalmente o leitor em um mundo de emoções e intriga. (Site da Melcher Media)

Muitas editoras lutaram pelo projeto de Abrams. As pessoas são atraídas pelos mundos criados por ele e qualquer editora que consiga transformar seus conceitos em livros, atrairá legiões de fãs. (Meg Leder, Perigee Books, *in HILL*, 2013)

Segundo a entrevista do jornal *The New York Times* (2013), a tiragem inicial de *S.* foi de 200 mil cópias, ao preço de U\$35.00 no varejo – considerado elevado para um livro de ficção, mas relativamente barato para um livro de arte. Para reduzir os custos a Mulholland e a editora britânica Canongate fizeram uma impressão simultânea na China. Charles Miers, da editora Rizzoli NY, comenta em entrevista:

*S.* faz parte de uma forte tendência de livros elaborados. (...) Há um interesse real no livro como um objeto de permanência, como um contraponto direto ao mundo digital, do jeito que eu nunca vi antes. (Charles Miers *in HILL*, 2013)

O livro foi antecedido por um de *teaser* publicado no canal da Bad Robot no Youtube, gerando muitas especulações sobre o que seria o projeto (leia sobre os paratextos digitais no anexo desta dissertação). Quando *S.* – *O navio de Teseu* chegou às livrarias, a questão passou a ser sobre como um produtor *mainstream*, conhecido por usar “recursos futuristas poderia ter tirado algo tão antiquado da manga?” (HILL, 2013).

Queremos que as pessoas se sintam tão apaixonadas por estarem envolvidas no mistério e na experiência de ler um livro, quanto se sentem apaixonadas pelo entretenimento neste país, que é a televisão e o cinema. (Joshua Kendall, editor da *Mulholland Books* *in HILL*, 2013)

---

<sup>10</sup> <https://melcher.com/project/s/> (acessado em 20/01/2018)

S. – *O navio de Teseu* também foi lançado em *audiobook* e *e-book*. O site da Melcher disponibiliza uma versão trial e apresenta um vídeo com a visualização no Ipad. No *e-book* o leitor tem a opção de tornar invisíveis os escritos das margens e os encartes abrem na tela ao serem clicados, mas Abrams recomenda que a leitura seja feita no livro físico.



Figura 4: Amostra do audiobook de *S. – The ship of Theseus*.  
Fonte: <https://soundcloud.com/hachetteaudio/ship-of-theseus-vm-straka>

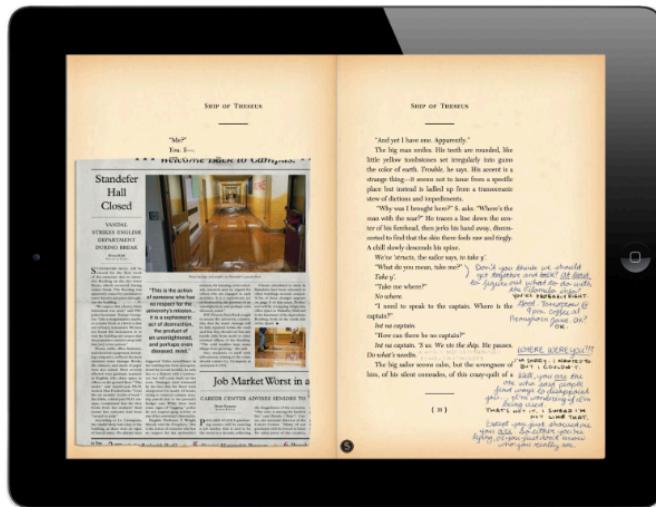


Figura 5: Amostra da versão digital de *S. – The ship of Theseus*.  
Fonte: <https://melcher.com/project/s/>

## Entrevista com o designer Paul Kepple



Figura 6: O livro *S. – O navio de Teseu*

Fonte: <http://www.graphis.com/entry/7ce382be-afeb-4f0a-895c-bf8890360b13/> (20/05/2016)

Esta entrevista com o designer Paul Kepple foi realizada por e-mail em janeiro de 2017 e foi traduzida livremente. O texto original em inglês encontra-se no anexo desta dissertação. As respostas estão acompanhadas de citações da entrevista para a revista *Core Design*<sup>11</sup>, que premiou o design de *S.* em 2014.

**Você falou em uma entrevista para a *PaperSpecs*<sup>12</sup> que os papéis amarelados são sortidos para quebrar a rotina e que os papéis são “mais escuros no início do livro e no final porque pegam mais ar que no meio do livro”. Você poderia me contar sobre as pesquisas feitas, a experiência, a imersão e as habilidades que foram necessárias para projetar este livro?**

<sup>11</sup> <http://www.core77designawards.com/2014/recipients/s/>

<sup>12</sup> BERMAN, Aaron. Paper Specs (<https://www.paperspecs.com/caught-our-eye/s-by-jjabrams-complex-project/>)

Na verdade, o envelhecimento do papel é mais escuro no início e no final do livro porque entra ar mais facilmente nestes locais, amarelando mais rápido do que no meio do livro, onde o ar não alcança muito. Eu tenho uma coleção grande de livros e, durante a pesquisa, quando eu olhava os livros, eu reparei isto por acidente. A maioria deles tinha esta característica e estavam mais envelhecidos na frente que no final. Eu apenas fiz uma suposição mas posso estar errado.

Para o papel timbrado da escola, uma pessoa da produção primeiramente me ofereceu um papel muito macio, bem branco, mas ele não me pareceu autêntico o suficiente. Parecia mais como um papel de impressora ou de xerox e não como um bloco de papel timbrado, então eu pedi para usar algo mais quente e com mais textura.



Figura 7: O tom e a textura dos papéis das guardas e do miolo  
Foto: Christiane Almeida

J. J. Abrams estava muito convicto de que tudo deveria ser o mais autêntico possível. Para o texto de *O navio de Teseu*, eu pesquisei tipografias usadas em livros da década de 1940 (período que o livro teria sido supostamente escrito) e fiz a diagramação em Caledônia, fonte comum em publicações antigas.

THE QUICK BROWN FOX  
JUMPS OVER THE LAZY DOG.  
the quick brown fox jumps over  
the lazy dog. 0123456789

Figura 8: Fonte Caledônia  
Fonte: Googlefonts

Imediatamente nós decidimos que optar por manuscritos de verdade ao invés de fontes manuscritas, pois isto seria essencial para criar uma representação realística, mesmo que isto adicionasse mais desafios ao projeto – literalmente escrever um romance nas margens de outro romance. (...) Foram várias rodadas para finalizar os

estilos de escrita de Eric e Jen. Os dois estilos tiveram que ser visualmente distintos o bastante para viver na página sem confusão, mas também precisavam transmitir as personalidades distintas dos personagens. Em última análise, decidimos um estilo cursivo e mais solto para Jen e um estilo rígido para Eric. Foram introduzidos erros, rasuras e rabiscos para evidenciar a naturalidade. (*Core Design*, 2014)

Para a capa, Alvin Lustig foi uma grande influência. Eu também pesquisei capas de livros criadas durante aquele período. A tipografia do título *O navio de Teseu* foi escaneada de um livro de coleções de tipografias que eu nunca converti para fonte. Basicamente, eu garimpei livros e a internet para a minha imersão no design daquele período.



Figura 9: Capas de livros projetadas por Alvin Lustig  
Fonte: <http://faceoutbooks.com/Alvin-Lustig-Covers> (acesso: 21/03/2017)

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

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

Um dos personagens do livro viaja para o Brasil e se corresponde com outra personagem por cartões-postais. Os postais vêm de diferentes fontes: o mais moderno foi um que eu criei para dar uma impressão de baixa qualidade. Foram projetados para parecerem um produto barato, produzido com fotos de bancos de imagens, com caixas altas e efeitos. Nos outros eu usei imagens antigas de domínio público para dar um clima mais vintage. Os carimbos dos correios foram montados em Photoshop, baseados nas marcas encontradas em correspondências brasileiras. Nós ajustamos as datas de acordo com a história.

O plano original era encontrar artes de selos dos Correios, escaneá-los e aplicá-los nos postais – não conseguiríamos imprimi-los para depois adesivá-los. J.J. não queria que isto fosse feito porque ele achava que apenas imprimir os selos não pareceria realista o suficiente, então mudamos para a alternativa dos carimbos.

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

A ideia de incluir os efêmeros como encartes removíveis foi originalmente de J.J., mas foi tarefa nossa e do editor descobrir a forma como os encartes seriam feitos. Coisas como os cartões-postais eram óbvios, mas tivemos que solucionar os outros. Nós tínhamos que mostrar um mapa, então a ideia que um dos personagens tivesse desenhado no guardanapo da cafeteria da escola fazia sentido. Foi uma ótima forma de incorporá-lo – e foi um material de produção incomum.

Nós precisávamos incluir um recorte de obituário de um jornal espanhol<sup>13</sup>, mas nós também tínhamos que encontrar um lugar confiável para colocar a tradução para o inglês. Eu tive a ideia de esconder o recorte em um cartão, no qual o remetente teria escrito a tradução na parte de dentro. Eu escolhi uma imagem de

---

<sup>13</sup> Erro de Kepple já que o jornal é brasileiro.

macaco para o cartão como uma “gracinha” do remetente para o destinatário (a imagem do macaco é relevante para o enredo). Para completar a ilusão do cartão, eu criei um falso fabricante e uma logomarca nas costas do cartão, assim como um código.



Figura 10: Frente e verso abertos do cartão com macaco

Figura 11: Cartão com macaco aberto e o obituário de Caldeira.

Foto: Christiane Almeida.

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

Muitos previram o desaparecimento da página impressa na era digital, mas S. foi aplaudido como sendo uma lembrança do poder da palavra impressa. A experiência tátil de S. – de romper o lacre, desdobrar o guardanapo, girar os mostradores do decodificador Eötvös, folhear as páginas envelhecidas do livro –, não pode ser adaptada de forma adequada para o formato digital. (Core Design, 2014)

## 2.2 O navio de Antonio

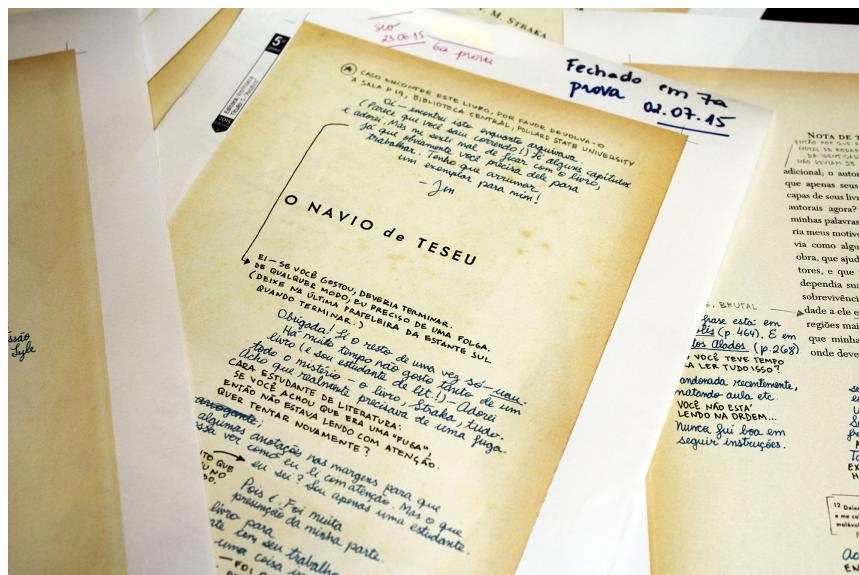


Figura 12: Provas de revisão do miolo de *O navio de Teseu*

Fonte: <http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/12/as-primeiras-pistas-de-s/> (19/10/2017)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612251/CA

S. – *O navio de Teseu* foi publicado no Brasil pela editora Intrínseca e lançado em novembro 2015. Jorge Oakim, diretor da Intrínseca, conheceu o livro através de um *proposal* simples recebido por baixo da porta do quarto do hotel durante uma feira e se interessou em ter o nome de Abrams no catálogo da editora.

Heloiza Daou, gerente de marketing da Intrínseca, comentou que “ele decidiu comprar mesmo sem olhar o livro, mas, mesmo que ele tivesse olhado, ele teria comprado”. Para Raphael Pacanowski, gerente de produção, Oakim “apostou na ideia, no conceito – tem a ver com o ar que a gente respira aqui. (...) Mas quando chegou na minha mão, não minto, bateu aquele ar... *como é que a gente vai fazer isto?*”.

A grande maioria dos livros que a gente faz tem sempre um tino comercial, a Intrínseca precisa vender mesmo, o livro precisa chegar pra todo o mundo. Mas existe uma coisa também de se lançar livros que tenham a cara da editora. Ele encontrou nisso a cara da editora. Porque ele poderia ter comprado e, depois de ter visto as dificuldades, ter escolhido não fazer – o que é um caminho muito natural aqui no Brasil. (Heloiza Daou, na entrevista)

Segundo Heloiza, o editorial ficou muito confuso sobre como realizar o projeto, “porque o livro não tem bula, não tem nada: o que faz primeiro, o que faz

depois, se tem alguma orientação de tempo...”. A edição brasileira levou quase três anos para ser concluída, desde a aquisição dos direitos de publicação em 2013, até a chegada nas livrarias em novembro de 2015. Por sua complexidade, o livro demandou tempo e dedicação, um empenho compreendido pela diretoria da editora Intrínseca que adiou seu lançamento até que ele estivesse realmente pronto.

Giuliana Alonso e Ulisses Teixeira foram contratados para revisar e conferir a tradução dos textos relativos aos enigmas e às cifras de *O navio de Teseu*. Nesta etapa, foram encontrados erros no livro original que precisaram ser corrigidos pela Melcher, caso o contrário, a versão brasileira não funcionaria em seu conceito integral. Por exemplo:

Na nota 16 (pg. 242), no original a data da pintura não bate com as datas de nascimento e da morte do pintor (Gerrit van Swyert). Mudamos os anos para caber no código e mantivemos essa estranheza do original. No capítulo 7, mudamos a cadeia de letras da nota 5 (pg. 263) para que o código pudesse formar a frase em português. (Giuliana Alonso, enviado por e-mail)

No cap.10 é que a coisa pega fogo. O código só é decifrado com a roda que vem no final do livro. A cada nota é citada uma cidade. No entanto, duas coisas devem ser mencionadas. A primeira é que a roda não é exata. A primeira é a mais grave: se seguirmos essa latitude/longitude de Calais, a mensagem não dá certo. As únicas soluções que conseguimos pensar para essa cifra foi mudar as letras na roda seguindo as instruções das latitudes/longitudes que indicamos ou deixar em inglês mesmo. (Ulisses Teixeira, enviado por e-mail)

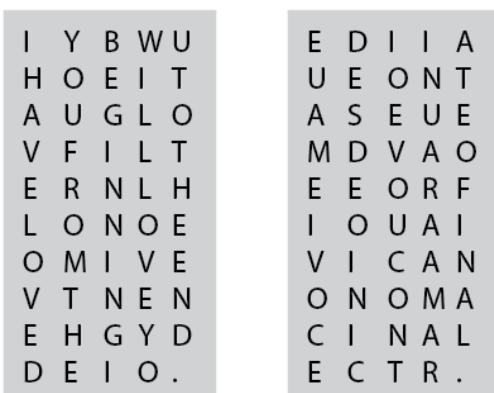


Figura 13: I have loved you from the beginning I will love you to the end.

Figura 14: Eu amei você desde o início e vou continuar a amar até o final.

Fonte: redesenho baseado no e-mail enviado por Ulisses Teixeira.

Raphael apresentou o livro original norte-americano em várias gráficas, inclusive as que imprimiam os livros da Cosac Naify e da Companhia das Letras,

acostumadas com projetos diferenciados.

Quando o livro original norte-americano chegou, eu decupei todo o livro e fui com o livro original debaixo do braço até as duas principais gráficas com quem a gente trabalha. Falei, *olha, este livro vai demandar um esforço criativo para ser feito aqui no Brasil*. Não quiseram nem fazer uma cotação porque eles viram não era financeiramente viável. O livro tem um trabalho manual muito extenso em termos de acabamento, de papel, em suma, tudo. Realmente aqui (no Brasil) não tinha como ser feito. (Raphael Pacanowski, na entrevista)

Por intermédio da Melcher Books o livro e seus encartes foram impressos em Hong Kong, na China, o que demandou quatro meses de produção – desde o envio dos arquivos até a chegada do livro pronto no Brasil. A própria gráfica se encarregou de encartar os efêmeros, página por página – manualmente – com exceção do guardanapo.

Para produzir lá fora eles imprimem o livro, montam tudo pronto e fazem o encarte. Depois, colocam o livro dentro da caixa com tudo e colam este outro adesivo (o lacre) – que é o que faz o *unboxing* – e que é colado manualmente, depois *shrinka* o livro. (Raphael Pacanowski, na entrevista)

“O guardanapo foi o mais engraçado desta história toda”, disse Heloiza. Ele demandava um maquinário específico e uma quantidade mínima de 200 mil unidades para ser produzido na China. “Como era final de ano, a gente brincava que ia dar brinde de guardanapo”, disse Raphael. Uma fábrica brasileira conseguiu adaptar a sua máquina de acordo com o formato norte-americano, assim, o livro atravessou o oceano sem ser lacrado.

O *shrink* evita que o livro saia, sume e se danifique na viagem. Ele viria *shrinkado* pra gente e desta caixa iria pro nosso depósito. Só que não tinha como porque o guardanapo a gente teve que produzir aqui. Foi a única coisa feita no Brasil. E foi uma longa procura para arrumar um fornecedor. (Heloiza Daou, na entrevista)

E aí tinham os empecilhos técnicos... tinha o problema da pinça, mas eles conseguiram resolver. Eles foram os únicos aqui no Brasil que conseguiram imprimir na área toda do guardanapo. Tem algumas questões de cor, mas são diferenças sutis. (Raphael Pacanowski, na entrevista)

O livro veio da China sem esta etiqueta (o lacre). A gente contratou uma empresa de manuseio e daí eles abriram, colocaram o guardanapo, colaram a etiqueta e depois *shrinkaram*. Então esta parte final foi feita aqui no Brasil – são ainda mais umas duas semanas depois da alfândega. (Raphael Pacanowski, na entrevista)

O *unboxing*, segundo Heloiza, “é coisa de blogueiro. Quando eles recebem os livros, eles tiram da caixa. Só que este é um tirar da caixa do tirar da caixa”. S. tem esta característica, no momento que você abrir ele nunca mais vai ser o mesmo”.

O livro foi lançado em novembro de 2015 com uma tiragem inicial de doze mil exemplares custando entre R\$82,00 e R\$94,90, *S. – O navio de Teseu* vendeu, durante 3 meses, “uma média de 150 a 180 livros por semana. Não deu nem tempo do livro chegar nas cidades menores”, segundo Heloiza. Em dezembro de 2015, no evento ComicCom em São Paulo, o *stand* da editora vendeu um livro atrás do outro, por vezes, dois, três exemplares para um único comprador. “O livro *S.* não tem preço. Poderia custar R\$150,00 – 200,00 e assim mesmo iria esgotar.

Primeiro, a gente achou que tinha colocado muito pra cima, mas depois de duas semanas de venda eu falei com o meu gerente comercial (o Jeferson), *cara, a gente errou nesta tiragem*. E aí virou um problema, não é um livro que você pega, imprime e daqui a pouco você tem. Passaram duas, três, quatro semanas e continuou vendendo muito. Natal vendeu muito. Quando a gente decidiu que ia fazer uma reimpressão, já era o tempo de ficar em falta. (Heloiza Daou, na entrevista)

A segunda tiragem foi de vinte mil exemplares. Segundo Rafael, isto “não é uma coisa muito comum. Não são muitos livros que a gente imprime com uma tiragem pequena no início e que depois faz uma tiragem maior que a inicial”.

Muita gente ainda não conhece o livro. Não deu tempo. Quem conhecia foi correndo na loja e comprou. Agora, com uma tiragem de respeito, a gente consegue botar aonde não chegou. Então, a gente acha que é muita vida longa. Vamos ter novamente uma campanha de marketing com um segundo foco. (Heloiza Daou, na entrevista)

Segundo Heloiza, *S.* “atende muita gente, muitas faixas etárias. (...) O leitor paga o preço que for para ter este livro. Quando você apresenta um projeto como este, ou um livro com um acabamento super incrível e maravilhoso, as pessoas compram. As pessoas têm necessidade de algo diferente.”

É livro pra quem gosta de mistério, de arte... é livro pra quem gosta de livro – tátil. É impossível você ficar indiferente. Ele parece ter cheiro de livro antigo... você mexe no livro com medo que ele vá rasgar.

*S.* tem uma identificação afetiva, tem esta coisa de pessoas que são personagens escrevendo sobre o livro, cartas que são para eles. Você cria afeto. Essa coisa do

analógico vs. digital... a gente vê um caminho diferente para o livro físico, impresso. Ele ainda tem muita vida, mas tem mais vida ainda quando o projeto é diferente. Tratar o livro impresso como uma coisa especial. Acho que o *S.* é um ode ao livro impresso, é muito fora do que há disponível no mercado, ele é uma outra experiência. Ele cria links e trás uma realidade online de compartilhamento e de criação com uma coisa muito analógica (Heloiza Daou, na entrevista)

Acho que ele consegue integrar esta inovação digital onde é tudo muito interativo. Você é um personagem que vai acessando outros links (Raphael Pacanowski, na entrevista).

Segundo Heloiza, todos os livros entram nas categorias que já existem e isto também varia de acordo com a loja. Na Intrínseca, *S.* entrou nas categorias Romance e Ficção Estrangeira e Adulto – não é categorizado como jovem. As livrarias o incluem em subcategorias que variam entre mistério, suspense, ou ainda, romance policial. Mas não existe uma categoria específica que atenda o seu formato diferente, com efêmeros, etc. As categorias só se referem ao conteúdo textual.

O Antonio Rhoden foi o designer contratado para fazer toda a adaptação do design de *S.* por já fazer trabalhos de caligrafia para a editora. “Tudo é letra dele. Ele fazia tudo à mão. Falem com ele, vale muito a pena. E ele é super empolgado para falar sobre este livro”, sugeriu Raphael.

Nós fizemos dois bastidores com ele e ele falava que virava esses personagens... hoje estou meio Jennifer, hoje estou meio Eric... E se você pega o original, você vê que o trabalho do Antonio é impressionante, o lápis principalmente dá vontade de apagar. (Heloiza Daou, na entrevista)

Para analisar o *lettering* a gente comprou outros livros. Chegou o alemão, tinha caligrafia, mas aquela caligrafia quase que única para todos. O francês era pior ainda, eles usaram uma fonte, o que não faz o menor sentido, era tudo igual, só mudava a cor. Quando o francês chegou pra gente, eles mandaram com uma restrição – o J.J. não gostou. Nunca foi nossa opção usar uma fonte. (Raphael Pacanowski, na entrevista)

A gráfica enviou cem livros que não aprovados pelo controle de qualidade – que, inclusive, caberiam no conceito geral e poderiam passar como aprovados. Esses livros foram enviados para os principais livreiros com um folder e foram utilizados como exposição, ficavam abertos nas vitrines e nos balcões para a manipulação do público. Para Heloiza, “foram os livros danificados que estimularam a venda geral”.

## Entrevista com o designer Antonio Rhoden

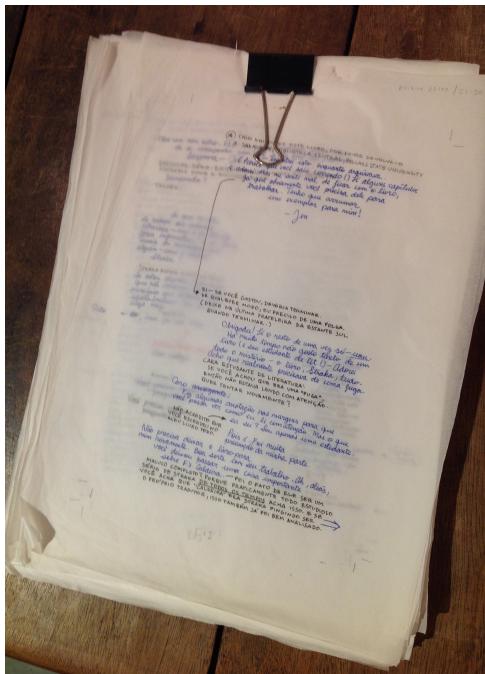


Figura 15: 458 folhas de papel de seda levadas para a entrevista.

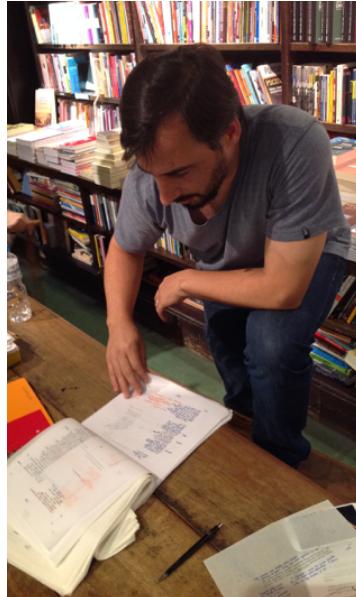


Figura 16: Antonio manuseando as folhas manuscritas.

Fotos: Realizadas na entrevista.

A intervenção brasileira do design de S. ficou sob responsabilidade de Antonio Rhoden e Maria Inês Coimbra, do escritório Ô de Casa. Ambos trabalham desde 2006 com design e produção de livros e revistas, inclusive com adaptação e *lettering*. Sua estrutura é caseira e a parceria com a editora Intrínseca já existe há alguns anos.

Para a entrevista realizada dia 27 de setembro de 2016 na Livraria da Travessa de Ipanema, Antonio levou uma pasta com vários materiais – resultado de todo o processo de intervenção –, desde cadernos de caligrafia, rascunhos, canetas, as 458 folhas de papel vegetal escritas à mão e algumas orientações enviadas pela agência estrangeira.

Ao longo da pesquisa de mestrado, optou-se por chamar o projeto de Antonio de “intervenção”, ao invés de “adaptação”. “Adaptar” refere-se à ajustar, harmonizar, ambientar-se. “Intervir” refere-se à interceder, influenciar, contribuir com ideias e sugestões – ações que se adequam melhor a uma atividade que envolveu pesquisas, imersões e alterações de acordo com o seu ponto de vista.

O projeto chegou às mãos de Antonio por meio do contato de Raphael Pacanowski: “temos um projeto diferenciado. O nome é *S..* É melhor você vir aqui, a gente tem que pensar no prazo”.

Quando eu fui para a reunião eu já tinha visto alguma coisa de fora. Eu não tinha noção do todo, mas olhei a letra do Eric e pensei, *ah, esta aqui eu já matei, beleza.* Quando eu olhei a letra dela (da Jen), eu pensei, caligrafia norte-americana – não é a nossa caligrafia.

Fui com tudo na cabeça, mas com a intenção de dizer para ele *ah, isto vai demorar... o que vocês estão esperando? É para seis meses? Seis meses não é prazo para este trabalho. Não, está tranquilo*, a editora respondeu. Quando saímos da reunião, eu e a Inês, falamos, *eu vou ter que fazer vinte páginas por dia. Eu acho que dá. Impossível, quando eu comecei, pensei, por que eu fui falar isto?* Levou praticamente um ano.

Antes de iniciarem o trabalho, Inês e Antonio reorganizaram todos arquivos enviados pela Melcher – essa etapa foi importante para evitar erros ou duplicatas de impressões durante a diagramação. O arquivo principal de diagramação, feito no programa InDesign, precisou ser refeito e todas as imagens foram separadas em *layers* individuais. Eram cinquenta tipos diferentes de fundos amarelados, diversas imagens de carimbos e manuscritos para todas as páginas do livro.

Eu mandei pro Raphael um guia com todos os dados pra gente checar, qual pantone estava entrando em quais encartes. Era um mundo de coisas. Além das quatro cores, são mais de vinte pantones. O fundo amarelado, tem mais de cinquenta (imagens) diferentes, aleatórias – o designer vai ver isto. O leitor talvez não perceba, ele vai perceber o conjunto todo, “*ah aqui tem uma manchinha, pôxa que legal, não tinha aqui, aqui tem outra...*” isto foi um cuidado da edição original.

Para a realização do projeto, Maria Inês ficou responsável por diagramar e fazer as emendas do texto corrido de *S..* A Antonio coube a execução e digitalização dos manuscritos e a manipulação dos fundos e dos textos convertidos em imagens.

Quando começamos a fazer o trabalho, já tinha uma conversa rolando de que na França já estariam fazendo o adaptado. Quando passou uns três ou quatro meses, a gente ainda estava trabalhando com a tradução, alguém entrou na Amazon e já tinha a edição pronta da França. O que era impossível, a agência tinha acabado de vender para fora, a Intrínseca tinha acabado de comprar, ou seja, não era possível em tão pouco tempo. Eles usaram uma fonte e mataram o projeto. Perdeu completamente o sentido fazer com uma fonte digital, regular. Aí, a agência americana, sabendo disto, recomendou que se evitasse a fonte digital, e que a identidade original fosse mantida.

A edição francesa é a pior edição entre as estrangeiras e eles passaram a pedir testes. Então, eu fiz o primeiro capítulo e submeti à agência americana. Foi também onde perdemos bastante tempo porque eles levaram dois, três meses para responder. Daí eles retornaram falando que estava maravilhoso – *Com louvor! Pode seguir*. E a partir daí as outras edições como a alemã, a italiana, a coreana, etc... foram feitas à mão.

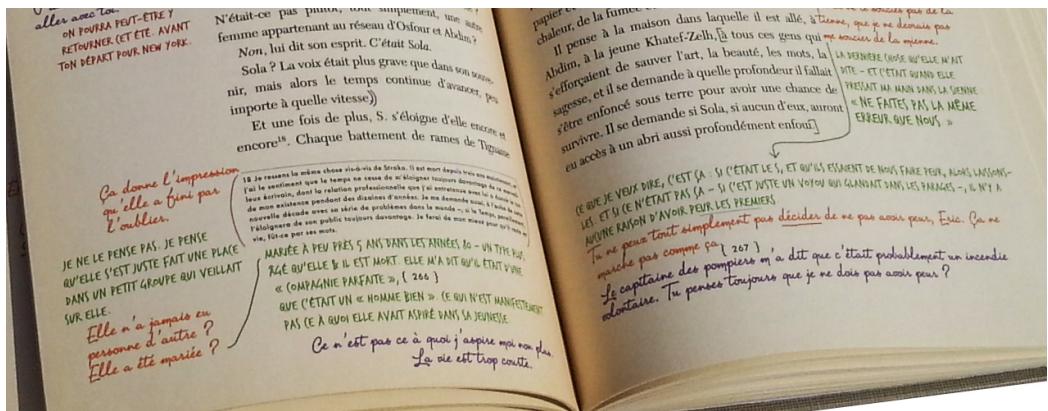


Figura 17: Detalhe da página com as fontes digitais usadas na edição francesa.

Fonte: <http://bdemauge.free.fr/dotclear/index.php?2014/03/29/1555-le-bateau-de-thesee-par-jj-abrams-et-doug-dorst> (acessado em 10/12/2016)

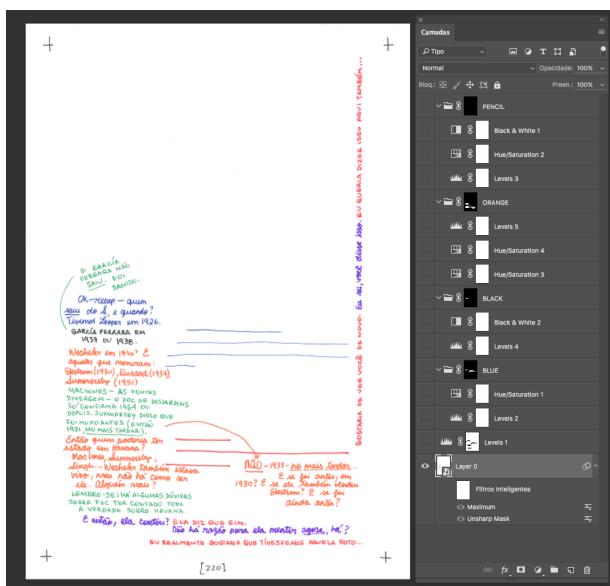
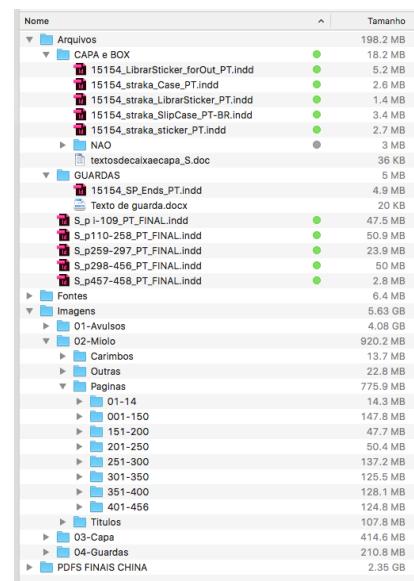


Figura 18: O arquivo de Photoshop com camadas e layers.

Figura 19: Organização de pastas no computador de Antonio Rhoden.

Fonte: enviado por Antonio Rhoden, dia 09/11/2016.



Fonte: enviada por Antônio Knobell, dia 09/11/2015.

A primeira etapa do trabalho consistiu na diagramação do texto corrido de *O navio de Teseu*. Como os manuscritos interagem com este texto através de setas, traços e palavras assinaladas, a diagramação teria que estar revisada e com as

emendas feitas, para depois ser “trancada”. A primeira impressão da cópia “limpa” manteve os manuscritos em inglês, servindo de guia para a escrita de Antonio. Diferente de um projeto comum, qualquer modificação no texto corrido de *O navio de Teseu* após o início dos manuscritos resultaria na perda de todo o trabalho já feito.

O miolo tinha que estar totalmente revisado e totalmente fechado, a gente não ia poder modificar depois que começasse a fazer isto, para o texto não correr de página. Então se andasse uma linha e eu tivesse feito aqui um sublinhado, ia andar pra frente e ia perder linha, ia ser uma bagunça geral. Era imperativo que fosse trancado depois da última revisão.

Os efêmeros foram enviados pela agência norte-americana como arquivos de imagens, com textos e texturas de fundo em um único *layer*. Foi necessário apagar os textos em inglês e reconstruir as texturas com a aplicação de filtros até chegar no resultado original – só depois os textos foram escritos em português. Até mesmo o obituário de Caldeira que, teoricamente já estaria em português (simulava um recorte de jornal brasileiro), precisou ser refeito pois estava em “portunhol”. Antonio teve o cuidado de manter a diagramação no mesmo lugar e se preocupou em refazer borrões, como as passagens de mão na tinta fresca e pingos de caneta.

A gente adaptou o arquivo original, tirou estes fundos todos e aplicou em layers separadas, aí desligava para não ficar trabalhando com o fundo. Isto aqui por exemplo, também deu um trabalho enorme porque não veio editável pra mim, refiz exatamente igual, com a mesma posição, com as mesmas manchinhas, mesmas falhas. Para que eu pudesse editar “novembro, dezembro, devolvido”, tive que fazer tudo de novo – isto foi muito recorrente nos encartes. Era uma exigência minha de fazer como estava no original, se tiver uma falha eu reproduzo a falha. Eles mesmos não recomendaram que fosse feito assim.

Os carimbos também precisaram ser apagados e refeitos com os mesmos aspectos, falhados e borrados. Nos postais, por exemplo, os carimbos dos Correio estavam em Cruzeiros e não em Reais, sendo que a viagem de Eric à Bahia se passa em 2012. Segundo Antonio, algumas adaptações estrangeiras como a italiana “não fizeram isto, mantiveram todos os selos, porque dá trabalho”.

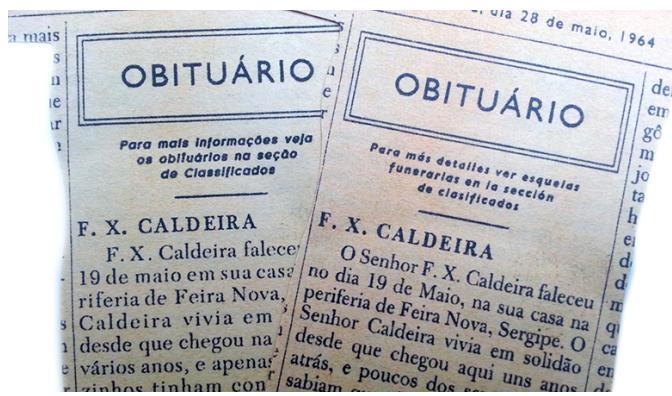


Figura 20: Versão brasileira e norte americana do obituário.

Foto: Christiane Almeida.

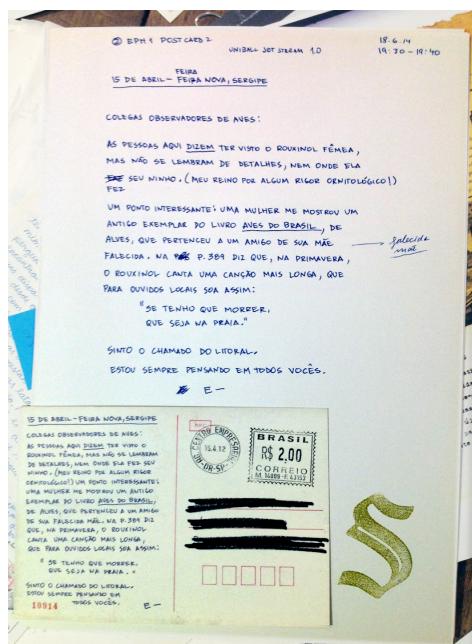


Figura 21: Original de Antonio Rhoden.

Fotos: Christiane Almeida.



Figura 22: Versão norte americana e a intervenção brasileira dos carimbos postais.

Fotos: Christiane Almeida.

Para o *lettering* da Jennifer, Antonio precisou treinar caligrafia norte-americana, pois, tanto o aprendizado do abecedário quanto a maneira de segurar a caneta são diferentes da caligrafia brasileira.

Eles têm sentido diferente de começar a letra. A caligrafia escolar, que é uma característica da caligrafia dela é completamente diferente da nossa. Tem umas variações de início de letra, de formato. Daí você comece a se dar conta da loucura que é... eu comecei a escrever e pensei, eu não sei mais pegar em uma caneta. *Quando foi a última vez que você escreveu uma carta?* Você escreve bilhete, um post it, mas uma carta... *Como é que vou fazer isto?*

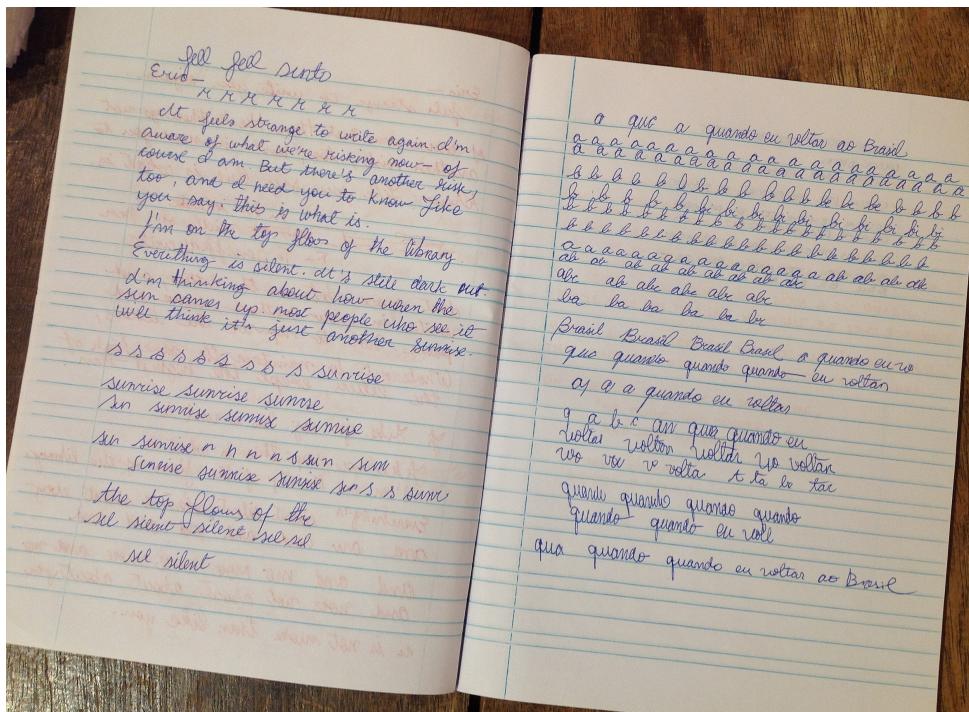


Figura 23: Caderno de caligrafia usado para treinar a letra da Jennifer.  
Foto: Christiane Almeida.

O treino das letras foi feito em cadernos de caligrafia. Para realizar os manuscritos, Antonio testou papéis brancos, pautados, vegetais e de seda (cristal). O único papel que funcionou foi o cristal, encontrado entre as folhas brancas do bloco A3 da Raphael – um papel estilo *overlay*, semi-transparente, liso de um lado e poroso do outro. Sua transparência ajudou na visualização dos manuscritos em inglês (deixados na primeira prova limpa) e a textura forneceu naturalidade aos traços das canetas, aplicados posteriormente sobre as páginas envelhecidas do livro. Ao todo foram 2.500 folhas gastas para ter o trabalho pronto.

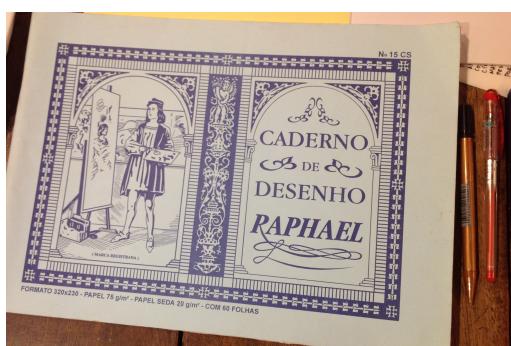


Figura 24: Bloco com as folhas de seda utilizadas por Antonio Rhoden.  
Foto: Christiane Almeida.

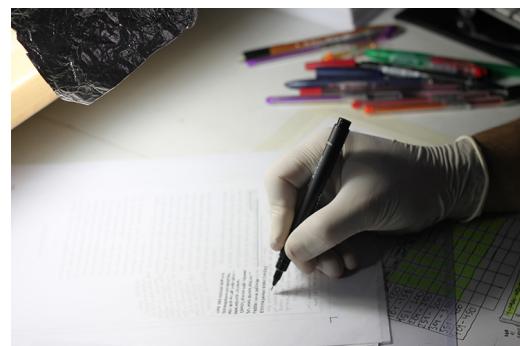


Figura 25: Antonio Rhoden e o processo do *lettering* em vegetal.  
Fonte: <http://constantesvariaveis.blogspot.com.br/2016/03/entrevista-antonio-rhoden.html>

Eu tentei fazer com vegetal, mas ele não era transparente o suficiente e as canetas deslizavam, daí fui testando outros papéis. Cheguei neste papel de seda (cristal) que eu encontrei nestes blocos. Ele é um *overlay* e era tudo que eu precisava... mas na minha cabeça, *vou comprar três blocos* – é o suficiente. Quando acabou o terceiro bloco eu voltei e tinha acabado na Casa Cruz do Centro, na de Irajá tinham 2 blocos. Eles pararam de fazer, você encontra do pequeno, não encontra do grande. Daí comprei um na Caçula – um rolão. Mas você vê que o papel é diferente.

A diagramação dela (da Maria Inês) era a minha guia. Eu usava sempre isto como base, colocava o cristal por cima e aí já fazia o traço direto, usava a mancha (gráfica) original para eu poder me localizar na primeira etapa do trabalho.

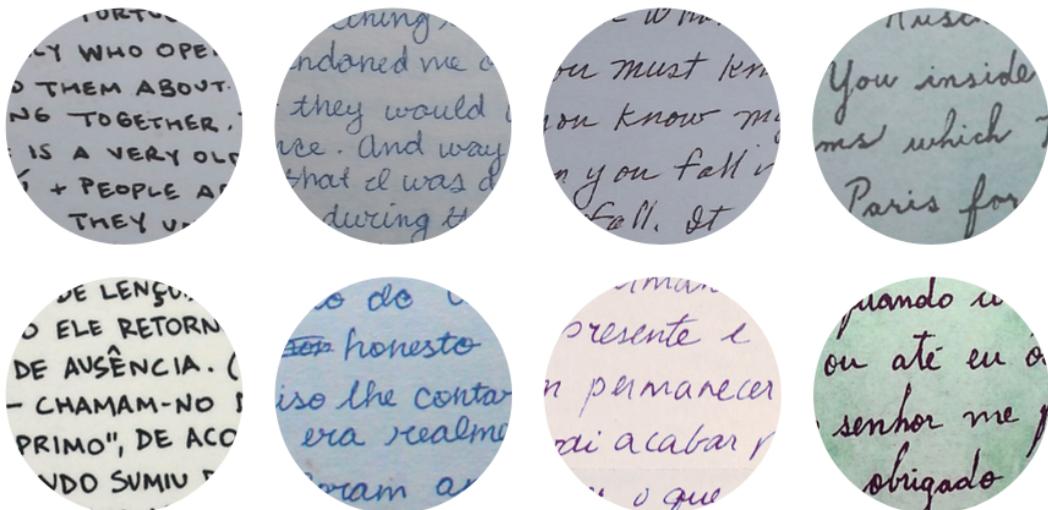


Figura 26 (grupo): Eric, Jennifer, Desjardins e Ermelinda, em inglês e português.  
Foto: Christiane Almeida.

Antonio chegou a fazer uma planilha prevendo o tempo que gastaria em cada página de manuscrito. No início ele conseguia fazer três páginas por dia – vinte páginas quando estava com a “corda no pescoço”. Seu método foi seguir a sequência da paginação alternando as letras de Eric e Jennifer, trocando as canetas.

No final de uma página você está com a cabeça do cara. Exatamente assim, igual um trabalho de ator. Você fica muito imerso no negócio. Quando eu comecei a fazer (os manuscritos) eu tinha todo um ritual, colocava uma música, botava luz, ligava o ar condicionado, fechava a porta. A gente que trabalha com criação só começa a fazer quando sente bem, senão, vai sair errado. Daí quando me via fazendo três vezes e não estava bom... *preciso repensar meu método*.

Eu acho que gastava uns vinte minutos de média por página, cinco páginas por hora – em um livro de quinhentas páginas... Eu tirava as manhãs para fazer outros

trabalhos e ficava com este basicamente de noite. Na etapa final, eu já não existia, não ia a compromissos, não botava o pé na rua. Daí você quer ver volume, já entra no ritmo.

Antonio deveria seguir as orientações da Melcher sobre as marcas e cores das canetas, porém, surgiram imprevistos. A caneta laranja ficou com uma cor mais cintilante que a do livro original impresso, provavelmente pelo tipo de papel usado por eles, neste caso, Rhoden precisou modificar a saturação. Além disso, algumas marcas não foram encontradas como a caneta verde Pilot Ponta fina – ele precisou escrever tudo na cor vermelha para depois convertê-la para a cor verde. Todas as modificações foram feitas página a página por meio de *actions* no Photoshop.

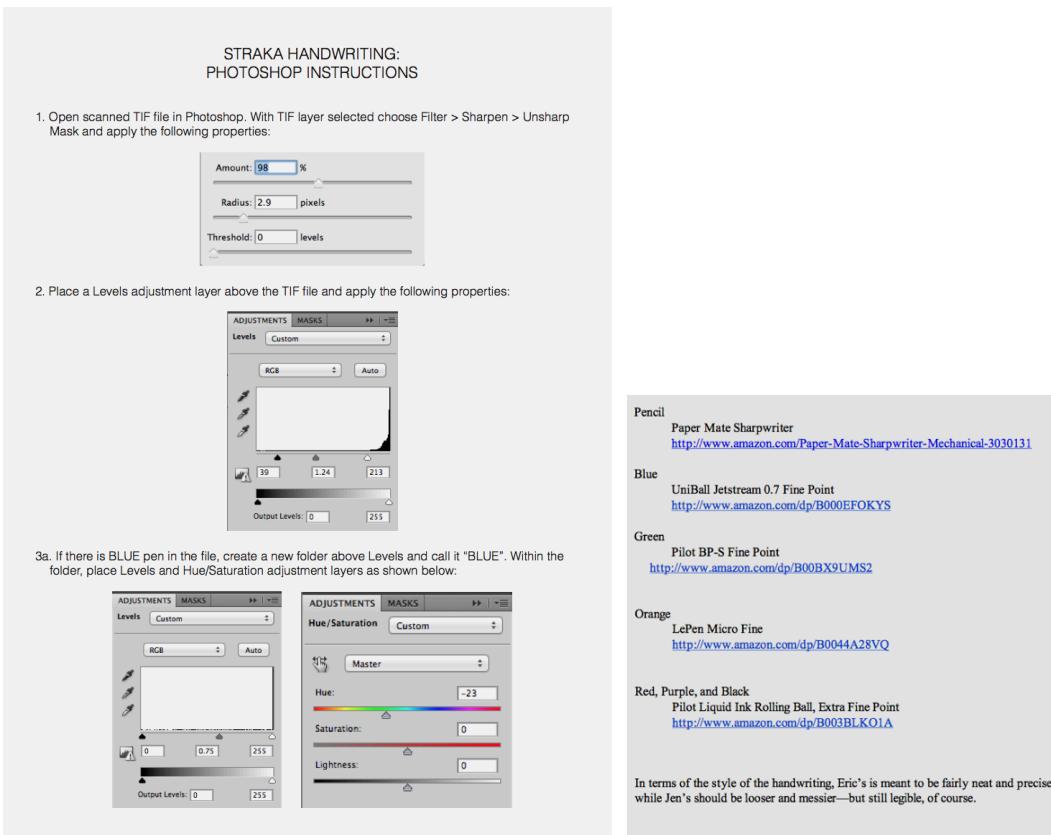


Figura 27: Orientações para manipulação das cores dos manuscritos.

Fonte: Imagem enviada por e-mail por Antonio Rhoden.

Figura 28: Orientações sobre canetas e estilos dos manuscristos.

Fonte: Enviado por e-mail por Antonio Rhoden.

Não tinha o menor sentido fazer isto digital. Óbvio que era mais fácil. Engraçado porque a nossa edição se tornou um marco. Para gente e até mesmo pra outros trabalhos na editora. Fizemos uma HQ depois em que todo o *lettering* foi feito à mão, qualquer outra editora faria isto digital, mais fácil, mais rápido, mais prático, mais econômico. O que a Intrínseca fez foi muito legal.

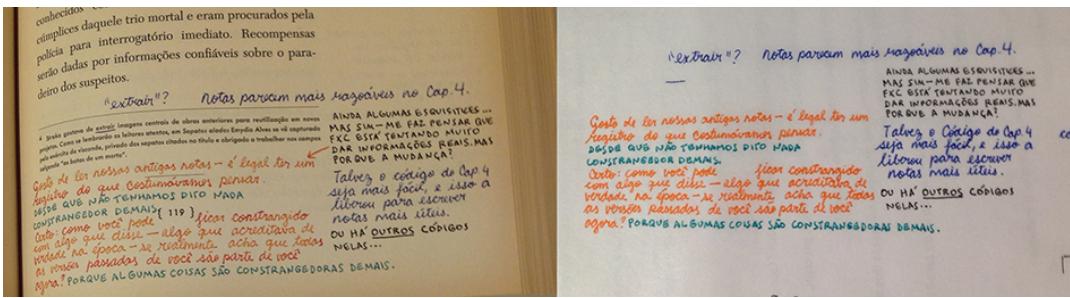


Figura 29: A diferença de tom entre as cores das canetas no papel vegetal e no livro impresso.  
Foto: Christiane Almeida.



Figura 30: Canetas que foram usadas por Antonio.  
Foto: Christiane Almeida.

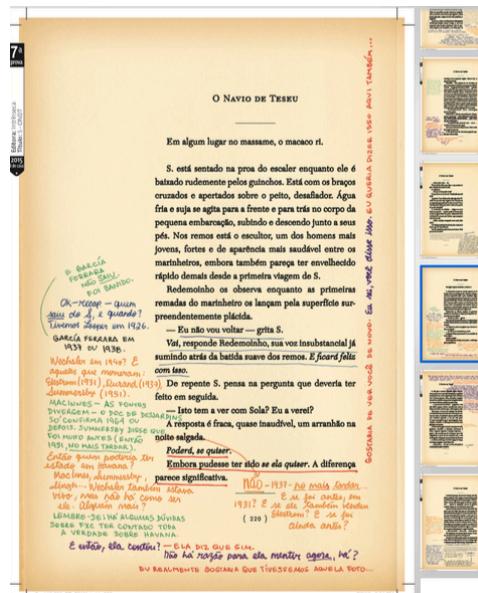


Figura 31: Imagem do arquivo de Indesign.  
Fonte: Imagem enviada por Antononio, via e-mail.

Quando eu terminei o livro eu olhava pro material, olhava aquela quantidade... gente, que projeto é esse? É realmente um livro único, do ponto de vista do design, do ponto de vista técnico, do ponto de vista da produção gráfica e do ponto de vista editorial. (...) É muito além do livro comum, é um livro que foi concebido pra ser único. (Antonio Rhoden, *canal da Intrínseca*<sup>14</sup>, YouTube)

<sup>14</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=zulS6g7\\_X\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=zulS6g7_X_Y)

## Primeira carta náutica de aproximação: A tríade das funções do design

A Semiótica, ou teoria geral dos signos, teve como um de seus principais teóricos o cientista-lógico e filósofo norte norte-americano Charles Sanders Peirce. Partindo de estudos no campo da linguística, Peirce se dedicou à compreensão da articulação dos signos e dos fenômenos de produção de significado e de sentido em toda e qualquer linguagem, incluindo as não-verbais. Sendo assim, a semiótica de Peirce fornece os aportes para o entendimento dos processos simbólicos no campo do design.

Com o intuito de caracterizar por meio da lógica os elementos que participam dos fenômenos, “Peirce conclui que tudo que aparece à consciência, assim o faz numa graduação de três propriedades que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência” (SANTAELLA, 2004, p.34 e 35), denominados: Representâmen, Objeto e Interpretante. Conforme as aulas da professora Vera Nojima, o representâmen é aquilo que funciona como signo para quem o percebe, é uma manifestação perceptível; o objeto é aquilo referido pelo signo e assim, abarca o representâmen; o interpretante é o efeito da relação do representâmen com o objeto naquele que o interpreta em determinado contexto. A relação destes elementos é inclusiva e interdependente, acontece simultaneamente na maior parte das vezes. O Interpretante pode ser abordado em três níveis classificados de acordo com a precisão de sentido: Rema, Dícente e Argumento. A partir do momento que o signo é articulado e elaborado, de forma precisa e fundamentada pelo Interpretante, é formado o argumento.

Seguindo a mesma relação triádica, Peirce definiu três categorias universais que “dizem respeito às modalidades peculiares com que os pensamentos são enformados e entretecidos (...) através das quais se opera a apreensão-tradução dos fenômenos” (SANTAELLA, 2004, p.42): Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. O representâmen é da ordem da primeiridade; o objeto é da ordem da secundidade e o interpretante é da ordem da terceiridade.

Partindo da compreensão destas categorias universais, Braida e Nojima se

referem à noção de Löbach no qual o autor relaciona a tríade aos fundamentos do design: Forma, Significado e Função.

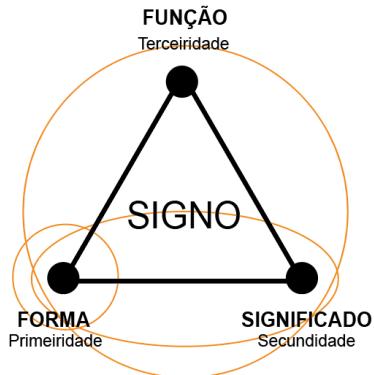


Figura 32: Tríades dos Fundamentos do Design.

Fonte: Ilustração feita para o reletório.

A **Primeiridade** é o primeiro contato (físico ou mental) com o signo, ainda sem juízo, sem julgamentos nem conceitos. Não se relaciona com nada e para Santaella, tem o frescor da expontaneidade. No campo do design refere-se à **Forma**, aos elementos identificados à primeira vista, ainda sem referências mais aprofundadas: a cor, a textura, as letras, o formato, etc... É por meio da forma perceptível que o signo se manifesta.

A **Secundidade** é o segundo momento da percepção do signo, relaciona-se com as noções de ação e reação. É o que “dá a experiência o seu caráter factual” (SANTAELLA, 2004, p.51). No campo do design refere-se ao **Significado** de uso dos elementos formais, àquilo que é pretendido – é o propósito de um signo, a sua intenção.

A **Terceiridade** aproxima o primeiro e o segundo em “uma síntese intelectual, correspondendo à camada de inteligibilidade, ou pensamento e signos, através do qual representamos e interpretamos o mundo” (SANTAELLA, 2004, p.51). No campo do design refere-se à **Função** e à significação dada pelo usuário cujo o uso pode tanto atender necessidades funcionais e materiais quanto imateriais, adquirindo um caráter emocional para o seu interpretante.

Assim como a relação entre Primeiridade, Secundidade e Terceiridade é caracterizada pela interdependência, Forma, Significado e Função são elementos imbricados que se redefinem e se influenciam mutuamente, articulados pela interação e interpretação do usuário/interpretante. Braida e Nojima apontam outras manifestações relacionadas à função do objeto no que diz respeito ao seu processo de uso:

Embora a função esteja relacionada diretamente à dimensão pragmática, haja vista pertencer à categoria universal da Terceiridade, ela também se relaciona com a dimensão sintática, quando se apresenta como função estética, e com a dimensão semântica, quando se trata de função simbólica. (BRAIDA e NOJIMA, 2014, p. 77)

Segundo Bomfim (BOMFIM, 1994, p.21): a sintática se refere a forma material, cor, textura, etc.; a semântica é o conteúdo, a essência do objeto; e a pragmática se refere a objetivos, finalidades e valores.

A partir das dimensões semióticas da linguagem de Morris e baseado nos princípios da semiótica de Peirce, Braida e Nojima propõem o uso do modelo geral de Mukarovsky sobre a tipografia das Funções, como sendo extremamente válida para o campo do design. Seguindo a mesma relação triádica, a tipografia das funções se associa aos fundamentos do design:



Figura 33: Tríades dos Fundamentos do Design.

Fonte: Ilustração feita para o reletório.

De acordo com Braida e Nojima, a **Função Estética** “está atrelada à configuração e à aparência do produto” (BRAIDA e NOJIMA, 2014, p.79) e aos processos multissensoriais por elas provocadas.

A **Função Simbólica** é determinada pelos aspectos psicológicos, sociais e espirituais. São os estímulos provocados pela percepção do objeto e se referem às ligações estabelecidas com as experiências e sensações da função estética, seguindo o mesmo processo correlato e inclusivo das tríades anteriores.

A **Função Prática** são “todas as relações entre um produto e seus usuários que se situam no nível orgânico-corporal, isto é, fisiológica” (LÖBACH, 2007 *apud* BRAIDA e NOJIMA, 2014, p.81). É a função que se relaciona com a pragmática dos produtos, seus aspectos funcionais e ergonômicos.

Bruno Latour afirma que “à medida que o design se infiltra em mais e mais níveis dos objetos, ele traz consigo um novo tipo de atenção aos significados.” (LATOUR, 2014, p. 6):

Sempre que você pensa em alguma coisa como objeto de design, você traz todas as ferramentas, habilidades e perícias da interpretação para a análise dessa coisa. (...) Quando analisamos o design de algum artefato, estamos inquestionavelmente lidando com significados – sejam eles comerciais, simbólicos ou de outra ordem. O design se oferece à interpretação; ele é feito para ser interpretado na linguagem dos signos. (LATOUR, 2014, p.6)

A expertise do designer compõe os objetos visando as funções estética, simbólica e prática, de maneira imbricada e inseparável, relacionando estes elementos ao contexto por meio da atividade projetual. A semiótica de Peirce possibilita a reflexão sobre o design como fenômeno de linguagem e como produtor de sentido.