



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
COMUNICAÇÃO SOCIAL PUBLICIDADE E PROPAGANDA

DANIEL PEREIRA VASCONCELOS

PARNAMIRIM: O LIVRO COMO OBJETO DE REGISTRO DA MEMÓRIA

FORTALEZA

2022

DANIEL PEREIRA VASCONCELOS

PARNAMIRIM: O LIVRO COMO OBJETO DE REGISTRO DA MEMÓRIA

Projeto Experimental apresentado ao Curso de Comunicação Social Publicidade e Propaganda do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA

2022

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)

- V45p Vasconcelos, Daniel Pereira.
PARNAMIRIM : O LIVRO COMO OBJETO DE REGISTRO DA MEMÓRIA / Daniel Pereira
Vasconcelos. – 2022.
35 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Comunicação Social (Publicidade e Propaganda), Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.
1. Parnamirim. 2. Anacé. 3. Indígena. 4. Tradução. 5. Livro. I. Título.

CDD 070.5

DANIEL PEREIRA VASCONCELOS

PARNAMIRIM: O LIVRO COMO OBJETO DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

Projeto Experimental apresentado ao Curso de Comunicação Social Publicidade e Propaganda do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social Publicidade e Propaganda.

Aprovado em: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Me. Antônio César da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Me. Diego Henrique Oliveira de Paiva
Universidade de Fortaleza (Unifor)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que acreditaram e acompanharam a longa jornada que tornou este material possível: Cacique Roberto, Nedson, Climério, Elber, Dona Edna, Dona Célia, Dona Nena, Dona Mirian, Seu Valdir, Rocha, Gonzaga, Adriano Passarinho, Nilberto e aos demais indígenas Anacés e ao antropólogo Ronaldo Queiroz; à minha orientadora Gabriela Reinaldo e aos membros da banca Cé da Silva e Diego Paiva; Kleyton Rattes, Silvia Belmino, Tarcísio Bezerra e aos demais professores; à Rayane Souza e ao Franklin Lemos – que me acompanharam nas visitas de campo; Renato Roseno, Iana Couto, Sarah Viana, Jamillys Reis, Halleyxon Xavier, Hércules Gomes, Kátia Costa, entre tantos outros.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo relatar o processo de elaboração de um livro de contos intitulado “Parnamirim”. Para tal, partimos de uma investigação sobre o universo dos encantados, das encantarias e das lendas do Povo Anacé da Aldeia do Parnamirim, transformamos suas narrativas originalmente orais em textos escritos. Nossas reflexões dialogam com autores que discutem os processos de transcrição (CAMPOS, 2011), bem como a escrita (FLUSSER, [s.d]; 2010), a narrativa (BENJAMIN, 1987) e a oralidade (ZUMTHOR, 1993). Investigamos também a conceituação de um “livro de artista” (PLAZA, 1982) e os métodos de produção editorial e gráfica do material (HASLAM, 2007). Ao final, o trabalho resultou em um livro com quinze contos ilustrados, divididos em três unidades, chamadas: Objetos Encantados, Visagens e Causos.

PALAVRAS-CHAVE: Parnamirim; Anacé; Indígena; Tradução; Livro.

ABSTRACT

The intent of this paper is to report on the production of a book of short stories entitled “Parnamirim”. In this processes, we started from an investigation into the universe of the “encantados”, “encantarias” and legends of the Anacé People from “Aldeia do Parnamirim”, transforming their narratives originally oral into written texts from a translation process. Our reflections dialogue with authors who discuss “transcrição” processes (CAMPOS, 2011), as well as writing (FLUSSER, [s.d]; 2010), narrative (BENJAMIN, 1987) and orality (ZUMTHOR, 1993). We also investigated the concept of an “artist’s book” (PLAZA, 1982) and the methods of editorial and graphic production of the material (HASLAM, 2007). In the end, the work resulted in a book with fifteen illustrated short stories, divided into three units, called: “Objetos Encantados”, “Visagens” e “Causos”.

KEYWORDS: Parnamirim; Anacé; Indigenous; Translation; Book.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 OBJETIVOS DO PROJETO	12
2.1 Geral	12
2.2 Específicos	13
3 JUSTIFICATIVAS	13
4 REFERENCIAL TEÓRICO	14
4.1 Do Ser Indígena	14
4.2 Da Linguagem, da Tradução e do Narrador	15
4.3 Do Livro	18
5 METODOLOGIA	19
5.1 Pré-Produção: do Projeto de Pesquisa à Lagoa Encantada	19
5.2 Produção: do Causo à Máquina	21
5.3 Pós-Produção: do Digital ao Impresso	22
6 DESCRIÇÃO DA PRODUÇÃO	22
6.1 Do Material Escrito	22
6.1.1 Objetos Encantados	22
6.1.2 Visagens	24
6.1.3 Causos	24
6.2 Do Material Visual	25
6.3 Da Diagramação	28
7 CONCLUSÃO	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33
ANEXO 1 – MOCK-UPS DO LIVRO	35

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Padronagens da unidades	25
Figura 2 – Ilustrações das estórias	26
Figura 3 – Primeira capa e encarte	27
Figura 4 – Mapa do Parnamirim	27
Figura 5 – Tabela de corte utilizada pela Gráfica LCR	29
Figura 6 – Página dupla em uma folha A4	29
Figura 7 – Livro “Grimms’ Fairy Tales”	30
Figura 8 – Diagramação de capítulo no Adobe InDesign	30
Figura 9 – Silva Text	31

“A estória não quer ser história.
A estória, em rigor, deve ser contra a História.”

Guimarães Rosa

1 INTRODUÇÃO

No Ceará, em maio de 2022, existem dezesseis etnias indígenas reconhecidas oficialmente de acordo com o Centro de Documentação Indígena, um projeto da Associação para o Desenvolvimento Local Co-Produzido (Adelco) em parceria com a União Europeia e o Movimento Indígena. Entretanto, nem sempre foi assim: no ano de 1863, o então Governo Provincial decretou a extinção desses povos em território cearense – o que de fato nunca ocorreu (ANTUNES, 2012). Naquela época, muitos povos indígenas optaram por abrir mão de seus aspectos culturais mais exógenos, ou seja, tudo aquilo que denotava por aparência a sua origem, e passaram a adotar, por vezes de forma sincrética, os hábitos dos colonizadores europeus, que, à época do decreto, buscavam seguir os ideais do mundo iluminista, industrializado e autointitulado civilizado. É diante deste contexto histórico, que reverbera no presente, que os povos indígenas da atualidade buscam o resgate e a afirmação da sua ancestralidade, além de lutar para manter viva a sua cultura.

Os Anacés estão entre os povos indígenas reconhecidos atualmente. Eles habitam tradicionalmente o município de Caucaia – na Região Metropolitana de Fortaleza – e estão divididos em diversas aldeias¹: Aldeia, Alto da Tabuba, Alto do Aratu, Arapixim, Baixa Grande, Barra do Cauípe, Barra Nova, Bebedouro, Boqueirão, Buraco do Urubu, Buritizinho, Camará I, Camará II, Caraúbas, Cipó, Coqueiro, Córrego, Cupinzeiro, Formigueiro, Gargaú, Guagirú, Jacarandá, Jacurutu, Jaguarutu, Japuara, Mangabeira, Pajuçara, Parnamirim, Pau Branco, Pedra Branca, Pedra da Janinga, Pindoba, Pirapora, Planalto Cauípe, Salgadinha, Santa Rosa, São Bento, São Pedro, São Sebastião, Tabuleiro Grande, Tambataú, Tanupaba, Tapacaú e Timbaúba, e a Taba, que se configura como Reserva Indígena.

Os Anacés, assim como muitos outros povos indígenas do Ceará, circulam em ambientes urbanos e vão de encontro à ideia que circula na grande mídia de um povo isolado às margens do “clube da humanidade” (KRENAK, 2019). Muitos deles trabalham em indústrias, em escolas ou com turismo, desempenhando profissões que estão inseridas no que estamos acostumados a entender como “mundo civilização”. Contudo, eles buscam preservar e religar sua cultura, sua memória ancestral e sua identidade ameríndia.

A escolha de trabalhar com um tema indígena começou com um desejo pessoal de pesquisar sobre os elementos das pinturas, dos grafismos e das lendas da cultura popular. Este projeto foi amadurecendo e se reconfigurando ao ponto que comecei a explorar o universo dos encantados da aldeia do Parnamirim presente na oralidade. Diante das descobertas feitas conversando com os indígenas, percebemos a necessidade de encontrar uma forma de

¹ Informação coletada com os indígenas em visita de campo em agosto de 2022.

registrar essas memórias em um material físico. Portanto, diante disso, apresento a seguinte problemática de pesquisa: como contribuir com a preservação do patrimônio histórico cultural imaterial da aldeia do Parnamirim?

O presente trabalho tem como objetivo relatar a elaboração de um livro. Para isso, transcrevi uma série de estórias presentes na oralidade do Povo Anacé – especificamente a aldeia do Parnamirim –, e, posteriormente, traduzi em formato de ilustrações associadas às narrativas. Além da forma de registro, foram estudados os processos de design que levaram a confecção do produto.

A escolha de solucionar o problema de pesquisa com um livro veio da familiaridade com o design editorial gerada e desenvolvida ao longo dos estágios realizados durante a minha graduação. Eles iniciaram com a atuação como diagramador no Jornalismo NIC (Núcleo Integrado de Comunicação), na Universidade de Fortaleza, posteriormente como designer no Labotipo – Laboratório de Experimentação Tipográfica e Design Editorial, também na Universidade de Fortaleza, e como designer gráfico na Escola Porto Iracema das Artes, no Instituto Dragão do Mar. Foram essas experiências fora de sala de aula que contribuíram não somente para a minha formação profissional, mas para fortalecer a relação de contribuição mútua de conhecimentos entre aluno e professores e gestores.

De uma certa forma, a proposta de um livro como solução para este trabalho pode soar incoerente à história indígena, uma cultura calcada na oralidade e que, no contexto brasileiro, sofreu um processo traumático de alfabetização por meio da catequese com os padres jesuítas, que tanto contribuíram para a violência colonial. No entanto, atualmente, sobretudo dos estudos de comunicação decolonial, há a popularização de autores indígenas como o Ailton Krenak (1953) e Daniel Munduruku (1964) que utilizam dessa mídia de forma “antropofágica”, aos moldes do que propõe Oswald de Andrade (1890 – 1954) em “Manifesto Antropofago” (1928), para ultrapassar as fronteiras das aldeias indígenas. Portanto, considero adequado o uso dessa mídia e dos conhecimentos adquiridos ao longo da vida acadêmica, dentro e fora da sala de aula, para a construção deste projeto.

2 OBJETIVOS DO PROJETO

2.1 Geral

Investigar e experimentar os processos de design gráfico e de design editorial para elaborar um livro de contos cuja temática diga respeito à cultura do povo indígena Anacé – especificamente os da aldeia do Parnamirim, explorando elementos que envolvem as lendas, as encantarias e os mistérios da região presentes na oralidade.

2.2 Específicos

- Pesquisar o contexto dos povos indígenas do Ceará;
- Investigar as lendas e as encantarias da aldeia do Parnamirim;
- Traduzir e transcrever as narrativas orais para o formato de contos escritos;
- Traduzir e criar ilustrações a partir dos grafismos tradicionais e das estórias;
- Contribuir com a preservação da memória dos povos indígenas do Ceará;
- Experimentar os processos de design ligados à confecção do material.

3 JUSTIFICATIVAS

Este projeto anseia trazer para o ambiente acadêmico, especificamente da Comunicação Social e do Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Ceará, debates e discussões que, apesar da sua relevância, ainda são relativamente pouco explorados pelos alunos da graduação. Além disso, nos interessa pensar em usos dos processos comunicativos com um projeto experimental que não está, ao menos em princípio, atrelado a uma finalidade comercial.

A criação de um livro contando algumas das estórias desse povo surge como uma estratégia de criação de um registro físico desses conhecimentos que fazem parte do patrimônio histórico cultural imaterial da aldeia do Parnamirim. Embora haja outras *medias* – meios, veículos – como as usadas nas produções visuais, audiovisuais, orais ou performáticas (o corpo como mídia, como nas contações de estórias orais), o livro é um aparato físico que permite que uma mensagem ultrapasse o momento de sua encenação oral e, portanto, o livro, como diz Norval Baitello (2014), é uma mídia, um sinal produzido pelo corpo, usada para vencer a morte. O livro também possibilita a exploração de outras formas de linguagem que orbitam os processos de leitura – uma vez que a sua confecção pode seguir várias vertentes de experimentação artística tanto de materiais físicos, quanto de elementos gráficos presentes dentro do universo dos livros de artista, como nos propõe Plaza (1982).

Este material é, portanto, um convite para descobrir com os olhos e as mãos uma espécie de arqueologia experimental, uma escavação que traz ao leitor narrativas feitas de sonhos, medos, desejos e acontecimentos fantásticos. Ao longo do caminho é possível perceber alguns elementos que, por se enraizarem nas narrativas encantadas, nem sempre farão sentido à primeira vista. Entre as páginas, enredam-se narrativas relatadas, transcritas e traduzidas com todas as “imperfeições” que envolvem esses processos, no entanto, que as “atualizam para o nosso tempo”.

4 REFERENCIAL TEÓRICO

4.1 Do Ser Indígena

Para dar início às discussões teóricas, considero importante que primeiramente entendamos quem são esses povos indígenas do Brasil. Adianto não haver uma resposta unívoca para essa questão, já que os debates a esse respeito estão em constante desenvolvimento. Contudo, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em “No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é” (2006) traz algumas definições importantes:

- a) Indígena: “[...] qualquer membro de uma comunidade indígena, reconhecido por ela como tal”;
- b) Comunidade indígena: “[...] toda comunidade fundada em relações de parentesco ou vizinhança entre seus membros, que mantém laços histórico-culturais com as organizações sociais indígenas pré-colombianas”;
- c) Relações de parentesco ou vizinhança: “[...] relações de afinidade, de filiação adotiva, de parentesco, ritual ou religioso, e, mais geralmente, definem-se nos termos da concepção dos vínculos interpessoais fundamentais própria da comunidade em questão”;

Para o antropólogo, podemos enxergar esse “ser indígena” não como uma:

[...] questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente nesse sentido estereotipificante, mas sim uma questão de “estado de espírito”. Um modo de ser e não um modo de aparecer. [...] (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 3)

No período pré-redemocratização, era do interesse do Estado categorizar quem ainda era ou havia deixado de ser indígena, o que gerou mal-estar entre os antropólogos responsáveis pela tarefa:

[...] A nossa luta, portanto, era conceitual: nosso problema era fazer com que o “ainda” do juízo de senso comum “esse pessoal ainda é índio” (ou “não é mais”) não significasse um estado transitório ou uma etapa a ser vencida. A idéia é a de que os índios “ainda” não tinham sido vencidos, nem jamais o seriam. Eles jamais acabar(i)am de ser índios, “ainda que”... Ou justamente porquê. Em suma, a idéia era que “índio” não podia ser visto como uma etapa na marcha ascensional até o invejável estado de “branco” ou “civilizado”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 3)

Ao traçar um recorte, percebemos que:

O Ceará é considerado o terceiro estado do nordeste em que, numericamente, o fenômeno de ressurgimento étnico é mais latente. Segundo o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgado em 2010, vivem na região metropolitana de Fortaleza 9.335 indivíduos que se autoafirmam índios e atualmente, cerca de 90% dos municípios cearenses possuem nomes de origem indígena. A população total de índios que vive em dezenove desses municípios – a maioria concentrada no litoral oeste – é de 30 mil indivíduos e, ainda em relação ao citado censo do IBGE, a população de índios cearenses cresceu 40% em todo o

estado em relação ao último censo. Muitos desses índios que vivem em comunidades que, nos últimos vinte anos, passaram a se autoidentificar como aldeia, variando muito em sua estrutura geográfica e populacional. Porém, somente quatro aldeias foram oficialmente reconhecidas e demarcadas pelo governo federal, o que demonstra o descompasso da política pública brasileira em relação à principal demanda de uma população que cresce vertiginosamente. (ANTUNES, 2012, p. 9)

Para além das questões genético-culturais, ser indígena também é uma reivindicação por territórios. Essa disputa vai de encontro às elites econômicas, seja no litoral – com a criação do Porto do Pecém e a especulação imobiliária nas praias – ou no interior – com a mineração e a exploração de urânio. É comum as culturas ameríndias enxergarem o território não unicamente como um local de morada, mas onde vivem e se encantam seus ancestrais. Ailton Krenak relata em “Ideias para adiar o fim do mundo” (2019) ter lido:

[...] uma história de um pesquisador europeu do começo do século XX que estava nos Estados Unidos e chegou a um território dos Hopi. Ele tinha pedido que alguém daquela aldeia facilitasse o encontro dele com uma anciã que ele queria entrevistar. Quando foi encontrá-la, ela estava parada perto de uma rocha. O pesquisador ficou esperando, até que falou: “Ela não vai conversar comigo, não?”. Ao que seu facilitador respondeu: “Ela está conversando com a irmã dela”. “Mas é uma pedra.” E o camarada disse: “Qual é o problema?”. (KRENAK, 2019, p. 10)

As encantarias, como são conhecidas, não são uma exclusividade das aldeias ameríndias do norte. Esses seres que se encantam (tornam-se parte, embora nunca tenham deixado de ser) na natureza fazem parte de uma percepção diferente do mundo que não enxergam o território como recurso a ser explorado, mas como uma parte integrante.

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização. [...] (KRENAK, 2019, p. 21)

Daí a importância que as organizações sociais indígenas dão à proteção e preservação do seu território, uma vez que a natureza e as encantarias estão intimamente relacionadas à sua existência coletiva.

4.2 Da Linguagem, da Tradução e do Narrador

Antes de buscarmos entender o livro em seus aspectos mais técnicos, ressaltamos a compreensão de que uma passagem de um repertório signico oral para a escrita não se trata de um simples processo de tradução – ainda mais não pertencendo ao mesmo universo cultural das pessoas cujas palavras ouvi e tentei reproduzir sobre o papel. Contudo, se aproxima muito mais do que Haroldo de Campos (1929 – 2003) chamou de “transcrição”, que diz respeito aos processos criativos envolvidos na tradução poética decorrentes de uma

“insatisfação com a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original)” (CAMPOS, 2011, p. 10). Evidentemente nosso trabalho não é aos moldes da tradução haroldiana (que traduzia entre idiomas diferentes), mas um processo de imprimir no papel essas estórias ameríndias, fruto de ideias que habitam uma outra forma de se expressar. Portanto, o que buscamos é experimentar mais do que uma simples transposição entre as linguagens oral e escrita.

Em “Retradução enquanto método de trabalho”, que não foi incluído em nenhuma publicação, Vilém Flusser (1920 – 1991) ao relatar e discutir sua própria escrita num processo de tradução e retradução em pelo menos quatro línguas distintas (inclusive algumas que não possuem o tronco latino), concluiu que “o assunto terá várias vezes mudado de forma, e no final será irreconhecível” (FLUSSER, [s.d], p. 2). Ao passar seu próprio texto do francês para o inglês e deste para outros idiomas, Flusser dizia querer experimentar-se como “outro” em universos linguísticos diferentes, ele defendia que: “toda e qualquer língua é sobre-humana, já que contém, no seu íntimo, a sabedoria acumulada por gerações cuja origem se perde na noite dos tempos.” ([s.d], p. 2).

Se o “espírito” da língua alemã leva a mente a mergulhar, e se o da língua francesa a leva a fazer piruetas, o “espírito” da língua portuguesa leva a mente a partir tangencialmente do assunto. O português é a língua das digressões, das associações ditas “livres”, talvez por ser língua que carrega pouco peso de literatura disciplinada (filosófica, científica, técnica ou crítica). De modo que a língua portuguesa convida a mente a formulações rigorosas que a obriguem a conter-se. (FLUSSER, [s.d], p. 3)

No caso do Brasil, cada região possui suas adaptações que fogem à uma ideia de norma “cultura” ou “padrão” da língua portuguesa, contando com a incorporação de palavras e de expressões com origem nas línguas africanas e nativas americanas, transformando-a num grande universo que se expande e se limita.

Nossas línguas (as indo-germânicas e as camito-semíticas) “flexionam-se”, ou seja, elas modificam as palavras de acordo com a posição que ocupam na estrutura sintática da oração. As orações construídas por essas palavras são “pro-posições” (“*Aus-sagen*”): predicados proferidos por sujeitos. Aquilo que nossas línguas declaram (o universo de nossas línguas) é constituído, portanto, por situações projetadas e direcionadas. [...] Em línguas aglutinantes (como, por exemplo, em tupi-guarani), há a colagem de palavras ao invés de orações. Por isso, o universo deles (o que é falado por eles) não tem caráter de projeto, mas sim caráter concreto. [...] Enquanto nosso pensamento estiver preponderantemente vinculado à língua, estaremos desorientados nesses dois universos. Eles fazem com que nosso pensamento comece a vacilar, porque provam que nosso universo não é estruturado pela realidade, mas ao contrário, por nossas línguas. [...] (FLUSSER, 2010, p. 78 – 79)

Podemos perceber, a partir da fala de Flusser (2010), as diferenças das cosmovisões entre a “projeção do fazer” do português e a “aglutinação” do indígena. Paul Zumthor (1915 – 1995) que se interessava pela narração e pela voz, nos fala dos “índices de oralidade”:

Por "índice de oralidade" entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. [...] (ZUMTHOR, 1993, p. 35)

Quando traduzimos histórias entre linguagens diferentes – entre sistemas sígnicos com seus códigos específicos – podemos transformar seu sentido, gerando detritos que muitas vezes podem parecer deslocados de seu sentido real dentro das limitações do universo linguístico e cultural. Portanto, pensar em tradução com termos de “fidelidade” ou “infidelidade” já não nos cabe mais.

Em “O Narrador”, Walter Benjamin (1892 – 1940), diz que:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1987, p. 205)

Benjamin (1987) busca distinguir o gênero textual romance (uma forma de narrativa burguesa, vinculada ao livro e difundida após o surgimento da imprensa) das outras formas de prosa (como os contos de fada e lendas, ambas herdadas da tradição oral), do ponto de vista do narrador, apontando que, o romance:

[...] nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. [...] (BENJAMIN, 1987, p. 201)

Partindo da oralidade para a escrita, Flusser afirma que: “Todo escrever está ‘correto’: é um gesto que organiza os sinais gráficos e os alinha [...]” (2010, p. 20). A escrita funciona, portanto, como uma forma de “colocar os pensamentos nos trilhos” (2010, p. 20).

Mas as linhas daquilo que está escrito não orientam os pensamentos apenas em sequências, elas orientam esses pensamentos em direção ao receptor. Elas ultrapassam seu ponto final ao encontro do leitor. O motivo que está por trás do escrever não é apenas orientar pensamentos, mas também dirigir-se a um outro. Apenas quando uma obra escrita encontra o outro, o leitor, ela alcança sua intenção secreta. Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é

também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior. Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro. Essa impressão contraditória confere ao escrever uma tensão. [...] (FLUSSER, 2010, p. 21)

Entendemos, portanto, que o nosso livro – como um veículo dessa mensagem – não apenas busca se comunicar – busca transmitir uma informação para um leitor – mas modifica a própria mensagem. A tradução de um código oral para um código textual passa pela mutação e a intervenção da voz humana, que, por sua vez, é, de certo modo, “refém” de uma língua (idioma português), que sofreu influências de outras línguas (como o tupi-guarani) e com isso delimita e expande um universo de informações. O texto é escrito por narrador-autor-tradutor-transcritor influenciado tanto por quem relata as narrativas orais, quanto por suas experiências e contaminações com o universo de sua própria língua, ao mesmo tempo em que ele busca organizar e alinhar os sinais gráficos imprimindo uma mensagem para que, no fim (ou no começo), possa ser decodificada por meio de um processo de leitura das informações presentes no veículo da mensagem, o livro. O leitor também sofre outra série de influências que transformam esse signo de ausência (a escrita). Portanto, concluímos que o narrador-autor-tradutor-transcritor, ao mesmo tempo em que toma conhecimento das proporções do que está fazendo, adota também uma postura de coautoria das histórias narradas, transformando-as e atualizando-as para a sua realidade.

4.3 Do Livro

Melo e Ramos (2011), atribuem o início da atividade impressora no Brasil à chegada da esquadra de Dom João VI, que trazia consigo equipamentos tipográficos que foram usados para a criação da Imprensa Régia. Naquela época, ainda não havia uma definição clara do que seria um livro, nem das distinções entre os outros formatos editoriais mais populares: jornais e revistas. Até hoje esses formatos possuem características que os aproximam e os distanciam.

Ao analisarmos o livro (impresso) de um ponto de vista macro podemos buscar entendê-lo como um material planejado para durar, isso se reflete na vigência durável do seu conteúdo (o que está escrito). Ele conta com um acabamento mais reforçado nas capas para a proteção do miolo, que possui uma encadernação reforçada com cola, grampos ou costura. Tudo isso acaba contribuindo para tornar o livro como uma das formas mais antigas de documentação e de preservação de ideias e conhecimentos, como aponta Haslam (2007).

Além de objeto produzido para divulgar informações e resguardar memórias, um livro pode ser considerado também como um objeto de arte. Segundo Julio Plaza (1938 –

2003) em “O livro como forma de arte (I)” (1982), o texto verbal ignora o fato que o livro é uma estrutura espaço-temporal autônoma, podendo ser enxergado como um volume no espaço, um conjunto de planos em que cada um é percebido como um momento distinto, sendo portanto uma sequência de momentos.

Se os livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelas para uma leitura cinestésica com leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho seu desdobramento espacial-estrutural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos. (PLAZA, 1982, p. 3)

Plaza (1982, p. 5) categoriza a tipologia do livro de artista em sete: 1 Livro Ilustrado; 2 Poema-livro; 3 Livro-poema/ Livro-objeto; 4 Livro Conceitual; 5 Livro-documento; 6 Livro Intermedia; 7 Antilivro. Neste projeto, foi utilizado o “Livro Ilustrado”, possuindo as seguintes características: 1 Volume/ Estrutura: suporte passivo; 2 Linguagens: tradução de um discurso para outro (ilustração); 3 Critério: montagem semântica, escrita-visual em relação de tradução de sentido e significado; 4 Artes: discurso verbal ilustrado com códigos artístico (desenhos e tipografia).

Apesar de não ter sido o criador do termo, Plaza (1982) explica o “livro de artista” (ou *livre d’artiste*) como sendo um objeto de design no qual o autor se preocupa tanto com o “conteúdo”, quanto com a forma, fazendo desta uma “forma-significante” (p. 3). O artista de livro tem papel ativo na criação do objeto, sendo responsável pelo total processo de produção.

Contudo, a expressividade de um livro não habita somente nos seus aspectos exógenos, o saber fazer um livro também é um processo que se expressa nos detalhes e é nesse sentido que esta investigação segue, buscando unir as encantarias ameríndias, a tradução intersemiótica – aqui compreendida como um processo de tradução entre signos diferentes e como processo transcriativo – e o design de livros para a construção de um projeto experimental chamado “Parnamirim”.

5 METODOLOGIA

5.1 Pré-Produção: do Projeto de Pesquisa à Lagoa Encantada

A Pré-Produção vai desde a criação do pré-projeto de pesquisa até a reformulação do objeto a partir das visitas realizadas nas aldeias do povo Anacé. Esta etapa foi atravessada pelo avanço da pandemia de Covid-19, entre os anos de 2020 e 2022, o que fez com que muito dos métodos precisassem ser reavaliados e até reinventados à medida em que o projeto avançava.

O primeiro pré-projeto de pesquisa, foi desenvolvido na disciplina de Técnicas de Produção Publicitária, em 2020.2 – logo após a retomada das atividades acadêmicas, que haviam sido suspensas em decorrência da pandemia –, e consistia numa adaptação de um sonho do Cacique Antônio (Povo Anacé) abordado na monografia de Hércules Lima, “Vestindo Corpos: Regimes do Visível nas Pinturas Anacé” (2018) – uma recomendação feita pelo professor Kleyton Rattes, que havia ministrado a disciplina de Antropologia Cultural, que eu estava matriculado antes da suspensão das aulas, e que orientou a monografia. A história acompanharia o despertar de seres encantados que haviam adormecido como estratégia de sobreviver à violência colonial por meio de um acordo com o Deus Tupã e acordariam séculos depois, já nos tempos presentes, e começariam a explorar o mundo e a se deparar com as mudanças do tempo. Alguns pontos foram adaptados posteriormente na disciplina de Epistemologia, em 2021.1.

A busca pelo entendimento do contexto histórico, político e cultural dos povos indígenas levou a estabelecer os objetivos iniciais e formular os questionamentos e as inquietações que serviriam para dar continuidade ao projeto. Seria preciso fazer alguma espécie de etnografia, uma pesquisa de campo presencial. Contudo, diante do momento em que se vivia, eram impostas diversas barreiras físicas, institucionais e sanitárias – o que levou ao adiamento dos prazos estabelecidos, tornando esta a etapa mais longa e exaustiva.

Durante uma conversa com Hércules, ele me recomendou entrar em contato com Climério, filho de Cacique Antônio, assim como ele havia feito durante sua investigação. Climério então compartilhou o contato de Nedson Lima, líder da Associação dos Troncos Velhos dos Anacé, e com ele foram combinados os detalhes que levaram à minha primeira visita, que só aconteceu meses mais tarde, depois do avanço do programa de vacinação.

No dia 13 de novembro de 2021, na casa do Cacique Roberto – irmão de Climério e filho de Cacique Antônio, que já havia falecido na época – na Japuara, em Caucaia, foi realizada uma reunião intermediada por Nedson e contou com a presença das lideranças das outras aldeias. Neste encontro foi apresentado o pré-projeto e realizada uma roda de conversa onde foram feitas perguntas que buscavam compreender mais sobre a história, o surgimento do reconhecimento da identidade indígena dos Anacés e a sua relação com os seres encantados, já que havia uma escassez de material de pesquisa nas bibliotecas digitais das universidades, que foi percebido durante o levantamento do estado da arte.

Uma semana depois, dia 20, na Mangabeira, próximo à Japuara, aconteceu a segunda visita, que foi complementar à primeira. Desta vez intermediada por Ronaldo de Queiroz Lima, antropólogo e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia

(PPGA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) que realizava sua pesquisa com o Povo Anacé, contou com a presença de algumas das lideranças do primeiro dia, moradores da aldeia da Mangabeira, o Cacique Roberto, Nedson e Elber Holanda – que estava representando o Parnamirim. Ao final desse encontro, durante uma conversa Nedson, ele contou do receio das lideranças Anacé em abordar o “desaparecimento” e “reaparecimento” na narrativa do material e isso poderia gerar algum ruído e vir a servir como ferramenta para “menosprezar” o movimento indígena. Por sugestão de Nedson e Ronaldo, o projeto veio a se transformar em um livro de contos sobre as histórias do Parnamirim, local onde são comuns os avistamentos dos seres encantados.

Desta vez, com foco na criação de um livro de contos e na preservação dessas narrativas, combinei uma visita ao Parnamirim com Elber, que aconteceu no dia 03 de março de 2022. Desta vez intermediada por mim, a reunião contou com a presença dos moradores da aldeia que compartilharam suas memórias e seus relatos que faziam parte do universo encantado daquele lugar, principalmente as que envolviam a Lagoa Encantada que dá nome a região. Com a coleta do material durante a visita, pôde-se avançar para a etapa de produção.

5.2 Produção: do Causo à Máquina

Com as anotações escritas em papel, as gravações de áudio realizadas com o gravador do celular e uma transmissão ao vivo dividida em duas partes realizada no perfil da aldeia na plataforma Instagram², iniciei o processo de transcrição. Todo material coletado possui cerca de duas horas e meia de mídias com relatos sobre as histórias e causos fantásticos que haviam acontecido na aldeia. Durante esta etapa os desafios que envolviam transformar as narrativas orais em escritas se fizeram presentes. Contudo, como já foi descrito anteriormente, eu estava consciente do meu papel como um narrador-autor-tradutor-transcritor não-indígena, e que essa ideia de alcançar uma “neutralidade” ou “fidelidade” não seria possível ser atingida. Gerou-se, a partir desse processo, a narrativa escrita do material. Ao todo, quinze narrativas foram criadas, organizadas em formato de contos e divididas em três unidades, que contam com um texto introdutório em cada uma, e um encerramento, concluindo o material.

A criação do projeto gráfico do livro se deu desde a concepção de ideia, criação de rascunhos no papel, uso de aparelhos e programas de design gráfico e editorial, máquinas para impressão até o planejamento do acabamento no material. Para isso, usou-se como base “O livro e o Designer II: Como criar e produzir livros” (HASLAM, 2010), que explica e

² Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CSUQVxjhOd7/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>> e <<https://www.instagram.com/tv/CSUWPg7hujB/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>> Acesso em: 1 jun. 2022.

esquematiza metodologias que ajudam na organização dos elementos gráficos que compõem o leiaute do impresso. Entende-se, todavia, que diante de cada projeto é necessário criar adaptações desses métodos para a realidade tanto do produto, quanto do designer.

Foram desenvolvidas dezesseis ilustrações, uma para cada conto e um mapa da região, além de três padronagens inspiradas nos grafismos e pinturas tradicionais do Povo Anacé da Aldeia do Parnamirim, criadas a partir de fotos das pinturas usadas pelas pessoas que vivem no lugar. Os detalhamentos desses processos são descritos no tópico 6 deste trabalho. Ao concluir a diagramação do livro, iniciou-se a Pós-Produção.

5.3 Pós-Produção: do Digital ao Impresso

Até a apresentação do projeto para a banca examinadora, no dia 28 de junho de 2022, diante das dificuldades de deslocamento e conflito de horários, não foi possível a realização de uma nova reunião com a aldeia para apresentação do conteúdo. Afirmei durante a defesa da minha pretensão em realizar modificações antes da impressão em gráfica, no entanto elas não comprometeram a apresentação do projeto enquanto uma finalidade de pesquisa ensaística ou ainda experimental.

Algum tempo depois, produzi duas unidades do livro para entregar à aldeia no dia 7 de agosto de 2022, durante o “Festival do Coco”. A intenção é conseguir a aprovação dos moradores do Parnamirim, realizar as modificações e alterações de texto desejadas para que ele seja impresso em gráfica, por meio de um edital.

6 DESCRIÇÃO DA PRODUÇÃO

6.1 Do Material Escrito

O livro recebeu o título de “Parnamirim”, homônimo à aldeia e à lagoa que dá nome à região. Essa é uma palavra de origem tupi e significa “pequeno mar”, ou podemos interpretar como o equivalente a “lagoa”. O material escrito foi dividido em três partes:

- a) Os elementos pré-textuais: que são compostos pela apresentação do livro;
- b) Os contos: que são divididos em três unidades (Objetos Encantados, Visagens e Causos), com cinco contos cada uma, que serão abordados a seguir;
- c) E os elementos pós-textuais: os agradecimentos e o sobre o autor.

6.1.1 Objetos Encantados

Esta unidade começa com um texto introdutório inspirado em “Cem Anos de Solidão”, um livro do autor colombiano Gabriel García Márquez (1927 – 2014), que

pertencente a corrente literária conhecida como “Realismo Mágico”, “Realismo Fantástico” ou, mais recentemente, “Realismo Maravilhoso”:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.³ [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017, p 13)

Ele foi adaptado à realidade da aldeia com as características do lugar, além de alguns dos acontecimentos fantásticos relatados pelos moradores (Dona Célia, Seu Valdir e Rocha) e por Dona Mirian:

Muitos anos depois, diante da Lagoa Encantada, Dona Mirian havia de recordar aquele dia tão peculiar em que o Padre Romualdo veio para pôr um fim aos mistérios daquele lugar. Parnamirim era até então uma aldeia com poucas casinhas feitas de taipa e palha construídas na beira de uma lagoa e ao lado de um caminho de terra que ia aos poucos sendo engolido pelas areias das dunas que separam o povoado do mar. [...] (p. 33)

Em um determinado momento da narrativa, um evento provoca o surgimento de alguns artefatos que estavam perdidos e que acabam despertando o desejo de trazer à memória o passado. Em seguida, são apresentados cinco contos que têm em comum artefatos que apareceram, encantaram e assombraram os moradores que passavam por perto:

- a) O Dinheiro Enterrado: contado por Dona Mirian, narra a vez em que um conhecido dela apareceu em sonho para oferecer um dinheiro que ele havia deixado enterrado enquanto estava vivo;
- b) As Correntes Encantadas: contado por Dona Célia e Rocha, explica sobre um antigo mistério de duas correntes mágicas que estão amarradas a uma velha gameleira. É dito que essas correntes prendem e protegem os encantos da região.
- c) Os Pratos Encantados: contado por Dona Edna, narra a vez em que um pescador encontrou uns pratos nas águas da Lagoa Encantada. Ele os levou para casa, e foi dormir, no meio da noite os pratos começaram a dançar no chão da cozinha.
- d) Os Cabelos no Anzol: contado por Rocha, narra a vez em que o anzol de pesca ficou preso em algo, quando desenganchou e voltou a superfície estava com algo que pareciam ser compridos e escuros cabelos de mulher.

³ Tradução de Eric Nepomuceno: Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. Macondo era então uma aldeia de vinte casas de pau a pique e telhado de sapé construídas na beira de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 2020, p 7)

- e) O Caixão de Ouro: também contada por Rocha, narra o dia em que ele encontrou um objeto dentro da lagoa que acreditou ser o Caixão de Ouro, uma antiga lenda do local.

6.1.2 Visagens

A segunda unidade começa com um texto que traz alguns avistamentos de coisas misteriosas, popularmente conhecidos como “visagens”⁴, pelos moradores da aldeia. Logo após, apresentam-se mais cinco contos:

- a) A Primeira Morte na Lagoa: contado por Dona Mirian, narra a vez em que uma recém-nascida foi encontrada dentro da lagoa e após ser enterrada passou a assombrar a região. Dizem que depois desse acontecido a Lagoa Encantada não aceita a morte de mais nenhuma mulher.
- b) A Captura de Mãe d’Água: contado por Dona Nena, narra o dia em que conseguiram capturar uma criatura encantada que vivia dentro das águas da lagoa e que vinha nas noites catar flores para enfeitar seus cabelos.
- c) O Grito de Baltazar: contado por Dona Edna, narra o avistamento do Baltazar, um frango grande e depenado que gritava por Gonçalo, também conhecido como “O Pinto Pelado”. Essa é a lenda mais famosa do Parnamirim.
- d) A Aparição na Lagoa: também contado por Dona Edna e em partes por Dona Mirian, narra a estória de um pescador que estava voltando para a aldeia pelas dunas e que a lagoa havia se transformado numa cidade de castelos.
- e) Uma Missa & Sete Cruzeiros: contado por Dona Mirian, narra a noite em que uma mulher aparece em seus sonhos cobrando a uma missa e que ela pagasse um dinheiro que deixou devendo em vida.

6.1.3 Causos

A unidade inicia falando sobre uma tentativa de tirar o “encanto” da lagoa, embora algumas pessoas acreditassem que só o padre era quem poderia pôr um fim àqueles “causos” misteriosos. Nesta unidade são apresentados os último cinco contos:

- a) A Oração de Josefa Pereira: contado por Dona Nena, narra de uma mulher que possuía uma oração poderosa que a transformava num toco de madeira e que assim ficava invisível.

⁴ “assombração, fantasma, alma de outro mundo, aparição sobrenatural [...]” (Visagem. In: Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993).

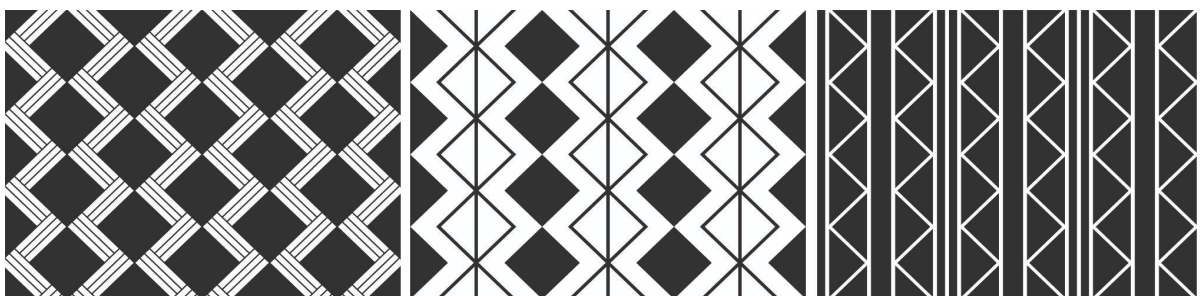
- b) A Mãe d'Água Levou: contado por Dona Edna, narra o dia em que um broche que havia ganhado desapareceu nas águas da lagoa, ao que atribuíram ter sido levado pela Mãe d'Água.
- c) A Reza & A Sorte: contado por Dona Mirian, narra como a senhora aprendeu a se tornar uma rezadeira.
- d) A Mulher que Chora: contado por Dona Nena, narra a noite em que ouviu-se um barulho que se assemelhava ao choro de uma mulher, mas nunca souberam de onde e de quem era esse choro.
- e) A Passagem do Gritador: contado por Dona Edna e em partes por Nena, narra sobre o Gritador, um ser encantado que carrega um homem nas costas e toda vez que é jogado ao chão grita, causando assombro nos moradores do local.

O texto de encerramento do livro traz Dona Mirian contando a sua neta sobre os mistérios no Parnamirim e no final ela diz que depois voltará para contar estórias, o que gera a possibilidade de se criar outros livros como esse para outras estórias tanto do parnamirim quanto das demais vinte e quatro aldeias.

6.2 Do Material Visual

Para a construção do universo visual do livro foi desenvolvida primeiramente uma padronagem para cada uma das unidades a partir dos grafismos e pinturas tradicionais dos Anacés do Parnamirim. Assim conseguimos distinguir mais facilmente cada momento da narrativa. Respectivamente abaixo estão: Objetos Encantados, Visagens e Causos:

Figura 1 – Padronagens da unidades

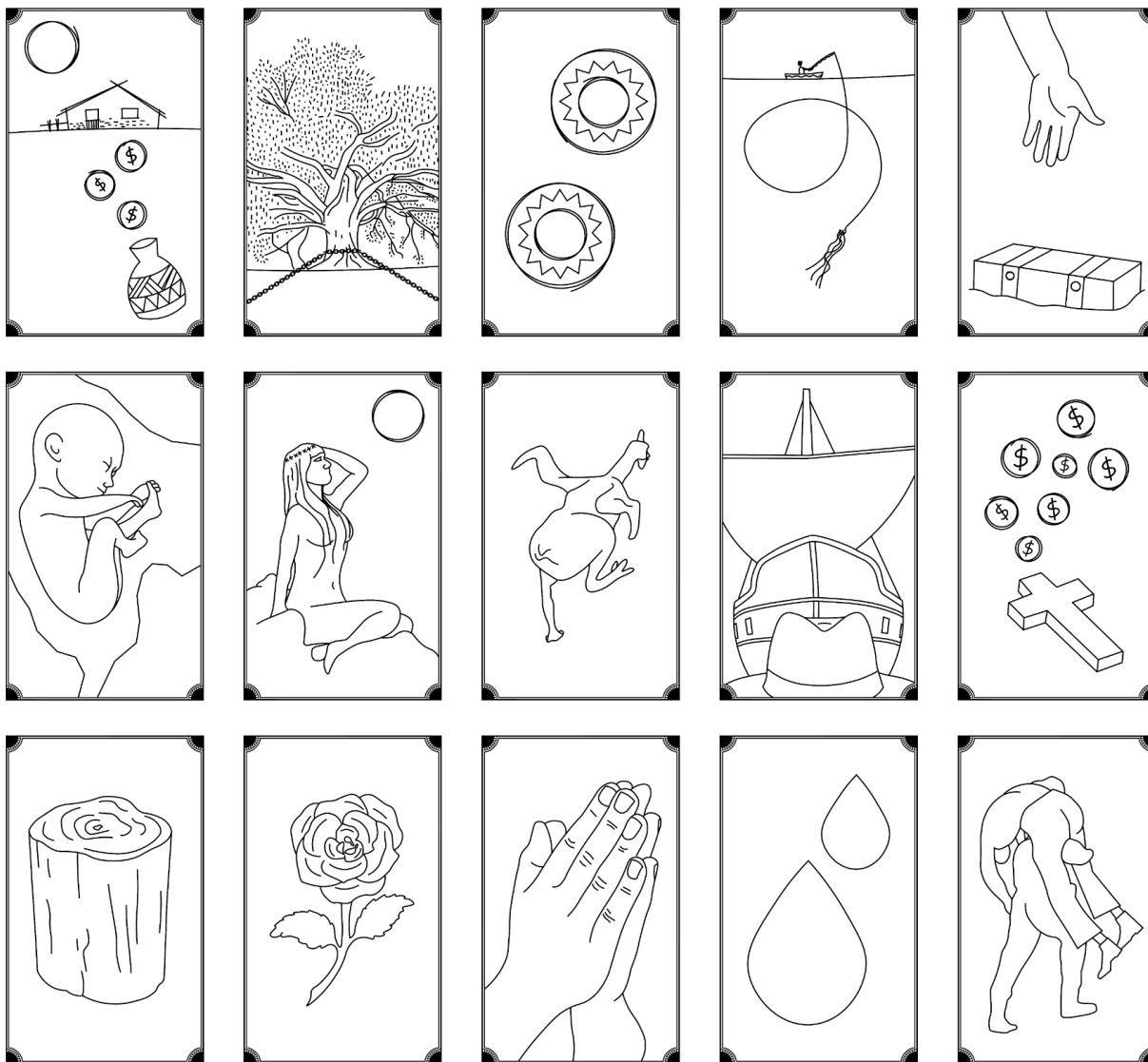


Fonte: Elaboração do autor.

Em seguida, foi criada uma ilustração para cada um dos contos, que partiu do processo de retradução das estórias para a linguagem imagética – uma vez que já foram traduzidas para a linguagem textual da linguagem oral. Nelas estão presentes elementos que

aparecem ao longo dos contos e que foram reinterpretados por mim a partir daquilo que considere mais relevante para cada conto. Abaixo as ilustrações na ordem em que aparecem no tópico 6.1:

Figura 2 – Ilustrações das estórias



Fonte: Elaboração do autor.

A capa é encadernada manualmente com tecido tricoline vermelho e conta com um encarte dobrável de papel, essa foi uma solução encontrada para trazer o título do livro sem que fosse preciso gravá-lo na superfície do material. Respectivamente abaixo estão primeira capa e o encarte:

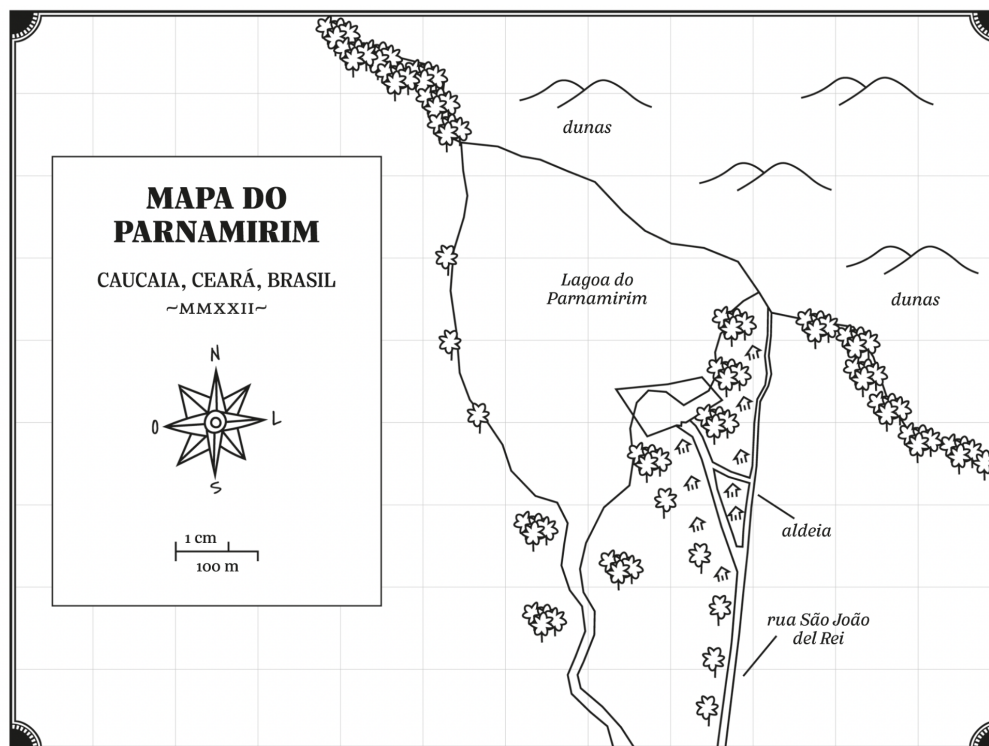
Figura 3 – Primeira capa e encarte



Fonte: Elaboração do autor.

Por último, o livro também possui um mapa, que também aparece no verso encarte, onde estão presentes pontos de referência que aparecem ao longo das narrativas: as dunas, a estrada, a aldeia e a lagoa:

Figura 4 – Mapa do Parnamirim



Fonte: Elaboração do autor.

6.3 Da Diagramação

Como dito anteriormente no tópico 5.2, “O Livro e o Designer II: Como criar e produzir livros” (HASLAM, 2007) foi usado como base para direcionar a execução do projeto gráfico, adaptando as etapas às necessidades do material. De acordo o autor, existem várias formas de se começar um livro, contudo, como este projeto é uma produção independente, onde eu também sou o editor, o ilustrador, o designer e o produtor gráfico, defini como apropriado começar pela definição da abordagem.

Diante da análise dos materiais (escrito e visual) pensei em uma expressão visual que comunicasse o que se intencionava dizer, para que assim fosse formulado um conceito. Ao pensar em qual seria a função/ mensagem que o livro deveria atender/ comunicar, elegi “preservação” como palavra-chave. Com isso, a escolha dos materiais precisaram estar adequadas a essa finalidade, fazendo-se necessário projetar um produto que seja resistente. Logo, abandonei as ideias mais experimentais, dentro do universo de possibilidades que trazem os livros de artista, e optei por seguir um caminho “mais tradicional”: um livro com uma capa dura e com um miolo costurado.

Para a execução do projeto editorial, optei por trabalhar com os seguintes elementos:

- a) as grades: guias invisíveis do espaço dentro da página que definem e ordenam onde os elementos que compõem o leiaute estarão;
- b) a paleta tipográfica: quais serão os arquivos de fonte digital, que darão “voz e personalidade” ao texto escrito;
- c) o tamanho tipográfico: qual será o tamanho das letras e a qual será a distância entre cada linhas (entrelinha);
- d) o alinhamento de texto: podendo ser à esquerda ou à direita, centralizadas ou justificadas;
- e) a estrutura editorial: sumário, fôlio, abertura de capítulo, hierarquia de títulos, citações, imagens e legendas, notas de rodapé, cólofon etc;
- f) a paleta de cor: qual o sistema de impressão (CMYK, Pantone, etc) e quais os pigmentos (tintas) utilizados para tingir o material.

A partir das decisões tomadas anteriormente, busquei estabelecer as dimensões do material (altura e largura). Levei em consideração o aproveitamento de papel (folha gráfica) e custo final de produção. O miolo foi planejado para ser financeiramente barato, mas sem abrir mão da qualidade. Ele possui o menor formato gráfico comercial: 10 x 15 centímetros. Com essas dimensões é possível imprimir até 72 páginas por folha de papel (frente e verso).

Informo ainda que para chegar nesse resultado e ciente que em gráficas são usadas folhas B (66 x 96 cm), utilizei a seguinte tabela para medir e calcular o aproveitamento de papel:

Figura 5 – Tabela de corte utilizada pela Gráfica LCR

TABELA DE CORTE 660 X 960 mm		32x34 30,5x33	05	19,2x33 18x32	10	13,5x22 11,5x21	21
96x66 94x64	01	66x19,2 65x18	05	21x25 20x24	11	13x22 12x21	22
48x66 46x64	02	32x33 30,5x32	06	22x24 21x23	12	12,5x21 11,5x20	23
96x33 94x31,5	02	24x42 22,5x41	06	16x33 15x32	12	12x22 11x21	24
32x66 31x64	03	22x48 20,5x47	06	19,2x23,4 18x22,5	14	16x16,5 15x15	24
96x22 95x21	03	22x37 20,5x36	07	19x22 18x21	15	13,2x19,2 12x18	25
33x48 31,5x46	04	24x33 22,5x32	08	16,5x24 15x23	16	11x19,2 10x18	30
24x66 22,5x64	04	22x32 21x31	09	16x22 15x21	18	12x16,5 11x15,5	32
		22x26 21x25	10	16,5x19,2 15x18	20	11x16 10x15	36

Fonte: Fotografada pelo autor.

Pensando em outras formas de baratear e facilitar a reprodução do livro, o formato escolhido (10 x 15 cm) também se insere dentro de uma folha A4 (29,7 x 21 cm), porém nesse caso é necessário o refilamento (corte) das bordas, conforme a imagem abaixo:

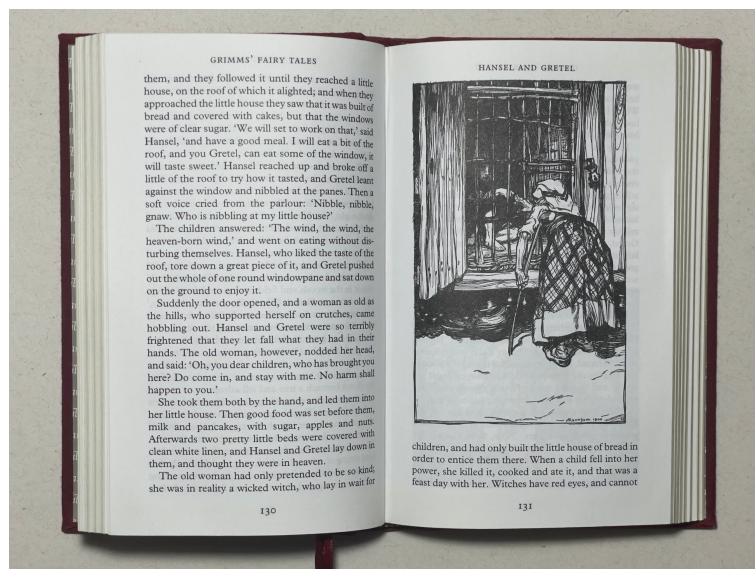
Figura 6 – Página dupla em uma folha A4



Fonte: Fotografada pelo autor.

Adotei o “livro de contos” como a estética visual para o material, inspirado principalmente em uma edição de bolso do livro “Grimms’ Fairy Tales” da Collector’s Library, que tenho em minha estante.

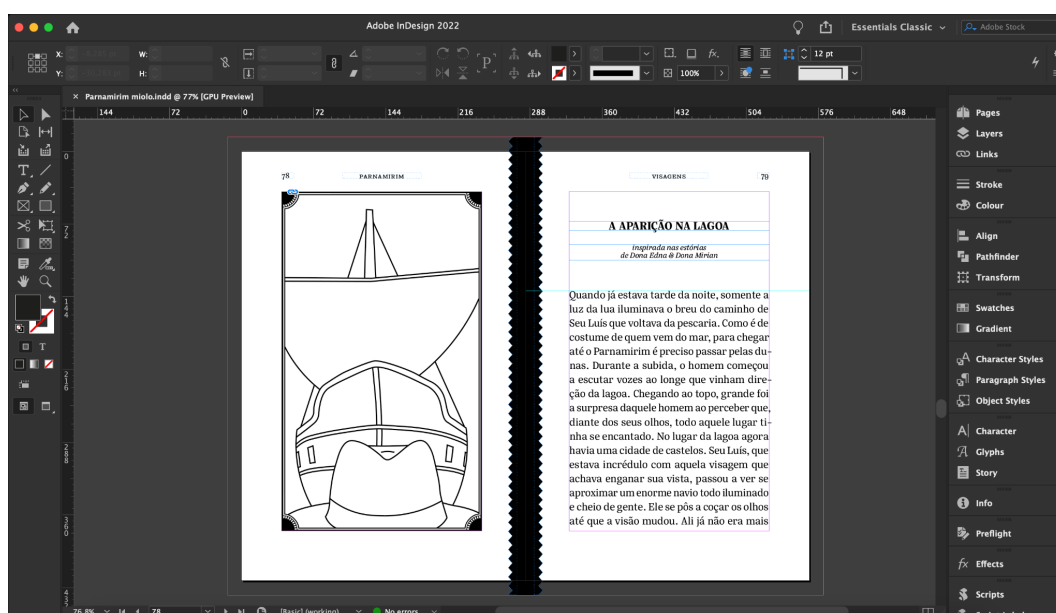
Figura 7 – Livro “Grimms’ Fairy Tales”



Fonte: Fotografada pelo autor.

Após produção de rascunhos, utilizei para a confecção do leiaute o Adobe InDesign, programa de computador comumente usado para editoração.

Figura 8 – Diagramação de capítulo no Adobe InDesign



Fonte: Elaboração do autor.

Para a definição das grades (ou o espaço ativo da página, ou seja, onde o texto fica) que competem o tamanho horizontal e vertical da caixa de texto, estabeleci, primeiramente, uma média que considerou o número aproximado de trinta e cinco caracteres por linha como medida horizontal, e o tamanho vertical foi gerado após a definição do tamanho da entrelinha (distância entre uma linha de texto e outra), contabilizando 24 linhas de corpo de texto. Ressalto que o tamanho de entrelinha escolhido para o corpo de texto foi de 14 pontos, baseando-me em testes realizados durante as experimentações das manchas gráficas e no conforto visual proporcionado.

A família tipográfica que compõe o material é a Silva Text, desenvolvida pela *digital type foundry*⁵ brasileira Blackletra. Optei por uma estética mais editorial, por tratar-se de um livro de contos e também em trazer um projeto tipográfico feito em território nacional. A seguir, encontram-se as correlações entre a tipografia e os tamanhos escolhidos para cada estilos de texto, usando como unidade de medida o ponto (pt):

Figura 9 – Silva Text

TÍTULO DE UNIDADE (Silva Text Black, 24 pt)

TÍTULO DE CAPÍTULO (Silva Text Bold, 12 pt)

Corpo de Texto (Silva Text Book, 11 pt)

Autoria (Silva Text Book Italic, 9 pt)

Fonte: Elaboração do autor.

Os alinhamentos de título e autores são centralizados e o corpo de texto é justificado. Nos fôlios, que estão na parte externa superior da grade, ficam de um lado o título do livro e do outro o nome da unidade, ambos centralizados, e nas margens externas superiores ficam as paginações.

A estrutura escolhida para o livro foi: encarte com o título e o mapa no verso, primeira capa, guarda, dedicatória, falsa folha de rosto com o título, expediente, folha de rosto, citação, sumário, apresentação do livro, mapa, unidade 1, texto introdutório da unidade, cinco primeiros contos, unidade 2, texto introdutório da unidade, mais cinco contos, unidade 3, texto introdutório da unidade, últimos cinco contos, texto de encerramento do livro, agradecimentos, sobre o autor, cólofon, e a quarta capa.

⁵ Empresa responsável pela criação e desenvolvimento de arquivos de fonte de texto digitais.

E, para baratear o custo de impressão, o miolo do material é em monocromia. A cor do papel é amarelada o que proporciona um conforto de leitura, sendo usado o papel *off-set* Pólen Bold 90 g/m² (gramas por metro quadrado) para dar volume à publicação. E, a capa é em tecido vermelho. A escolha dessas cores e materiais fazem referências aos pigmentos de jenipapo (preto), a palha (amarelada) e o urucum (vermelho), que estão presentes nas artes indígenas.

7 CONCLUSÃO

“Parnamirim” surgiu de um processo de transformações e adaptações. Se por um lado havia a motivação em se trabalhar tanto com o livro, quanto com cultura indígena, por outro havia o avanço da pandemia que modificou toda a rotina de trabalho e gerou diversas barreiras físicas, institucionais e psicológicas.

A sua criação foi uma longa jornada e o caminho se mostrou bastante desafiador, seja por me perder no ônibus nas primeiras visitas (e sem sinal de celular) ou por entrar em uma estrada de areia esburacada pela chuva e sem iluminação no meio da noite, o que resultou em um pneu furado e em algumas boas histórias para contar (o próprio livro). Também por ser o primeiro projeto que escrevo tanto a narrativa visual quanto a textual. Gostaria que o trabalho tivesse tomado outras direções, no entanto, fico feliz com o resultado apresentado. Considero que os objetivos elencados foram atendidos e bem executados, dentro das limitações impostas, desde a pesquisa e investigação de campo, os processos de tradução, retradução e transcrição e as experimentações editoriais.

Este relatório, em particular, foi de grande contribuição para o amadurecimento pessoal dos meus “pré-conceitos” sobre o que é e como se comporta um processo tradutor, aprender que contaminar e me deixar contaminar faz parte e deve ser encarado como algo positivo no universo artístico. As aulas de “Tradução Intersemiótica”, ministradas pela professora, e orientadora, Gabriela Reinaldo, foram fundamentais para a construção deste projeto, assim como o acolhimento e o apoio nos momentos mais difíceis.

Espero que, em um futuro breve, esse material possa abrir possibilidades de se gerar o registro das histórias desse povo junto ao Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), contribuindo para o fortalecimento da sua cultura Anacé. Por fim, chego a conclusão que são esses projetos desafiadores que nos agregam e nos transformam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, T. O. 1863: o ano em que um decreto – que nunca existiu – extinguiu uma população indígena que nunca deixou de existir. **Revista Aedos**, [S. l.], v. 4, n. 10, 2012. Disponível em: «<https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/29051>». Acesso em: 2 jun. 2022.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e Técnica, arte e política. Obras Escolhidas Volume 1**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3a ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1987.

CAMPOS, Haroldo. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, in **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Viva voz (FALE/UFMG), 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

Centro de Documentação Indígena. Disponível em: «<https://adelco.org.br/centro-documentacao/>». Acesso em: 31 mai. 2022.

FLUSSER, Vilém. **A escrita – Há futuro para a escrita? / Vilém Flusser**. Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Retradução como método de trabalho**. [s.d]. Disponível em: «<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-retraducao.pdf>». Acesso em: 1 jun. 2022.

GÁRCIA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. 1ª ed. Nova Iorque: Vintage Español, 2017.

_____. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eric Nepomuceno. 120ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II – como criar e produzir livros**. São Paulo: Edições Rosari Ltda, 2007.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIMA, Hércules Gomes de. **Vestindo Corpos: Regimes do Visível nas Pinturas Anacé**. Fortaleza, 2018. Disponível em: «https://www.academia.edu/41500200/_TCC_Vestindo_Corpos_Regimes_do_Vis%C3%ADvel_nas_Pinturas_Anacé» Acesso: 15 jun. 2022.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (orgs.). **Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (I)**. Arte em São Paulo, n. 6, 1982.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é**. Povos indígenas no Brasil (2001 – 2005) (2006): 41-49. Disponível em: «https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf». Acesso: 31 mai. 2022.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXO 1 – MOCK-UPS DO LIVRO

