



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE TECNOLOGIA
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA, URBANISMO E DESIGN
CURSO DE DESIGN

GABRIEL CARVALHO ARRUDA CELA

DO DIÁRIO GRÁFICO À ZINE:
PERCURSO DE POTENCIALIZAÇÃO DE UMA LINGUAGEM VISUAL

FORTALEZA
2020

GABRIEL CARVALHO ARRUDA CELA

DO DIÁRIO GRÁFICO À ZINE:
PERCURSO DE POTENCIALIZAÇÃO DE UMA LINGUAGEM VISUAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alexia Carvalho Brasil

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C386d Cella, Gabriel Carvalho Arruda.
Do diário gráfico à zine : percurso de potencialização de uma linguagem visual / Gabriel
Carvalho Arruda Cella. – 2021.
104 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro
de Tecnologia, Curso de Design, Fortaleza, 2021.
Orientação: Profa. Dra. Alexia Carvalho Brasil.

1. Zine. 2. Diário gráfico. 3. Design experimental. I. Título.

CDD 658.575

GABRIEL CARVALHO ARRUDA CELA

DO DIÁRIO GRÁFICO À ZINE:
PERCURSO DE POTENCIALIZAÇÃO DE UMA LINGUAGEM VISUAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alexia Carvalho Brasil

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Alexia Carvalho Brasil (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Camila Bezerra Furtado Barros
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Me. Lia Alcântara Rodrigues
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Me. Grazielle Bruscato Portella

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio desmedido, amor dedicado, os ensinamentos e o fundamental incentivo à constante descoberta da criação.

Aos meus irmãos, por estarem sempre por perto. Dividindo histórias, vivências, sortes e sorrisos.

Aos meus amigos, com os quais cresci, construí, e me espalhei, obrigado pela escuta afetuosa, pelas conversas de longe e pelos momentos em que carregaram meus pensamentos pra assuntos de outra alma. O custoso exercício de manter a concentração durante essa pesquisa, agravado pelo conturbado e incerto contexto atual se tornou menos solitário e tristonho, graças a vocês.

Agradeço as minhas (além de amigas) colegas de curso, que entendiam as tantas angústias, melhor que eu mesmo e me ajudaram a superá-las. Obrigado, Lylyanne Viana e Marina Monteiro, pelos sopros de força e motivação. Vocês são extraordinárias! Um agradecimento especial, cabe ao Gabriel Ferreira, que ao longo de toda a tortuosa jornada, esteve comigo, mantendo a postura, pronto para dividir medos, escutar reclamações repetidas e compartilhar as várias frustrações. Superadas apenas pela quantidade de risos, capazes de afastar um pouco tais agonias.

Ao Breno Fernando, por sua tão valiosa benquerença, pelo companheirismo carinhoso, por me fazer tão bem e por não me permitir desistir.

À professora Alexia Brasil, agradeço por toda a generosidade, compreensão e paciência com que me orientou. Expandindo meus pontos de vista em cada reunião virtual e guiando a pesquisa com muita leveza e segurança.

Finalmente, agradeço também a disposição das professoras Lia Alcântara e Camila Barros, que também contribuíram bastante com a pesquisa, de forma espaçada, ao longo de todo o curso, apresentando visões alternativas e lindas potencialidades de um design criativo, sensível, crítico e questionador.

Meu muito obrigado.

RESUMO

O presente trabalho se constitui como uma investigação por um design experimental. Analisando aspectos relativos aos conceitos e visões tradicionais do fazer projetual, bem como as possibilidades trazidas por estímulos de um processo criativo livre, tem como principal objetivo, a potencialização de uma linguagem visual. Apresentando-se também, com o intuito de incentivar a ingressão de outros interessados no percurso de descoberta do próprio traço. Para isto, traça paralelos com o estudo dos cadernos de desenho e sua utilização e preenchimento diário como ferramenta e prática de criação e registro de memórias e ideias. Além disso, propõe a produção de artefatos impressos editoriais independentes (as zines) como uma forma de refletir sobre todo o processo investigativo, enquanto reforça uma criação crítica, questionadora e capaz de expressar sensibilidades.

Palavras-chave: Zine. Diário gráfico. Design experimental.

ABSTRACT

The present work is constituted as an investigation by, and for an experimental design. Analyzing aspects related to the traditional concepts and visions of project making, as well as the possibilities brought by the stimulation of a free creative process, has as its main objective the enhancement of a visual language. Also presenting himself, in order to encourage the entry of other interested individuals in the path of discovering his own graphic expression. For this, it draws parallels with the study of sketchbooks and their daily use as a tool and practice of creating and register memories and ideas. In addition, it proposes the production of independent editorial printed artifacts (zines) as a way of reflecting on the entire investigative process, while reinforcing a creation process that is critical, questioning and capable of expressing sensibilities.

Keywords: Zines. Sketchbook. Experimental design.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Desenho feito por mim, em 2006.....	12
FIGURA 2: Trabalho de ilustração editorial de George Cruikshank (1873)	16
FIGURA 3: Trabalho de ilustração editorial de Honoré Daumier (1857).....	16
FIGURA 4: À esquerda, Capa da revista Olimpionica, (1927), artista futurista Fortunato Depero. À direita, “Speed of a Motorcycle (study)” de Giacomo Balla (1913).....	18
Figura 5: À esquerda, “Undertaker”, de Kazimir Malevich (1913). À direita, “Beat all the scattered” de El Lissitzky. (1920).....	18
FIGURA 6: À esquerda, Brochura de Moholy-Nagy (1924), à direita, uma capa de Jan Tschichold (1925).....	20
FIGURA 7: À esquerda, capa desenvolvida por Herbert Bayer, em 1925. À direita, trabalho do designer Josef Müller-Brockmann.	20
FIGURA 8: À esquerda, Helvetica, tipografia desenvolvida durante o modernismo, pelo designer Max Miedinger, em 1957. À direita, Univers, tipografia desenvolvida durante o modernismo, pelo designer Adrian Frutiger, em 1954.	21
FIGURA 9: Revista Die Neue Grafik, de 1959.....	21
FIGURA 10: Cartaz feito por Tadeusz Trepkowski contra a guerra, em 1953.	31
FIGURA 11: À esquerda, cartaz de cinema, sem data, do designer Jerzy Flisak. À direita, cartaz de 1948, para os jogos olímpicos em Londres, do designer Henryk Tomaszewski.....	32
FIGURA 12: Cartaz de Milton Glaser para Bob Dylan. 1967	33
FIGURA 13: À esquerda, cartaz de Wolfgang Weingart, de 1962. À direita, do mesmo autor, de 1971.....	35
FIGURA 14: Design editorial disruptivo de David Carson, para a revista Ray Gun...	36
Figura 15: Outro exemplo das soluções que brincavam com o acaso	36
FIGURA 16: Páginas do diário gráfico de Edward Hopper	39
FIGURA 17: Páginas do diário gráfico de Pablo Picasso	41
FIGURA 18: Páginas do diário gráfico de Frida Kahlo	43
FIGURA 19: A diversidade de possibilidades visuais das zines	46

FIGURA 20: Diferentes páginas da zine “Ouija”	47
FIGURA 21: Páginas da zine “Playground”	48
FIGURA 22: Páginas da zine “Stories”	48
FIGURA 23: Páginas da zine “Até Quando?”	49
FIGURA 24: Páginas da zine “Ouija”	51
FIGURA 25: Primeira folha do Caderno 1	56
FIGURA 26: Folhas do Caderno 1.....	57
Figura 27: Folhas do Caderno 1	58
Figura 28: Folhas do Caderno 1	58
FIGURA 29: Folhas do Caderno 2.....	59
Figura 30: Folhas do Caderno 2. O registro da data aparece com mais frequência .	60
FIGURA 31: Folhas do Caderno 2. Rascunhos de elementos que se repetem. A bailarina, o anjo, a casa na árvore, o barco, os pássaros e o farol.	60
FIGURA 32: Folhas do Caderno 2.....	61
FIGURA 33: Folhas do Caderno 3. Desenhos de observação	61
FIGURA 34: Folhas do Caderno 3.....	62
FIGURA 35: Folhas do Caderno 3. Amontoado de rascunhos de uma mesma ideia	63
FIGURA 36: Folhas do Caderno 3. Versão final da mesma ideia.....	63
FIGURA 37: Folhas do Caderno 3. A mesma ideia feita com materiais distintos.	64
FIGURA 38: Folhas do Caderno 3. Desenvolvimento de um rascunho e arte final. ..	64
FIGURA 39: Folhas do Caderno 3.....	65
FIGURA 40: Folhas do Caderno 3.....	65
FIGURA 41: Primeira folha do Caderno 4. Estudos e rascunhos sobre o corpo	67
FIGURA 42: Folhas do Caderno 4. Cena de personagens em duas páginas	68
FIGURA 43: Folhas do Caderno 4. Ideias com bicicletas e animais	68
FIGURA 44: Folhas do Caderno 4.....	69

FIGURA 45: Folhas do Caderno 4.....	70
FIGURA 46: Primeira folha do Caderno 5.	71
FIGURA 47: Folhas do Caderno 5.....	71
FIGURA 48: Folhas do Caderno 5. Tentativa de incorporar aquarela.	72
FIGURA 49: Folhas do Caderno 5. O autorretrato foi tema constante..	72
FIGURA 50: Outros autorretratos espalhados pelas páginas do Caderno 5.	73
FIGURA 51: Folhas do Caderno 5.....	74
FIGURA 52: Folhas seguintes do Caderno 5.	74
FIGURA 53: Diferentes autorretratos, feitos a partir de uma mesma fotografia de referência, em intervalos de tempo distintos.	75
FIGURA 54: Folhas do Caderno 5. Personagens criado a partir de manchas aleatórias de cor.....	76
FIGURA 55: Folhas do Caderno 6.....	77
FIGURA 56: Folha do Caderno 6.	77
FIGURA 57: Arte de Jesús Cisneros	79
FIGURA 58: Artes de André Nódoa e de Jacques Merle.....	79
FIGURA 59: Folha do Caderno 5. Planejamento da estrutura das zines	80
FIGURA 60: Estudos iniciais para a Zine 1	82
FIGURA 61: Estudos dos personagens da Zine 1 feitos digitalmente.....	83
FIGURA 62: Páginas, frente e verso da Zine 1, após ajuste de traço e adição de cores, já finalizadas.....	84
FIGURA 63: Modelo digital da Zine 1	85
FIGURA 64: Primeiros estudos dos personagens da Zine 2, feitos nas folhas do Caderno 5.....	86
FIGURA 65: Estudos dos personagens da Zine 2, feitos nas folhas do Caderno 6 ..	87
FIGURA 66: Cenas da frente da Zine 2, a história a partir do ponto de vista do pássaro	88
FIGURA 67: Cenas da frente da Zine 2, a história a partir do ponto de vista do	

pássaro	89
FIGURA 68: Cenas do verso da Zine 2, a história a partir do ponto de vista do peixe	90
FIGURA 69: Cenas do verso da Zine 2, a história a partir do ponto de vista do peixe	91
FIGURA 70: Modelo digital da Zine 2. Verso.....	92
FIGURA 71: Modelo digital da Zine 2. Frente.....	93
FIGURA 72: Capa e contracapa da Zine 3.....	95
FIGURA 73: Páginas da Zine 3.	95
FIGURA 74: Páginas da Zine 3	96
FIGURA 75: Páginas da Zine 3	97
FIGURA 76: Páginas da Zine 3	98
FIGURA 77: Modelo digital da Zine 3	99

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. CONTEXTUALIZAÇÃO	14
3. JUSTIFICATIVA.....	24
4. PERGUNTA DE PESQUISA.....	27
5. OBJETIVOS.....	27
5.1 Objetivo geral	27
5.2 Objetivos específicos	27
6. METODOLOGIA	27
7. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	29
7.1 Pós-modernismo, expressão e design autoral.....	29
7.2 O diário gráfico e a criatividade.....	38
7.3 Zines e seu potencial comunicador	45
7.3.1 <i>Uma classificação de zines</i>	49
8. DIRETRIZES PROJETUAIS	51
9. CRONOGRAMA	52
10. O PERCURSO PROJETUAL.....	53
10.1 Revisita aos cadernos de desenho antigos.....	54
10.1.1 <i>Caderno 1</i>	55
10.1.2 <i>Caderno 2</i>	59
10.1.3 <i>Caderno 3</i>	61
10.2 Experimentações nos novos cadernos.....	66
10.2.1 <i>Caderno 4</i>	66
10.2.2 <i>Caderno 5</i>	70
10.2.3 <i>Caderno 6</i>	76
10.3 Montagem das zines	78
10.3.1 <i>Zine 1: “Palavras Esquisitas e os Seres Estranhos que Moram Nelas.”</i>	81
10.3.2 <i>Zine 2: “Pássaro & Peixe”</i>	86
10.3.3 <i>Zine 3: “Não há mais Nada para Ver aqui”</i>	94
11. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
12. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa vem se construindo desde muito antes. Produzo-a, mesmo sem saber, lentamente, ao longo de anos. Coletos materiais de referência e análise em cada estímulo gráfico-visual observado. Nas paisagens oferecidas pelas janelas abertas de quartos e dos ônibus, nos livros ilustrados e nos filmes que consumi. Distribuo-a por folhas soltas, cadernos, diversos tipos de papéis e nas telas de computadores. Desenvolve-se de certa forma, junto de mim. Me acompanhando desde que, por motivos incertos, ainda muito novo, me interessei pela criação de histórias e personagens e segurando o lápis desajeitadamente, descobri no desenhar uma poderosa forma de expressão.

FIGURA 1: Desenho feito por mim, em 2006. Um dos registros mais antigos que guardei do meu percurso de desenvolvimento de linguagem expressiva.



Fonte: acervo do autor.

A partir de então, venho treinando, estudando com rabiscos, experimentando constantemente, explorando materiais e suportes. De maneira instintiva, ou planejada. Trata-se de uma investigação particular, silenciosa e efervescente, que se movimenta em ciclos ecoantes, da cabeça às mãos. Uma busca, à procura de uma linguagem visual própria.

Para dar início a este estudo, pesquisei sobre as linguagens de expressão visual. Procuo saber como se desenvolvem os traços, únicos e específicos de cada um, bem como, o porquê de necessitarmos nos comunicar dessa forma e a importância do exercício de representar. Levando em consideração o complexo desafio de superar bloqueios criativos, visando uma constante (e por vezes, exaustiva) renovação criativa, imprescindível dentro de trabalhos de design ou de arte.

Em seguida, trato de instrumentos essenciais para o registro e desenvolvimento da minha linguagem visual. Cadernos, também chamados diários gráficos. Os que se encontram vazios, repletos de possíveis futuros. Os que risco enquanto estudo e devaneio sobre o agora. E os diversos que possuo já completamente preenchidos. Estes, em repouso nas gavetas, com suas páginas tomadas de desenhos, anotações breves e manchas, são guardiões das representações de ideias, vivências e do onírico. Funcionam como memórias físicas e portáteis. Portais, que permitem reencontros comigo mesmo de épocas passadas. Aqui, objetivo entender melhor seu caráter instigador de uma criação livre e diária, além de discorrer sobre as ligações afetivas que se formam entre o caderno e aquele que o utiliza.

A investigação segue, criando um ponto de convergência crucial com o design, ao refletir os exercícios criativos florescidos nos cadernos, com a produção de uma série de zines, no intuito de compreender e me apropriar desse suporte, como meio de transmissão e potencialização de uma linguagem de escrita visual. Apurando como estes artefatos editoriais independentes e experimentais podem amplificar vozes organicamente, ao surgirem da necessidade de pequenos grupos ou indivíduos compartilharem suas mensagens entre si e com o restante do mundo.

É a partir desse ajuntamento de objetos guarnecidos de tamanho potencial criativo, com algumas inquietações pessoais relativas às limitações do meu pensar design e da minha produção artística atual, que busco descobrir como o exercício da tradução diária de pensamentos em desenho e dos desenhos em publicações, pode penetrar e expandir esse processo criativo.

Portanto, esta pesquisa não tem um caráter de trabalho científico e não intenciona chegar em conclusões objetivas sobre os temas pelos quais passeia. Propõe-se muito antes, a provocar reflexões, questionar fronteiras entre design e arte e especialmente, incitar o desejo de produzir, expressar, manifestar, experimentar,

sem sequer necessitar um motivo ou missão nobre. A escrevo, como um relato. Como se estivesse utilizando um de meus cadernos e por isso, as imagens se fazem fundamentais. Procuo unir fragmentos do que já fiz, refletir sobre e produzir ainda mais. Repetindo este ciclo, por vezes, enquanto penso em como essa linguagem visual se desenvolve e se transforma e de que maneiras poderia ser potencializada através e para projetos de design e produções de arte. São registros do meu percurso.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Seguindo um impulso natural, em busca de estudar mais sobre meu interesse no universo do fazer artístico, ingressei no curso de Design da Universidade Federal do Ceará, no início de 2017.

Dentro dos muitos aprendizados, me deparei com a concepção de um design quase que exclusivamente à serviço do mercado. Inserido em uma lógica capitalista de supervalorização do trabalho. Uma lógica interessada, antes de tudo, em reforçar, fabricar ou disfarçar mecanismos de exploração, capazes de intensificar ao máximo o acúmulo de riquezas e a garantia de privilégios e poder de uma minoria. Seu objetivo primeiro sendo a manutenção do *status quo*.

Esta noção do design, se fundamenta ainda no seu surgimento. Apesar de ser percebido através de divergentes pontos de vista, o mais aceito, o considera como uma estrutura de pensamento advinda da Revolução Industrial, (que acontece aproximadamente entre 1760 e 1830) e, portanto, um produto, concebido para satisfazer os desejos do que, naquele período, se apresentava como a infância da sociedade de consumo (CARDOSO, 2011). Como colocado por Eguchi e Pinheiro (2008), a popularidade deste entendimento pode ser conferida, através da consulta de obras escritas por importantes teóricos, que iniciam a linha do tempo da história do design, com as impactantes mudanças trazidas pela Revolução Industrial. Estes citam: Guidot, Denis e Byars, como exemplos. De acordo com Cardoso:

Para muitos observadores, à época, o processo teria gerado um declínio preocupante da qualidade e da beleza dos produtos. Certa ou errada (o que é bem mais provável), essa percepção serviu de estímulo para a ação. Entraram em campo artistas e arquitetos, reformadores e burocratas, governos, industriais, associações comerciais e profissionais, museus e

instituições de ensino, com o intuito de melhorar o gosto da população e a configuração das mercadorias que lhes eram oferecidas. (2001, p. 7)

Ocorre, portanto, uma ruptura entre o artesanal e a produção em série. O fazer manual e o fazer industrial se opõem, cabendo aos ofícios de designer, apenas o último. O advento das novas tecnologias e a grande capacidade produtiva das máquinas em fábricas, excluem qualquer cenário de projetar artesanal, pois os produtos devem ser feitos em larga escala, rapidamente, de forma padronizada e mais barata possível. O foco se torna técnico e funcional. Também a crescente divisão de tarefas, dentro do modo de produção, onde é forçado à cada funcionário uma especialização (ou alienação) de determinada função, afasta desses profissionais, uma prática mais criativa, consciente e o exercício da experimentação.

Historicamente, porém, a passagem de um tipo de fabricação, em que o mesmo indivíduo concebe e executa o artefato, para um outro, em que existe uma separação nítida entre projetar e fabricar, constitui um dos marcos fundamentais para a caracterização do design. Segundo a conceituação tradicional, a diferença entre design e artesanato reside justamente no fato de que o designer se limita a projetar o objeto para ser fabricado por outras mãos, ou, de preferência, por meios mecânicos. (CARDOSO, 2000, p. 17)

Com o avanço deste novo contexto, o aparecimento de outras mudanças na estrutura social, modificaram os hábitos e modos de pensar da população.

O anseio de ocupar os momentos de folga deu origem a outra invenção da era moderna: o conceito do lazer popular, que desenvolveu-se em estreita aliança com a abertura de uma infraestrutura cívica composta por museus, teatros, locais de exposição, parques e jardins. Não por acaso, consumo e lazer acabaram por se fundir durante o século 19. Culminando no animado espetáculo das grandes lojas de departamentos. (CARDOSO, 2000, p. 41)

Especialmente, no que diz respeito à uma necessidade de adquirir novos produtos constantemente. A rápida evolução dos meios de comunicação e o aumento da exploração de veículos impressos, como o cartaz, a embalagem, o catálogo e a

revista ilustrada (CARDOSO, 2000) difundiam propagandas que apontavam supostas vantagens na urgência de comprar, intensificando o entrelace do design com a solidificação da cultura de consumo. Resguardando a ele, um papel meramente “cosmético” de embelezar produtos.

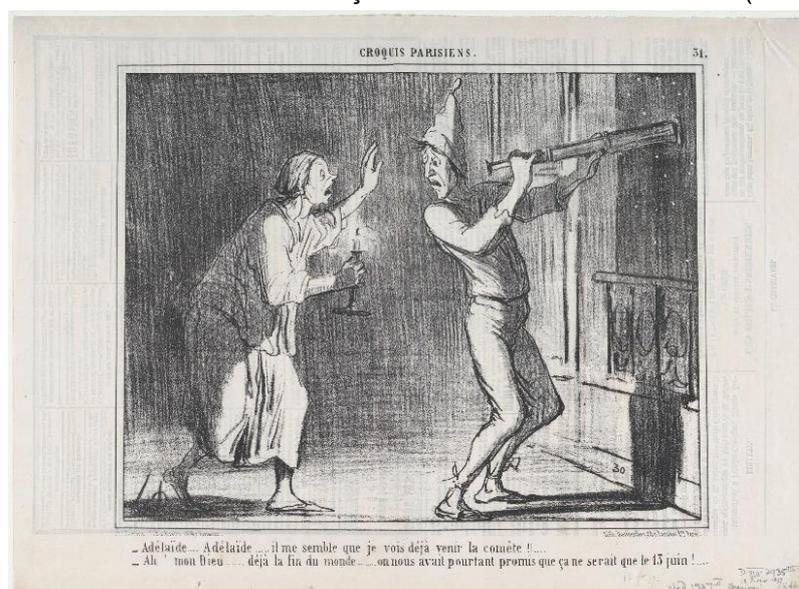
Novamente nesse contexto o papel do designer adquiria um valor redobrado, pois o critério principal que distinguia a qualidade dos impressos passava a ser não mais não mais a habilidade da execução gráfica, mas a originalidade do projeto e, principalmente, das ilustrações. (CARDOSO, 2000, p. 42)

FIGURA 2: Trabalho de ilustração editorial de George Cruikshank (1873)



Fonte: metmuseum.org/

FIGURA 3: Trabalho de ilustração editorial de Honoré Daumier (1857)



Fonte: metmuseum.org/

Cardoso (2000, p. 66) ainda pontua que, apesar de certa organicidade presente no processo de “surgimento” do trabalho de designer, o entendimento sobre o que de fato seria este trabalho, não parte do aspecto da produção industrial, mas sim, do consumo. E vai se consolidar apenas com o reconhecimento do consumidor moderno.

A exacerbada valorização da tecnicidade e da racionalidade, vai encontrar novos reforços, mais tarde, por volta das últimas décadas do século XIX e começo do século XX, quando, em reação à crescente expansão do sistema capitalista industrial e ao conseqüente acirramento econômico, no que se mostrava como o início de uma economia mundial, de fato integrada, alguns países passam a tomar medidas, visando a organização, o fortalecimento e a valorização de suas produções industriais, afim de obter uma certa vantagem competitiva nesta nova corrida pelo poder econômico global (CARDOSO, 2000, p. 109).

Diversas entidades privadas, fóruns, instituições e associações que objetivavam aperfeiçoar a integração da arte à indústria e melhorar a qualidade dos produtos industriais já existiam. Porém, a fundação da *Deutscher Werkbund* (traduzida como Confederação Alemã do Trabalho), em 1907, se torna pioneira na abordagem de promover o design, como um aspecto de reconhecimento nacional. Seus preceitos compreendiam que as práticas em favor de uma padronização técnica e de estilo, seriam o caminho para garantia da prevalência dos produtos alemães, no mercado internacional e acreditavam na subordinação da arte em favor da indústria. E este modelo, (uma espécie de fórum, que reunia agentes de diferentes áreas de atuação profissional em torno de encontros e exposições, no intuito de estimular a exploração do design na indústria) apesar de ter capacidades limitadas de propor mudanças concretas, logo ficou conhecido e foi copiado por outros países como, Suíça, Áustria e Grã-Bretanha. (CARDOSO, 2000, p. 111)

Ainda segundo Cardoso (2000), no século XX, surgem as diversas vanguardas artísticas, dentre as quais, algumas que se enxergavam na mecanização, na tecnologia e na indústria, os parâmetros estéticos ideais. O Futurismo, o Cubismo, o Neoplasticismo e o Construtivismo, se alinhavam com a ordem matemática, a abstração formal, a geometria euclidiana e a racionalidade e acreditavam que essas seriam as forças capazes de promover uma organização social melhor.

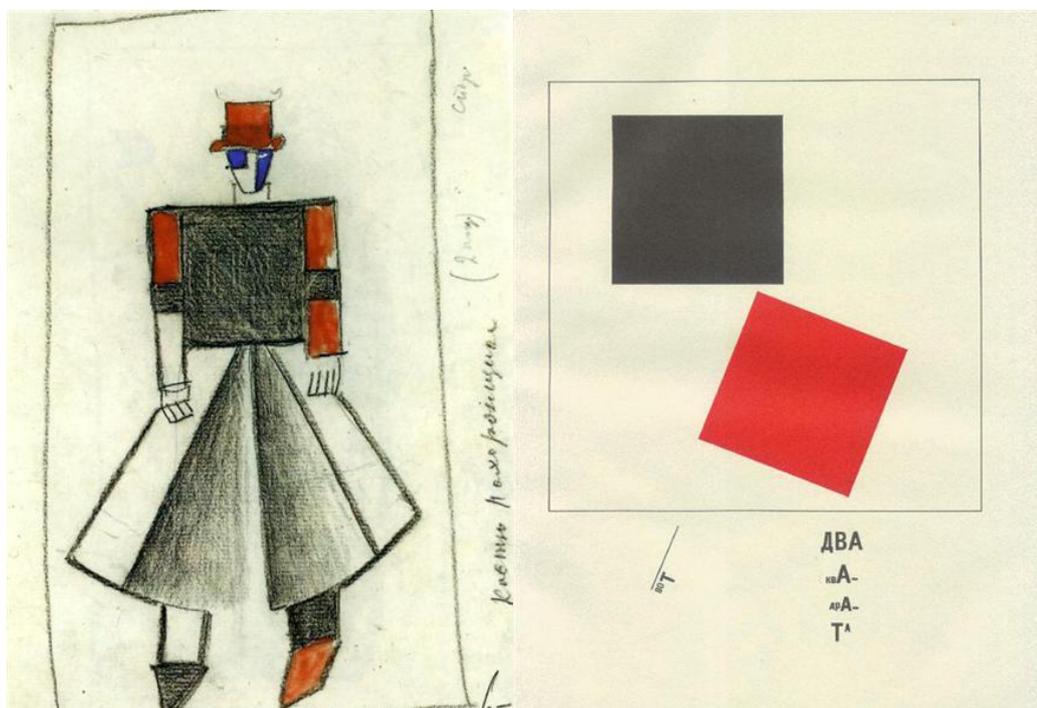
FIGURA 4: À esquerda, Capa da revista Olimpionica, (1927), artista futurista Fortunato Depero. À direita, "Speed of a Motorcycle (study)" de Giacomo Balla (1913)



Fonte: thevintagent.com/

Fonte: wikiart.org/

Figura 5: À esquerda, "Undertaker", de Kazimir Malevich (1913). À direita, "Beat all the scattered" de El Lissitzky. (1920)



Fonte: wikiart.org/

Estes conceitos vão impactar diretamente as produções de design gráfico realizadas à época. Os impressos elegem o uso de formas mais simples, organizadas em sistemas ortogonais e se utilizam de uma paleta de cores reduzida. Se relacionando com o Construtivismo Russo, o movimento De Stijl na Holanda e com a fundação da escola Bauhaus.

Atualmente consagrada como uma das experiências de ensino de design mais importantes e influentes da modernidade, adquirindo uma condição quase canônica, a Bauhaus teve sua existência marcada por contradições e conflitos. Segundo CARDOSO (2000), em seus primeiros anos de funcionamento, sob direção de Walter Gropius, tinha a preocupação de unir pessoas e pensamentos de criação múltiplos. Isto atraiu diversas mentes inventivas e inovadoras de toda Europa. A variedade de olhares e entendimentos presentes no cerne da escola, foi um fator decisivo para sua rápida conquista de influência e força. Logo passando a ser considerada um parâmetro para o pensar e o fazer arte e design, ao redor de todo o mundo.

As mudanças e transformações do aspecto pedagógico eram constantes e sua fase seguinte trouxe profundas mudanças ideológicas. Passam a predominar as ideias de caráter mais técnico e racional dos novos diretores: Moholy-Nager e Meyer. A escola, então, vai se distanciando de suas visões iniciais, em nome do privilégio do Funcionalismo. A subordinação da forma à sua função. “A Bauhaus se propôs a absolver o consumo de massa, consagrando-o como uma atividade lógica de fruição artística e intrínseca à sociabilidade moderna.” (CAUDURO, 2000, p. 130)

Assim, apesar das novas e empolgantes possibilidades de pensar o design como uma ferramenta para melhorar o mundo, o principal legado deixado pela Bauhaus sofreu um processo de esvaziamento e acabou contribuindo para o fortalecimento de uma estética específica. A ideia de que o design ideal seria proveniente de determinadas soluções gráficas, baseadas em regras formais e que apenas certas convenções estéticas rigorosas poderiam garantir o sucesso de um bom projeto. O que leva uma boa parte dos designers à repetidamente adotar, sem sequer questionar, o cômodo uso de fórmulas prontas, seguras e facilmente reproduzíveis, em busca de um suposto “design universal”. (CARDOSO, 2000, p. 122). Toda a emoção, excitação, força, imprevisibilidade, improvisado, o inesperado e o caos desafiante da estabilidade levantados pelos movimentos sociais revolucionários

que surgem com a Primeira Guerra Mundial e depois dela, são abafados, em nome da presunção de “formas puras”. (CAUDURO, 2000, p. 130)

FIGURA 6: À esquerda, Brochura de Moholy-Nagy (1924), à direita, uma capa de Jan Tschichold (1925)



Fonte: collections.vam.ac.uk/

Fonte: linotype.com/

FIGURA 7: À esquerda, capa desenvolvida por Herbert Bayer, em 1925. À direita, trabalho do designer Josef Müller-Brockmann.



Fonte: <https://medium.com/@charchitgarg27/international-typographic-style-cd99a24721ad>

FIGURA 8: À esquerda, Helvetica, tipografia desenvolvida durante o modernismo, pelo designer Max Miedinger, em 1957. À direita, Univers, tipografia desenvolvida durante o modernismo, pelo designer Adrian Frutiger, em 1954.



Fonte: medium.com/@charchitgarg27/international-typographic-style-cd99a24721ad

FIGURA 9: Revista Die Neue Grafik, de 1959



Fonte: medium.com/@charchitgarg27/international-typographic-style-cd99a24721ad

O resultado são projetos, por muitas vezes, assépticos, monótonos, previsíveis e pouco originais.

Também contrariando as suas raízes nos movimentos de artes e ofícios e a sua prática de produção manual e artesanal, a experiência da Bauhaus acabou contribuindo para a consolidação de uma atitude de antagonismo dos designers com relação à arte e ao artesanato. Apesar de ser uma escola cheia de artistas e artesãos – ou talvez por causa disto – acabaram prevalecendo aquelas opiniões que buscavam legitimar o design ao afastá-lo da criatividade individual e aproximá-lo de uma pretensa objetividade técnica e científica. (CARDOSO, 2000, p. 122)

A hegemonia conquistada pelo que ficou conhecido como estilo internacional, se deu principalmente por sua divulgação massiva, através de grandes corporações, com influência global. Assim, posteriormente, este estilo é importado de forma totalmente acrítica para o Brasil. Segundo Adélia Borges (2012), a fundação das primeiras escolas de design nacionais, aconteceram de forma totalmente alheia à cultura local. O desejo de firmar a institucionalização do design como uma prática moderna, tecnológica e maquinal, o afastou das inúmeras e exuberantes práticas e saberes tradicionais empíricos. Classificando tais técnicas e costumes como ultrapassadas, inferiores e indicativas de um subdesenvolvimento que atrapalharia a chegada do progresso e da alçada do Brasil ao nível de país do primeiro mundo. As particularidades do contexto político, econômico e social brasileiro foram deixadas de lado, em nome da busca por este suposto design de qualidade, de linhas retas e sem ornamentos, padronizado conforme as diretrizes europeias.

Essa ideologia conseguiu muita força, não apenas no meio profissional, como entre as instituições de ensino brasileiras, que por todo o país, adotavam e instruíam os preceitos, metodologias e rígidas regras advindas do pensar bauhausiano, necessárias para um fazer design “adequado”. Formando seus alunos para uma lógica da produção em série industrial. Por conta de sua grande influência e peso histórico, até hoje, as universidades de design brasileiras, carregam, em maior ou menor grau, tais preceitos tecnicistas, em suas essências. Apresentando-os como únicos caminhos possíveis e contribuindo com a perpetuação de um fazer design homogêneo.

[...] O papel da Bauhaus na evolução do design tem sido superestimado de modo sistemático por comentaristas subsequentes, gerando sérias distorções na percepção histórica do campo. Passados tantos anos desde as duas guerras mundiais e já alguns anos desde o final da Guerra Fria, cabe questionar a validade de interpretações que teimam em situar determinado estilo ou escola como detentor dos melhores ou mais altos valores, sejam estes estilísticos, culturais ou humanos. (CARDOSO, 2000, p. 113)

Nesse contexto, a produção de um design que não se direciona prioritariamente ao mercado, é, em geral, considerada menos importante ou inválida, inútil. Assim, dentro do design tradicional, as discussões sobre o desenvolvimento de um projeto, ou mesmo de exercícios do pensar criativo, focados na expressão de sensibilidades pessoais e sem fins lucrativos, ainda são pouco exploradas.

Por outro lado, foi também dentro da Universidade que me deparei com algumas perspectivas empolgantes para tentar fugir dessa lógica de achatamento e controle criativo. Durante algumas disciplinas que permitiam maior liberdade e incentivavam a experimentação, bem como, através de ricas trocas de conhecimentos e divagações no decorrer de longas conversas com outros colegas, no intervalo entre aulas, entrei em contato, pela primeira vez com possibilidades concretas de modos alternativos de fazer design.

Em especial, me encantei pela diversidade de configurações e por uma espécie de delírio visual permitido pela produção (muitas vezes manual) das zines, artefatos editoriais independentes, portáteis, acessíveis, múltiplos e totalmente experimentais (DUNCOMBE, 2008). Transbordando sensibilidades através de fotografias, ilustrações, poemas e afetos.

Outro objeto que atravessou a forma como produzo e como percebo minha produção foram os diários gráficos. Cadernos sem pauta, nos quais cada rabisco se torna parte importante do registro de um processo maior e auxilia na geração de ideias. (SALAVISA, 2008)

Depois de pesquisar um pouco mais sobre o assunto, entendi que a liberdade caótica das zines poderia ser aliada à criação do hábito metódico de preencher cadernos diariamente, como pequenos laboratórios de ideias, expandindo

as ideias de união entre arte e design e permitindo a materialização e o compartilhamento da expressão de qualquer ideia para um suporte físico.

Inseridos atualmente em um contexto pós-moderno, de fluxo intenso e de constante profusão de imagens e representações visuais, (CAUDURO, 2007) a pluralidade de linguagens e vozes se mostra mais importante e em evidência do que nunca. Na procura pela negação dos pensamentos modernistas de verdades absolutas e homogeneidades, o pós-moderno passa a valorizar a diversidade, a mistura de soluções, a irregularidade e a aleatoriedade no que Cauduro vai conceituar como Híbridação.

A híbridação é a maneira mais direta de a pós-modernidade expressar sua rejeição à qualquer regra excludente, à qualquer tentativa de hierarquização, à toda e qualquer noção preconceituosa de pureza – enfim, seria a maneira mais direta (e talvez a mais chocante) da pós-modernidade expressar sua oposição a toda e qualquer regulamentação que pretenda proibir, impedir, excluir a agregação de quaisquer elementos nas manifestações visuais contemporâneas. Portanto, as imagens que produzem a híbridação são aquelas que articulam a mistura e a combinação das mais distintas possibilidades de comunicação, numa única representação, através de uma acentuada diversificação de seus atributos visuais. (2007, p. 278)

Este conceito segue em confluência com o caráter de audácia gráfica da zine que pretendo explorar e descobrir ao longo do meu percurso. Me inspirando pela sensível dissertação de Fernanda Meireles (2013), que sobre sua pesquisa, escreve: “Em vez de buscar interpretações, receba como um convite à experiência, seja pelo toque, pela leitura, ou por ações que dela podem se desdobrar em escritas de si: uma carta, um zine, um diário.” Uma produção capaz de estimular a inserção de outros criadores no caminho de investigação e observação de suas linguagens. Ou mesmo, estimular qualquer forma de criação, sem motivo.

3. JUSTIFICATIVA

Desde os princípios da história da humanidade, existem registros da necessidade de expressão e comunicação, através do desenho. As pinturas rupestres,

espalhadas por todo o mundo, comprovam o desejo fundamental que se exprime em cada um, de formas bastante peculiares. Lagoa Henriques, (in SALAVISA, 2008) considera as pinturas pré-históricas como os primeiros diários gráficos, que partiam de uma necessidade de registrar e expressar, anterior a invenção da escrita.

A descoberta dessa linguagem de escrita visual particular, sempre me fascinou. Assim como a multiplicidade de traços possíveis e as tantas formas de criar e representar existentes.

Atualmente, porém, ainda prevalece uma visão sobre o design que o aproxima da tecnicidade e o distancia do fazer artístico e das linguagens de expressão. Tomando este como inferior, um tipo de conhecimento ou ofício menos importante, por não se relacionar diretamente com as ciências exatas. Assim, são poucas as oportunidades para exercitar o pensamento criativo, livre de demandas específicas mercadológicas, da busca por lucro e das várias regras, que existem para nos auxiliar a projetar, mas que também acabam limitando o alcance total de nossas criações. Nos amarrando à uma lógica de apenas reproduzir ciclicamente aquilo que já funcionou outras vezes. Sem questionar, repetindo soluções modernistas datadas, há mais de um século.

A proposta das zines, aliada ao uso dos diários gráficos, no entanto, representa uma oposição direta a este modo de pensar e fazer. Carregando em seus aspectos de independência e acessibilidade produtiva, experimentação formal e multiplicidade de conteúdos um enorme potencial revolucionário, criativo e comunicador. Permitindo uma reflexão sobre caminhos alternativos. Até onde este processo pode ir? Até onde ele pode me levar?

Tais inquietações, inseridas em um processo criativo sem amarras, ou pudores de ordem estética, geralmente levam aos poucos, à uma ampliação do nosso entendimento sobre o que somos capazes de criar. Suscitando em uma expansão de repertório e provocando um movimento em direção à dissolução de fronteiras rígidas entre design e arte.

A pesquisa, justifica-se também, pelo meu interesse em estimular a minha própria linguagem de expressão visual, através dessa série de exercícios voltados para a criação. Vivenciando e registrando, no intuito de incitar a adoção destas práticas, a fim de superar bloqueios criativos e de insegurança, enquanto experimento

ao máximo as possibilidades do meu traço. Me desvencilhando de quaisquer pretensões de atingir alguma conformação do belo em seu entendimento clássico.

Considero se tratar de um percurso que levanta questões relevantes e, no entanto, ainda pouco exploradas, sobre a importância do exercício da experimentação (de materiais, suportes, traços, linguagens, composições) e de uma criação livre e imaginativa para o designer e/ou para o artista. Ofícios que tanto exigem de uma constante renovação de ideias e inspirações.

Acredito que o design se beneficia bastante ao se aproximar da insubordinação da arte. Que, assim como esta, não necessita esperar por um problema, ou demanda para agir. É capaz de manifestar, justamente para apontar novas questões, gerar debates e reflexões. Usar da potência da liberdade expressiva, para potencializar ainda mais sua capacidade de comunicação e conexão.

Por fim, trago também em direta relação com a importância da resistência e do fortalecimento das redes de zines, o conceito da bibliodiversidade, que pode ser “definida como a diversidade de livros, produções, expressões que abordam a multiplicidade de culturas.” (SANTOS, 2016) e se mostra extremamente relevante ao propor a manutenção e o fortalecimento da pluralidade de ideias publicadas. Schroeder (2009, apud SANTOS, 2016) escreve sobre o tema:

Bibliodiversidade é uma grande quantidade de expressões culturais e de diferentes expressões culturais, visões e modos de expressar-se que existem entre as sociedades [...] Acesso a muitos títulos, desde as histórias em quadrinhos aos belos livros ilustrados são fatores essenciais que despertam o interesse pela leitura, e eliminam do imaginário das crianças e jovens que a leitura é uma obrigação, pois a leitura vai além dos livros. (2009, p.10)

Fazendo oposição a qualquer tipo de censura ou exclusão, visa garantir que as vozes de minorias e editores independentes também estejam disponíveis ao público e possam se fazer alternativas às publicações das maiores editoras. Também auxiliando no incentivo à leitura desde a infância, ao apresentar opções lúdicas, ilustradas, com formas e conteúdos que fogem de livros tradicionais e podem agir como porta de entrada para a adoção do hábito de ler.

4. PERGUNTA DE PESQUISA

Como a utilização dos diários gráficos e a criação de publicações experimentais, podem tornar-se parte de um percurso de estímulo criativo e de potencialização de uma linguagem de expressão visual?

5. OBJETIVOS

5.1 Objetivo geral

Potencializar linguagem de expressão visual própria, através da vivência de um percurso de preenchimento de diários gráficos e da consequente produção de publicações experimentais independentes.

5.2 Objetivos específicos

1. Identificar as características de um diário gráfico
2. Identificar as características de uma zine
3. Preencher com desenhos, pinturas, colagens e outras modalidades de expressão gráfica, diferentes diários gráficos
4. Refletir sobre o conteúdo dos cadernos
5. Produzir uma série de zines
6. Refletir e escrever sobre o percurso

6. METODOLOGIA

Partindo do aspecto da experimentação, de grande interesse para esta pesquisa, a metodologia proposta para guiar o processo de descoberta, se apresenta e se desenvolve à medida em que a percorro. Num movimento teste, que vai se repetindo, sem almejar comprovações ou definições de diretrizes cristalizadas, replicáveis em qualquer processo criativo semelhante. O interesse maior, na verdade, recai não apenas sobre os fenômenos e resultados finais, mas, também e especialmente, sobre a jornada que se desenha por entre as páginas dos diários e

das zines. Sendo importante esclarecer que não há intuito de esgotar os possíveis estudos sobre os temas.

Inicialmente, eu mesmo, ainda quase um forasteiro à prática de construir zines, tendo produzido anteriormente, apenas duas peças completas¹, necessito coletar mais informações, no sentido de obter melhor fundamentação sobre este assunto, bem como sobre os demais que permeiam este estudo. Em especial, o uso dos diários gráficos e o estímulo e desenvolvimento da criatividade.

Através principalmente de referências bibliográficas, provenientes de autores estudiosos do tema e de referências visuais de zines já montadas, atribuídas de linguagens gráficas inclinadas ao disruptivo, procuro enriquecer meu repertório e inspirar o meu fazer.

Em seguida, mergulho em uma revisita aos meus cadernos de desenhos, dos mais antigos aos mais atuais, com registros e memórias dos caminhos já percorridos pelo meu traço. Observando recorrências de temas, personagens e composições, daquilo que se torna um compilado de representações gráficas das vontades de expressar, que à época, habitavam meu universo privado.

Posteriormente, me concentro em dar continuidade ao preenchimento de novos diários gráficos e em intensificar esse processo, agora como mote de estruturação para realização da pesquisa. Intenciono experimentar incluindo uma grande variedade de linguagens visuais (desenho, pintura, fotografia e mesmo a escrita), sob diferentes formatos de cadernos que preferencialmente sejam compostos por diferentes tipos de papel. Visto que, provavelmente, apenas o meu próprio traço será explorado, pretendo inserir a relação fundamental com a diversidade através do uso de múltiplos suportes e ferramentas, que permitam uma maior gama de resultados diferentes.

Após me propor ao exercício da reflexão sobre o conteúdo dos diários gráficos, proveniente da observação e fruição destes artefatos, caminho rumo à produção de uma série de zines de qualidades gráficas experimentais, que possam conversar com todo o meu percurso de descobertas, enquanto me ajudam a construí-lo. Para isso, precisarei selecionar o conteúdo formador destas publicações.

¹ As duas, no entanto, foram direcionadas à exercícios propostos por disciplinas da faculdade e portanto, são carregadas de limitações gráficas de legibilidade, organização hierárquica de informações e conteúdo

Estudo ainda, a possibilidade de combinar minhas criações com a de terceiros, na série de zines. Por um lado, a mistura de expressividades contribuiria com o caráter diverso e frenético, tão peculiar a este tipo de artefato editorial e geraria diálogos de linguagens possivelmente, bastante intrigantes. Por outro, mais individualista (e de certa forma, egóico) a reafirmação de uma produção inteiramente autoral, possibilitaria a exposição e exploração máxima do meu traço. Expondo sob uma poderosa lente de aumento, os aspectos que o tornam único. Me atraio por esta alternativa, também, visto que a pesquisa tem como principal contribuição, sua tentativa de instigar no leitor, o desejo da realização das suas próprias investigações particulares, na busca por seus próprios caminhos criativos. Atualmente, permaneço hesitante sobre qual a melhor decisão (talvez se encontre na fusão das duas opções), que almejo tomar, seguindo meus impulsos intuitivos e sensíveis. Acreditando que, dessa forma, os resultados e o processo em si, atingirão seu maior potencial expressivo.

Por fim, reservo mais um momento para observar e registrar, dessa vez, a totalidade do que foi produzido durante o meu processo de pesquisa. Espero encontrar com os rastros de minhas dificuldades, questionamentos, efemeridades, afetos, delírios e com as reverberações no modo de fazer, a fim de pensar em inconclusões e me motivar a seguir criando.

7. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

7.1 Pós-modernismo, expressão e design autoral

Início a fundamentação desta pesquisa, interessado em conhecer melhor a relação dos processos criativos com um pensar e fazer design gráfico que desvia dos moldes e metodologias tradicionais (em sua maioria, permeados por uma racionalidade objetiva, comum e adaptável a qualquer fim, que advogam por um suposto design neutro). São, fazeres carregados de experimentações e expressões de fragmentos do autor.

Visto que o designer é concomitantemente criador e primeiro interpretante de seu produto, toda a bagagem de trabalhos realizados por ele, bem como as diretrizes sociais e culturais do meio onde está inserido, são

elementos importantes que serão usados em suas experimentações em busca da construção de linguagem. É no processo autoral que o designer terá oportunidade de refletir sobre esses fatores de forma mais clara. (ASSIS, 2011, p. 20)

Assis (2011), coloca ainda, a grande demanda pela renovação constante de ideias inovadoras e originais exigidas de um designer. As consequências disso, são o desgaste mental e uma conseqüente busca por fórmulas e tendências pasteurizadas que facilitem a entrega mais rápida de propostas de soluções funcionais, porém homogêneas e previsíveis.

Podemos pensar, então, em uma relação de retroalimentação entre os exercícios de libertação criativa e o design autoral. Já que este projetar mais sensível age como um meio de cultivar o pensamento criativo, enquanto os estímulos para a criação sem limites favorecem e incentivam o caminho de pensamento do design autoral. Definida como um “desenvolvimento autônomo e independente de trabalhos de design.” (ASSIS, 2011, p. 19), a autoria dentro do campo do design, levanta questões controversas.

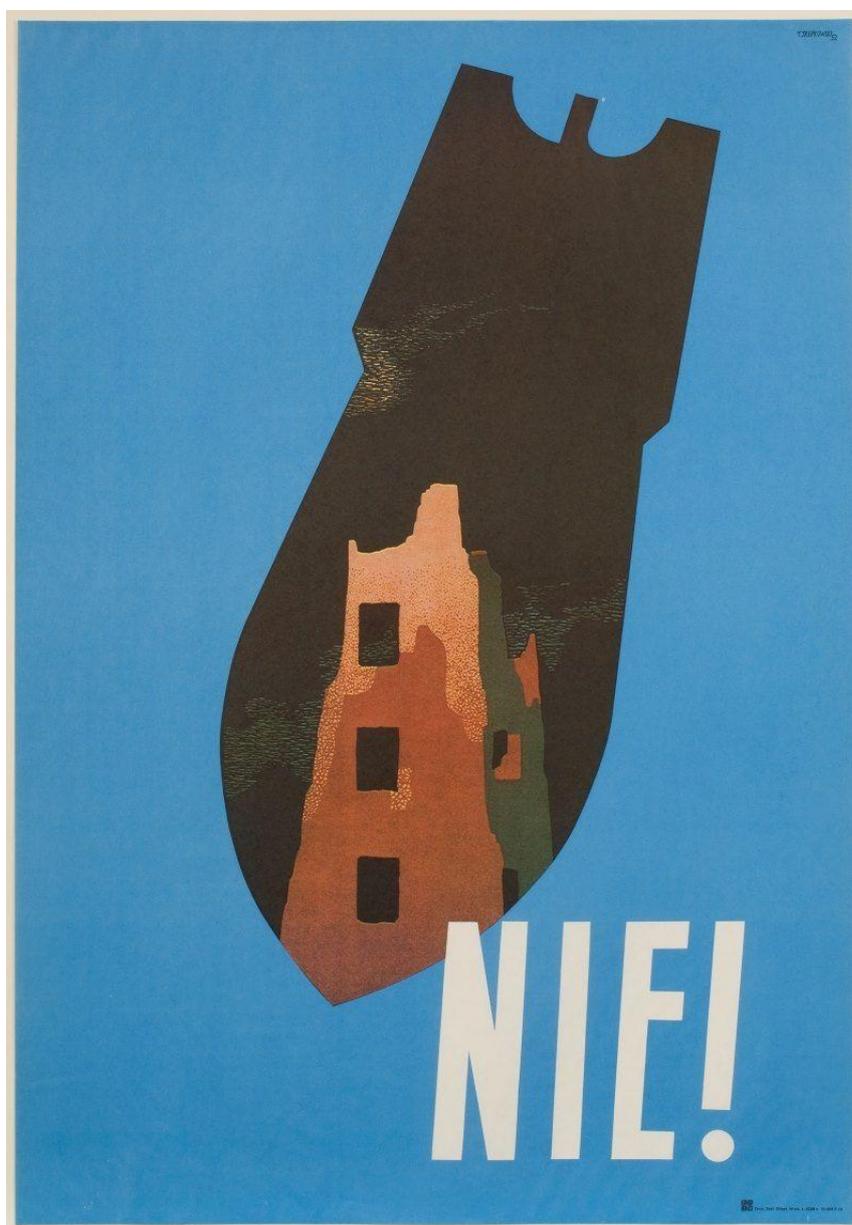
Discussões sobre o assunto começam a ganhar força, ainda no pós Segunda Guerra Mundial, quando em busca de novas formas de expressão, os designers gráficos passam a desenvolver as imagens conceituais em seus trabalhos. “Essas imagens transmitiam não a mera informação narrativa, mas ideias e conceitos.” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 547). Ou seja, começa a se compreender que não estavam sendo produzidas apenas formas e composições puras. Mas, cada escolha gráfica feita, (ou não feita) estava exprimindo um significado específico. Símbolos, que carregavam suas próprias mensagens.

A forte inspiração dos designers da época, nas vanguardas artísticas do século XX, como o surrealismo e o expressionismo, incitavam um gradual aumento da autoexpressão e da inserção de suas personalidades em seus trabalhos. Exponente desse período histórico, o polonês Tadeusz Trepkowski (1914 – 1956), expressava em composições simples, duras e sombrias de seus cartazes artísticos, o trágico contexto social, imerso em um cenário devastado pela guerra. Mais tarde, com a produção de cartazes poloneses recebendo atenção internacional, Henryk Tomaszewski (1914 – 2005), vai distanciar sua produção da melancolia e do drama, através do uso de colagens coloridas, feitas com pedaços de papéis rasgados manualmente. Esse modo

de conceber o design, conectado a expressão, por vezes também estava interligado à uma atuação política. De acordo com Meggs e Purvis:

“Em consequência da censura do governo durante a agitação social na Polônia, os cartazes do país costumavam abordar questões que estavam além de suas fronteiras, em vez das lutas políticas internas. [...] Os cartazes eram afirmações criativas, fazendo circular antes ideias que mercadorias.” (2009, p. 554)

FIGURA 10: Cartaz feito por Tadeusz Trepkowski contra a guerra, em 1953.



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/399553798174361938/?nic_v2=1a7wM3GoB

FIGURA 11: À esquerda, cartaz de cinema, sem data, do designer Jerzy Flisak. À direita, cartaz de 1948, para os jogos olímpicos em Londres, do designer Henryk Tomaszewski.



Fontes: <http://www.terry-posters.com/poster/20780-womens-republic>
https://br.pinterest.com/pin/60657926218660593/?nic_v2=1a7wM3GoB

Nos Estados Unidos, o grupo Pushpin, fundado por quatro estudantes de artes, Seymour Chwast, Milton Glaser, Reynolds Ruffins e Edward Sorel, foi precursor na abordagem conceitual da ilustração e do design gráfico. Especialmente aplicados em cartazes e capas de discos e revistas. Através de uma publicação experimental conjunta, a Push Pin Graphic (antes, Push Pin Almanak, que tinha como objetivo divulgar os trabalhos de ilustração do grupo) apresentavam novas formas de compor visualmente, inovações técnicas, suas filosofias e visões de mundo, que acabaram por influenciar o design mundial, vindo a se tornar um estilo de linguagem próprio, que segue até hoje, sendo bastante referenciado. (MEGGS e PURVIS, 2009)

Por volta dos últimos anos da década de 60, emerge uma nova efervescência na produção de cartazes, estimulada pelo clima de militância política e social e pela quebra de paradigmas levantadas pelas ideologias do movimento *hippie*.

Associados à uma ideia de contracultura², adotava curvas fluidas, cores e contrastes intensos e levava o texto ao limite da legibilidade. Eram conhecidos como cartazes psicodélicos e boa parte de seus artistas eram autodidatas, sem qualquer bagagem de ensino formal. Se tratavam dos primeiros movimentos em direção ao que seria conceituado como o design pós-moderno.

FIGURA 12: Cartaz de Milton Glaser para Bob Dylan. 1967



Fonte: <https://www.vulture.com/2018/05/our-7-favorite-posters-from-milton-glaser-s-new-collection.html>

² A contracultura como postura é uma negação da cultura ocidental vigente. Cultura essa que se mostra como definitiva e parte de uma realidade imutável; é exatamente esta ideia de imutabilidade da cultura que a contracultura deseja desconstruir, uma vez que acredita que a cultura moderna é apenas uma maneira de ver a realidade e de interpretá-la, logo, existem outras formas a serem exploradas a partir da transformação da noção de cultura que conhecemos. (DA SILVA, 2015, p. 6)

Durante os anos 70, era crescente o movimento de contestação total de todas as normas e doutrinas modernistas, que ainda resistiam praticamente hegemônicas, através da grande influência conquistada pelo movimento. Não apenas através das grandes corporações e propagandas na mídia, mas por sua forte atuação nas principais instituições de ensino tradicionais.

A busca permanente de igualdade pelas mulheres e minorias contribuía para um clima crescente de diversidade cultural, a exemplo do que faziam a imigração, o trânsito internacional e a comunicação global. Pontos de vista estabelecidos eram desafiados por aqueles que buscavam corrigir a parcialidade e a distorção no registro histórico. A consciência social, econômica e ambiental do período levou muitos a acreditar que a estética moderna não era mais relevante na emergente sociedade pós-industrial. Pessoas de muitos campos adotavam o termo *pós-modernismo* para expressar um clima de mudança cultural. (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 600)

Para o design, isto significava negar a ordem, a racionalidade, a clareza, a seriedade, a geometrização e a dureza das formas que compunham as principais diretrizes do bom design moderno. Agora, a contestação em nome da audácia, do novo e da originalidade se fazia mais relevante que as classificações tradicionais de bom ou ruim, funcional ou inútil. A experimentação desordenada e diversificada era o que agora melhor espelhava a complexificação e as incertezas da sociedade.

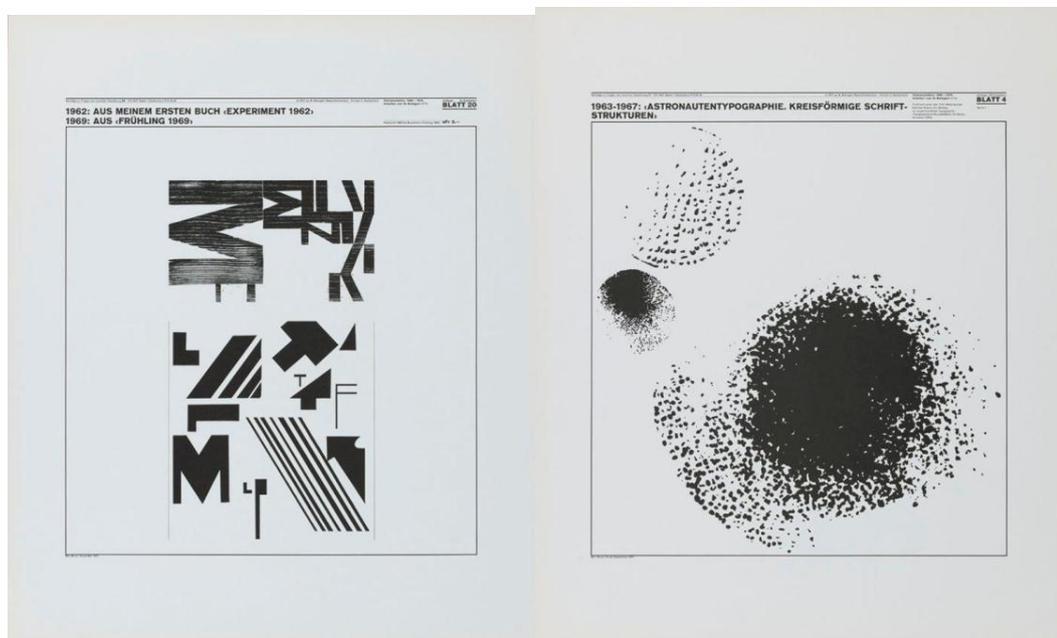
Meggs e Purvis (2009), apontam alguns dos principais nomes de destaque desse período, que tiveram grande importância para ajudar a difundir e expandir os pensamentos do design pós-modernista. São eles: Wolfgang Weingart, com seus questionamentos e experimentos sobre tipografia e trabalhos de colagem e sobreposição expressiva.

O grupo Memphis de Milão e seus trabalhos dotados de um uso profuso de ornamentos, texturas e padrões, invocando o ecletismo e o vernacular.

Além disso, Cauduro (2000), também ressalta a visualidade radicalizada de David Carson e sua produção baseada em preceitos dadaístas, caóticos e anarquistas, que brinca com os limites da composição visual, cheia de ruídos e sem preocupação alguma com o funcionalismo.

Outro fator determinante para os rumos do design gráfico, aconteceu nessa época. A revolução digital, advinda dos avanços exponenciais na informática e nas

FIGURA 13: À esquerda, cartaz de Wolfgang Weingart, de 1962. À direita, do mesmo autor, de 1971



Fonte: <https://www.emuseum.ch/people/17084/wolfgang-weingart/objects>

tecnologias de *software* e *hardware*, permitiu o crescimento do acesso aos computadores pessoais. Isto proporcionou que os designers pudessem ter um maior controle de todo o processo de criação, enquanto usufruíam da oportunidade de realizar rapidamente, experimentações de cores, formas, imagens e composições inéditas de forma muito mais ousada, visto que os efeitos gerados por tais tecnologias ainda eram imprevisíveis e possíveis erros poderiam ser corrigidos com o clique de um botão.

A editoração eletrônica poupava volumes significativos de tempo e dinheiro na preparação das páginas para impressão. Os procedimentos, que abrangiam leiaute, composição, produção de fotolitos e colagem dos elementos na posição, eram combinados num processo eletrônico inteiramente integrado. (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 629)

Essas novas e práticas possibilidades de criação, aliadas ao crescente e pulsante interesse por tipografias e visualidades expressivas, se espalha do “circuito restrito das faculdades e das revistas de design para um público maior quando designers de revistas especializadas também aplicaram a suas páginas a

experimentação digital.” (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 633) gerando uma explosão de layouts inovadores, dinâmicos e estimulantes no universo dos impressos editoriais, em especial nas revistas. A maneira como as pessoas se comunicavam e consumiam informações também se transforma radicalmente e se torna mais descentralizada, com o acelerado crescimento e aprimoramento da internet.

FIGURA 14: Design editorial disruptivo de David Carson, para a revista Ray Gun



Figura 15: Outro exemplo das soluções que brincavam com o acaso



Fonte: <https://530medialab.com/2020/05/05/print-hoarding-ray-gun-publishing/>

O acaso, a rebeldia, o lúdico, o conceitualismo, a espontaneidade e a sobreposição passam a ser valorizadas na prática projetual. A comunicação visual vai

sendo cada vez mais compreendida “como uma prática retórica, probabilística e estimulante de formulação de mensagens hipoteticamente eficazes” (CAUDURO, 2000, p. 132). A interação e as interpretações do receptor para com as mensagens comunicadas se tornam essenciais nesse processo de abertura de sentidos, cabendo ao designer, pensar nas maneiras mais envolventes de manter o interesse de seu público em “desvendar” as peças, garantindo ainda, que essa liberdade não “resultasse numa anarquia semântica ou total relativismo de sentido.” (CAUDURO, 2000, p. 133). Ganham força no ofício de projetar a subjetividade, a intuição e o sentir do agente criador. Diluindo as fronteiras entre arte e design, entre artista e designer. Reforçando ainda mais as discussões sobre as contradições dos projetos de design autoral.

Fazendo contraponto ao entendimento, tipicamente modernista, de buscar compor peças gráficas “universais”, desprovidas de qualquer significado prévio, através da priorização de sua funcionalidade (ou legibilidade), alguns autores da segunda metade do século XX, passam a contestar a verdadeira possibilidade de a neutralidade estar presente em qualquer peça de comunicação. Para Gui Bonsiepe, (1965, p. 180 apud CARVALHO E EMANUEL, 2015, p. 859) “a informação ‘pura’ só existe em uma abstração estéril. Assim que ele começa a lhe dar uma forma concreta, a retórica inicia seu processo de infiltração.” Carvalho e Emanuel (2015), completam: “Diante dos estudos dos discursos nos deparamos com a impossibilidade da neutralidade na linguagem, uma vez que eles sempre expressam o contexto sócio-histórico em que se manifestam.” (p. 860). E citam a visão do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin sobre o tema:

Em linhas gerais, o autor compreende que a significação depende da relação estabelecida entre os interlocutores e o contexto em que se realiza, defendendo que a língua se modifica por mudanças nas condições históricas, sociais e nas necessidades comunicativas. [...] Desse modo, nem os signos possuem significados preestabelecidos por sistemas de regras e leis, que desqualificam as ocorrências divergentes como desvios, nem tampouco os signos admitem qualquer significado como a manifestação de uma expressão ou interpretação individual de cada sujeito, que descarte a possibilidade de significados partilhados por grupos sociais. (CARVALHO e EMANUEL, 2015, p. 860)

Os projetos pós-modernistas de grande expressividade conceitual, se utilizavam bastante dessa abertura de significados possíveis, que traziam uma espécie de convite às múltiplas interpretações possíveis de uma mesma solução. Configurando-se aptas para desvendar uma mensagem, a partir da combinação dos reportórios linguísticos coletivos e individuais de cada receptor.

É dentro deste arranjo propulsor da liberdade criativa e no espaço de experimentação gráfica que reside o maior potencial do design autoral. Não se trata da supervalorização do status de um designer, ou de reforçar ideias elitistas na criação de um design assinado, “de grife”. Não interessa o endeusamento do autor. Pelo contrário, já que segundo Barthes (apud ASSIS, 2011, p. 61), dada a necessidade da interação com o outro para a completude da obra, o receptor se faz também coautor.

Nesta relação entre estímulos criativos e expressivos onde pulsa um turbilhão de criação e se constrói um mecanismo propulsor da própria linguagem de expressão. “Em última instância a possibilidade de inovação projetiva está intimamente associada à inventividade de linguagem.” (CARDOSO, 2012, p. 246). Esticando, fragmentando e contorcendo os limites das convenções tradicionais, podemos expandir o leque de resultados e processos inéditos e empolgantes, motivadores de uma produção mais crítica e questionadora que se propõe a ir muito além de uma lógica de resolução de problemas.

7.2 O diário gráfico e a criatividade

Artefato que guarda profunda relação com o estímulo criativo e a geração de ideias é o diário gráfico. Trata-se de um caderno, mais comumente, de folhas sem pauta, de tom branco, ou claro, com possibilidades infinitas de uso. A simplicidade do objeto, que não inclui qualquer manual de instruções indicando ao seu utente um modo mais correto para ser usado, permite que cada um formule seus próprios métodos de aproveitamento e desfrute. Este espírito de multiplicidade se expressa desde sua nomenclatura.

As nomenclaturas dadas ao objeto diferem, consoante o uso primordial dado, coexistindo, todavia, diversos termos: diário visual, caderno de esboços, diário de viagem, livro de bordo, caderno de campo (para as

áreas científicas), álbum de desenhos, bloco de notas, *sketchbook*, entre outros. (RAMOS, 2012, p. 23)

Definido por Eduardo Salavisa (2008) como suportes portáteis, que auxiliam no registro de ideias, memórias e produtos da imaginação que possam surgir de repente. Na superação de bloqueios criativos, no alívio do estresse e no regozijo de um desenhar prazeroso. Um espaço de liberdade e intimidade que incentiva uma constante experimentação de materiais, técnicas e traços sem que se afete pelo medo do erro. Além disso, se mostra como um companheiro, que nos acompanha em percursos externos e internos e nos instiga uma relação de afeto.

Existem registros de sua utilização por diversos pensadores criativos ao longo da história, em especial, artistas visuais, como Edward Hopper, Picasso e Frida Kahlo. Mas, cada um tinha objetivos e fazeres completamente distintos. Hopper, tinha um processo mais metódico. Bastante interessado por viagens, se atraía por aquilo que lhe parecia comum, ordinário. Explorava em suas obras o tédio da vida cotidiana e se utilizava do diário gráfico para representar e estudar as paisagens, pessoas e lugares banais, mergulhados em uma melancolia silenciosa e monótona. Desenhava dentro do carro, por vezes, estando em movimento, o que aproximava estas composições, de suas inspirações nos planos cinematográficos. Desenhava em postos de gasolina, hotéis e restaurantes de estrada, se aproveitando do poderoso e prático aspecto portátil do caderno (SALAVISA, 2008)

FIGURA 16: Páginas do diário gráfico de Edward Hopper



Fonte: <http://www2.tate.org.uk/edwardhopper/>

O deambular criativo, favorecido por seu caráter de artefato facilmente transportável, acontece junto aos movimentos de exploração, descoberta e passeio do desenhador. Seja por novos territórios ou por aqueles que já fazem parte da rotina, os registros de viagens, incitam um olhar mais atento aos detalhes do entorno. Contribuindo, não apenas para registros mais marcantes e profundos das particularidades de um local (sensações, cheiros, pessoas que cruzam caminhos, edifícios marcantes) como para a apuração do observar. A percepção e a capacidade de representação do traço se aguçam, se fazem mais atentas, no intuito de capturar o máximo das recordações, mesmo que não seja de uma forma objetiva e realista. Busca congelar momentos efêmeros (SALAVISA, 2008). Ivo Moreira (in SALAVISA, 2008) analisa que “O desenho é como um catalisador da memória e do imaginário. A viagem torna-se aquele caderno.”

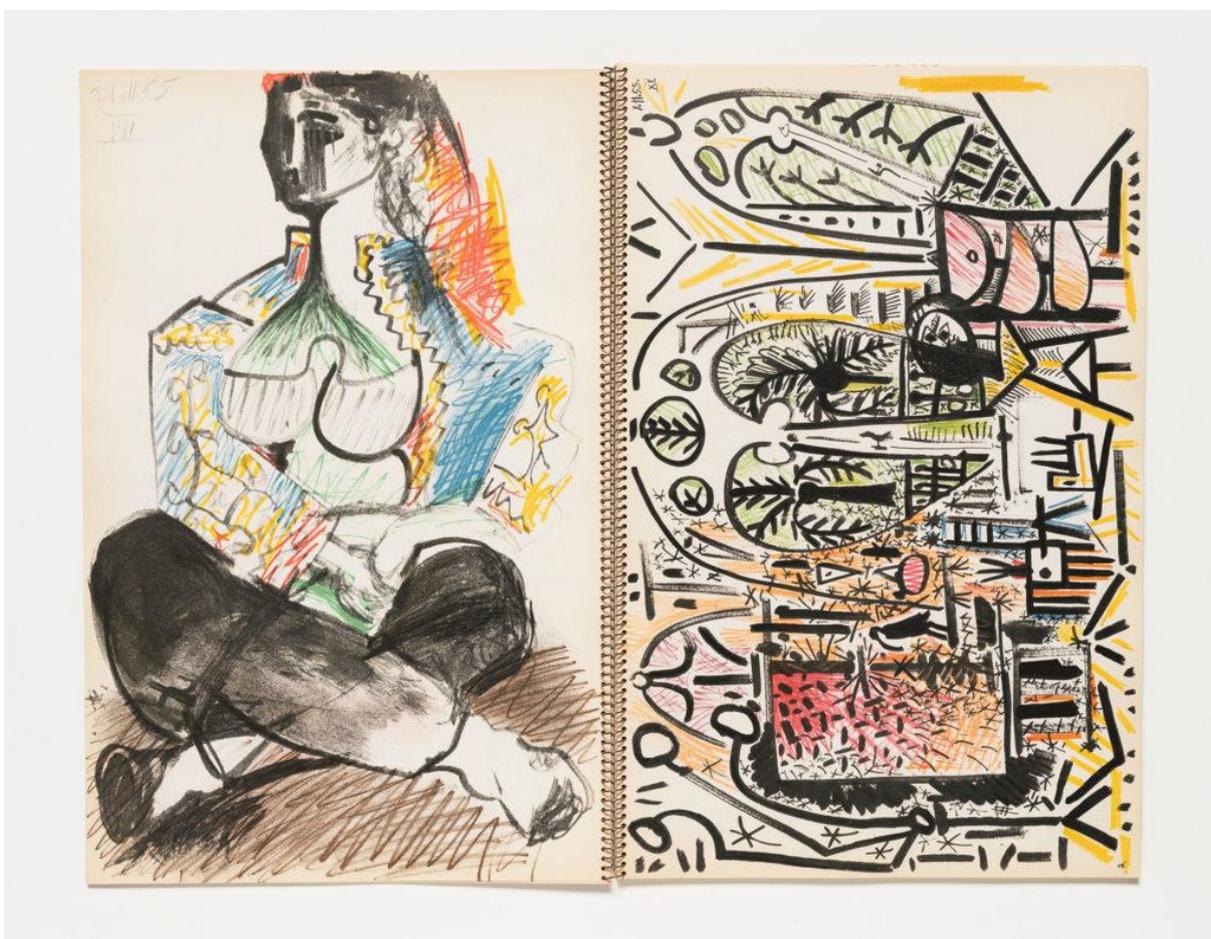
A organização sequencial dos diários gráficos, composto por várias folhas que se seguem, uma após a outra, como a estrutura de um livro, permite também explorar a presença narrativa de uma viagem. Na medida em que vamos folheando os diários preenchidos, vamos sendo apresentados aos caminhos percorridos pelo desenhador. As diversas imposições de ambientes (tempo, luminosidade, “modelos” inquietos) por vezes desconhecidos e sempre sob condições que fogem ao controle de quem está desenhando, podem limitar e/ou ajudar a compor uma estética específica deste tipo de produção. Alguns desenhadores, tem como prática comum, realizar um esboço mais rápido, uma coleta de informações geral, (podendo incluir textos descritivos) que servirá de base para o desenho definitivo, posteriormente aperfeiçoado em um ambiente mais propício, com uso de outros materiais para finalização. Outros, se valem da estética dos rascunhos e traços rápidos de movimentos gestuais, para incutirem força expressiva em seus registros. Há ainda, os que se representam inseridos nos cenários, usando diferentes graus de sutileza, para indicar uma conexão com aquele lugar. (SALAVISA, 2008)

“Mesmo tendo em atenção que a viagem pode ser entendida unicamente como espaço de disponibilidade, onde temos mais apetência para observar, registrar e experimentar, o desenho feito num suporte como o caderno é inevitavelmente diferente, sendo o resultado de um percurso, de

um conjunto de experiências e de situações que aconteceram ao longo de um tempo determinado.” (SALAVISA, 2008, p. 16)

Picasso por sua vez, mantinha uma relação mais caótica com seus cadernos, que sempre o acompanhavam. Misturando diversos materiais, suportes e finalidades, os cadernos abrigavam além dos desenhos (supostamente feitos em público), anotações, informações, ideias, listas de afazeres e “jogos de palavras de tipo erótico ou burlesco.” (SALAVISA, 2008, p. 54)

FIGURA 17: Páginas do diário gráfico de Pablo Picasso



Fonte: https://www.guggenheim.org/blogs/findings/picassos-bright-enticing-sketchbook?utm_source=hootsuite&utm_medium=social&utm_campaign=srgm-facebook

“As maneiras mais tradicionais de registro, o desenho e a escrita, são as mais usadas neste tipo de Diário, em que o desenho de observação tem a primazia. Mas neste espaço de liberdade e de criatividade, em que a experimentação é um dos factores mais motivadores, não pode haver limites nas técnicas e nos materiais empregues.” (SALAVISA, 2008, p. 23)

O artista representava com o acaso. Páginas retiradas de impressos, fundiam informações de contabilidade com estudos de anatomia humana. Folhas desenhadas na frente e verso, criando efeitos (intencionais ou não) de sobreposição de texturas e traços, se alternavam com páginas em branco. Retratos de outros artistas e estudos preliminares de elementos de seus quadros, se espalham entre as extremidades do caderno, como se tivesse muita pressa para criar. Refletindo o contexto pelo qual Picasso passeava. (SALAVISA, 2008)

“São desenhos com uma execução rápida, mas onde não se perde nenhum detalhe, homogêneos na técnica, usando o lápis de cor, a grafite e o manchado, propositado ou não. O caderno tem um caráter muito espontâneo e vivo por as imagens serem coerentes e fazerem parte de uma sequência.” (SALAVISA, 2008, p. 54)

Picasso chegou a ter cerca de 175 diários gráficos, apesar de criar de maneira quase obsessiva em qualquer tipo de superfície. Não se utilizava destes suportes por uma necessidade de estímulo produtivo. Mas, se valia da liberdade criativa e de experimentação para testar múltiplas opções de composições, cores e formatos que seriam utilizados em suas telas. Gerava um imenso volume de possibilidades que brincavam com suas próprias maneiras de representar. Ia construindo compilados de pesquisas por linguagens visuais. Se encontrava com elas, logo as desconstruía dinamicamente, na intenção de conceber novas. Os diários gráficos eram consultados durante o processo de criação dos quadros e se fizeram peças essenciais dentro do desenvolvimento de sua arte. Rui Lacas (in SALAVISA, 2008), considera o diário gráfico “como um mini estúdio, um estúdio ambulante que te permite ser criativo o dia todo.”

“O Diário Gráfico assume-se como um valioso instrumento, cujas ações centrais, assentam num processo dinâmico de autodescoberta e de exploração do mundo, pela representação e comunicação do universo único e privado do autor. [...] A sua natureza pluridisciplinar transforma-o numa ferramenta multifacetada ao serviço do desenho, que possui uma autonomia própria que vive numa dimensão potencial, de onde poderão emergir outras obras.” (RAMOS, 2012, p. 23-24)

Frida Kahlo toma seu diário gráfico como uma extensão de si, de suas dores e pensamentos mais profundos. Se espalhando pelas folhas do caderno como tema de seus próprios estudos. Seu diário, misturando poemas escritos e pintados, tem um caráter tão íntimo que transborda qualquer “serventia” que não seja a sua expressão. Uma tradução de si na própria criação. Concebido ao longo de seus últimos dez anos de vida, um período especialmente conturbado para seu emocional, não tem interesse em explorar as possibilidades de sua linguagem gráfica, ou de representar e registrar elementos do seu cotidiano. Tampouco se preocupa em ser estímulo criativo para sua produção artística. É gerado a partir da necessidade de expurgar seus sentimentos e sensibilidades. (SALAVISA, 2008)

FIGURA 18: Páginas do diário gráfico de Frida Kahlo



Fonte: <http://diario-grafico.blogspot.com/2007/02/o-dirio-grfico-como-um-amigo-1.html>

“O diário reflecte a sua incansável luta na procura de soluções para o seu sofrimento, a sua resignação às prescrições dos médicos, assim como o seu frequente estoicismo ante os contínuos fracassos.” (SALAVISA, 2008, p. 45)

Aparecem suas obsessões, suas angústias e sua vontade de viver, transfigurados em representações de sua imaginação fantástica. Criava quase sempre de forma muito espontânea, se utilizando dos materiais que estivessem disponíveis para tratar de temas como “o amor, a sexualidade, a fertilidade, a magia e o esoterismo, revelando grandes preocupações políticas e sociais.” (SALAVISA, 2008, p. 44).

“Quase todas as imagens que lá se encontram foram começadas de uma maneira aleatória. Algumas são o resultado de manchas obtidas com salpicos de tinta ou quando esta, derramada em grande quantidade trespassava a folha. [...] A seguir, de maneira mais racional, transformava as manchas noutras figuras, reais ou imaginárias.” (SALAVISA, 2008, p. 45)

De acordo com Rosengarten (2010 apud RAMOS, 2012, p. 24) o diário gráfico pode se configurar para os mais diversos usos, inseridos em determinadas vertentes, tais como: arquitetônica, naturalista, jornalística, etc. Todas estas, se encaixam em duas grandes categorias: uma mais objetiva, relacionada ao uso mais científico, de registros, estudos e pesquisas metódicos. A outra mais subjetiva, vai utilizar o caderno como um companheiro, um confidente, à quem se analisam minuciosamente aspectos muito pessoais, com principal intuito do prazer criativo do artista, até que estes ganhem particularidades poéticas. “num desenho que nasce da dinâmica entre a casualidade e a evocação de um eco visual no interior do artista.” (RAMOS, 2012, p. 24)

Diante de sua tamanha versatilidade de usos e interpretações, Ramos (2012, p. 24) conclui sobre o diário gráfico: “A sua natureza pluridisciplinar transforma numa ferramenta multifacetada ao serviço do desenho, que possui uma autonomia própria que vive numa dimensão potencial, de onde poderão emergir outras obras.” A convicção de estar criando, sem qualquer pretensão de expor, (pelo contrário, é forte o desejo de que se mantenha esta produção em particular), modifica por completo as relações com o desenho. O espaço criativo resguardado de outros observadores vai se configurar como o que melhor exprime o indivíduo. Livre de amarras estéticas. Ilimitado.

Lupton (2011), em seu livro “Intuição, Ação, Criação: Graphic Design Thinking” o chama de diário visual e o relaciona a um hábito saudável cotidiano (por isso um diário), de exercício de criatividade livre. Ela escreve, sobre como adquirir o

simples costume de dedicar parte do dia à uma criação despretensiosa, pode fazer muita diferença em toda sua produção, apontando o prazer em rabiscar sem pressão e o de se deparar com ocasionais belas surpresas em seus traços. Auxiliando, na prática da representação e da expressão, servindo como ferramenta para contornar um esgotamento mental, além de funcionar como uma pequena biblioteca de ideias, que futuramente podem florescer em desenvolver-se em projetos de maior complexidade. Em seguida, ela sugere alguns pontos de ação que podem ajudar a começar um diário visual.

O primeiro seria a definição de parâmetros. Decisões quanto a frequência de uso, a presença ou não de um tema geral para os elementos que irão preencher as folhas, formatos e mídias que serão utilizadas. Depois, ressalta a importância de um criar, mesmo que por pouco tempo, todos os dias. Ela continua, sugerindo um trabalho sequencial, que se mantenha por um período, experimentando com um mesmo traço ou material que pareça empolgante ao utente, lapidando aos poucos, sua intimidade com determinado modo de criar. Posteriormente, a autora menciona algumas vantagens de compartilhar sua produção com outros interessados, inclusive usando de plataformas digitais e redes sociais para isso. A penúltima etapa discorre sobre a necessidade de insistir no processo para que a partir dele, se crie um grande e variado arsenal gráfico. Por fim, o momento de observar, refletir e se preciso resgatar o que se mostrar válido para outros usos.

7.3 Zines e seu potencial comunicador

As zines, são publicações produzidas de forma independente, muitas vezes manualmente, com uma tiragem mais baixa, que não se interessa prioritariamente pelo lucro. Procura, antes disso, comunicar. Tem uma abrangência enorme nas possibilidades de conteúdos que podem abordar e nas formas que pode assumir e tem uma relação muito estreita com a expressividade pessoal e a disposição para levantar questionamentos filosóficos e/ou políticos.

Duncombe (2008) inicia seu livro *“Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture”* deixando claro que a forma mais eficiente de explicar o que é uma zine a alguém, provavelmente seria entregando uma pilha destes impressos ao indivíduo e deixando que ele decida por si só do que elas se tratam. Isto já se mostra bastante revelador do caráter totalmente múltiplo desse artefato.

Pode se observar, que os fundamentos de experimentalismo e de liberdade criativa estão presentes em seu cerne, desde seu surgimento, por volta de 1930, nos Estados Unidos (MAGALHÃES, 1993). A princípio sob a denominação de *fanzines* (proveniente da contração dos termos ingleses fanatic, fanático e magazine, revista), caracterizavam-se como publicações informativas e opinativas, direcionadas e produzidas por fãs do gênero de ficção científica, já que este não encontrava espaço nas mídias de grande circulação do país. Posteriormente o movimento ganha força e popularidade com fãs de outros gêneros e subgêneros ainda mais específicos, que viram nas publicações independentes uma oportunidade de expressar-se e trocar opiniões sobre suas paixões. Criando redes de comunicação e diálogos relacionados à interesses comuns. (MILANI, 2012).

FIGURA 19: A diversidade de possibilidades visuais das zines



Fonte: <https://followthecolours.com.br/cooltura/producao-de-zines/>

A prática de produzir conteúdo próprio vai se difundindo e é então, entre as décadas de 60 e 70, dentro de um contexto de agitações políticas e questionamentos sociais em negação às normas vigentes, que as zines parecem se encaixar muito bem com os anseios destes movimentos de contracultura e passam a ser elementos bastante representativos das ideologias radicais por eles pregadas (MAGALHÃES, 2003). A emergência do movimento punk, gera uma consequente explosão na quantidade de títulos e temas abordados por estas publicações.

Visto que todos estes grupos marginalizados, agora detinham o controle do processo de produção, eles possuíam toda a liberdade para distorcer e zombar das convenções tradicionais relativas ao design editorial. Se intensifica assim, uma profusão de composições visuais ousadas, originais e estranhas, que Henrique Magalhães (2004) vai chamar “programação visual do caos”.

FIGURA 20: Diferentes páginas da zine “Ouija”



Fonte: https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial

Se tratando de um canal de comunicação usado por grupos marginalizados e circularem fora dos grandes circuitos comerciais, as zines vão apresentar um alto potencial revolucionário ao expressar visões políticas críticas ao sistema e ao *status quo* dentro de seus nichos. Duncombe (2008), discorre:

Zines falam de e para uma cultura underground. e enquanto outros grupos de indivíduos se reúnem em torno da criação compartilhada de sua própria cultura, o que distingue zineiros de alguém que aprecia cuidar do jardim é sua autoconsciência política. Muitos zineiros consideram o que

fazem uma alternativa e atacam a cultura comercial e o capitalismo de consumo. (DUNCOMBE, 2008 p. 8 Tradução livre)

As zines passam a representar uma autonomia para se expressar e experimentar livremente. Sem medo do erro ou de compromissos estéticos. Aproxima-se assim do uso dos diários gráficos, porém, diferindo destes, ao possuir uma ânsia para ser compartilhada, debatida e folheada por mais indivíduos além de seu criador. O caderno se caracterizando como laboratório portátil e as zines como as publicações das experiências, sem preocupação com comprovações científicas. “Em contraponto à lógica do consumo atual, seus autores divulgam o que querem, pois não estão preocupados com grandes tiragens nem com lucro; portanto, sem as amarras do mercado editorial e de vendas crescentes.” (MAGALHÃES, 1993, p. 10).

FIGURA 21: Páginas da zine “Playground”

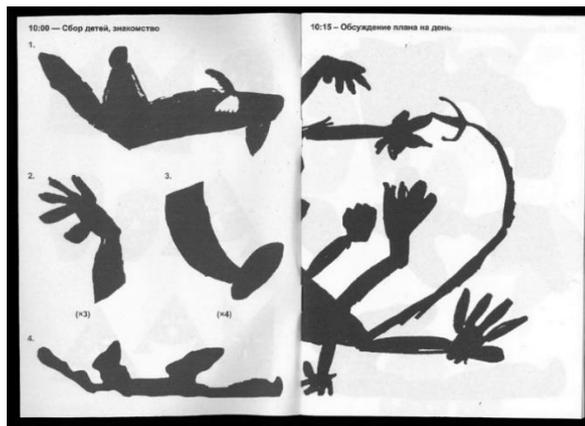
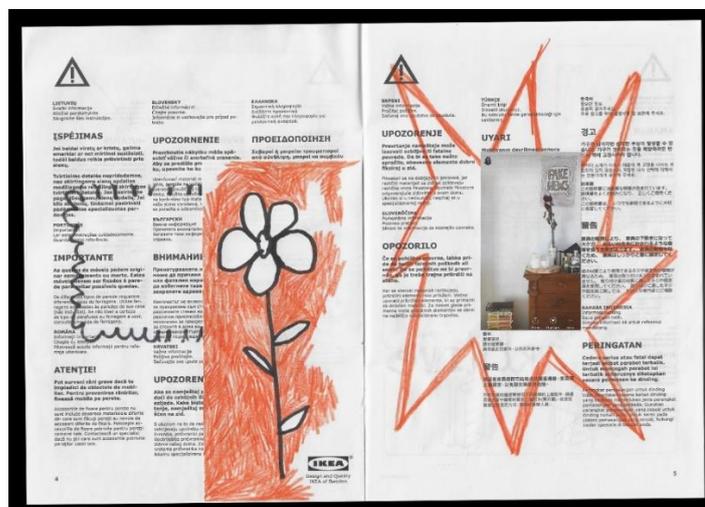


FIGURA 22: Páginas da zine “Stories”



Fonte figura 21: <https://www.behance.net/gallery/98584337/Play-GROUND-zine>

Fonte figura 22: <https://www.behance.net/gallery/104170779/STORIES>

FIGURA 23: Páginas da zine “Até Quando?”



Fonte: <https://www.behance.net/gallery/84432175/ATE-QUANDO>

7.3.1 Uma classificação de zines

Duncombe (2008), em seu livro *“Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture”* reconhece que o alto grau de liberdade criativa que permeia o universo das zines, incentiva constantes reconfigurações e fragmentações de temas e abordagens. As intenções de expressar sensibilidades tão particulares, torna praticamente impossível realizar uma classificação que abarque a totalidade de especificidades discutidas dentro desse conjunto. Porém, vai propor uma lista de categorização dos tipos de zines mais populares ou recorrentes. Reproduzo aqui, em tradução livre, parte do conteúdo original, para fins didáticos.

- A) **“Fanzines:** A maior e mais antiga categoria. Dedicada a discutir as nuances e especificidades de determinado gênero cultural. Comportam algumas outras subcategorias

A.1) Fanzines de ficção científica: Surgem em 1930 e são entendidas como os precursores da produção de zines. Ainda representam um sólido segmento, apesar de não serem uma maioria numérica.

A.2) Fanzines de música: Focadas em um grupo, banda ou artista particular, ou mais comumente destinadas a um gênero musical. Normalmente rock alternativo ou punk. Já formaram a maior categoria de zines nos Estados Unidos, durante os anos 90.

A.5) Etc.: Tratam de produtos e móveis de uso doméstico, jogos de tabuleiro, sistemas de trânsito e mais uma infinidade de aleatoriedades, sobre qualquer assunto que se possa imaginar. Alguns feitos como sátiras e outros não.

B) Zines políticos: Podem ser divididos em duas outras subcategorias, os que se referem as ideologias tradicionais (Anarquismo, Socialismo, Liberalismo, etc) assim como questões identitárias (Movimento Queer, Feminismo, etc) e os que possuem enfoque relacionado a críticas políticas e culturais.

C) Zines pessoais, ou “perzines”: Diários pessoais, abertos ao público, notas compartilhadas sobre a vida cotidiana, pensamentos e experiências do autor.

D) Zines sobre arte: Contem colagens de mídias impressas, fotografias, desenhos, etc; formam uma comunidade de criadores através da troca de referências e criam galerias flutuantes virtuais.

E) Outros: Uma grande e profusa categoria para as zines que não se encaixam em nenhuma das outras classificações.” (DUNCOMBE, 2008, p. 15-17)

Independentemente de suas configurações, todas elas evocam uma produção destinada a pensar sobre o mundo e sobre si. Tem um espírito de criação democrático, pois não necessita muito para se construir uma zine. Um bocado de ideias, papel e lápis já bastam. E do processo (por vezes empírico) de seleção,

organização e representação destas ideias, se ganham diversas perspectivas de design gráfico e de fazer artístico. A vasta proliferação das tecnologias e softwares de edição de imagem, desenho vetorial e organização editorial permitem que seja realizado um grande volume de experimentações digitais em pouco tempo e as redes sociais facilitam e aceleram a distribuição e o compartilhamento dos resultados. Intensificando uma conexão entre zineiros e consumidores, que se estimula nas trocas de processos e referências criativas, propulsionando cada vez mais ingressões pelos percursos de descoberta e representação de expressões sensíveis.

FIGURA 24: Páginas da zine “Ouija”



Fonte: https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial

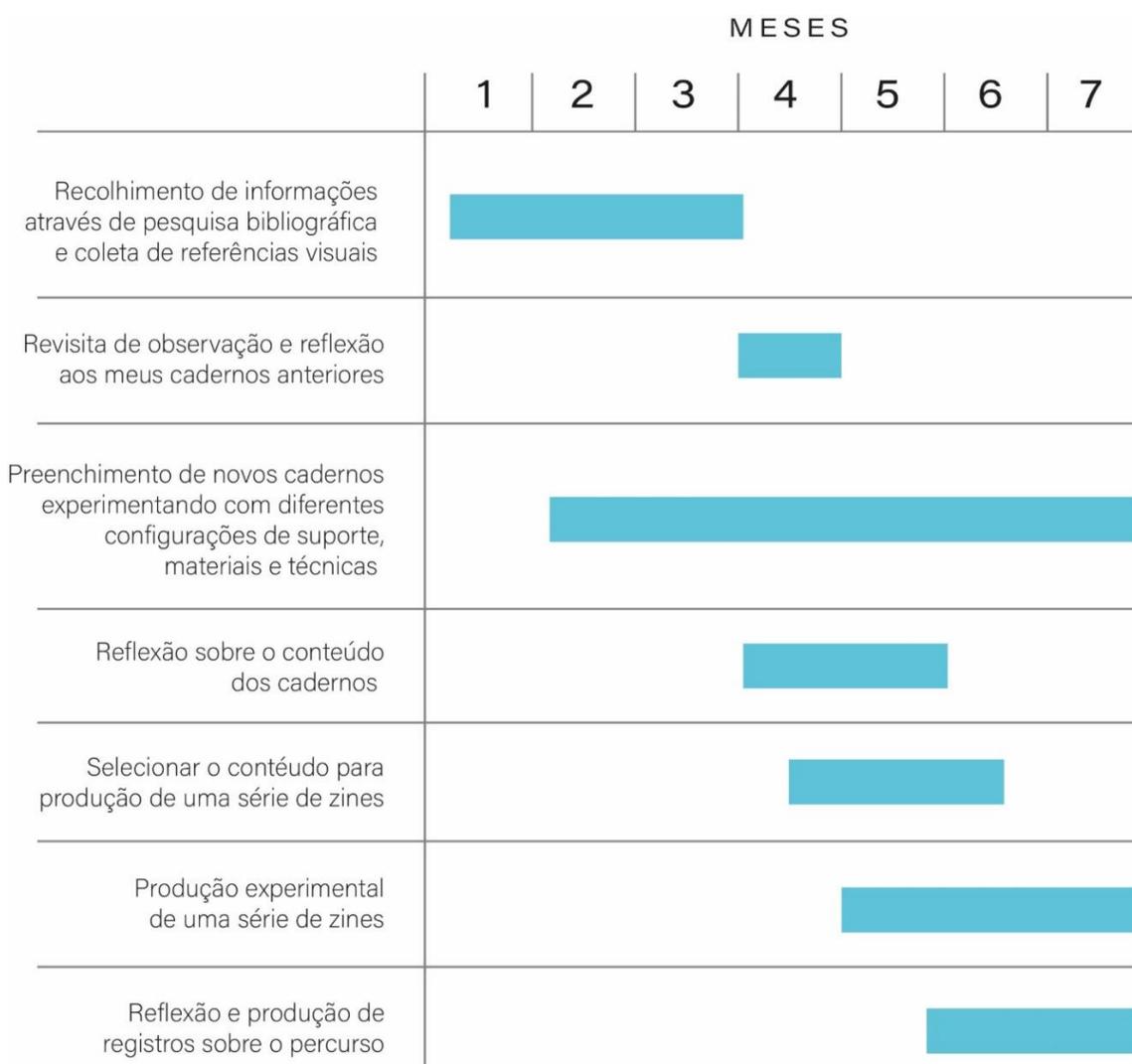
8. DIRETRIZES PROJETAIS

Tomando como guias, os conceitos visitados durante a fundamentação teórica, bem como as intenções da pesquisa, destacam-se as diretrizes de projeto:

1. Os cadernos de desenho deverão ser preenchidos diariamente
2. As zines devem ter um caráter experimental, que brinque com as regras de composição formais estabelecidas e reflitam um processo de liberdade criativa, sem preocupações estéticas tradicionais.
3. As zines devem ser produzidas de modo independente.

4. As zines devem fazer parte de uma série, com no mínimo 3 edições diferentes, dado o caráter de diversidade deste tipo de impresso.

9. CRONOGRAMA



Elaborado em paralelo à realização da primeira etapa deste estudo, ainda nos primeiros meses do percurso, este cronograma serve como um guia, fundamental para garantir o cumprimento de todas as tarefas necessárias à pesquisa, dentro do prazo que disponho. São estimativas de intervalos de tempo, que necessito dedicar às diferentes atividades propostas pelo processo. No entanto, a maioria destas, ocorre de forma simultânea e pode não seguir uma ordem bem definida cronologicamente. As etapas de reflexão, por exemplo, dependem muito do andamento da pesquisa. Assim como a produção das zines, que pode iniciar antes do previsto, a partir de um desenho, ser interrompida por algum tempo e retomada novamente, em seguida.

10. O PERCURSO PROJETUAL

Neste tópico, narro a segunda fase (agora de caráter mais prático) do percurso em que caminho, em busca de avançar na imersão e redescoberta da minha linguagem de expressão artística e entender melhor como esta permeia e se mistura à linguagem de expressão enquanto designer. Tomando como base o intuito de um memorial descritivo, aqui pretendo relatar detalhadamente de que maneira desenvolvo o produto final proposto: a série de pelo menos três zines, enquanto me proponho ao exercício da experimentação gráfica, diária, ancorada aos cadernos de desenho.

Para isto, me utilizo do embasamento teórico adquirido e registrado nos tópicos anteriores, bem como, me guio através da metodologia e das diretrizes projetuais já desenvolvidas. A fim de melhor organizar as vivências e acontecimentos desta fase e facilitar a leitura da construção projetual, a separo em três etapas: reflexão e análise dos meus cadernos antigos, preenchimento experimental dos novos cadernos e por fim, a produção das zines a partir da reflexão e coleta dos temas e ideias presentes nos novos cadernos.

Importante ressaltar, que com a presente pesquisa, não há qualquer intenção de elaborar um manual, capaz de instruir quanto a melhor forma de se fazer uma zine. O interesse manifesta-se muito antes, na propulsão criativa advinda do processo, da experimentação despreocupada, dos erros, do acaso, da surpresa de combinar materiais e suportes inesperados e nos fragmentos dessas práticas que possam ser incorporados e desenvolvidos em minha linguagem pessoal.

Exponho também, o complexo e desgastante contexto da pandemia de Covid-19, no qual realizo esta pesquisa. Tendo sido registrado o primeiro caso no Brasil, ainda em fevereiro de 2020 e se intensificado bastante em março, atualmente, mais de um ano depois, enfrentamos o pior momento da doença no país, observando um aumento espantoso no número de casos e mortes, o surgimento de novas variantes do vírus e a ausência de qualquer plano nacional de vacinação. Tudo isto se reflete na pesquisa. Para além dos aspectos mais objetivos, como a dificuldade de conseguir materiais e suportes diversos ou a impossibilidade de desenhar em espaços públicos por conta do necessário distanciamento social. Trabalhando com o fazer íntimo dos diários gráficos, aspectos subjetivos também estão abalados. É um contexto assustador, incerto e triste. A ansiedade e o cansaço mental, tornam o desenvolvimento de uma pesquisa ainda mais árduo. Mesmo tarefas particularmente

prazerosas como o desenhar e o pintar, me exigem uma quantidade de energia bem maior que o habitual.

Por outro lado, tento compreender estas práticas também como um escape, reforçando constantemente comigo mesmo, o compromisso de resgatar movimentos de intuição, que possam desviar de bloqueios estéticos enquanto crio. Assim, ao riscar nas folhas dos cadernos, temas e imagens recorrentes, acredito trazer mais naturalmente, desejos de expressão à superfície, que me indicam caminhos de linguagens a serem desenvolvidas e aprofundadas posteriormente.

10.1 Revisita aos cadernos de desenho antigos

Precisei, antes de tudo, começar esta pesquisa olhando minuciosamente para alguns cadernos já completamente preenchidos. Procurando por similaridades entre as coisas riscadas nestas folhas de outros tempos, já levemente desgastadas, de modo a tentar perceber elementos repetidos, traços característicos, indicativos das pertinências duradouras que me acompanham até hoje.

Aqui, retomei diálogos internos passados, me beneficiando da qualidade “baú de memórias” que tais artefatos possuem. Rememorei momentos específicos, estímulos e preocupações gráficas de outra época, prioridades criativas, as quais seguiram até agora, se contorcendo, desarranjando e rearranjando-se mais de uma vez para continuarem cabendo em mim. Ou pelo contrário, compunham-se tão densas já naquela época, que apenas mantiveram-se sólidas no meu fazer. É de fato significativo ter a ciência e perceber através do tempo de cada um dos cadernos, que esta permanecerá uma dinâmica contínua.

Já há algum tempo, utilizo os cadernos para prática do desenho e da pintura. De forma mais intuitiva, pela praticidade de ter à disposição várias folhas agrupadas, bem como pela facilidade de manuseio e transporte. Deste conjunto, selecionei três para este primeiro momento de reflexão e análise, daquilo que pensei e produzi, antes de iniciar esta pesquisa.

- Caderno 1: 21cm x 27,5cm (2013-2014) – completo
- Caderno 2: 21cm x 27,5cm (2015) – completo, com intervenções
- Caderno 3: A5 (2019-2020) – incompleto, com intervenções

É interessante observar, como cada caderno parece possuir sua própria individualidade e querer contar sua própria história. Isto se reflete, para além dos traços que carregam, talvez até no silêncio em branco de algumas páginas, como no caso do Caderno 3. Comecei a preenchê-lo, em razão da disciplina de Projeto Gráfico 4, na qual nos eram propostos exercícios de desenho de observação. Aos poucos fui incorporando sua utilização ainda mais em minha rotina. Nas horas livres, sem objetivos específicos, como suporte para ocasionais necessidades de expressão através do desenho. E assim, suas páginas foram virando suporte para desenhos criativos, criaturas imaginárias e formas abstratas. Ao final da disciplina, no entanto, o ritmo de outras ocupações, passou a modificar o que era hábito, em uma prática cada vez mais esporádica, até esta ser totalmente interrompida por um longo intervalo de tempo. Foi então que este caderno se encerrou. Mesmo guardando diversos espaços intactos, raramente acolheu outras novas ideias, simplesmente por representar em si, ideias, vivências e expressões particulares desse tempo que já foi. Que não mais abarcam ou refletem o utente do tempo de agora.

Embora também não se apresentem como artefatos imaculados, intocáveis. Pelo contrário, considero muito rico e positivo o exercício de realizar intervenções em cadernos antigos, (como fiz nos cadernos 2 e 3) ou misturar pedaços de suas folhas às folhas de cadernos atuais. Deste contraste, provavelmente surgirão experimentos gráficos surpreendentes. Porém, a carga de significados relativos à determinada época que um diário gráfico carrega, faz com que tais intervenções não se mesquem completamente ao que já existia ali antes. Em seu lugar cria-se uma nova obra. Como que resultado da combinação de linguagens visuais de dois indivíduos diferentes. Visto que, um desenhista nunca será a mesma pessoa, nem se sentirá totalmente representado através da mesma linguagem visual, enquanto preenche dois cadernos em tempos diferentes.

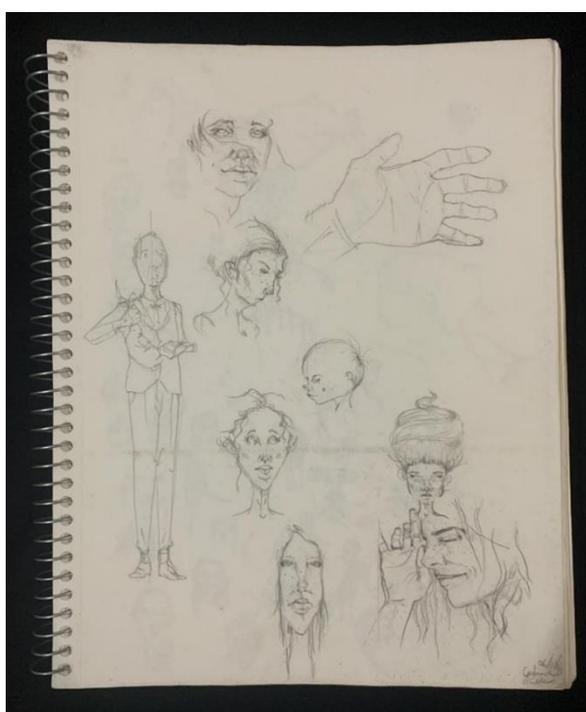
10.1.1 Caderno 1

Comprei este caderno sem grandes pretensões ou objetivos bem definidos. O principal desejo era de contagiar-me com o costume de praticar desenho todos os dias. Me recordo de demorar muito tempo até começar a riscá-lo, receoso de não atender às minhas expectativas (e de outras pessoas que por acaso chegassem a folheá-lo) para como imaginava preencher suas folhas. A apreensão era maior, ao

encarar o branco da primeira folha. Na “porta de entrada” precisava fazer algo belo e significativo, que indicasse a atmosfera de todo o restante do caderno. Provavelmente arranquei algumas primeiras folhas, frustrado com os resultados. Até que desisti de continuar apegado ao preciosismo do artefato puro.

A necessidade de desenhar, mesmo que apenas pelo ato em si, pela realização dos movimentos que externam ideias, me fez começar com rabiscos e estudos randômicos, feitos à lápis.

FIGURA 25: Primeira folha do Caderno 1



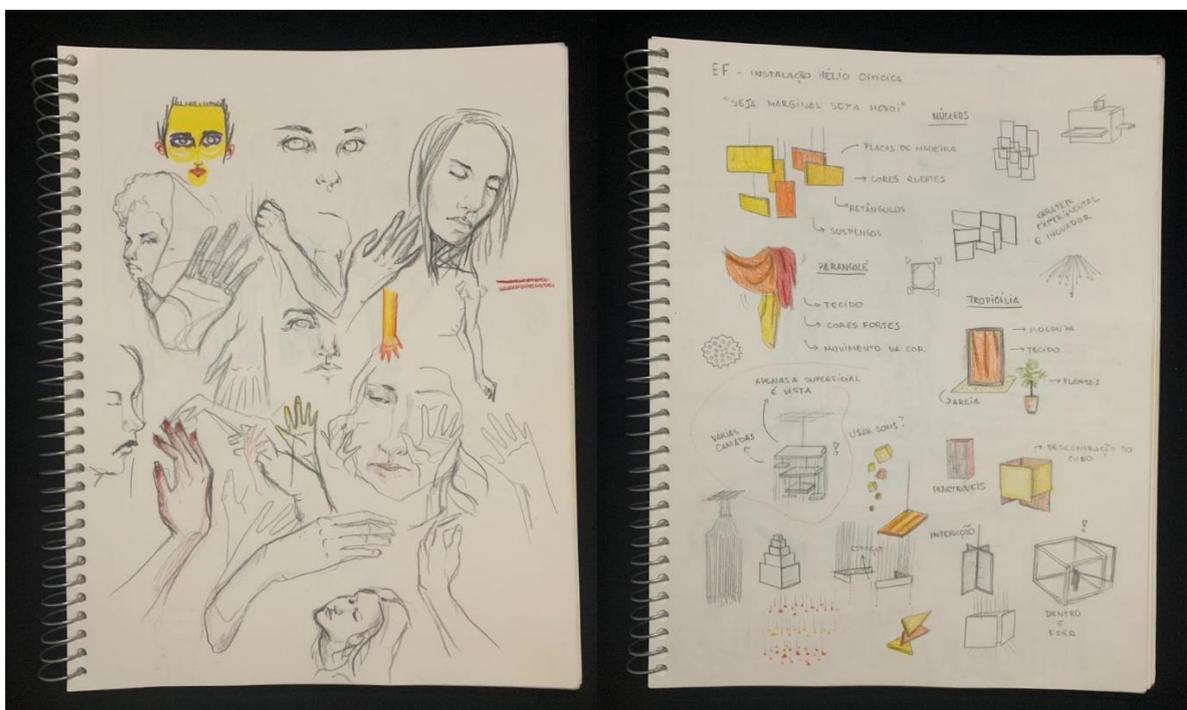
Fonte: acervo do autor

De imediato, aparecem figuras humanas. Cabeças, e rostos expressivos, se dividem em estilos de influência mais ou menos realista. As mãos e suas formas intrincadas são um interesse frequente ao longo das páginas. A marcação de data, componente de informação valiosa, não me parecia tão relevante à época e apesar de aparecer no canto direito inferior da primeira folha, é um elemento raro nas demais folhas deste caderno. Os temas são bastante variados e exploram desenhos e experimentações criativas, bem como, certos estudos relativos a disciplinas da universidade. Os materiais mais utilizados são o lápis, a caneta de tinta nanquim, lápis de cor e a aquarela, aplicada nas minhas primeiras explorações com este material.

Nos traços, percebo uma investigação mais intuitiva, sem muita técnica, a fim de manter proporções e formas mais próximas do real. Esta preocupação se expressa em traços mais controlados, porém inseguros. Isto reflete uma busca por assimilar, incorporar e reproduzir aspectos, presentes nas minhas referências artísticas deste período que me interessavam. A busca se mantém até hoje, mas as referências são outras, profundamente distintas. A partir da combinação desses aspectos com minhas próprias técnicas, traços e vivências, vai se moldando uma linguagem particular, singular.

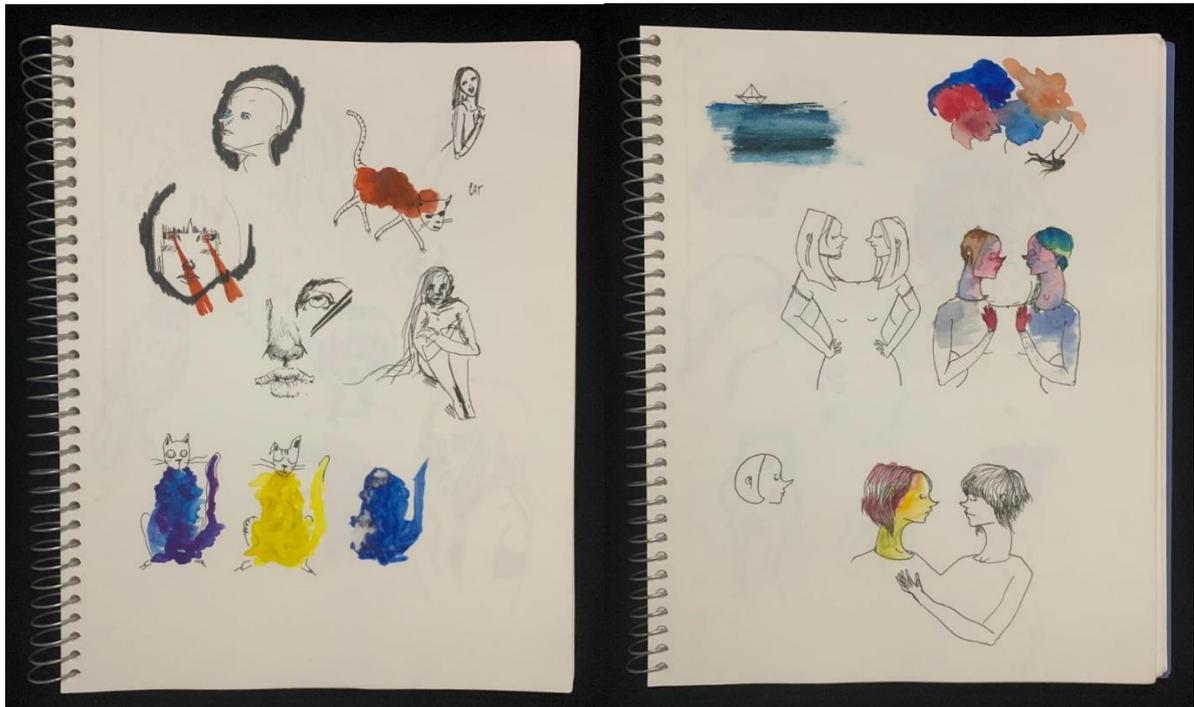
Ainda não se percebe uma atenção especial à configuração da página dupla. Um dos principais diferenciais entre a prática do desenhar em cadernos, em comparação ao desenhar em folhas soltas, se percebe na relação entre duas páginas vizinhas e nas variadas maneiras como podem interagir. Aqui, as composições, mesmo se configurando como um amontoado de rabiscos, se encerram em uma só página, não abrem qualquer diálogo com as adjacentes. A não ser nos casos em que uma mancha mais intensa, acaba por vazar no verso da folha.

FIGURA 26: Folhas do Caderno 1, preenchidas com estudos de figuras humanas, anotações e ideias para uma disciplina da universidade.



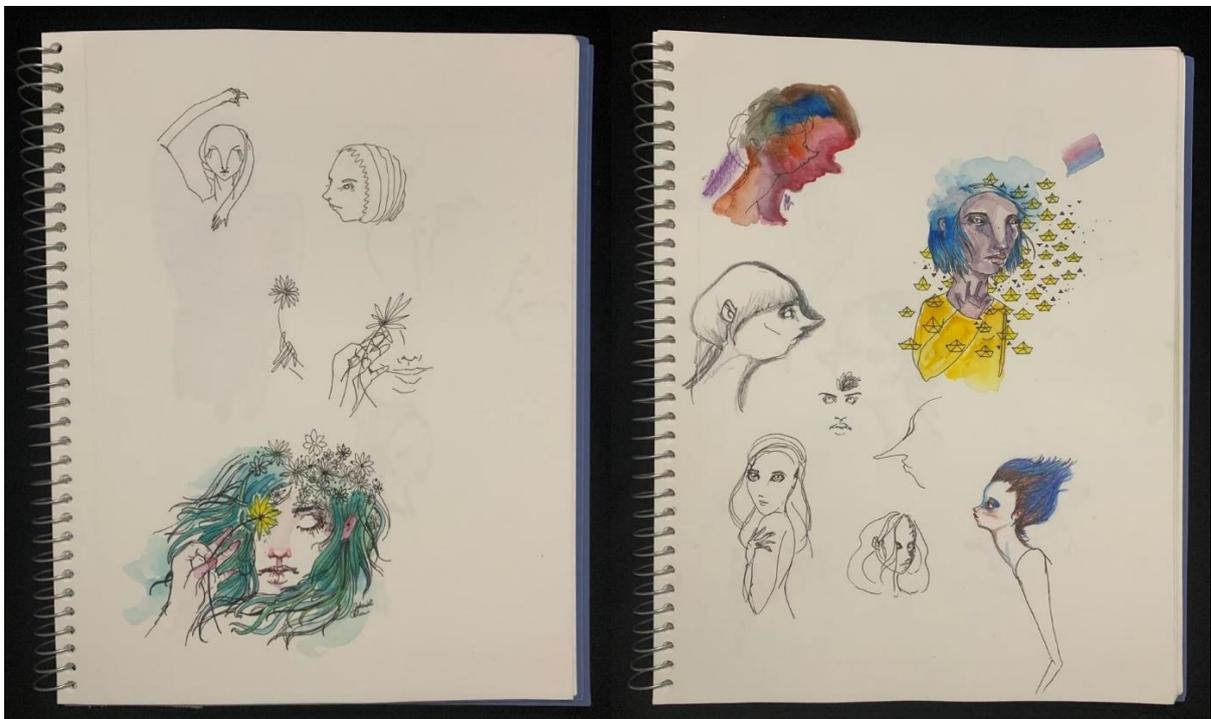
Fonte: acervo do autor

Figura 27: Folhas do Caderno 1



Fonte: acervo do autor

Figura 28: Folhas do Caderno 1



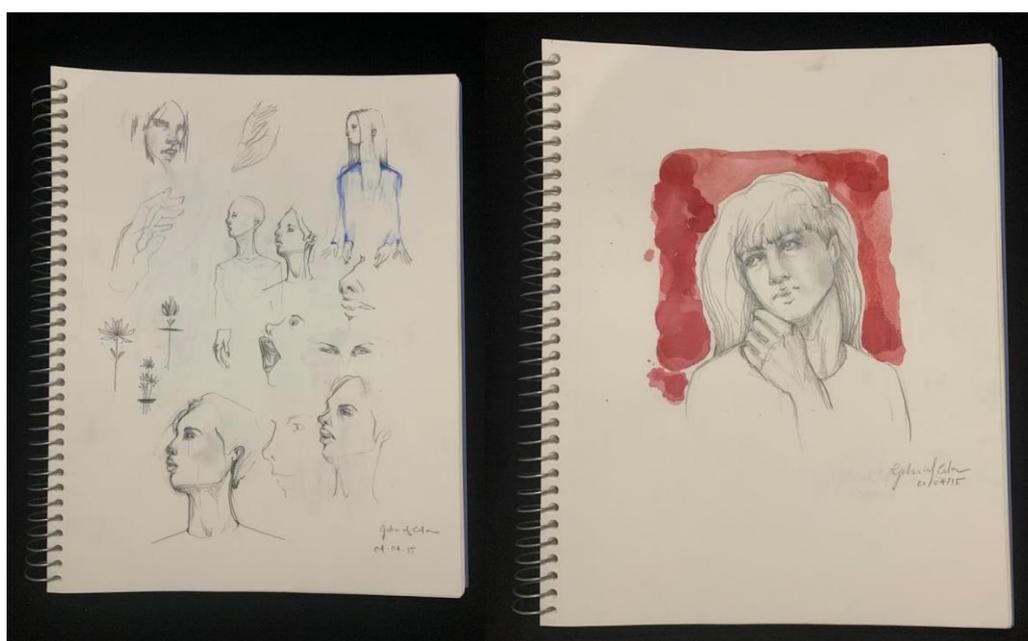
Fonte: acervo do autor

10.1.2 Caderno 2

Este caderno possui o mesmo formato do anterior. Repeti o tipo por me sentir confortável em desenhar neste tamanho e por apreciar a textura e a espessura de suas folhas, capazes de aguentar certo volume de tinta. As figuras humanas continuaram prevalecendo, porém ao longo das páginas, o rigor anatômico vai se dissipando, aos poucos. Há menos experimentação com materiais. O lápis e a caneta de tinta nanquim predominam, com ocasionais aparições das manchas de aquarela, que agora já se mostram mais coesas, indicando certo aperfeiçoamento desta técnica desde sua última aplicação no Caderno 1.

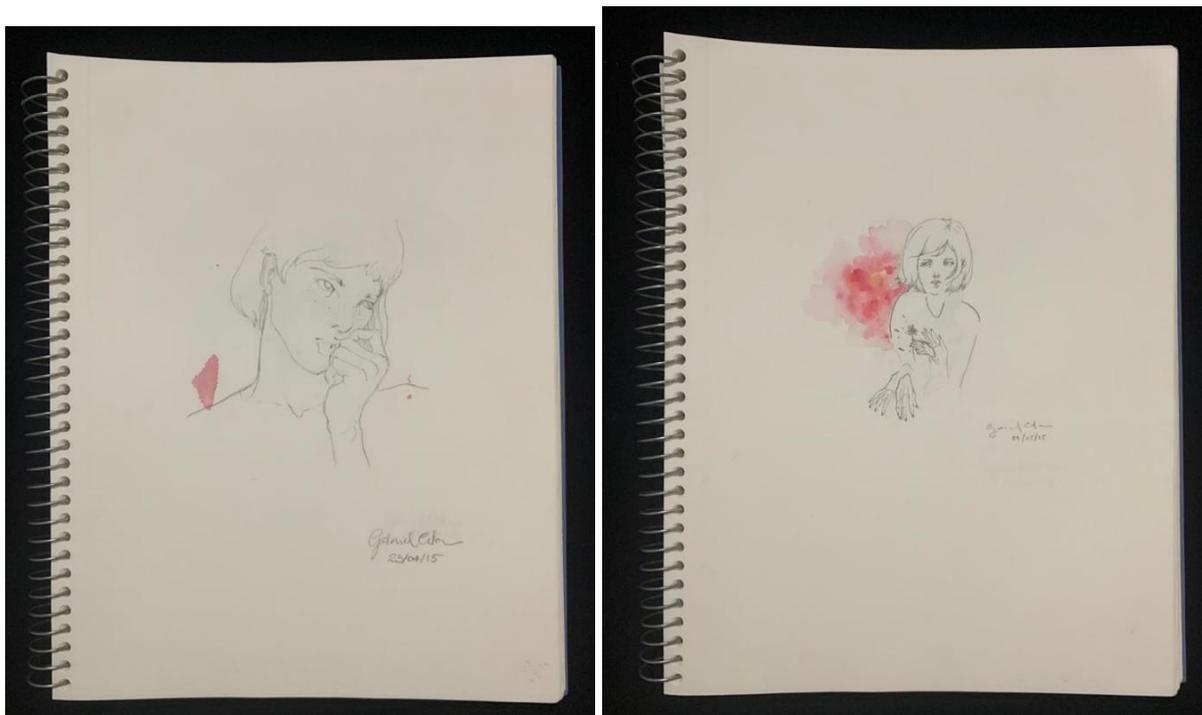
Apesar de ainda não arriscar layouts de página dupla (talvez até pela estrutura do caderno, que possui encadernação com espiral de arame, o que acaba criando um maior distanciamento entre duas folhas vizinhas), percebo um nítido crescimento no cuidado com as composições, especialmente nas páginas de ilustrações já finalizadas, que agora ocupam folhas inteiras sozinhas. Isto provavelmente se tornou uma prioridade, a partir do desejo de fotografar tais ilustrações, para compartilhá-las nas redes sociais. Bem como, para que pudessem falar sem estarem espremidas por entre rabiscos. Não há cenários. As figuras se põem sobre o fundo branco do papel.

FIGURA 29: Folhas do Caderno 2. Rascunhos e uma figura central ocupando a folha sozinha. As manchas de aquarela vermelha, são intervenções feitas em 2021.



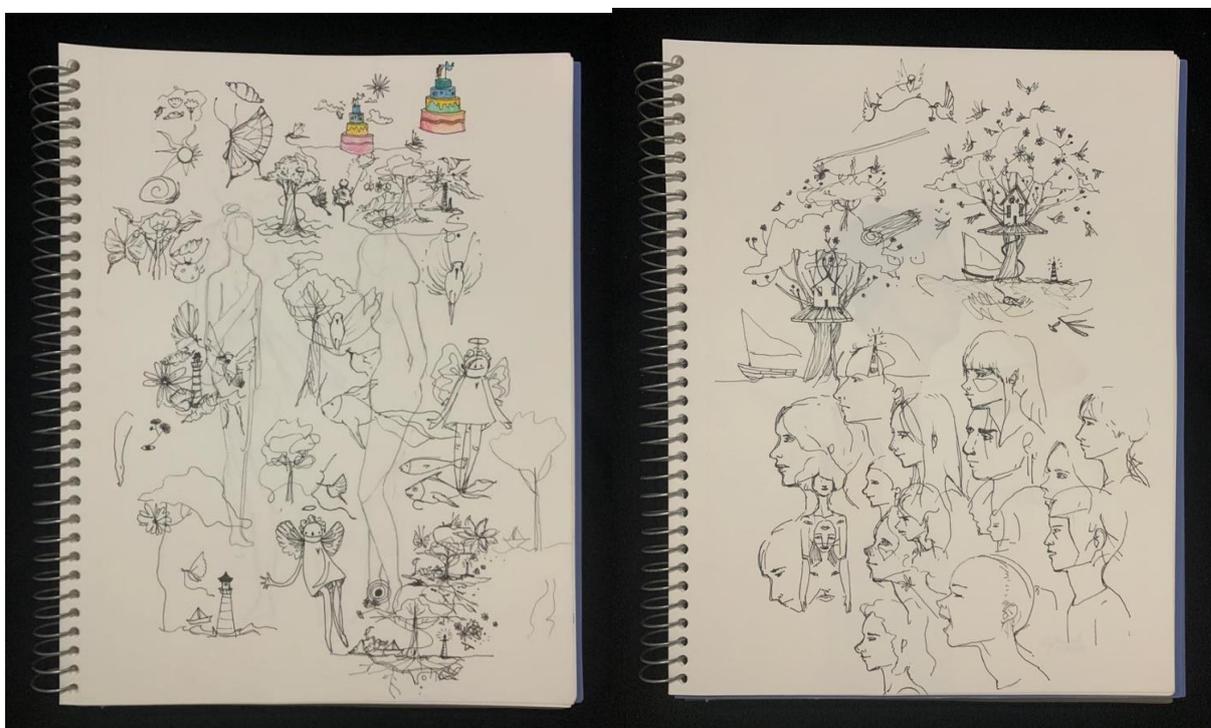
Fonte: acervo do autor

Figura 30: Folhas do Caderno 2. O registro da data aparece com mais frequência



Fonte: acervo do autor

FIGURA 31: Folhas do Caderno 2. Rascunhos de elementos que se repetem. Destaco: a bailarina, o anjo, a casa na árvore, o barco, os pássaros e o farol.



Fonte: acervo do autor

FIGURA 32: Folhas do Caderno 2. Outras páginas de rascunhos em que aparecem elementos similares



Fonte: acervo do autor

10.1.3 Caderno 3

Comecei a utilizar este caderno em virtude dos exercícios propostos durante a disciplina de Projeto Gráfico 4. Em suas primeiras páginas, guarda desenhos de observação, feitos em espaços públicos, onde busquei capturar as diversas formas dos elementos existentes no entorno que me encontrava.

FIGURA 33: Folhas do Caderno 3. Desenhos de observação



Fonte: acervo do autor

Ao conseguir incorporar o uso deste caderno como um diário gráfico em minha rotina, os desenhos expressivos, de imaginação, passaram a ocupar a maior parte das folhas. Mais uma vez, os corpos humanos se destacam entre os temas abordados, porém aqui, se desprendem ainda mais da necessidade de representarem figuras realistas e assumem configurações mais fluidas, com poses se direcionando à desconstrução. Animais e criaturas híbridas aparecem. Há bastante experimentação com sobreposição de materiais. Tinta acrílica, lápis de cor, giz pastel seco e oleoso se misturam para criar efeitos únicos.

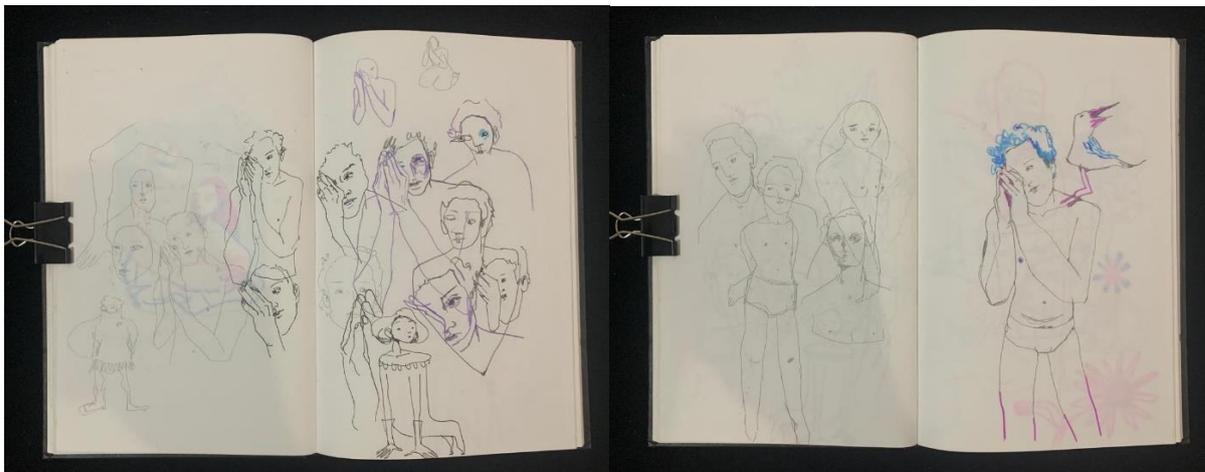
Finalmente, algumas composições se espalham entre as duas folhas vizinhas, criando imagens dinâmicas em layouts diferenciados, que se aproximam mais das ilustrações editoriais, nas quais a dobra do artefato também é parte da obra.

FIGURA 34: Folhas do Caderno 3. Pássaros estilizados feitos em lápis de cor. Investigo o contraste de formas, escalas, texturas e cores.



Fonte: acervo do autor

FIGURA 35: Folhas do Caderno 3. Amontoado de rascunhos de uma mesma ideia, realizada com diferentes materiais e assumindo diferentes possíveis composições



Fonte: acervo do autor

FIGURA 36: Folhas do Caderno 3. Versão final da mesma ideia, aplicação de mais cor e uma camada de tinta acrílica sobre lápis de cor e giz pastel seco.



Fonte: acervo do autor

FIGURA 37: Folhas do Caderno 3. A mesma ideia feita com materiais distintos. Na folha da esquerda, uma combinação de lápis de cor e giz pastel oleoso. Na folha da direita, o lápis de cor foi combinado com giz pastel seco



Fonte: acervo do autor

FIGURA 38: Folhas do Caderno 3. Desenvolvimento de um rascunho em arte final.



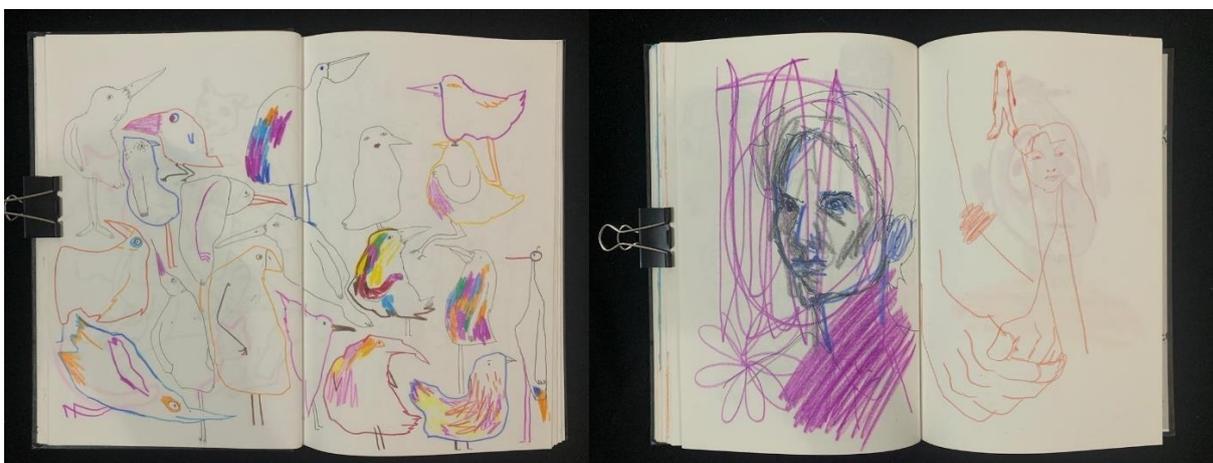
Fonte: acervo do autor

FIGURA 39: Folhas do Caderno 3. Composição em página dupla. Feita a partir de uma foto de referência, utilizando lápis de cor, giz pastel seco e giz pastel oleoso.



Fonte: acervo do autor

FIGURA 40: Folhas do Caderno 3. Composição de pássaros estilizados, feitos em lápis de cor e composição feita após longo período sem utilizar este caderno. Tentativa de emular uma linguagem visual que não me representava mais, resultando em sensação de erro.



Fonte: acervo do autor

10.2 Experimentações nos novos cadernos

Passado algum tempo e agora, já instigado pelos rumos que a pesquisa estava tomando, contaminado com as percepções e conceituações propostas por estudiosos da criação e do caderno, (já abordados anteriormente, no tópico de fundamentação teórica) finalmente dou início ao processo de preenchimento experimental dos novos diários gráficos. Assumindo uma relação mais atenciosa com tais artefatos, passei por entre as folhas de alguns deles, recheando-os paralelamente, com maior ou menor volume de desenhos, pinturas e colagens, explorando suas particularidades de papel e formato. Observando, como cada combinação de material, técnica e suporte utilizados poderia gerar uma mensagem visual distinta.

Selecionei os três cadernos que me acompanharam mais intensamente durante este intervalo de tempo e logo, se tornaram mais relevantes para os fins desta pesquisa. Foram eles:

- Caderno 4: A5 – completo
- Caderno 5: A5 – completo
- Caderno 6: A4 – incompleto

10.2.1 Caderno 4

Após a finalização desta primeira fase relativa ao embasamento teórico (em outubro de 2020), ainda dispunha de um período de aproximadamente cinco meses para investigar praticamente, os possíveis desdobramentos de adotar o hábito de realizar experimentações gráficas em diferentes cadernos, diariamente. No entanto, o contexto pandêmico, aliado a um certo grau de insegurança no meu próprio fazer, contribuíram fortemente para o adiamento do início desta investigação.

Defrontar-me com os vários cadernos fechados, agora objetos da pesquisa, totens fundamentais do estudo, despertava algum amedrontamento. A instigação da curiosidade frente aos resultados inesperados, provenientes dos exercícios de experimentação artística, por vezes era suprimida pelo receio de não conseguir alcançar expectativas impostas por mim mesmo.

Decidi então, apenas em janeiro de 2021, elaborar uma estratégia capaz de desprender meu foco na estética dos resultados, que pudesse, de outro modo, direcionar minha atenção novamente ao processo. Senti a necessidade de especificar melhor os próximos passos desta etapa prática, para que o ponto de partida se tornasse mais objetivo. Como em um jogo de tabuleiro, defini uma regra para a utilização do primeiro diário gráfico. Me obriguei a usar apenas uma caneta esferográfica azul para preenchê-lo, diminuindo assim as variáveis da experimentação. Encarei como um desafio. Me expressar utilizando apenas um material e tentar explorar diversos traços que este pudesse me proporcionar. Isso me estimulou a produzir bastante, de uma forma quase instintiva, apenas externando pensamentos espontâneos e conseqüentemente, diminuiu minha preocupação com os resultados.

FIGURA 41: Primeira folha do Caderno 4. Estudos e rascunhos sobre o corpo



Fonte: acervo do autor

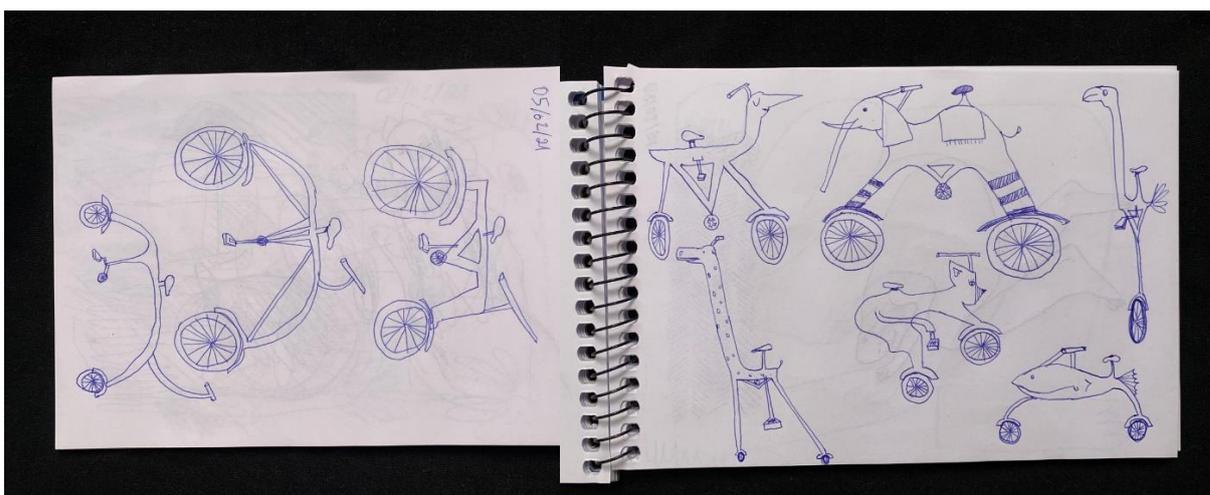
Resolvi, preencher este caderno por inteiro antes de começar a utilizar qualquer outro. Como um exercício, para soltar o movimento de traço das mãos e eliminar (ou diminuir) o medo de agir sobre a folha em branco. A presença do arame em espiral, dificulta a composição em página dupla, mas busquei aproximar os temas entre folhas vizinhas. Este tipo de encadernação, no entanto, confere maior praticidade e suporte na hora de desenhar.

FIGURA 42: Folhas do Caderno 4. Cena de personagens em duas páginas



Fonte: acervo do autor

FIGURA 43: Folhas do Caderno 4. Ideias com bicicletas e animais

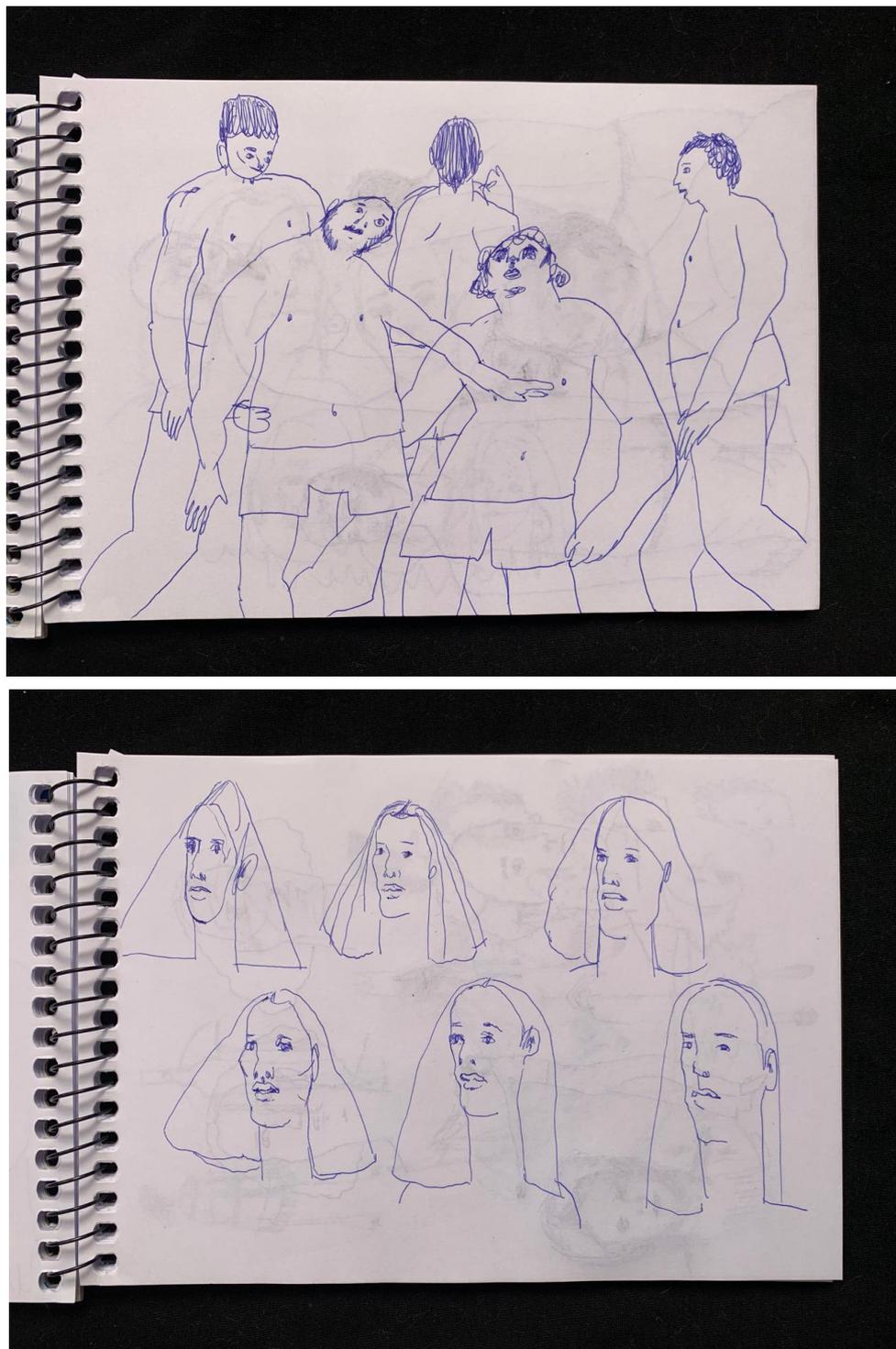


Fonte: acervo do autor

Com o passar das folhas, porém, comecei a sentir a necessidade de utilizar outros materiais, mais pertinentes para transmitir certas ideias. A regra da exclusividade da caneta esferográfica azul, embora tenha se mostrado extremamente

positiva para o fluxo inicial do processo criativo, passou a se tornar um obstáculo. A monotonia das folhas, estava aos poucos, reduzindo meu interesse em continuar produzindo e criando.

FIGURA 44: Folhas do Caderno 4



Fonte: acervo do autor

FIGURA 45: Folhas do Caderno 4. Figuras humanas e autorretrato com traços rápidos.



Fonte: acervo do autor

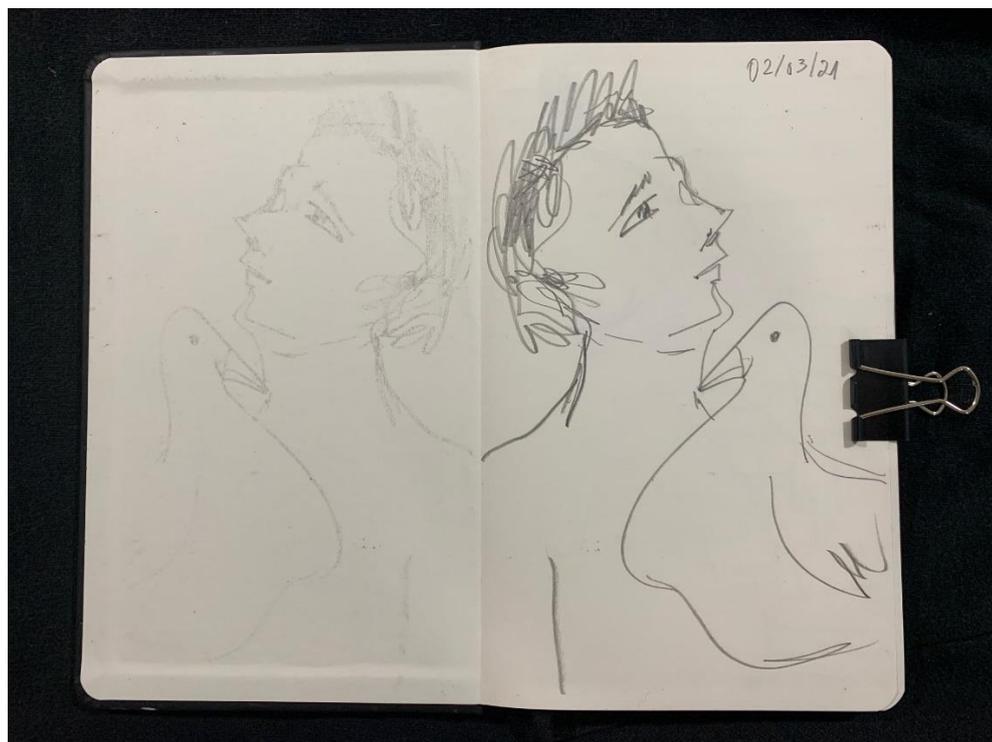
Assim, considerei necessário abrir um novo caderno, no qual caberia outra regra: variar ao máximo os materiais utilizados.

10.2.2 Caderno 5

Nas folhas deste diário gráfico, objectivei antes de tudo, experimentar com a maior variedade de materiais que dispusesse. Decidi também, começar explorando temas e traços com os quais já tivesse uma maior afinidade, visando encontrar quais linguagens fluiriam mais naturalmente. Sendo uma investigação permeada por uma experimentação constante, de combinações improváveis e acasos, também descobri e aprendi sobre minha forma de expressão.

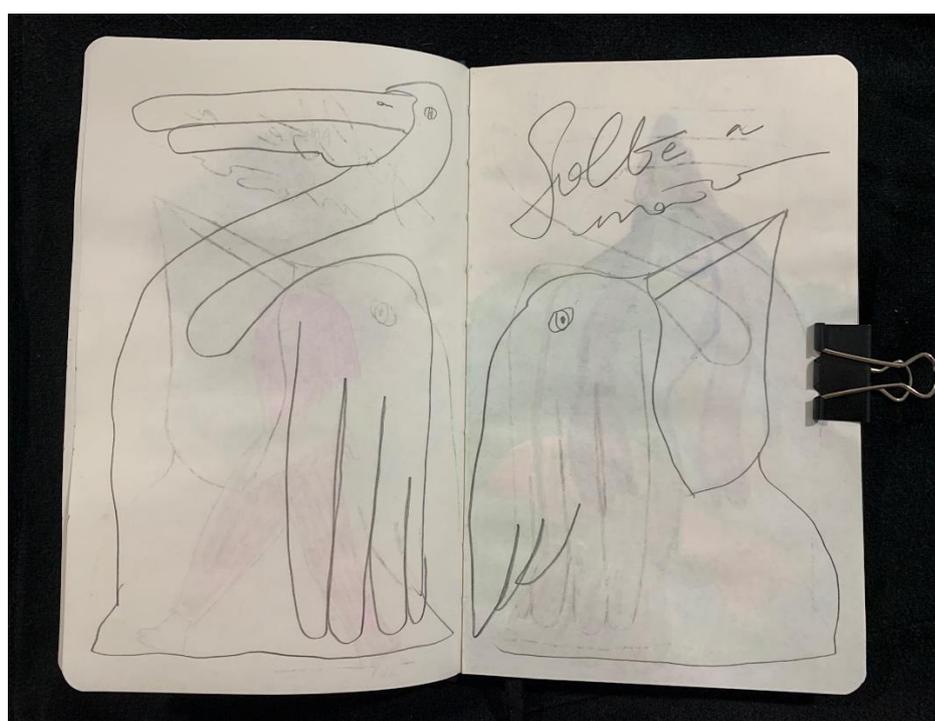
As primeiras folhas, funcionam como um reconhecimento inicial do artefato. Como em uma primeira conversa, tímida, o caderno se apresenta a partir de minhas intervenções. As folhas me mostram, através da cor e da gramatura do papel, como recebem os riscos e as manchas de tinta. À medida em que construímos uma relação de maior intimidade, me sinto mais à vontade para externalizar o que penso e sinto.

FIGURA 46: Primeira folha do Caderno 5. Figura humana e pássaro, feitos em lápis. Desenho manchou a parte interna da capa, criando um efeito de espelho na composição.



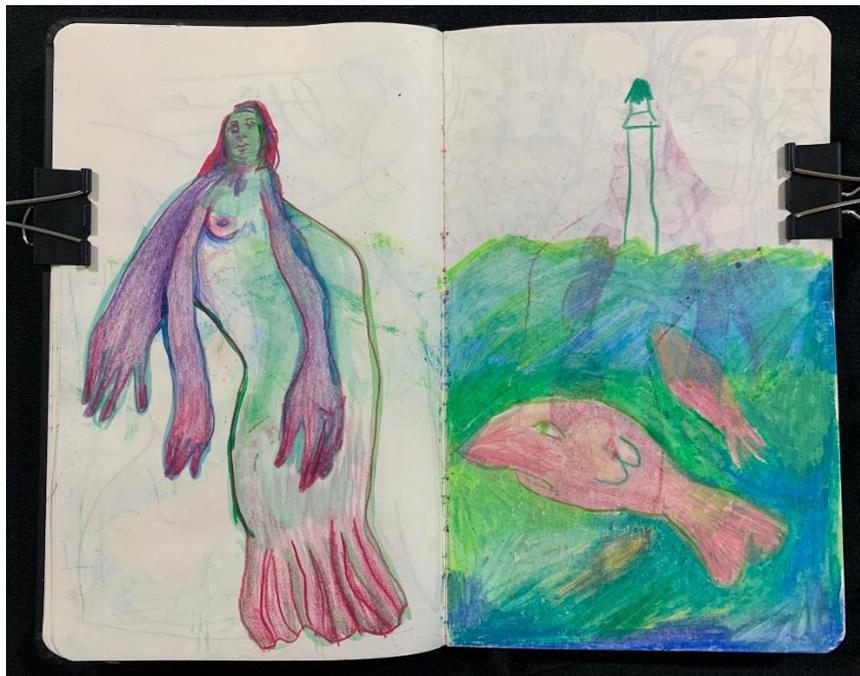
Fonte: acervo do autor

FIGURA 47: Folhas do Caderno 5. Desenho de pássaros. Neste caderno, algumas páginas também abrigam frases ou palavras, que interagem com as ilustrações. Aqui, um lembrete para mim mesmo: "Solte a mão"



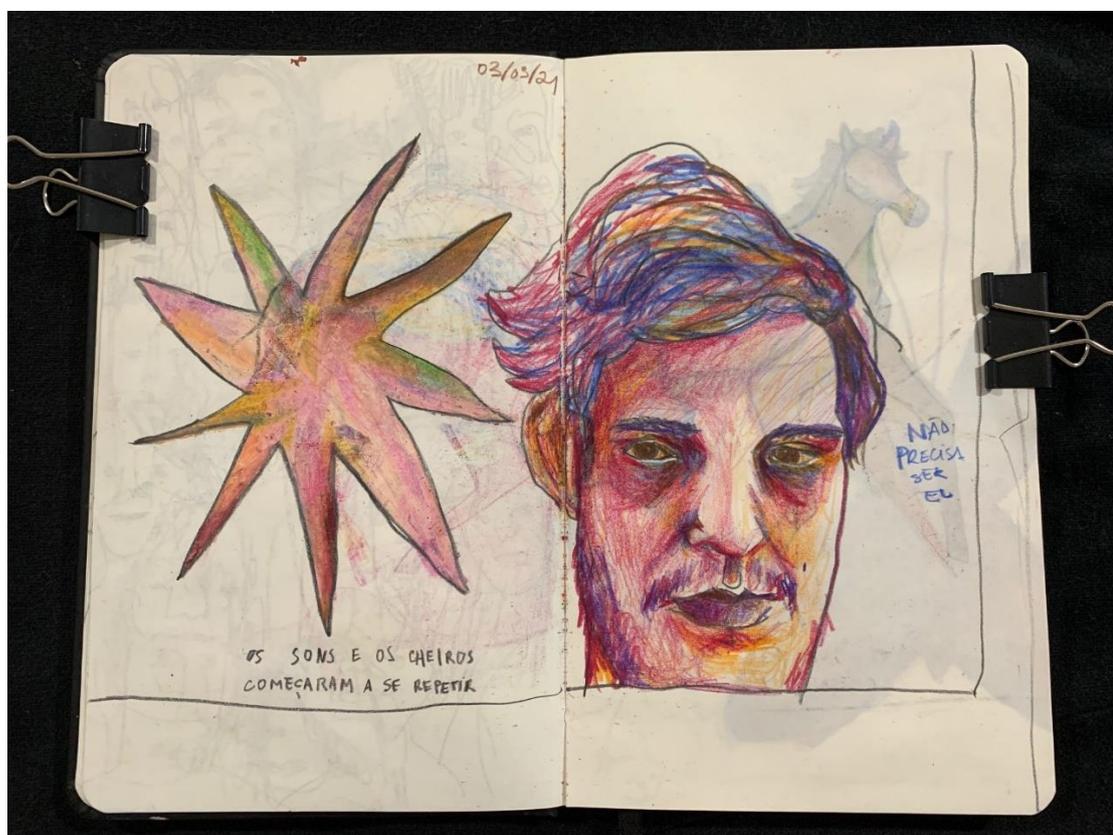
Fonte: acervo do autor

FIGURA 48: Folhas do Caderno 5. Tentativa de incorporar aquarela. Devido à baixa gramatura, o papel amassa rapidamente com a água e a mancha vaza para o outro lado do papel



Fonte: acervo do autor

FIGURA 49: Folhas do Caderno 5. O autorretrato foi tema constante. Ainda por conta da gramatura do papel, sombras das páginas vizinhas, se fazem presentes.



Fonte: acervo do autor

FIGURA 50: Outros autorretratos espalhados pelas páginas do Caderno 5. Me interessei bastante pela mistura do lápis de cor com o giz pastel oleoso.



Fonte: acervo do autor

No dia 12/03/21, utilizei caneta nanquim para fazer um estudo de figura humana mais interessado no potencial expressivo do traço, sem tanta preocupação com as proporções ou com a anatomia. O resultado me pareceu intrigante. A inspiração provocou um turbilhão produtivo e acabei dedicando outras várias folhas do Caderno 5 para explorar mais dessa ideia.

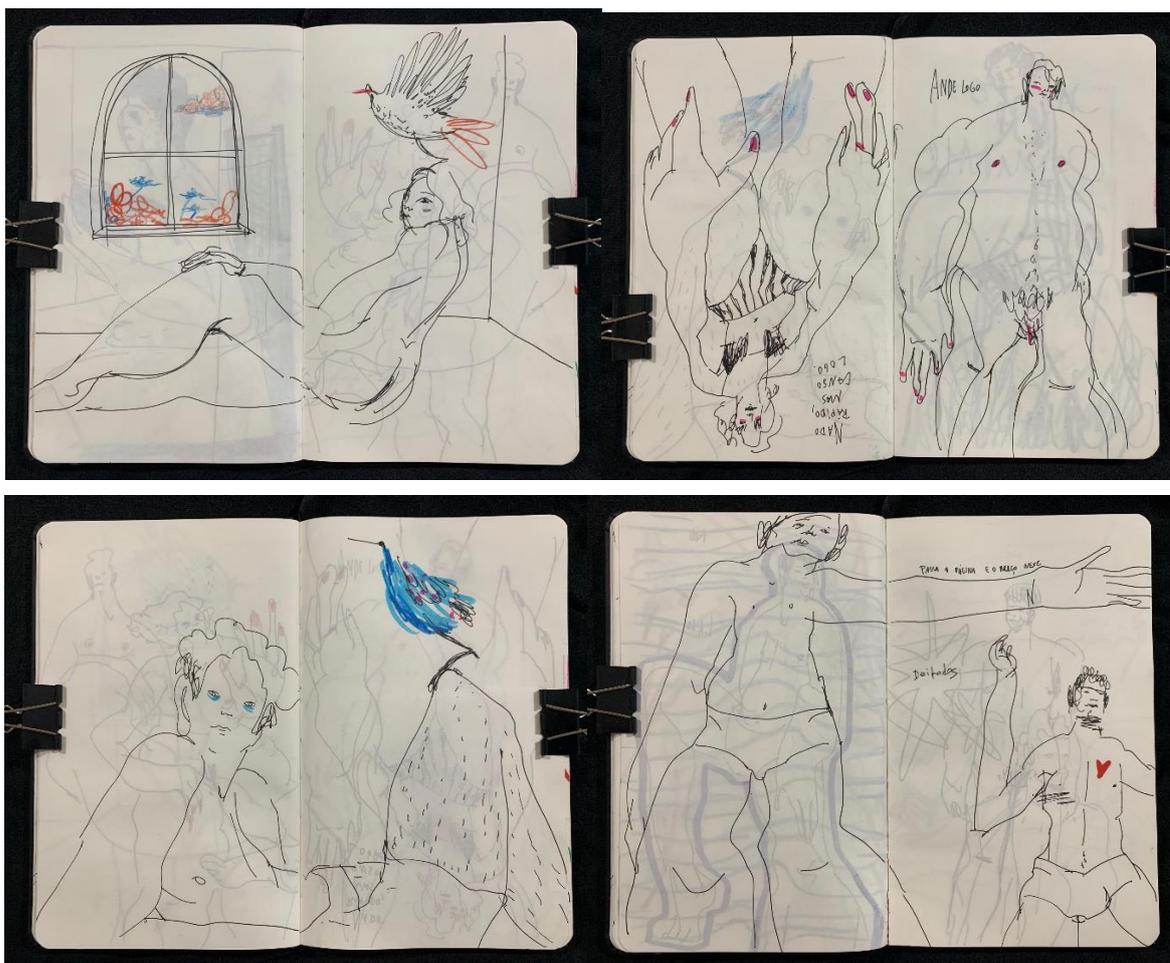
Esta configuração das várias folhas unidas, traz um aspecto muito interessante do caderno. A possibilidade de facilmente acompanharmos a evolução sequencial de uma ideia. O processo criativo acaba se aproximando de uma narrativa, desenrolando-se como uma linha do tempo através do passar de páginas. Não se trata de um processo exclusivamente linear, porém revela claramente os caminhos que acabamos tomando ao escolher nos aprofundarmos em uma ideia ou alterá-la por completo.

FIGURA 51: Folhas do Caderno 5. Estudo de figuras humanas feito em caneta nanquim. Também na cena, um pássaro e um cachorro. Também há o texto: “é assim que desenho cachorros sim”



Fonte: acervo do autor

FIGURA 52: Folhas seguintes do Caderno 5, mostrando composições de temas e traços que se desenvolveram a partir de um mesmo desenho (figura 51).



Fonte: acervo do autor

Neste diário gráfico, também me propus exercícios de criatividade que pudessem auxiliar na geração de alternativas de desenhos e que ampliassem o leque de possibilidades de experimentação. Um deles instrui a desenhar uma mesma referência ou objeto com diferentes limites de tempo que vão diminuindo, visando a apreensão dos traços fundamentais deste modelo e o outro, orienta a criação de personagens a partir de manchas ou bolhas de cor.

FIGURA 53: Diferentes autorretratos, feitos a partir de uma mesma fotografia de referência, em intervalos de tempo distintos.



Fonte: acervo do autor

FIGURA 54: Folhas do Caderno 5. Personagens criado a partir de manchas aleatórias de cor



Fonte: acervo do autor

10.2.3 Caderno 6

Por fim, apresento o caderno que utilizei com menos frequência. Não cheguei a completá-lo. Talvez por seu formato de folha A4, maior que o usual para meus cadernos, me senti menos confortável em preencher suas páginas. Porém, considerei de bastante importância para o aspecto experimental da pesquisa, variar nos tamanhos dos diários gráficos. A relação entre a folha e o tamanho do desenho, ou a posição em que decidimos acomodá-lo, também influencia na maneira como lemos e significamos uma obra.

Os formatos maiores parecem estimular um fazer criativo de movimentação mais ampla, de traços mais livres. Dispondo de uma grande área riscável, as principais articulações responsáveis por produzir tais traços do desenhar se afastam dos dedos (movimentos mais controlados, mais curtos, de fazer detalhes) e passam para o pulso ou até mesmo para o cotovelo (movimentos mais rápidos, longos, que produzem traços maiores). Os resultados carregam grande carga expressiva, resultantes dessa dinâmica. Por outro lado, as folhas maiores também permitem ilustrações com um acabamento mais detalhado, pois as intervenções em áreas menores, se tornam mais facilmente acessíveis.

Em suas primeiras páginas, testei suas particularidades sem objetivos tão bem definidos. Porém, devido a gramatura mais alta de suas folhas que as tornam mais opacas e menos suscetíveis às sombras dos desenhos presentes em folhas vizinhas, passei a utilizá-lo como o principal suporte de estudos e finalização das ilustrações que passariam a compor a série de publicações independentes, uma vez que já havia definido o conteúdo e os temas de cada uma delas. Meu primeiro objetivo com este caderno, era tentar produzir ilustrações maiores, de página inteira e observar como isso poderia alterar meu traço. Por conta do tipo de encadernação, com arame, não explorei composições em página dupla.

FIGURA 55: Folhas do Caderno 6



Fonte: acervo do autor

FIGURA 56: Folha do Caderno 6. Experimentações com tinta acrílica, giz pastel oleoso e lápis de cor.



Fonte: acervo do autor

10.3 Montagem das zines

Após vivenciar este intenso período mergulhado em meus próprios cadernos, registrando ideias em desenhos, estudando o comportamento dos diferentes materiais e imaginando composições para ilustrações, finalmente dei início a fase final da pesquisa ao definir o conteúdo e a organização de cada uma das publicações experimentais.

A análise e a reflexão sobre o preenchimento dos diários gráficos, já vinha sendo feita, organicamente, ao longo de todo o processo, de maneira mais branda. Cada rabisco feito a lápis, me mostrava uma possibilidade de futura abordagem editorial e a natureza de flexibilidade estrutural das zines, me permitia conjecturar sobre diversas alternativas de resultados. Desta forma, foi fundamental me distanciar dos cadernos, retornar a superfície e analisar de longe, porém, objetivamente os caminhos gráficos que mais me interessariam seguir e as mensagens que eu gostaria de comunicar. Compreendendo os diários gráficos, de fato como meus laboratórios, precisei neste momento, estudar os experimentos bem-sucedidos que exigiam aprofundamento. O sucesso, neste caso, sendo entendido como um maior grau de curiosidade, entusiasmo e fascínio que uma expressão gráfica (dos rabiscos às ilustrações finalizadas) tenha me causado.

Assim, comecei a ordenar mais sistematicamente, todas as informações que os cadernos me forneceram. Fotografei a maioria das páginas e as observei com calma. Colhi similaridades nos temas e as listei, juntamente com os materiais (e combinações de materiais) mais utilizados. Rememorei quais páginas pareceram mais prazerosas ou mais difíceis durante o processo de preenchimento e comparei com o sentimento que me causaram depois de prontas. Percebi com quais técnicas desenvolvi maior familiaridade e quais eu desejava explorar melhor. Sempre registrando e anotando.

Busquei referências em artistas visuais que admiro e que me influenciam bastante atualmente, como: Jesús Cisneros, André Nódoa, Nicholas Steinmetz, Maria Freire Montané, Luci Sacoleira e Jacques Merle e tentei compreender os aspectos de suas linguagens que me instigam e que podem refletir na minha linguagem. Consumir e investigar constantemente trabalhos artísticos que me inspiram, funciona muitas vezes, como um gatilho para a criação.

FIGURA 57: Arte de Jesús Cisneros



Fonte: <https://www.unseensketchnbooks.co.uk/product/edition-7-six-seis-by-jesus-cisneros/>

FIGURA 58: Artes de André Nódóa e de Jacques Merle

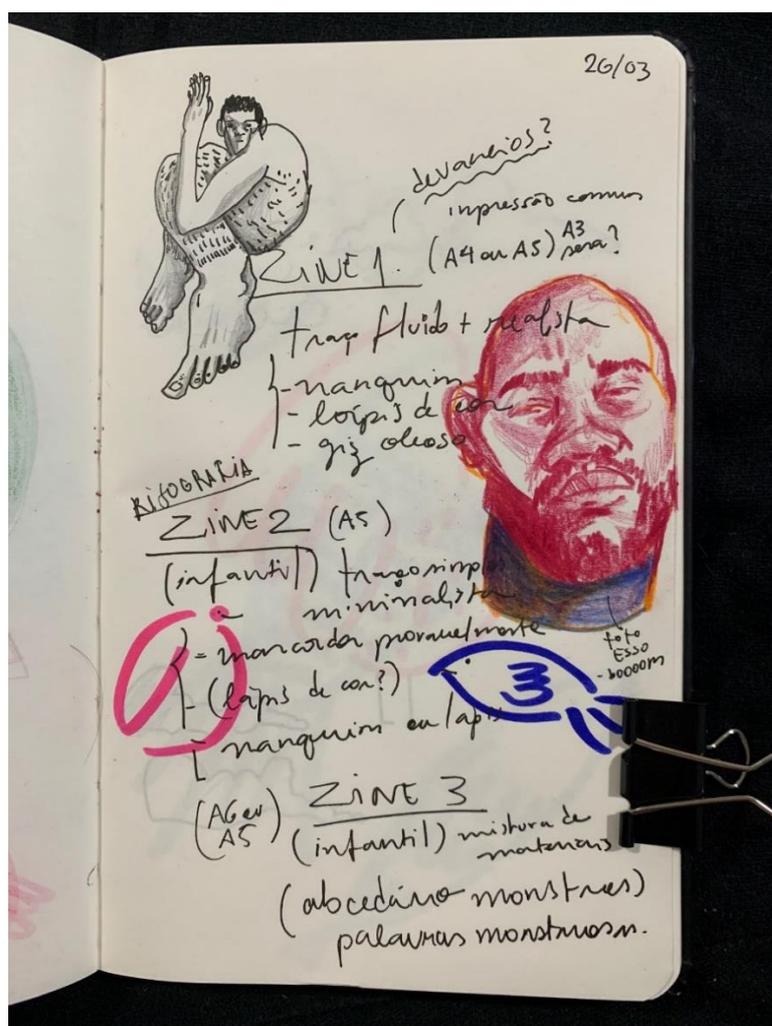


Fontes: <https://www.atelienodoa.com/copia-o-que-nao-vejo-3>
<https://www.des-jacqueries.com/>

Além disso, enquanto esboço e projeto minhas intenções com a produção das zines, tomo como uma prioridade a reafirmação e o fortalecimento do conceito de biodiversidade, abordado no tópico da justificativa. Acreditando muito no valor da diversidade dos formatos e dos temas das publicações como fatores de incentivo ao interesse pela leitura, especialmente entre os públicos mais jovens, procurei reforçar esta multiplicidade, tão natural no universo das zines, para além do conteúdo. Os diferentes tamanhos e tipos de encadernação apresentaram-se como elementos essenciais na configuração destes artefatos e além disso, expandiram o caráter de experimentação desejado.

Ao final dessa fase de planejamento, condensei os rumos das publicações em uma folha do caderno, onde especifiquei tamanhos, indiquei ideias de conteúdo e exemplifiquei com desenhos, os traços que imaginei para ilustrar cada uma.

FIGURA 59: Folha do Caderno 5. Planejamento da estrutura das zines



Fonte: acervo do autor

Ao longo do caminho, estas ideias foram se transformando. Após alguns testes de ilustração e refinamento das soluções, estas continuaram adaptando-se às dinâmicas de reconfiguração do processo mutável de criação, aos obstáculos e às limitações de produção, até os últimos momentos antes de serem materializadas. A seguir, narro as jornadas particulares com cada uma delas.

10.3.1 Zine 1: “Palavras Esquisitas e os Seres Estranhos que Moram Nelas.”

A primeira zine que produzi, foi inicialmente concebida como um abecedário³ ilustrado, voltado para o público infantil. Cada uma das letras, apresentaria uma palavra, normalmente pouco utilizada no vocabulário de crianças. Estas, seriam representadas através de ilustrações, por criaturas excêntricas, que estabeleceriam a relação de significado com o vocábulo e de forma com a respectiva letra. No entanto, durante a execução do projeto, percebi que não dispunha de tempo hábil para ilustrar as vinte e seis letras do alfabeto. Por isso, estabeleci que trabalharia com o conjunto das cinco vogais.

Nesta publicação, quis explorar a potencialidade dos desenhos de seres imaginários e a criação de personagens. A configuração de abecedário me forneceu, através do grupo delimitado das formas das letras e dos significados das palavras um assunto bem definido para ilustrar. Como instruções ou linhas guias sobre as quais eu poderia pensar expressões gráficas. A temática das criaturas ou monstros, por outro lado, me permitia experimentar com uma maior liberdade criativa, já que não precisaria me preocupar em representar características específicas de figuras familiares.

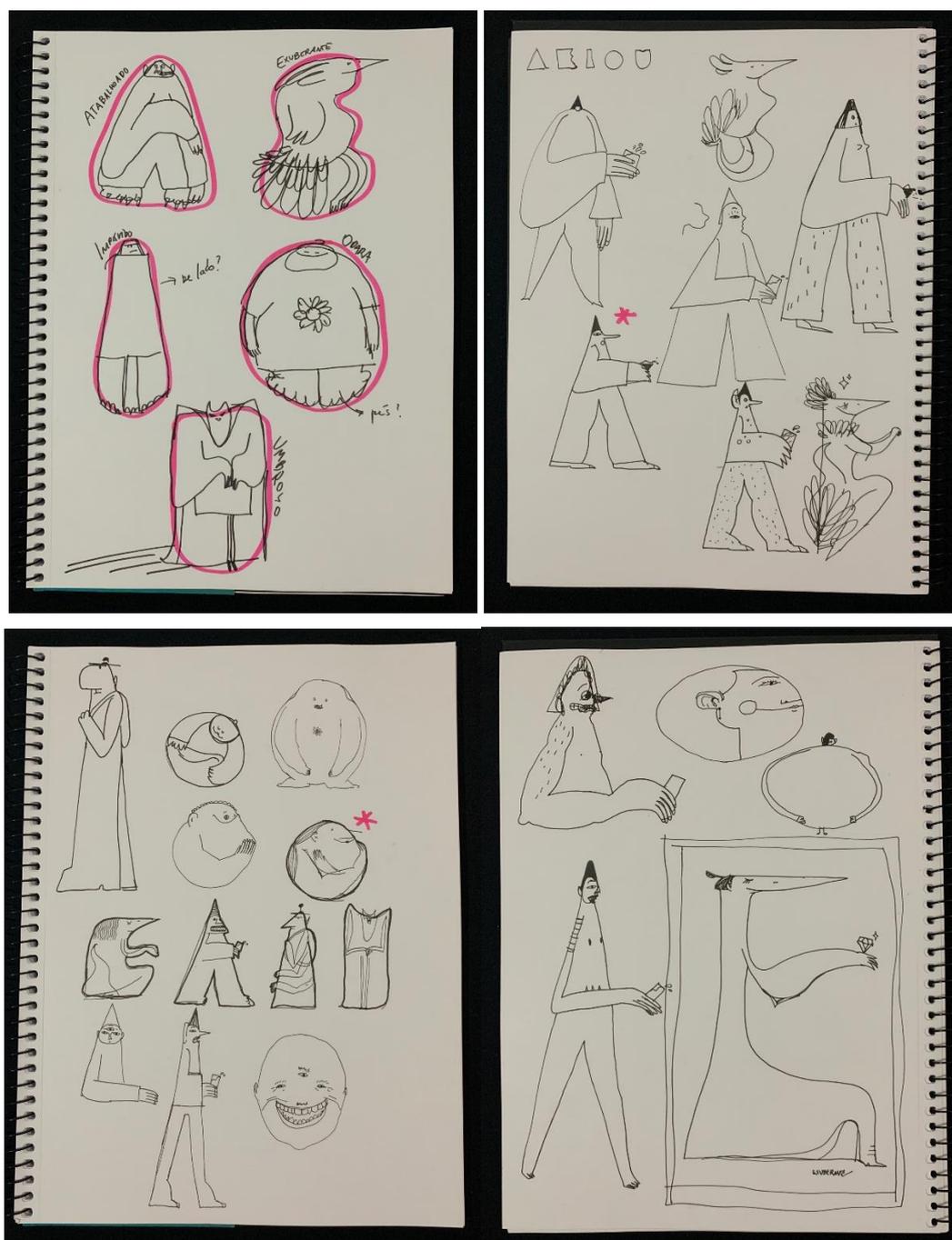
Comecei buscando palavras que poderiam se encaixar nos objetivos desse impresso. Estas precisariam ser exóticas ao vocabulário infantil, porém ainda assim, deveriam possuir significados de fácil compreensão e sinônimos de utilização e aplicação mais corriqueira. Depois de uma breve pesquisa, selecionei os adjetivos: “atabalhado”, “exuberante”, “impávido”, “odara” e “umbroso”.

Uma vez que os seres deveriam dispor de silhuetas correspondentes às letras que estivessem representando, me utilizei da técnica já aplicada em algumas

³ Definido por SOUZA (2015, p. 13) como “Impresso cujo objetivo é proceder à didatização de cada uma e todas as letras do alfabeto com vistas ao ensino e aprendizado da leitura e da escrita.” São comumente trabalhados no contexto de livro ilustrado infantil, no qual se apresentam sequencialmente as letras do alfabeto. Cada uma, aparece acompanhada de uma ilustração e um vocábulo que exemplifica seu uso no início da palavra.

folhas do Caderno 5, de compor um personagem a partir de uma mancha, ou contorno. Criei os contornos em rosa, simulando as formas das letras e posteriormente, pensei como criar um personagem interessante encaixado nesta silhueta. Em seguida, continuo desenvolvendo o desenho, buscando adicionar detalhes que contribuam com a composição da personalidade dos personagens.

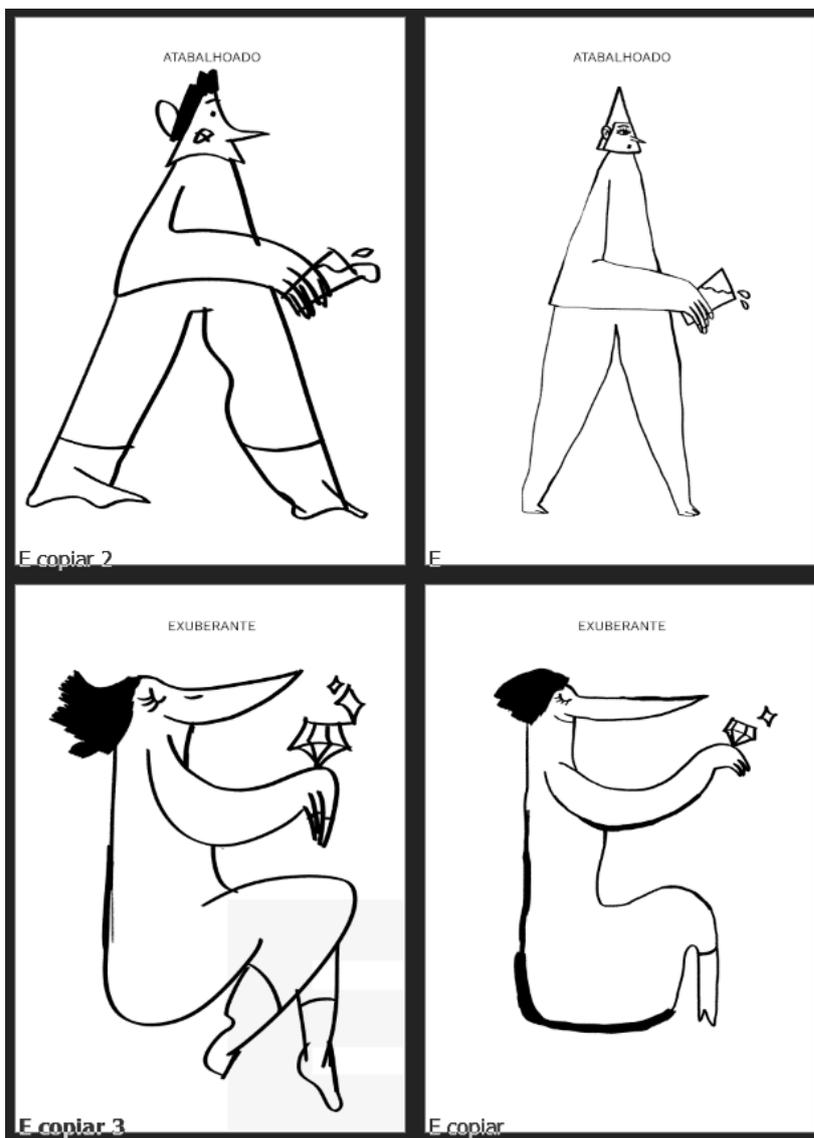
FIGURA 60: Estudos iniciais para a Zine 1



Fonte: acervo do autor

Estando satisfeito com os primeiros estudos, resolvi finalizar as ilustrações com uma técnica de ilustração digital. Com a intenção de comparar os comportamentos de traço nestes dois tipos de suporte, realizei uma espécie de tradução das folhas do caderno para uma mídia completamente diferente. Utilizei um software de edição digital e me valendo dos rascunhos manuais como base para o desenho, experimentei diferentes tipos de pinceis e cores. A praticidade e a rapidez, bem como a possibilidade de consertar “erros” com um clique, permite inúmeras possibilidades e testes, mas simultaneamente, acaba por retirar aspectos bastante interessantes do fazer manual, inclusive as descobertas de caminhos expressivos inesperados, estimuladas justamente por estes “erros”.

FIGURA 61: Estudos dos personagens da Zine 1 feitos digitalmente



Fonte: acervo do autor

FIGURA 62: Páginas, frente e verso da Zine 1, após ajuste de traço e adição de cores, já finalizadas



Fonte: acervo do autor

A composição é bastante simples. O destaque das páginas se concentra inteiramente nas figuras estranhas, com suas cores sólidas. O texto é curto e objetivo e busca passar a informação rapidamente. Por isso, escolhi uma tipografia mais sóbria capaz de contrastar com a ilustração, mas não tirar seu foco. Além da letra, do vocábulo e da ilustração, o verso apresenta a separação silábica, classe gramatical, significado e sinônimos da palavra. As páginas têm 210x148 mm (tamanho A5).

Para incentivar uma interação mais lúdica e ativa com o artefato, o elaborei como cartões individuais, soltos. Reforçando a personalidade singular de cada personagem, quase como bonecos, seriam facilmente manipuláveis. Pensando em compartilhá-los como um artefato editorial único, os cartões poderiam se manter unidos em um envelope, uma pequena caixa ou amarrados com um barbante.

Além dos cartões de cada vogal, também criei uma espécie de capa, que leva no verso uma breve explicação do projeto.

FIGURA 63: Modelo digital da Zine 1



Fonte: acervo do autor

Porém, as experimentações com os pinceis marcadores não foram tão férteis e os resultados não se aproximavam das expectativas. Frustrado, decidi seguir na direção contrária. Me voltei para a parte escrita e por um breve período, me afastei das soluções gráficas. Finalizei o texto e só então, passei a experimentar com manchas de aquarela. Imprevisíveis e irregulares. Esse fator do descontrole e do acaso, que gera resultados inesperados me pareceu conversar muito bem, não só com a narrativa, mas também com a pesquisa inteira. Deixei os movimentos da água e da tinta também se expressarem.

FIGURA 65: Estudos dos personagens da Zine 2, feitos nas folhas do Caderno 6

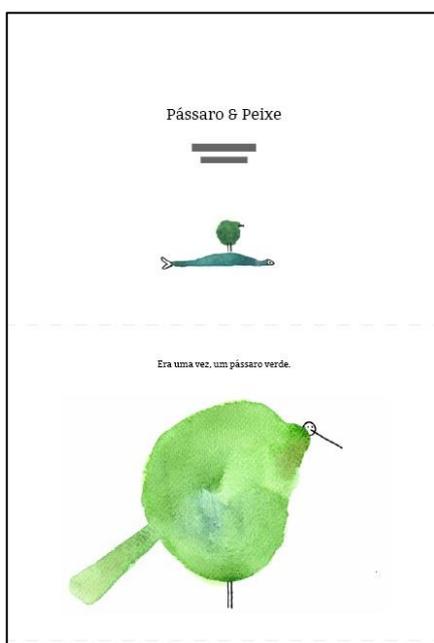


Fonte: acervo do autor

Repeti algumas vezes as mesmas formas, buscando entender melhor o comportamento da aquarela. Fiz variações de silhuetas para os personagens, até considerá-las esteticamente interessantes. Os personagens principais agora dividiam uma paleta de cores similar. Após finalizar as manchas coloridas de aquarela de todas as cenas, acrescentei os detalhes dos rostos, asas e bicos, utilizando caneta nanquim preta. Compondo personagens expressivos, em diferentes situações a partir das diversas manchas. Uma vez que tinha todas as ilustrações, as escaneei e montei os arquivos para impressão utilizando um software de diagramação digital. A montagem da estrutura desta Zine foi um ponto especialmente complexo.

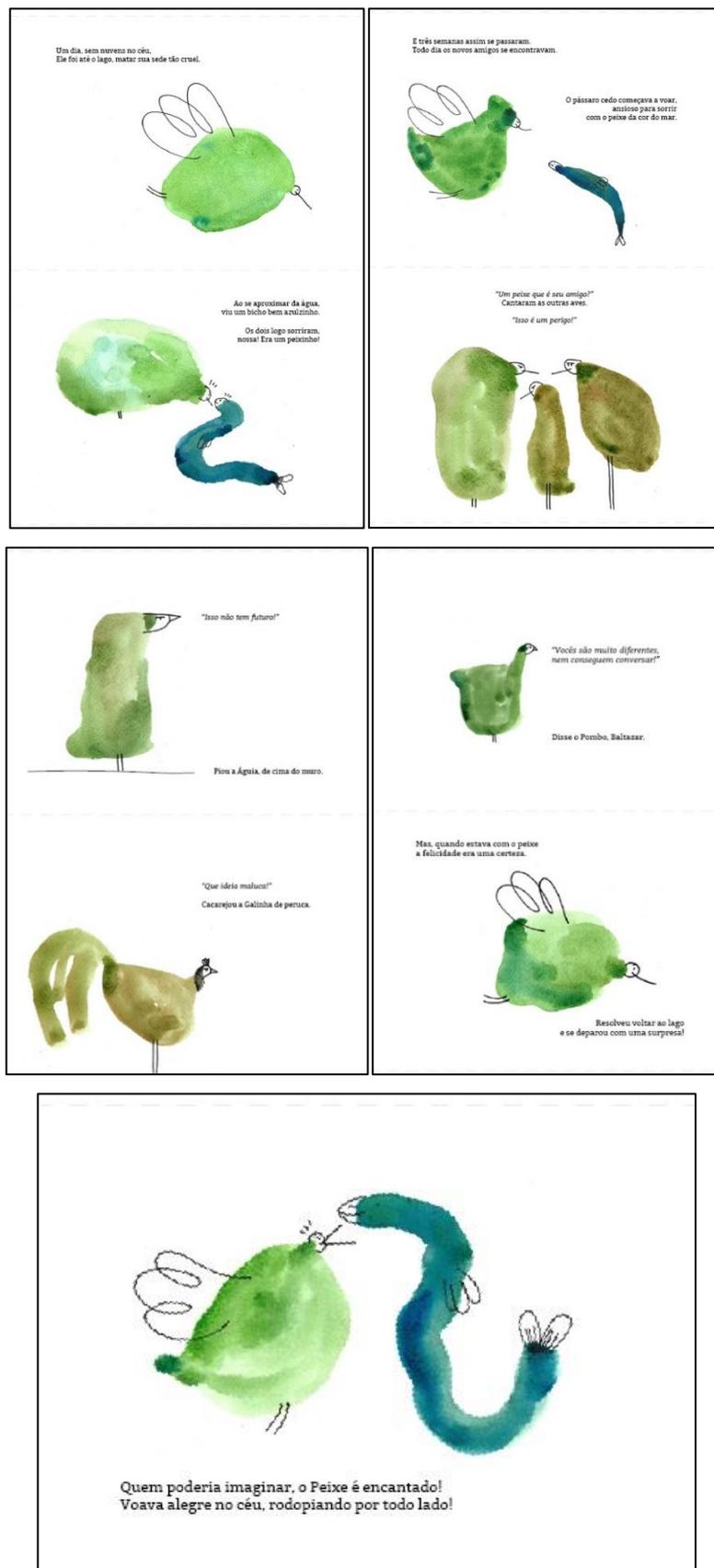
Pensando em formas de experimentar com os tipos de encadernação, resgatei a memória de uma aula da disciplina de Oficina de Ilustração, ministrada pela professora Alexia Brasil, na qual me encantei por uma técnica de dobrar e unir algumas folhas, gerando um livro “sanfonado”. Esta estrutura, além de fugir das encadernações tradicionais, permite uma série de interações e leituras do artefato. Incluindo a possibilidade de abrigar uma história na frente e outra no verso. Com isso em mente, enquanto escrevia este pequeno conto, que narra o começo da relação entre um pássaro e um peixe, fui desenvolvendo a ideia de contar o mesmo acontecimento a partir dos dois pontos de vista e assim, atribuir mais uma dimensão ao objeto editorial.

FIGURA 66: Cenas da frente da Zine 2, a história a partir do ponto de vista do pássaro



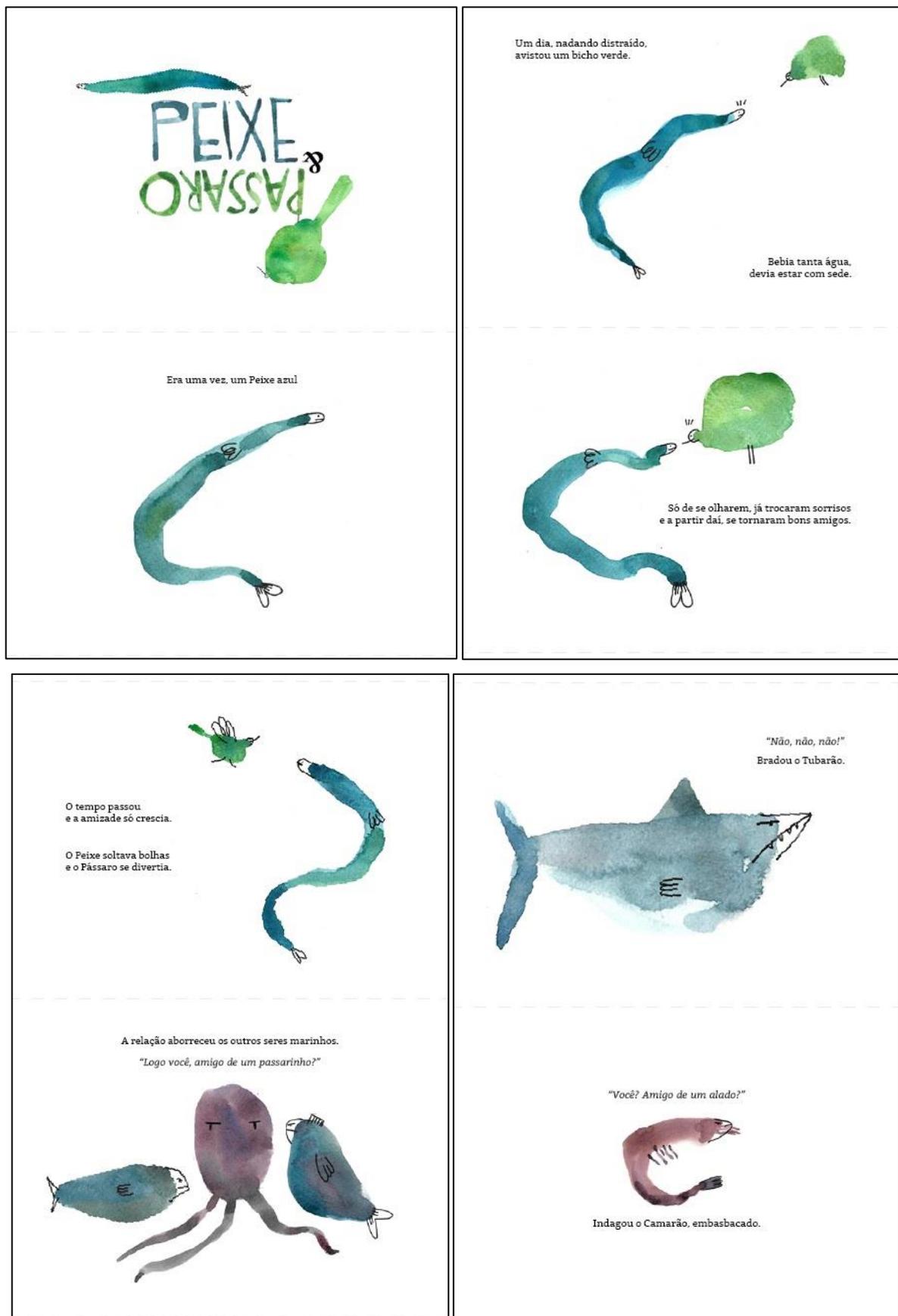
Fonte: acervo do autor

FIGURA 67: Cenas da frente da Zine 2, a história a partir do ponto de vista do pássaro



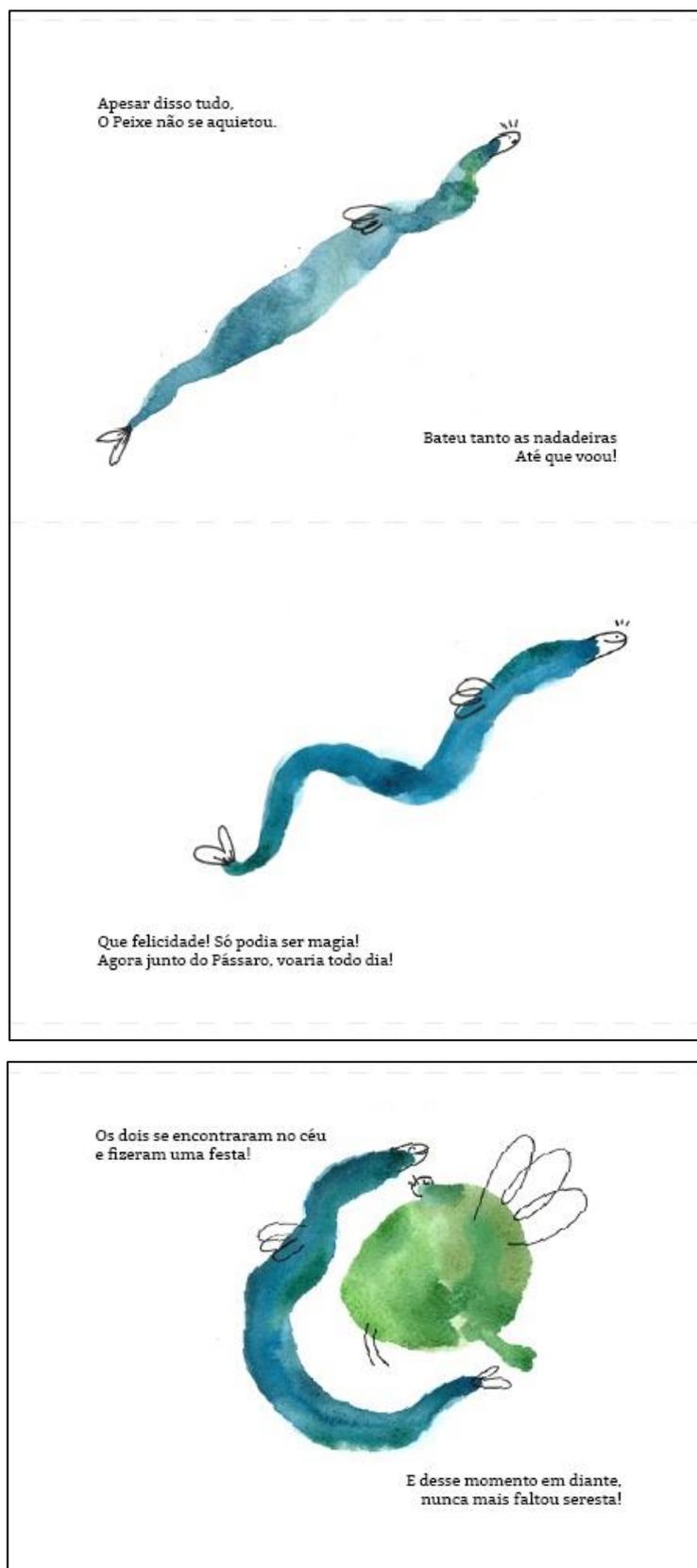
Fonte: acervo do autor

FIGURA 68: Cenas do verso da Zine 2, a história a partir do ponto de vista do peixe



Fonte: acervo do autor

FIGURA 69: Cenas do verso da Zine 2, a história a partir do ponto de vista do peixe

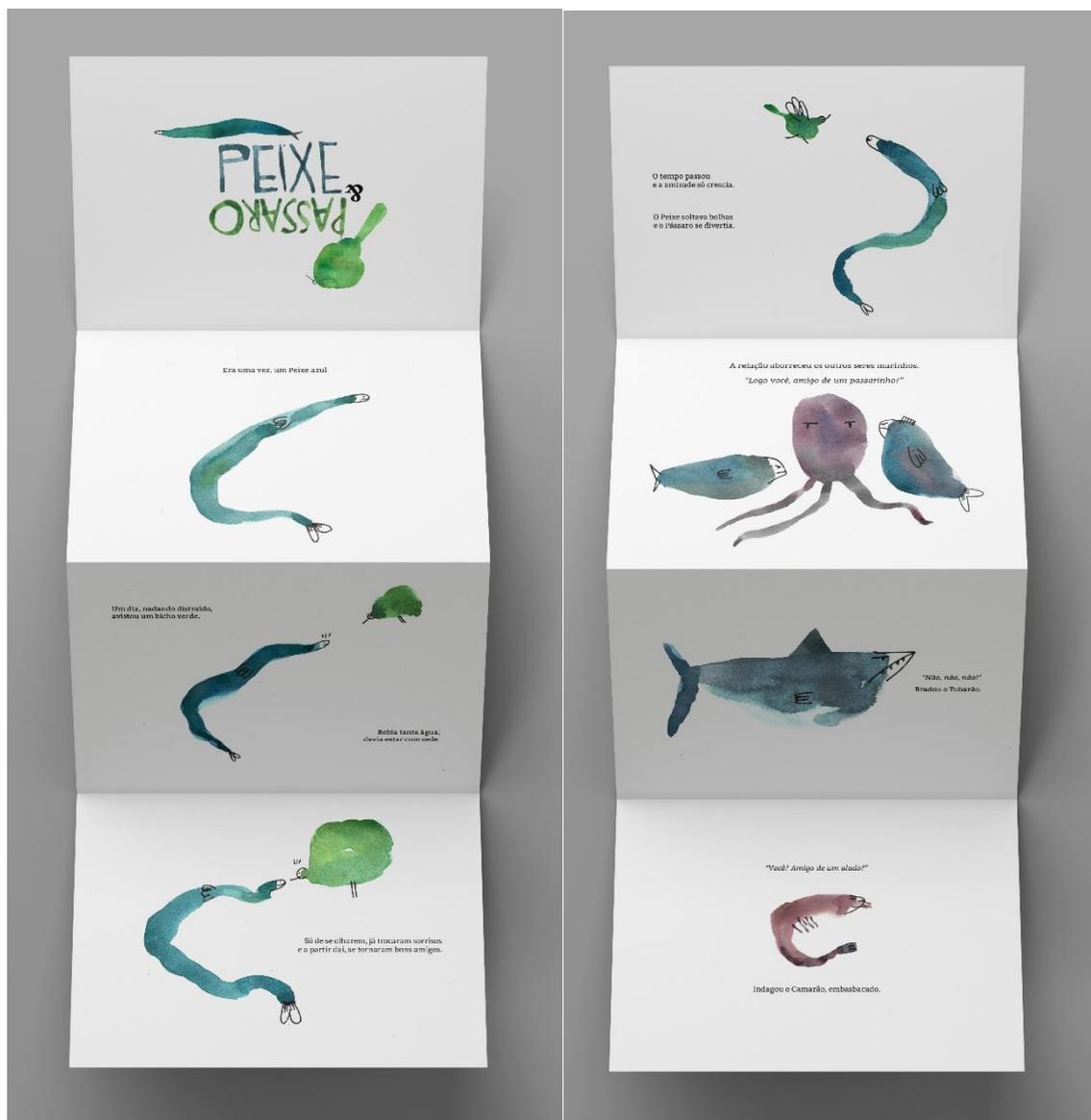


Fonte: acervo do autor

Assim, esta publicação, consiste em dez cenas, mais a capa. Cada cena, está inserida em um quadro de 160 x 115 mm. As linhas tracejadas marcam as dobras. Quando totalmente aberta, esta zine fica com 1.265 mm de altura.

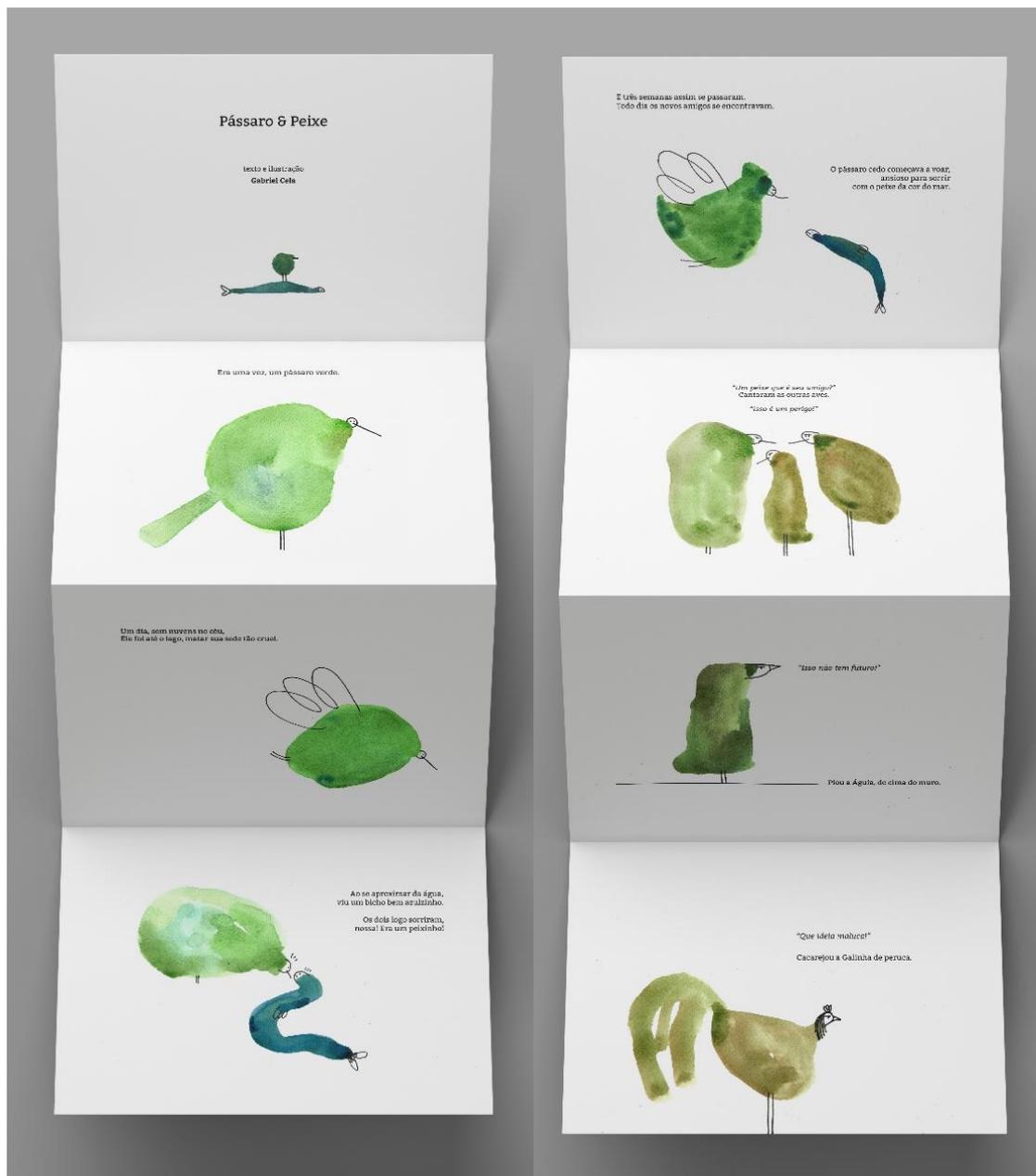
Outro aspecto interessante sobre a montagem, é que os elementos de uma mesma cena não precisavam ser desenhados juntos. Uma vez que organizei os arquivos digitalmente, eu poderia escanear elementos separados e juntá-los posteriormente, na edição das fotos.

FIGURA 70: Modelo digital da Zine 2. Verso



Fonte: acervo do autor

FIGURA 71: Modelo digital da Zine 2. Frente



Fonte: acervo do autor

10.3.3 Zine 3: “Não há mais Nada para Ver aqui”

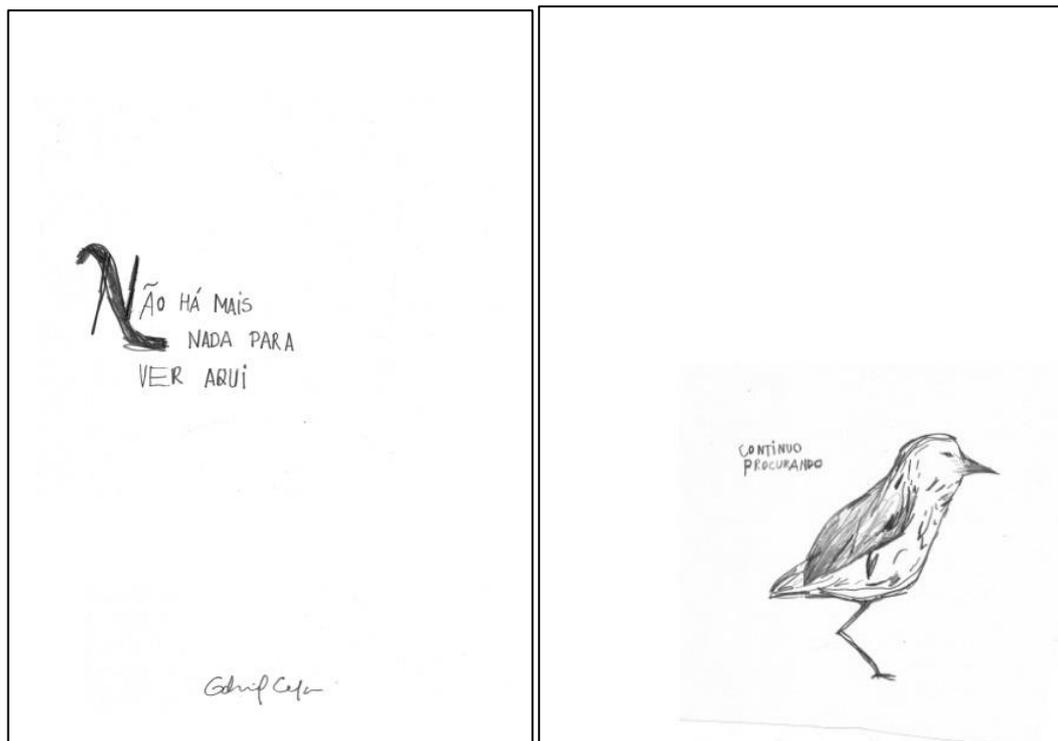
A última da série de três zines, apesar de ter sido a publicação com maior liberdade experimental de traço, tema e composição, foi também a mais complexa de criar. As únicas anotações relativas ao planejamento deste artefato, tratavam da necessidade de uma expressão ainda mais pessoal.

A intenção primeira, seria de reunir devaneios inseridos na temporalidade da realização da pesquisa, desde seu início. Resquícios de sonhos ou pesadelos que ainda restassem em minhas lembranças, pensamentos desconexos, medos e dúvidas. Retalhos e ruínas, representados em desenhos. No entanto, a complexidade e o caráter de intimidade dos assuntos me geravam inseguranças. Todas as experimentações pareciam forçadas e não eram suficientes.

Até que decidi retornar aos cadernos outra vez. E percebi com mais atenção as palavras e frases soltas que por vezes se escondiam, por vezes gritavam, ocasionalmente espalhadas pelas folhas, amalgamadas aos rascunhos. Aqueles já eram os devaneios. Sem me dar conta, eu vim preparando o material que iria precisar neste momento. Dessa forma, recomecei e reinterpretei diálogos comigo mesmo de outros tempos, não tão antigos.

Tomar este fazer como um exercício para especular e decifrar novos sentidos das mensagens, ao invés de enxergar a suposta obrigação em produzir uma ilustração perfeita, complexa e cheia de significados, serviu como um escape criativo e me encorajou a criar com menos medos. Utilizei em algumas páginas, desenhos originais do Caderno 5, nos quais enxerguei coerência com as frases. Além disso, refiz uma página, também do Caderno 5, seguindo a mesma composição e utilizando os mesmos materiais, pois continuava me instigando e me agradando esteticamente. Neste caso, não há rascunhos, pois os utilizei na versão final da publicação. Seu formato fechado é 297 x 210 mm (tamanho A4). O título escolhido, fala com ironia sobre os cadernos, onde continuo encontrando fragmentos de minhas vivências. Fala também sobre o sentimento de exaustão, quando sinto que tudo já foi dito por todos e procuro o silêncio.

FIGURA 72: Capa e contracapa da Zine 3



Fonte: acervo do autor

FIGURA 73: Páginas da Zine 3. O texto é uma pequena apresentação da publicação.



Fonte: acervo do autor

FIGURA 74: Páginas da Zine 3



Fonte: acervo do autor

FIGURA 75: Páginas da Zine 3



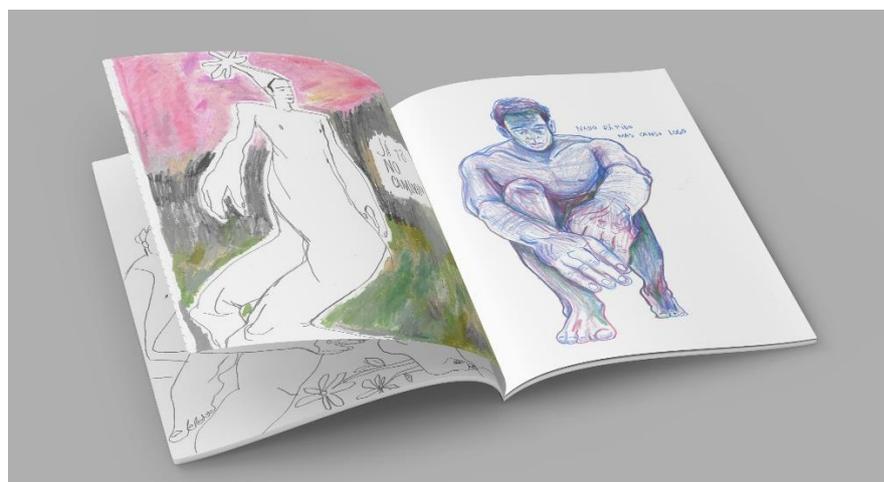
Fonte: acervo do autor

FIGURA 76: Páginas da Zine 3



Fonte: acervo do autor

FIGURA 77: Modelo digital da Zine 3



Fonte: acervo do autor

11. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, objetiva observar processos. Investigar exercícios e compreender como estes podem auxiliar na potencialização de uma linguagem visual. Interessam os percursos, mesmo antes dos resultados em si. A intensa jornada de mergulhar no próprio fazer, analisá-lo e entregar-se novamente ao preenchimento de diários gráficos, expressando ali fragmentos íntimos de vivências. Encarar profundamente tais fragmentos, investigar, travar diálogos consigo mesmo e deparar-se com outros dentro de si. Para então, a partir disso, compreender os próprios caminhos criativos e utilizar esse conhecimento como propulsor para geração de ideias e soluções gráficas alternativas.

Fez-se necessário primeiramente, acumular uma fundamentação teórica, que solidificasse bases e me munisse de confiança e estratégias favoráveis para expandir e maximizar o aproveitamento da experiência. Os estudos atravessaram a história do design, a quebra da busca por uma suposta neutralidade, as intervenções expressivas no design autoral, sua potente aproximação com a arte, as possibilidades efervescentes, advindas do afinamento da barreira entre essas áreas do conhecimento e do uso de uma criação livre como ferramenta de experimentação, inovação e fortalecimento do design gráfico.

Entender o diário gráfico, adquirir referências relativas às múltiplas maneiras de utilizá-lo, seus benefícios para o processo criativo. Passar a enxergá-lo como um confidente que não julga.

Aprender sobre artefatos editoriais que permitem tudo. Sem limites de formatos. Que estimulam a expressão pessoal, com enorme poder comunicador e se firmam como alternativas de propagação de mensagens, aos monopólios de grandes editoras. Analisar e testar as inserções do design e da ilustração como aliado destas publicações.

Assim, o trabalho segue rumo à prática, experimentando nos cadernos, desenvolvi maior familiaridade com certos materiais e técnicas artísticas, percebi a importância de insistir em um desenho, mesmo quando ele não parece estar atendendo às nossas expectativas. Percebi a necessidade de explorar as descobertas que o acaso e os erros nos proporcionam. Como isto pode transformar nosso fazer artístico e nos ajudar a encontrar novos traços e ideias. Me encantei pela força

expressiva dos rascunhos e dos rabiscos, que carregam na espontaneidade do movimento, tanta singularidade e identidade.

Dado o caráter subjetivo presente neste estudo, as comprovações de sua eficácia em relação aos objetivos se tornam um tanto complexas. Porém, acredito que para além dos benefícios e transformações gerados ao meu fazer e a minha linguagem de expressão visual, se apresenta a construção de um percurso propulsor de ideias, que motiva o desenvolvimento de formas alternativas de expressão visual (mais confiantes, destemidas de preceitos estéticos tradicionais) e auxilia no desbloqueio da criatividade, que pode ser experimentado por qualquer um, através de suas próprias particularidades. Antes dos resultados, da avaliação das soluções gráficas propostas nas zines, o autoconhecimento favorecido por esta jornada de experimentação livre, descobertas e produção intensa, já representa um aspecto relevante da pesquisa.

12. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Simone Pereira de. **Práticas Criativas no Design Gráfico Contemporâneo**. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.

BORGES, Adélia. **Cabeça, mãos e alma**: reflexões sobre design e artesanato na América Latina. Reflexões sobre design e artesanato na América Latina. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/12.141/4235>. Acesso em: 8 Out. 2020.

BRANCO, Carolina Ribeiro Machado Correia; JORGE, Sofia Matalonga Barreiros. O Diário de Bordo como elemento diferenciador na aprendizagem por projeto, experimental e artística. **Revista Matéria-Prima**, Lisboa, v. 5, n. 2, p. 154-161, abr. 2017.

CARDOSO, Carla. **O Diário Gráfico no Desenvolvimento da Expressão Gráfico-Plástica**. 2010. 48 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ensino de Educação, Instituto Politécnico de Setúbal, Setúbal, 2010.

CARDOSO, Rafael. **Design para um Mundo Complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

CAUDURO, Flávio Vinicius. Design gráfico & pós-modernidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 1, n. 13, p. 127-139, dez. 2000. Semanal.

DUNCOMBE, Stephen. **Notes From Underground**: zines and the politics of alternative culture. 2. ed. [S.L]: Microcosm Publishing, 2008.

GUIMARÃES, Edgard. **Fanzine**. 4. ed. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2020.

LUPTON, Ellen. **Intuição, Ação, Criação**: graphic design thinking. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

MAGALHÃES, Henrique. **O Que É Fanzine**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **A História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MEIRELES, Fernanda. **Cartas ao Zine Esputinique**: escritas de si e invenções de nós da rede. 2013. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

MILANI, Marco Antônio. Fanzines Brasileiros, Leitura e Discurso. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, 10., 2012, Fortaleza. **Anais do III Seminário Internacional História e Historiografia**. Fortaleza: Ufc, 2012. p. 1-14.

RAMOS, Filipa de Burgo de Lima. **O Diário Gráfico como Estratégia de Desenvolvimento das Competências de Desenho**. 2012. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

PINHEIRO, Raíra Lima. **Design Editorial como Narrativa para Representatividade Feminina no Contexto da Tatuagem**. 2019. 106 f. TCC (Graduação) - Curso de Design, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

SALAVISA, Eduardo. **Diários de Viagem: desenhos do cotidiano**: 35 autores contemporâneos. Lisboa: Quimera, 2008. 290 p.

SANTOS, Júlia Alves dos. Bibliodiversidade: conceito e abordagens. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FESPSP, 4., 2017, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: FESPSP - Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.fespsp.org.br/seminarios/anaisVI/GT_05/Julia_Santos_GT05.pdf acesso em: 10 Out. 2020.

SILVA, Cinthia Jardim Negromonte da. **Contracultura e Cultura Negra**: resistência à cultura ocidental no Brasil. 2015. 47 f. TCC (Graduação) - Curso de Mídia, Informação e Cultura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOUZA, Mariana Venafre Pereira de. **ABECEDÁRIOS, BRASIL**: contribuições a história dos impressos e sua circulação nos anos 1936 a 1984. 2015. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ensino de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.