



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**HABILITAÇÃO: JORNALISMO**

**ERON ANDRADE REZENDE FILHO**

*Lâmina: um zine para a cidade*

Salvador  
2013.2

## **ERON ANDRADE REZENDE FILHO**

### ***Lâmina: um zine para a cidade***

Memorial descritivo apresentado como requisito para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em jornalismo, pela Faculdade de Comunicação da UFBA, orientado pela Professora Doutora Malu Fontes

Salvador  
2013.2

*Os trens andariam mesmo que não houvesse uma única pessoa dentro*

John Wray

## **Resumo**

*Lâmina* é um fanzine concebido e produzido entre agosto de 2013 e janeiro de 2014 que tem a cidade como tema. Cidade, no caso, entendida não como um conceito geográfico, mas como um símbolo complexo e inesgotável da experiência humana. O zine reúne crônicas, ensaios fotográficos, trechos de livros e um relato de viagem. A proposta é produzir uma narrativa-painel, na qual a ligação entre os diversos elementos não é direta, mas feita através de associações, ganchos, nós, conexões. Este memorial traz os principais caminhos teóricos e descritivos percorridos na elaboração da publicação.

**Palavras-chave:** fanzine; cidade; urbanismo; crônica; literatura, revista.

## Sumário

<b>1. Apresentação</b> .....	<b>6</b>
<b>2. O produto</b> .....	<b>8</b>
<b>2.1 Projeto gráfico</b> .....	<b>13</b>
<b>3. O projeto</b> .....	<b>18</b>
<b>2.2 A escolha do tema</b> .....	<b>18</b>
<b>2.3 A construção da narrativa</b> .....	<b>20</b>
<b>2.3 A construção da forma</b> .....	<b>29</b>
<b>4. O processo</b> .....	<b>32</b>
<b>6. Referências de pesquisa</b> .....	<b>34</b>

## 1. Apresentação

As cidades estão hoje no centro da discussão mundial. O planeta se urbanizou de forma rápida e avassaladora, as metrópoles incharam, tornaram-se mais intrincadas, e a ciência responsável por refletir sobre esses processos e reger seu crescimento – o urbanismo – entrou em colapso, não respondendo a velocidade das demandas. É, sobretudo, em momentos como este, de crise, que se apresenta a necessidade de olhares que evoquem o símbolo complexo da cidade – lugar onde as experiências humanas se manifestam com intensidade, sobrepostas, no espaço presente e cuja inter-relação, com efeito, nem sempre é isenta de atritos. É esse olhar que fundamenta o fanzine *Lâmina*, publicação que põe o foco mais sobre a rua do que sobre o edifício, mais sobre as respostas que as cidades são capazes de oferecer do que sobre suas maravilhas arquitetônicas ou turísticas.

A proposta da publicação, neste caso, é promover uma espécie de viagem pelo espaço urbano – a exemplo de uma viagem de metrô ou ônibus por vias principais seguida de uma caminhada por vielas mais estreitas e menos centrais. Emular um percurso urbano, que sempre pode se transformar num desvio ou deriva, é o efeito pretendido por *Lâmina* através da curadoria dos trabalhos (textos e ensaios fotográficos) que se sucedem na publicação. Neste aspecto, os principais gêneros eleitos são a fotografia documental contemporânea (no caso das imagens), registrando pessoas, cantos, objetos e, sobretudo, cenas ordinárias, e a crônica (no caso dos textos). O predomínio da crônica – gênero híbrido, que parte do relato de fatos reais e possibilita um salto em direção à narrativa ficcional ou à exposição criativa, resultando em efeitos de sentido envoltos por elementos ora poéticos, ora irônicos ou humorísticos – justifica-se, sobretudo, pela inclinação do gênero pelo cotidiano citadino, em busca, na maioria das vezes, da exposição de suas fissuras.

O formato escolhido para a publicação – o fanzine – é uma resposta à necessidade de promover uma narrativa que se assemelhe à colagem, ao painel. A liberdade de criação característica dos zines possibilita, por exemplo, a inexistência de editoriais, títulos textuais ou colunas, permitindo uma edição que suscite o percurso do olho humano pela cidade: sempre mais labiríntico e sinuoso do que estanque. A acessibilidade e facilidade de produção também explicam a escolha do formato, tendo em vista que *Lâmina* foi concebida como uma publicação impressa e que preza, portanto, por sua materialidade.

Dessa forma, o trabalho está dividido em três ramificações conceituais: A primeira, nomeada “O produto”, corresponde à fundamentação teórica do trabalho. Essa parte traz a caracterização do que se convencionou chamar de fanzine, seus principais fundamentos e sua popularização através do fenômeno da autopublicação, bem como o seu lugar para o exercício do princípio artístico da montagem. A segunda, “O projeto”, traz a defesa do produto através de uma espécie de relatório, em que ele se enquadra em uma temática e formato específicos. Neste ponto, defende-se a concepção visual e os caminhos da narrativa. A terceira parte, “O processo”, traz o relato pessoal sobre a elaboração do projeto, desde a concepção até a finalização. Esta etapa traduz cada elemento essencial para a composição final do produto e a análise do processo de criação.

## 2. O produto

O fanzine compreende desde livretos grampeados de produção barata feitos numa copiadora local até publicações mais estruturadas, impressas em quatro cores. Seja qual for o processo, os zines são produzidos por pessoas com visões independentes, com o compromisso de olhar para conteúdos peculiares de seus próprios pontos de vista. De acordo com Magalhães (1993), os primeiros zines surgiram na década de 1930, nos Estados Unidos, enfocando artigos e curiosidades sobre ficção científica. No final desta década, o formato começou a chegar à Europa e ao Japão – a Inglaterra foi o primeiro país a seguir o exemplo dos americanos com o fanzine *Novae Terrae* (também sobre ficção científica), cuja autoria é de Maurice Handon e Dennis Jacques, em 1936. No Brasil, o pioneirismo dos fanzines é atribuído a Edson Rontani, que, em 1965, editou um boletim cujo objetivo era informar sobre quadrinhos e reunir os aficionados por essa arte. Batizado de *Ficção*, o boletim era impresso em mimeógrafo a álcool e tinha de dez a doze páginas por edição. A tiragem era em torno de 300 exemplares e não tinha uma periodicidade determinada.

Ao que consta, o primeiro fanzine foi publicado em 1930 e nada mais era que o produto de um processo de descentralização da produção do eixo das grandes revistas, processo este que vinha acontecendo desde o começo do século. A época era de uma invasão de publicações de entretenimento, lazer e cultura, que tentavam trazer o que era de interesse dos leitores. Mas nem todos estavam satisfeitos com o nível de informação que estavam recebendo. Fãs de aventuras fantásticas reclamavam junto às editoras que a qualidade das histórias e das coberturas que ofereciam estava aquém das expectativas do seu público leitor (ARAGÃO, 1999, p. 19).

Uma forma de publicação independente há décadas, portanto, o zine é, desde seu surgimento, uma contribuição para a diversidade de abordagens e assuntos – ainda que confeccionados apenas para satisfazer a impulsos expressivos dos próprios autores. A popularização do formato, na contemporaneidade<sup>1</sup>, pode ser compreendida através do que o escritor Chris Anderson (2006) batizou *Long Tail* (Cauda Longa). Em 2004, Anderson utilizou o termo na

---

<sup>1</sup> Só no primeiro semestre de 2014, São Paulo contará com três feiras dedicadas à exposição desse tipo de publicação, além de um espaço na SP-Arte, a maior feira de arte do hemisfério sul. A demanda por novas edições autorais não se limita a São Paulo. Na Feira Plana, evento realizado no mês de março do ano passado no Museu da Imagem e do Som (MIS), por exemplo, compareceram expositores de dez Estados diferentes. Já o coletivo Turnê organiza uma feira itinerante em seis capitais do país, de Porto Alegre a Recife.

revista *Wired* para se referir, sob uma perspectiva genérica, à economia da abundância – “o que acontece quando os gargalos que se interpõem entre a oferta e a demanda em nossa cultura começam a desaparecer e tudo se torna disponível para todos” (ANDERSON, 2006, p. 11). Segundo o autor, nas últimas décadas, a cultura, que antes vinha sendo fortemente influenciada pelos conglomerados de comunicação, passou a “um contínuo sem fronteiras de alto a baixo, com conteúdo amador e profissional competindo em igualdade de condições pela atenção” do usuário que “simplesmente escolhe aquilo de que gosta mais de um menu infinito” (ANDERSON, 2006, p. 3). Diante disso, Anderson conclui que a cultura está migrando de cultura de massa para cultura de nicho, uma vez que filmes segmentados podem ser economicamente tão atrativos quanto grandes produções, assim como o consumo de notícias não mais acontece apenas pelos meios de comunicação social.

A Cauda Longa, então, compreende os produtos de nicho que vendem muito menos cópias, individualmente, do que qualquer *best-seller*, mas, conjuntamente, representam uma parcela cada vez mais ampla do mercado. A Cauda Longa é composta por blogues, música e vídeos independentes, livros e romances de baixa tiragem, e inúmeras outras iniciativas de pequena escala, como os fanzines. A tecnologia – notadamente, a internet – vem colaborando imensamente para tal processo. Ela não só tornou disponível para muitas pessoas o acesso a uma inesgotável quantidade e variedade de informações, mas também de produtos. Anderson traz como exemplo o *Ebay*<sup>2</sup>, site que explora mercados de nicho, vendendo todo tipo de produto e superando os limites geográficos. Outro exemplo citado é o site *Etsy*<sup>3</sup>, que reúne lojas virtuais de produtos artesanais. O slogan “seu lugar para comprar e vender tudo que é artesanal, vintage e suprimentos” define quais tipos de produtos são negociados no site, ou seja, o nicho de atuação. As lojas hospedadas são, em sua maioria, dos Estados Unidos ou da Europa, mas muitas vendem para todo mundo (no total, 150 países participam das transições de compra e venda). Maria Thomas, diretora do negócio, explica o propósito do *Etsy*:

Ajudar as pessoas a ganhar a vida fazendo o que amam e criando coisas. A tecnologia faz a primeira parte acontecer, porque dá acesso a mercados que estavam anteriormente limitados pela geografia e outras variáveis. Mas nós

---

<sup>2</sup> ebay.com

<sup>3</sup> etsy.com

queremos também voltar ao tempo quando mercados significavam interação pessoal – quando você sabia de quem estava comprando<sup>4</sup>.

A Cauda Longa é, deste modo, alimentada por formas de distribuição baseadas na web (como Ebay, Etsy, Netflix<sup>5</sup>, Amazon<sup>6</sup>, Youtube<sup>7</sup> e Google<sup>8</sup>), bem como pela democratização de ferramentas de produção (como softwares para blogues, câmeras digitais e photoshop). No caso do mercado editorial (no qual localiza-se o fanzine), por exemplo, há serviços de publicação própria (como o Lulu<sup>9</sup>), que trabalham com os arquivos digitais do autor e oferecem a impressão e finalização do produto. Tal mercado editorial, então, antes uma comunidade fechada e controlada por um pequeno grupo, descentraliza-se com a autopublicação e as pequenas editoras.

De acordo com Lupton (2008), hoje, embora algumas poucas editoras grandes dominem o ramo editorial, empresas de menor porte estão começando a aparecer, graças as novas tecnologias e maneiras de fazer, comprar e vender publicações. Cada vez mais os editores estão criando trabalhos dirigidos para segmentos de mercado (de beatlemaníacos a designers), e usando a internet para alcançar os leitores diretamente (LUPTON, 2008, p. 12). Para a autora, a publicação independente abrange uma série de iniciativas empresariais, da iniciação de um único projeto de livro por um autor solitário até esforços contínuos por parte de organizações e indivíduos:

Na música, no cinema, na arte e no jornalismo, a ideia de mídia independente agora é aceita e até mesmo celebrada por artistas que também querem ser empreendedores e desejam trabalhar fora da indústria convencional (LUPTON, 2008, p. 12).

Inserido, portanto, num contexto de descentralização da produção, o fanzine nutre-se da lógica da Cauda Longa, na qual a web é um cerne – já que sintetiza a capacidade dos consumidores de converter-se também em produtores ou editores, idealizando, selecionando, implementando e difundindo conteúdos próprios ou reelaborando e compartilhando conteúdos

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.fastcompany.com/3018043/most-innovative-companies-2009/44etsy>>. Acesso em 2 jan. 2014. Tradução livre.

<sup>5</sup> netflix.com

<sup>6</sup> amazon.com

<sup>7</sup> youtube.com

<sup>8</sup> google.com

<sup>9</sup> lulu.com

de sua seleção. Ao mesmo tempo, no entanto, é justamente essa conjuntura, em que a era da mídia digital permitiu o acesso ilimitado e sem restrições a conteúdos de todas as espécies, que reitera um dos elementos centrais na constituição do formato fanzine, bem como das demais publicações independentes impressas: sua fisicalidade. Se com a internet e com os dispositivos eletrônicos – e-readers, smartphones, tablets – há a possibilidade de acesso a conteúdo on-line ou eletronicamente, a fisicalidade de um fanzine ou livro, por exemplo, dá aos leitores a possibilidade de fruir o prazer de suas possibilidades únicas e aparentemente inesgotáveis de design – em suma, de seu *livrismo* – como um luxo e não como uma imposição decorrente de seu sistema de entrega. Em suma, a partir do momento que o papel passa a coexistir com diversas formas digitais ou deixa de existir fisicamente, o leitor é exposto a uma reorganização de valores, alimentada por uma nova ordem de significação, tanto do objeto (material vs. imaterial) quanto do discurso que nele está contido.

Tomemos como modelo o livro, formato que melhor sintetiza as oscilações do mercado editorial. No ambiente contemporâneo, os livros coexistem com outras mídias que competem tanto por atração quanto por similaridade. Em pouco tempo, os usuários também passaram a ter outras necessidades e se valer de diferentes recursos que desempenham funções semelhantes ou distintas. Mesmo com a disponibilização de ebooks e a popularização do acesso a tablets, nunca antes a indústria editorial produziu tantos livros impressos e foi tão fácil e cômodo para o consumidor ter acesso aos mais diversos exemplares. Conforme salienta Chartier (2007), “estamos vivendo a primeira transformação da técnica de produção e reprodução de textos e essa mudança na forma e no suporte influencia o próprio hábito de ler”. É especificamente a materialidade do livro o fator que mais está sendo repensando e/ou adequado para o contexto geral do mundo.

Pode-se constatar isso na forma como obras clássicas da literatura, que durante décadas estiveram disponíveis como brochuras baratas, estão sendo reeditadas como livros de capa dura, com projeto visual requintado – livros para serem comprados, contemplados e admirados (como objetos). Esses livros se tornaram não só textos a serem lidos, mas também fonte de prazer hedonista, como caixas de bombons com uma qualidade especial: nunca se esvaziam, repõem a si mesmos continuamente. Se passamos a ter livros nos quais o componente visual é tão ou *mais* importante do que seu texto é porque estamos entrando em alguma coisa que podemos chamar de uma nova idade áurea (DYER, 2013).

Os livros com capas mais elaboradas, e, de maneira geral, com um apelo visual, eram classificados até pouco tempo como livros de coletâneas de arte ou como livro feito por e para designers. Ou seja: em ambos os casos, quem percebia maior valor e se dispunha a comprá-los era um público-alvo especializado e bem definido que conhece o assunto (FAWCETT-TANG, 2007). No entanto, a tendência criada por esses livros tem estabelecido uma grande influência em todo o mercado editorial e se estende por inúmeros gêneros. Fawcett-Tang (2007) cita como exemplo os livros de culinária, que hoje possuem um enorme apelo visual, que se vale de boas imagens, tipografia requintada e layout arrojado, deixando as receitas até mesmo em segundo plano. Junto a essa mudança de posicionamento por parte do mercado editorial, a percepção de valor dos compradores também se modificou, passando a valorizar não somente o conteúdo, mas também o design do livro, além de percebê-lo e apreciá-lo como um objeto. Um dado que é apontado como relevante para essa valorização da fisicalidade do livro é o fato de que:

Passamos boa parte de nossas vidas olhando para telas – telas de computador, televisão e cinema enquanto estamos em casa e celulares e palm-tops enquanto nos locomovemos de um lugar para outro. Neste contexto, os livros impressos podem ser uma espécie de alívio (FAWCETT-TANG, 2007, p. 11).

Bringhurst (2005) destaca que a fisicalidade do livro é um “espelho flexível da mente e do corpo”. Seu tamanho e suas proporções gerais, a cor e a textura do papel, o som que produz quando as páginas são viradas, o cheiro do papel, da cola e da tinta, tudo se mistura ao tamanho, à forma e ao posicionamento dos tipos para revelar um pouco do mundo em que foi feito (BRINGHURST, 2005, p. 159). Assim, livros e publicações impressas (no caso, aquelas que primam pela experiência tátil) são carregados de qualidades sensoriais e proporcionam vínculos afetivos com seus donos. As páginas possuem textura, seja ela tradicional ou manipulada para proporcionar uma experiência estética. Os exemplares também têm um peso e um cheiro característico. Todas essas propriedades são flexíveis e podem ser manejadas de maneira a incrementar o resultado tradicional.

No caso dos fanzines, a incorporação de diferentes recursos ou formas a fim de enriquecer o seu conteúdo e valorizar a sua materialidade dá-se menos através de caras e sofisticadas soluções e mais pelo uso criativo e engenhoso das partes que compõem o objeto físico (tais como papel, cor, imagem, suporte, espessura, modo de encadernação), aproximando-se,

assim, do princípio artístico da montagem. O processo de confecção e ordenação dessas partes vinculam-se ao projeto gráfico, área do design que dá forma ao conceito editorial e está intimamente interligada com a produção e a manufatura – ao modo como esse conceito será construído fisicamente. Deste modo, sendo *Lâmina* uma publicação concebida através de sua fisicalidade, faz-se necessário destacar os fundamentos teóricos que orientam o campo do design editorial – mais precisamente, do projeto gráfico.

## **2.1 Projeto gráfico**

Ao abarcar os elementos básicos do design, o projeto gráfico atua no âmbito da natureza física de uma publicação. Conforma a materialidade da publicação por meio da capa e de seu miolo, transparecendo o projeto editorial, linha de conduta da publicação que articula uma série de decisões relacionadas ao seu foco e temáticas de interesse a suas estratégias comerciais, seu posicionamento junto ao mercado e aos receptores, sua identidade, periodicidade, materialidade e produção (GRUSZYNSKI, 2013, p. 209). Ao expressar e personalizar o conteúdo da publicação, o projeto gráfico estabelece e fortalece sua identidade, com vistas ao desenvolvimento de um produto final agradável, útil, informativo (ZAPPATERRA, 2009). Além disso, visa também atrair e reter a atenção do público, configurando-se como um importante mediador no processo de comunicação, pois afeta o modo como o leitor se relaciona com o objeto, estabelecendo um determinado vínculo – material, intelectual, familiar, afetivo, renovado a cada edição (SCALZO, 2004). Ademais, determina o modo como esse sujeito apreende a informação ao sugerir e orientar o percurso de leitura.

Nesse sentido, Gäde (2002) dá ênfase ao fator estético das publicações como elemento essencial para o contrato de leitura em relação ao conteúdo e o modo de produção. Para o autor, a confiança que o público atribui aos conteúdos vincula-se ao modo de apresentação, ao seu aspecto óptico original e autêntico, que regula a percepção da publicação: da qualidade, textura, e alvura do seu suporte, da intensidade de suas tintas e cores, da qualidade da impressão, da disposição dos tipos e das imagens, da sua composição.

A credibilidade atribuída às publicações também está vinculada à familiaridade que o leitor tem com suas páginas, forma e materialidade, que é evocada na apropriação e leitura (GÄDE, 2002). Assim, embora os conteúdos sejam renovados constantemente, regulados pela

periodicidade, a forma estabelecida deve ser preservada, de modo que a estrutura gráfica facilite a sua identificação e que o leitor também se reconheça na publicação. Como um código que o leitor decifra rapidamente, um fio unificador, o projeto gráfico estabelece uma estrutura e/ou base fixa que determina padrões para seus elementos e zonas espaciais. Ali (2009) afirma que a construção do projeto gráfico deve ser caracterizada pela unidade visual, similaridade e continuidade, que implicam o uso constante de seus elementos, uma vez que os editores dedicam-se a preparar uma publicação diferente a cada edição, que surpreenda o leitor, mas sempre de acordo com uma estrutura coerente e harmoniosa, reconhecível.

Se a natureza recursiva de um fanzine periódico possibilita sua identificação, o caráter efêmero de seu conteúdo e sua relativa flexibilidade facilitam a realização de mudanças estilísticas graduais, que marcam sua renovação e evolução no tempo – evitando, ainda, a realização de redesenhos completos, de rupturas drásticas que possam afetar seu posicionamento e relação com o leitor, conforme sugere Leslie (2003). Além disso, o fanzine é um projeto orgânico contínuo, sendo que sua circunstância (periodicidade) contribui para a prática do designer, pois cada novo número oferece a oportunidade para se tentar inovar, como reação aos números anteriores e ao que outras publicações e meios têm feito.

O projeto gráfico é materializado por meio de um processo que abarca diferentes estratégias e operações que resultam no impresso físico, acabado. Estas compreendem desde a definição do suporte adequado, a realização da imposição e impressão das páginas, a aplicação de revestimentos, o refile, a montagem do miolo, até a encadernação e distribuição da publicação, envolvendo o gerenciamento de sua produção (GRUSZYNSKI, 2013, p. 210).

Sustentando e materializando as peças gráficas, com dimensões e tamanhos variados, o suporte pode ser definido como um material e/ou substrato que serve de base para a apresentação da informação gráfica. Dentre as propriedades do suporte/papel, destaca-se: a espessura e a gramatura, relativas a sua resistência e opacidade (transparência); a alvura e a brancura, que determinam sua capacidade de reflexão e o contraste com a tinta aplicada; cor; e textura. A impressão é realizada após a preparação dos arquivos digitais, geração de provas e produção das matrizes, com a utilização de máquinas planas (para baixas tiragens) e rotativas (para grandes tiragens). Pode ser realizada pelo processo de impressão conhecido como offset.<sup>10</sup> Uma vez impressas, as páginas são dobradas e refiladas, para então se dar o seu

---

<sup>10</sup> Offset é o método padrão de impressão para a maior parte do material produzido comercialmente. Matrizes de impressão de alumínio são preparadas para cada uma das quatro cores da escala CMYK – abreviatura do sistema

alceamento, que resulta na constituição do miolo da publicação. Em seguida, realiza-se sua encadernação, por meio de costura, grampeamento ou colagem, produzindo-se a lombada. A lombada canoa, arredondada, é fruto do grampeamento realizado sobre a medianiz, sendo ideal para publicações com papel de baixa/média gramatura (como os que são utilizados na maioria dos fanzines); já a lombada quadrada, produzida por meio de colagem (encadernação), é adequada para revistas com grande volume de páginas e que procuram qualidade no acabamento.

Para efeito de maior esclarecimento, dá-se ênfase, logo abaixo, aos principais elementos componentes do projeto gráfico de uma publicação e suas especificações (vale destacar que, nesta seção, estão compreendidos apenas os aspectos teóricos de cada elemento, sendo suas aplicações na construção de *Lâmina* detalhadas no item 3.3 do trabalho):

- A) O *grid* ou diagrama é um conjunto de linhas de marcação invisíveis, cuja função é organizar previamente conteúdos em relação ao espaço da página, estabelecendo o número de colunas, o espaço entre elas e as margens. Pode ser definido como uma solução planejada para determinados problemas, permitindo ao designer criar diferentes layouts contendo uma variedade de elementos, sem, todavia, fugir da estrutura predeterminada (SAMARA, 2011, p. 68).
  
- B) A *tipografia* configura materialmente a identidade da publicação e contribui para a construção de uma hierarquia e unidade visual em seus textos (GRUSZYNSKI, 2013, p. 213). Uma fonte tipográfica é um alfabeto completo, que compreende em seu *set* caracteres ortográficos (letras) e paraortográficos (numerais e sinais), os quais seguem um determinado padrão em sua estrutura. Assim, são estabelecidos padrões de fonte e corpo de texto, espaço entre letras e entre linhas que devem ser usados para cada parágrafo, enfim, as especificações referentes a caracteres e espaçamento de texto. A função da tipografia é mais do que transmitir a mensagem em linguagem verbal escrita. Ela assegura expressividade e ênfase aos textos, o que pode ser comparado a elementos das linguagens oral e gestual como entonações, variações de ritmo, expressões fisionômicas, movimentos corporais, posturas, para citar alguns. Além disso, a tipografia tem também como função conduzir o leitor à leitura, estimular sua

---

formado por Ciano (Cyan), Magenta (Magenta), Amarelo (Yellow) e Preto (black) – e o processo de transferência de tinta para o papel é feito por meio do contato da borracha (cauchú) com o papel. O sistema offset é o preferido pela consistência na qualidade; é ideal para grandes tiragens (LUPTON, 2008, p. 119).

percepção da estrutura subjacente ao texto, facilitar a compreensão da informação e aprofundar seu entendimento (LUPTON, 2006, p. 44). De uma perspectiva mais subjetiva, a escolha tipográfica deve, sobretudo, refletir o conteúdo da obra, além de estar de acordo com o projeto editorial, com a sua época e com o público alvo (BRINGHURST, 2005, p. 31).

- C) A *cor* pode estar presente nos textos e imagens, como também em elementos gráficos de apoio ou campos determinados da composição, auxiliando “a distinguir diferentes tipos de informação, além de criar relações entre os componentes ou edições de uma publicação (SAMARA, 2011, p. 28). A definição de uma paleta cromática pode se dar de diferentes formas, considerando-se tanto sua combinação com as cores presentes na identidade visual da publicação como aquelas presentes nas imagens. Pode-se optar pela adoção do contraste de cores ou pela combinação de cores análogas, complementares e/ou triádicas, definidas de acordo com sua posição no círculo cromático. Outro fator considerado na seleção de cores diz respeito à sua percepção, mais especificamente no que concerne à sua simbologia, à psicodinâmica da cor. Conforme sugere Fonseca (2008, p. 153), “as cores possuem, além de seu potencial psicofísico, uma força dinâmica e uma relação definitiva com nossas atividades e sentimentos”, podendo ser associadas a determinados tributos, qualidades e significados simbólicos, negativos ou positivos.
- D) As *imagens* podem ter várias funções em um projeto gráfico, segundo Camargo (1995). São elas: pontuação, que destaca aspectos do texto ou assinala seu início ou término; descritiva, que descreve objetos, cenários, personagens, etc. e é predominantemente didática; narrativa, que mostra uma ação, uma cena, conta uma história; simbólica, que representa uma ideia; expressiva, que revela emoções através de postura, gestos ou expressões de personagens ou elementos básicos da comunicação visual como ponto, linha, cor, textura, etc.; estética: que se destaca pela maneira como foi realizada, chama a atenção para a linguagem visual; e lúdica: quando a imagem pode se transformar em jogo. Essas funções não existem de forma independente, mas é possível que haja uma dominante. Elas serão selecionadas a partir de estratégias editoriais, relacionando-se às informações textuais de modo direto ou, às vezes, atuando de maneira independente. A utilização de imagens em uma publicação está relacionada a uma rede de associações entre os signos textuais,

plásticos e icônicos que provocam, no leitor, por sua vez, outras associações que transmitem mensagens sobre a identidade da publicação, sobre o conteúdo específico que está sendo disposto naquela página.

Tendo identificado e explicado os principais elementos componentes do projeto gráfico de uma publicação com o objetivo de compreender seus papéis na configuração material de um conceito editorial, é preciso, ainda, reiterar que estes se articulam como uma unidade que resulta no objeto impresso. É a partir do contato físico com a publicação que o leitor/espectador irá iniciar um processo de geração de sentidos no qual operações cognitivas colocam em relação sujeito e mundo.

### 3. O projeto

#### 3.1 A escolha do tema

O desejo de construir um fanzine sobre cidade surge através de uma concepção sobre esse espaço caracterizada por Calvino (1990) como “símbolo para todas as reflexões, experiências e conjeturas”. “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas”, afirma o viajante veneziano Marco Polo ao imperador Kublai Khan, em *As cidades invisíveis*, espécie de livro-suma sobre a cidade, em que o autor italiano, através da ficção, nos propõe percursos múltiplos, em busca de respostas para as perguntas que a realidade urbana vem instigando, desde o início da modernidade. A situação dialogal entre os dois interlocutores gera grafias urbanas que constituem o relato sensível dos modos de ver a cidade, produzindo uma cartografia simbólica, captando a cidade enquanto “símbolo complexo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (CALVINO, 1990, p. 73).

O que move a contínua construção e reconstrução das metrópoles atuais? De que forma estamos envolvidos na consolidação da cidadania e de uma desejada esfera pública no espaço urbano? Que modelos seguir em um momento de quebra de paradigmas globais? Ainda que não sejam passíveis de respostas objetivas, perguntas como essas animaram a investigação em torno de *Lâmina*.

Se nos anos 1990 vivíamos uma espécie de fatalismo, segundo o qual as cidades pareciam não ter alternativa a não ser entregar-se inteiramente ao capital financeiro e globalizado, temendo sempre o risco-país, hoje as experiências bem-sucedidas (ainda que contraditórias) de cidades como Medellín<sup>11</sup>, na Colômbia, somadas à força contestatória dos vários “occupy” pelo mundo, demonstram que os centros urbanos não podem ser apenas “máquinas de produzir riqueza” (LOGAN e MOLOTCH, 1987, p. 37). Lócus por excelência da experiência humana sobre o planeta, as cidades abrigam hoje mais da metade da população mundial.<sup>12</sup> Seu

---

<sup>11</sup> No trabalho em Medellín, novas escolas e bibliotecas públicas, parques e centros comunitários foram construídos com belos projetos arquitetônicos, redefinindo a paisagem. O programa urbanístico, que também conectou essas áreas mais críticas da cidade ao sistema de transportes, com intervenções como teleféricos, foi acompanhado por ações educacionais da prefeitura.

<sup>12</sup> 3,5 bilhões de pessoas vivem hoje em cidades. Segundo dados da Organização das Nações Unidas (ONU), 60% da população mundial habitará os centros urbanos em 2030, enquanto em 2050 serão 70%.

protagonismo é tal que levou Landry (2000) a batizar o século 21 como o século das cidades – em contraponto ao século 19 (das nações) e o século 20 (dos países).

Com efeito, vive-se hoje uma certa excitação com o novo papel central do espaço urbano no mundo desenhado pela economia de serviços, espelhando um contexto em que cidades pelo mundo desmontam ou reciclam vias expressas elevadas para construir parques e abrigar atividades de lazer na escala do pedestre. Hoje, apesar da macroeconomia mundial seguir dominada pelo petróleo e de os subsídios à produção e consumo de carros se manterem como motor da economia de países como o Brasil, mudanças culturais fazem com que, mesmo nos Estados Unidos, muitos já não vejam o automóvel como signo primordial de inserção na vida urbana. “Fazer” e “usar” a cidade pareciam ser, até pouco tempo, pares dicotômicos, que aludiam, de um lado, às forças políticas e econômicas que constroem a cidade junto ao desenho do arquiteto e, de outro, ao uso dos espaços urbanos pela população. Hoje, no entanto, está claro que esses pólos não se separam, pois usar é fazer e vice-versa, e não daremos conta da complexidade crescente das cidades sem arquitetarmos seus fazeres e usos de maneira dialógica.

O motto lefebvriano<sup>13</sup> do “direito à cidade” está, então, novamente na ordem do dia, pois o cidadão que usa o espaço urbano reivindica o direito de participar de sua construção. E esse direito inclui não apenas a satisfação de necessidades básicas, como transporte, habitação, saúde e educação, mas também a realização de desejos, sobretudo o desejo, múltiplo e difuso, de cidades melhores para fazer e usar na vida cotidiana. Isto é, cidades que sejam lugares para a ação. Neste aspecto, vale resgatar o conceito de espaço urbano de Park (1973):

[A cidade] é a tentativa mais bem-sucedida do homem de refazer o mundo em que vive mais de acordo com os desejos de seu coração. Mas, se a cidade é o mundo que o homem criou, é também o mundo onde ele está condenado a viver daqui por diante. Assim, indiretamente, e sem ter nenhuma noção clara da natureza da sua tarefa, ao fazer a cidade o homem refaz a si mesmo (PARK, 1973, p. 50).

---

<sup>13</sup> O sociólogo e filósofo marxista Henri Lefèbvre afirma em *A Revolução Urbana* que a urbanização era essencial para a sobrevivência do capitalismo e, portanto, estava destinada a tornar-se um foco crucial da luta política e de classes; e que a urbanização estava apagando as distinções entre a cidade e o campo, com a produção de espaços integrados em todo o território do país. Para Lefebvre, o direito à cidade tinha de significar o direito de comandar todo o processo urbano, que ia ampliando seu domínio sobre o campo, por meio de fenômenos como o agronegócio, as casas de campo e o turismo rural.

Saber que tipo de cidade queremos, portanto, é uma questão que não pode ser dissociada de saber que tipo de vínculos sociais, relacionamentos com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos nós desejamos. O direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade (HARVEY, 2008). Além disso, é um direito coletivo, e não individual, já que essa transformação depende do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmos, é, a meu ver, um dos nossos direitos humanos mais preciosos – e, ao mesmo tempo, ainda muito negligenciado.

A opção, deste modo, de tratar, em *Lâmina*, a cidade não como um conceito geográfico, mas como símbolo, vem do reconhecimento não apenas de sua importância (notadamente, a importância de uma revolução urbana, motivada por perguntas como “será que o espantoso ritmo e a escala da urbanização nos últimos 100 anos contribuíram para o bem-estar do homem?”), mas também da complexidade crescente abarcada por esse espaço. Ideias e situações são dispostas na publicação para demonstrar que a cidade é muito mais do que podemos conceber, que ela está muito além do que a arquitetura pode imaginar. Mais rica, problemática e paradoxal. Ao fanzine, no entanto, não interessa uma discussão direta sobre tal complexidade. O convite para pensar a cidade vem através de pequenas frestas (textuais ou imagéticas), cuja intenção é colocar o leitor num nível sensorial e estético despertado por essa cidade complexa. A ideia de fazer, do leitor, uma espécie de passageiro do percurso urbano – no qual se sobrepõem épocas, paisagens, personagens e diálogos distintos, mas não desconexos – decorre também do entendimento da condição do nomadismo como inerente à experiência metropolitana. Nessa deriva programada por *Lâmina*, há a chance de atravessar territórios e fluxos; há a oportunidade de olhar a cidade e ser olhado por ela.

### **3.2 A construção da narrativa**

Uma vez estabelecidos o tema e o modo de abordagem, trabalhos textuais e fotográficos foram selecionados e/ou produzidos exclusivamente para a publicação<sup>14</sup>, a fim de projetar o efeito narrativo desejado. O percurso de *Lâmina* inicia-se com uma espécie de prólogo

---

<sup>14</sup> No item 4 deste memorial estão detalhados o processo de cessão de direitos autorais, no caso de trabalhos já existentes, bem como a construção dos trabalhos realizados especialmente para *Lâmina*.

(páginas 2 e 3), no qual está o poema *cidade/city/cité* (1963), de Augusto de Campos. O poema é formado por uma imensa palavra composta de unidades lexicais que coincidem em três línguas (português, inglês e francês), seguida do sufixo “cidade”, e suas respectivas traduções (“city” e “cité”). A presença plurilíngue do sufixo internacionaliza e intensifica a importância da palavra “cidade”, enquanto substantivo, para a compreensão do poema.

À primeira vista, o olho do leitor não consegue distinguir as palavras que formam a palavra-poema de 158 letras. Num segundo momento, percebe-se que se tratam de prefixos, ou “pseudoprefixos”, no dizer de Jackson (2004), que permitem a formação de substantivos terminados em “- cidade”. Esses prefixos, que não formam palavras, pois apenas seguem uns aos outros, implicam numa leitura que se torna cada vez mais rápida, até chegar à cidade, conclusão e síntese das diferentes ideias expressas pelas palavras formadas. Se avaliarmos o sentido dos termos que compõem o poema, encontraremos conceitos muito diversos, como, por exemplo, *fuga-cidade* e *tena-cidade*. Depreende-se que a multiplicidade e a profusão de vozes da cidade babélica estão presentes no poema – assemelhando-se ao *skyline* de uma metrópole, tal qual a vista através de uma janela no centro de uma capital.

O poema é a porta de entrada para a publicação e, também, para o ensaio fotográfico que vem a seguir (páginas 4 a 13), de autoria do fotógrafo brasileiro Silvino Mendonça. Se o olhar, através do poema, direciona-se para a metrópole em sua totalidade e profusão de vozes, as imagens de Mendonça oferecem os detalhes e o silêncio. São imagens de vestígios: cinemas vazios, tijolos amontoados, torres de comunicação, edifícios inacabados; a presença de habitantes (o único ser vivo nas imagens é um cachorro que parece observar a paisagem através de sua janela) é uma sugestão. As fotos trabalham, portanto, com o jogo ausência-presença.

Sobre esse aspecto – da cidade registrada através de seus vazios e situações transitórias – é válido contextualizar o modo de operação de Mendonça recorrendo ao ensaio textual *Phantom City* (1985), do filósofo Vilém Flusser, escrito para uma exposição de fotografias onde eram exibidas obras de vários autores e o tema era a cidade sem pessoas. No texto, Flusser questiona a ausência da figura humana nas fotografias da cidade. Segundo o autor, “[...] os fotógrafos manipulam a cidade, retirando as pessoas. Mostram a cidade como desejariam que ela fosse. De qualquer modo, a cidade não é independente do observador. Ao contrário, é o alvo da flecha do observador. [...] Nesse sentido, as fotografias são documentos

de uma intenção”. Como salienta Persichetti (2004), tal flecha/intenção é o produto de um processo de transformação sofrido pela fotografia:

Se, ao nascer, a fotografia se importava ou estava voltada para simplesmente registrar o mundo externo, sem preocupação estética ou de comunicação, na entrada e no decorrer do século 20 essa linguagem se transformou. Os fotógrafos deixaram de apenas registrar a cidade para interpretá-la. Quase que um retrato da cidade, com suas belezas, seus defeitos, desvendando o que caracteriza a paisagem urbana (PERSICHETTI, 2004, p. 7).

A fotografia de Mendonça é, deste modo, sua flecha para uma cidade em que o extraordinário, aquilo que merece ser registrado, está no banal. Em suas palavras, as imagens que ele fotografa surgem através de “pequenos desvios sobre cenas cotidianas, repetitivas. Um dia, como outro qualquer, atravessando os mesmos caminhos de sempre, em que algum elemento conhecido deixou de ser detalhe”. Neste aspecto, seu método de trabalho – e a forma como percebe a fotografia – aproxima-se do que o também fotógrafo Cristiano Mascaro descreveu, em seu livro *Cidade Reveladas* (2006), como “a busca por um cotidiano insólito”:

Não busco fatos sensacionais ou grandes acontecimentos. Confesso ter um certo pudor e resistência em buscar tudo aquilo que tantos esperam da fotografia: o inusitado, a cena violenta, as mazelas, o fato jocoso, os contrastes óbvios da nossa realidade. Satisfaço-me com a ilusão de ter visto em uma cena banal algo que ninguém foi capaz de perceber, como se aquela imagem fugaz fosse uma aparição exclusiva (MASCARO, 2006, p. 177).

Do diálogo entre o *skyline* proposto por Augusto de Campos e o banal fotografado por Mendonça, o leitor chega (páginas 14 e 15) à primeira parada textual de maior fôlego: dois trechos do livro *As cidades invisíveis*, de Calvino (1923-1985). Neste romance, Marco Polo descreve a Kublai Khan as cidades do império que o soberano desconhecia. O aventureiro viaja, na verdade, no império da linguagem e constrói cidades imaginárias, todas com nome de mulher. “Confirma-se a hipótese de que cada pessoa tenha em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares” (CALVINO, 1990, p. 34). Nos trechos selecionados para *Lâmina*, versa-se, no caso do primeiro, sobre os encontros “sem que se toque um dedo”, próprios dos centros urbanos:

[...] as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se vêem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam (CALVINO, 1990, p. 51).

E, no caso do segundo trecho, sobre os diversos mapas (afetivos e geográficos) que uma cidade é capaz de oferecer:

[...] a rede de trajetos não é disposta numa única camada; segue um sobe-desce de escadas, bailéus, pontes arqueadas, ruas suspensas. Combinando segmentos dos diversos percursos elevados ou de superfície, os habitantes se dão o divertimento diário de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares. Em Esmeraldina, mesmo as vidas mais rotineiras e tranquilas transcorrem sem se repetir (CALVINO, 1990, p. 83).

Embora Calvino reedite, em *As cidades invisíveis*, o narrador-viajante, arquétipo do contador de histórias, aqui não importa a viagem, a aventura, mas as cidades. Este procedimento equivale a “viajar” pelo território da literatura, por itinerários já esgotados, em que todas as histórias já foram contadas até o limite da saturação e só é possível inventariar, visitar, reciclar. Saber ver é homólogo a saber narrar. Esta é a sabedoria que Marco Polo parece demonstrar ao grande Kublai Khan. A cidade é, na verdade, uma máquina de narrar: nela residem infinitas combinações narrativas.

O leitor então alcança, logo depois, uma parte do zine (páginas 16 a 30) em que a viagem narrativa pela cidade ganha seu aspecto mais literal. Conjugando um trecho do romance *Afluentes do rio silencioso* (2010), de John Wray, e um ensaio fotográfico de Bruce Davidson, o leitor imerge no sistema de metrô. Em *Afluentes*, Wray narra a saga de William Heller, de apelido Lowboy, garoto esquizofrênico que escapa de uma clínica psiquiátrica e empreende uma saga pelo metrô de Nova York. O trecho do romance selecionado para *Lâmina* funciona como um título para as imagens que aparecem na sequência. Entre 1981 e 1985, Bruce Davidson percorreu cerca de 900 quilômetros do metrô de Nova York e os registros foram reunidos no livro *Subway*, publicado inicialmente pela editora Aperture (1986) e em nova edição pela St. Ann Press (2003), que acrescentou 43 fotografias ao volume original.

As fotos permanecem como um registro valioso de uma Nova York mais escura, mais inquieta, mais colorida e bem mais violenta do que é hoje. Um dos aspectos que definem a série é o contraste entre a solidão dos passageiros e o clamor de seus arredores: o burburinho e guincho dos trens, a sobrecarga confusa do grafite que cobre cada centímetro das paredes e janelas dos vagões. Na série, o mundo fechado do metrô pode ser encarado como uma metáfora para Nova York, com toda sua agitação, violência e humanidade (O'HAGAN, 2011). Sobre o trabalho, o próprio Davidson disse:

As pessoas no metrô, suas carnes justapostas contra o grafite, o efeito penetrante da própria luz estroboscópica dos vagões e até mesmo a escuridão oca dos túneis inspirava uma estética que passava despercebida pelos passageiros que estavam presos no subsolo, escondendo-se atrás de máscaras e fechado uns dos outros (O'HAGAN, 2011).

Ao contrário de Walker Evans em sua famosa série fotográfica nos metrôs de Nova York, realizada entre 1938 e 1941<sup>15</sup>, Davidson não escondia o que estava fazendo, o flash o denunciava instantaneamente. Por isso, vemos menos passageiros absortos (ainda que eles estejam presentes em algumas imagens) e mais olhares que encontram a câmera de forma direta. Em comum entre as séries, no entanto, está a sensação de presença e proximidade. Seja pela pouca distância ou pelo efeito hipnótico de se ver os retratos em sequência, seja por obra de cortes oblíquos ou drásticos, que recriam algo da experiência de andar de metrô, o observador é tragado para o interior do vagão (TITAN JR., 2009, p. 170).

Do subsolo de Wray-Davidson, *Lâmina* parte para os diálogos e as divagações suscitadas pelo cotidiano citadino. Nesta parte do zine (páginas 32 a 42), encadeiam-se três crônicas, de autoria de Ricardo Sangiovanni, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Mariana Paiva. Como antecipado no item 1 deste memorial, a escolha da crônica deve-se à sua inclinação pelo retrato informal e jocoso da cidade. Sobre o gênero, Drummond acrescenta:

Crônica tem esta vantagem: não obriga ao paletó-e-gravata do editorialista, forçado a definir uma posição correta diante dos grandes problemas; não exige de quem a fez o nervosismo saltitante do repórter, responsável pela

---

<sup>15</sup> Walker Evans (1903-1975) fez uma série de retratos com uma câmera Contax de 35 milímetros escondida sob o casaco. Um dos desafios de Evans era imaginar se certas pessoas estavam corretamente enquadradas no momento em que batia a foto usando um cabo disparador.

apuração do fato na hora mesma em que ele acontece; [...] Não se exige do cronista geral a informação ou os comentários precisos que cobramos dos outros. O que lhe pedimos é uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não ortodoxo e não trivial, e desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadição (ANDRADE, 1984, p. 8).

Ampliando a definição de Drummond, Coutinho (1967) afirma que é mesmo da própria natureza da crônica a flexibilidade, a mobilidade, a irregularidade; que a crônica é um gênero “entre”: entre o jornalismo e a literatura; entre o relato e o conto. “E realmente acreditamos que esse gênero se quer ‘entre’, porém, sempre entre amigos, podendo, assim, preservar sua característica maior: a informalidade” (COUTINHO, 1967, p. 133). Tal característica, deste modo, está presente nos três textos que integram *Lâmina*, compondo uma visão informal – e, por que não, vadia? – da cidade, porém não negligenciando as fissuras desse mesmo espaço. Tomemos como exemplo a crônica de Drummond.

Há uma estratégia nas crônicas drummondianas de elaborar situações ficcionais a partir de fatos históricos ou de sintomas graves da realidade de sua época, muitos dos quais permanecem latentes. Porém, o humor e o tom de conversa amistosa de suas crônicas atenuam o peso de notícias do primeiro caderno de um jornal, sem, no entanto, abandonar uma dimensão crítica. É o caso de *Viadutos*, crônica de sua autoria presente em *Lâmina*, na qual se estabelece um diálogo ficcional com um morador de rua:

- Endereço do colega?
- Viaduto São Sebastião, pilastra nº 4, lado esquerdo, na Presidente Vargas. Apareça por lá.
- Ótimo. Vou aparecer, mas agora não. Estou de mudança.
- Se não for indiscrição, pode-se saber para onde?
- Não sei ainda. Moro no viaduto de Japeri, aliás muito confortável, mas compreende, né? Um pouco longe. Procuro um na cidade.
- Já experimentou Botafogo?
- Fui eu que inaugurei. Era uma habitação deliciosa, aliás duas, com vista panorâmica, banho de mar em frente etc. Mas sabe o que aconteceu: estragaram aquilo, botaram jardins, espelhos d’água...
- É. Estão sempre atrapalhando.
- Espelho d’água, vá lá, serve para a toailete. Mas o jardim...
- Jardim não é bom para secar roupa?

- Em tese. Mas há sempre um guarda querendo defender as plantas, implicando com os moradores.
- Tem razão. Na vida, o essencial é paz.

O humor e a leveza desta crônica não excetuam a perspectiva crítica do texto, que versa sobre o intenso processo de urbanização das últimas décadas, em que a cidade consolidou-se como lugar de emancipação humana, e, também, por outro lado, dos seus maiores conflitos – momento em que a vocação da cidade encontra sua confirmação e crise diante da “mercantilização da vida urbana: há uma aura de liberdade de escolha de serviços, lazer e cultura, desde que se tenha dinheiro para pagar” (HARVEY, 2008). As crônicas presentes em *Lâmina*, conseqüentemente, trazem esse limiar suscitado pelo gênero:

Por meio [...] da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, [a crônica] se ajusta à sensibilidade de todo o dia. [...] Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado (CANDIDO, 1992, p. 13).

O leitor, na sequência, encontra as páginas centrais de *Lâmina* (39 a 52), ocupadas por duas fotos de autoria de Silvino Mendonça e um relato de viagem de autoria do jornalista e escritor italiano Alberto Moravia (1907-1990). As fotos retratam Brasília no momento das manifestações de junho do ano passado e o texto, intitulado *Brasília barroca* e publicado pela primeira vez no jornal *Corriere della Sera*, em 28 de agosto de 1960, é a descrição de Moravia em sua primeira visita à cidade, então recém-inaugurada capital do Brasil. Moravia a vê, do avião, como “um monte de bifés ensanguentados” estendido sobre o Planalto Central e, de baixo, como uma mescla de faroeste e civilização abstrata:

[...] Aí está a chamada cidade livre, um pulular de retângulos, isto é, de barracas alinhadas ao longo de um estradão imenso: aqui se aglomeram, como no faroeste à época da febre do ouro, os traficantes vindos de todos os lugares (mas o ouro é o dinheiro que o Estado brasileiro gasta em Brasília); aí estão os prédios ainda escassos, espigados aqui e ali como peças de um dominó em desordem; eis a meia-lua azul do Lago artificial, entre o vermelho sanguíneo dos desterramentos e o amarelo ictérico da mata; eis as complicadas aortas negras desse coração de cimento, ou seja, o sistema viário projetado por Lucio Costa, ao que parece o mais moderno do mundo;

aí está, tomando todo o entorno de Brasília, o fervilhar maligno e ingrato da mata que, como sabemos, se estende por milhares de quilômetros, e em cujo centro a cidade precipitou-se como um meteorito ardente, sacrificando a sangue a terra árida. Do alto, a vontade que está na origem de Brasília se revela claramente: criar uma capital abstrata para um país imenso, cuja unidade também é um milagre de abstração linguística e étnica.

Hoje uma espécie de testamento vivo do fracasso das utopias modernas na arquitetura<sup>16</sup>, Brasília já despertava críticas ferrenhas mesmo em seus estágios embrionários. A monumentalidade da cidade provocou polêmica desde o concurso para seu plano piloto, em 1957, e chocou Moravia, que saiu de sua visita à cidade com a impressão de que seu gigantismo arquitetônico aniquilava o homem, ao evocar monumentos de antigas autocracias. A arquiteta Lina Bo Bardi, em 1964, respondendo indiretamente a Moravia<sup>17</sup> – e mais diretamente aos arquitetos italianos que criticavam o projeto da capital –, disse que Brasília representava um “impulso de libertação” do Brasil. O fato é que nunca na história humana uma cidade surgiu do nada e foi construída em tão curto espaço de tempo (XAVIER, 2013, p. 9). Nenhuma cidade no século 20 foi proposta com o tamanho de Brasília; cidades predecessoras com essas dimensões foram exercícios quase acadêmicos.

O texto de Moravia apresentado em *Lâmina*, embora escrito há quatro décadas, traz Brasília como um lugar que explicita os grandes conflitos que a sociedade brasileira tem de enfrentar – e que, portanto, concebida para ser uma cidade igualitária e socialmente justa, “permanece como registro de uma utopia que ainda teima em não calar” (XAVIER, 2013, p. 10). O texto encerra-se, justamente, com uma referência à luz de Brasília: tanto a luz física, quanto a luz enquanto reflexão que a cidade é capaz de erguer. Tal imagem é o gancho para o ensaio fotográfico de se segue na publicação (páginas 53 a 61), iniciado com o registro da iluminação pública de uma cidade indefinida. O ensaio, de autoria da arquiteta Denise Matsumoto, reúne registros de suas viagens: cidades fotografadas sempre à noite, iluminadas artificialmente, que intensificam a relação entre mostrar e esconder destes espaços.

---

<sup>16</sup> O conceito de cidade moderna, do qual Brasília é a mais significativa realização, foi desenvolvido na primeira metade do século 20. A vanguarda do pensamento urbanístico estabeleceu consensos como a setorização de usos (áreas comerciais, culturais etc.) e a separação de veículos e pedestres. Contudo, o cerne da questão era a habitação coletiva, uma das vedetes de Brasília. Este conceito pretendia ser um contraposto à insalubridade da cidade tradicional.

<sup>17</sup> O texto intitulado *Em defesa de Brasília* foi publicado na revista *L'Architettura - Cronache e Storia*, em novembro de 1964.

Partindo do tamanho 10 x 15 cm, formato de fotografia que todos conhecemos de nossos álbuns familiares e dos cartões postais, o ensaio de Denise está disposto na forma horizontal nas páginas do zine – para vê-las, então, o leitor precisa girar a publicação e folheá-la como se folheia um álbum de fotos. Ao contrário dos álbuns de fotografias, no entanto, não há identificação da época ou lugar das fotos no ensaio, reforçando a ideia da cidade como símbolo, forma de abordagem da publicação exposta anteriormente, no item 3.1.

O leitor alcança, então, o final da publicação, onde encontra um texto assinado pela escritora sergipana Moema Franca. A narrativa em primeira pessoa, que aproxima-se do conto, descreve uma cidade em que “uma multidão inteira” está presa num engarrafamento, “expelindo ódio na forma de gás carbônico pelos escapamentos dos carros, nesse ritual diário do meio-dia”. O narrador-personagem, então, decide pegar um atalho que o leva, em sua definição, a uma “cidade secreta dentro da cidade oficial”:

[...] Mas aqui não tem vento, só o sol, o asfalto e a areia pesada que se desgruda do barro seco. Está claro que não é um lugar onde eu devesse trafegar, estou na cidade secreta dentro da cidade oficial, na cidade proibida que nada tem a ver com a China e seus telhados arrebitados. Nenhuma escola, nenhum policial, nenhuma alma andando tranquilamente pela calçada. Existe alguma coisa errada quando, no meio de uma cidade paralisada pelo caos, você se vê numa rua completamente deserta. Fecho os vidros do carro. Em vez das buzinas, ouço um silêncio talvez real, talvez resultado de uma intuição aterrorizante: algo pode acontecer.

Ao longo da narrativa, a autora delinea uma cidade que se aproxima de um cenário pós-apocalíptico – “quase consigo ouvir uma daquelas plaquinhas enferrujadas rangendo, rriiin-ôon, rriiin-ôon, balançando ao vento”, escreve – e que é, portanto, resultado da aglutinação de problemas experimentados por grandes centros urbanos, como os localizados no Brasil, tais como engarrafamentos, poluição e pobreza. O texto – tal qual a proposta de *Lâmina* – guia o leitor pela cidade – que, no caso do conto, tende a ser um espaço sombrio e desolador. A escolha por finalizar *Lâmina* com a narrativa de Moema vem da capacidade que a autora demonstra em fazer da cidade uma experiência incisiva e, por isso, transformadora. Algo que está na raiz do próprio nome da publicação: *Lâmina*, aquilo que pode ser tanto a chapa de vidro sobre a qual se deita a substância que se vai examinar ao microscópio, como também a folha metálica afiada e cortante.

### 3.3 A construção da forma

Simultaneamente à escolha dos conteúdos que fariam parte do zine, a forma de apresentação da publicação (seu projeto gráfico, especificamente) também foi sendo pensada. A primeira escolha feita neste sentido foi a do formato/tamanho da publicação. Optou-se, neste caso, por 14 cm (largura) por 21 cm (altura), proporção da maioria dos livros e, por isso, próxima do leitor. O segundo passo foi a escolha da fonte tipográfica. Para *Lâmina*, optou-se pela fonte Elena (Figura 1), criada pela designer americana Nicole Dotin. Trata-se de uma fonte serifada e, portanto, adequada para a leitura de textos médios e grandes. As serifas são estruturas que ficam nas extremidades de uma fonte – pequenos traços e prolongamentos em suas extremidades que criam um fluxo direcional, horizontal, de letra para letra e que ajuda os olhos a moverem-se de um grupo de palavra para outro (LUPTON, 2006, p. 114).



Randolph Bouleva *International Sanct* **Surveillance Vid** *Continuing Educati*  
RESPONSIBL REVELATION **MELLOWIN** STATION 2568  
SHERIFL *Pachinko* **ZONCO** *Graded67*  
Yangtz *OCHRE* **Birmi** *HIBERN*  
BACK *Modu* **62By** *Mix89*  
Flite *Kurl* **Phi** *Exch*

**Figura 1:** fonte Elena

Fonte: site Process Type Foundry<sup>18</sup>

Uma vez que guiam o olhar do leitor pelo texto, fazendo com que este leia as palavras completas e não as letras individuais, as fontes serifadas deixam a impressão de

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://processtypefoundry.com/fonts/elena/>>. Acesso em dez. 2013.

encadeamento das palavras, facilitando a leitura. Elena mostrou-se, deste modo, ser uma fonte adequada para os textos do zine, transmitindo a sensação de leveza e fluidez almejadas.

O terceiro passo na concretização do projeto gráfico se deu através da escolha do grid da publicação. Optou-se por um grid de quatro colunas. Grids de colunas múltiplas permitem maior flexibilidade do que os grids de colunas duplas ou simples, já que as colunas múltiplas podem ser dependentes umas das outras no texto corrido, independentes para pequenos blocos de texto ou somadas para formar colunas mais largas (Figuras 2 e 3).

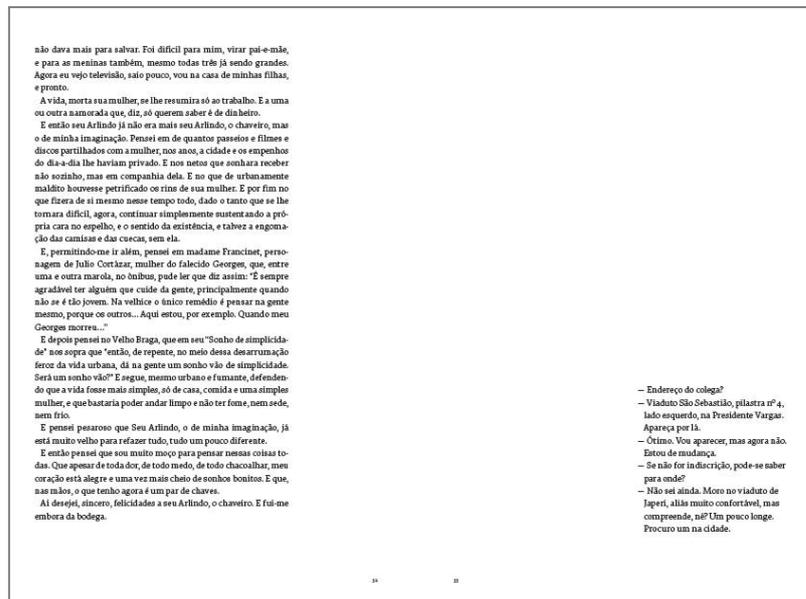


Figura 2: grid de colunas de *Lâmina*



Figura 3: grid de colunas de *Lâmina*

A escolha do papel foi o passo derradeiro na confecção da forma de *Lâmina*. Para o miolo da publicação, elegeu-se o Polén Soft, que possui tonalidade natural, ideal para uma leitura mais prolongada. Já para a capa e para as páginas centrais do zine (Figura 4 e 5), optou-se pelo papel Colorplus amarelo (Colorplus Rio de Janeiro, na nomenclatura oficial), tipo de papel geralmente utilizado em trabalhos publicitários, envelopes e convites. A predileção por um papel colorido veio como resposta a impressão em preto e branco do zine – uma forma de obter contraste/cor sem elevar o custo da confecção da publicação.



**Figura 4:** Capa e páginas centrais de *Lâmina*. Fotos de Silvano Mendonça impressas em preto e branco sobre papel Colorplus Rio de Janeiro

CONSTA NOS RESPOSTAS DE QUE SE TEM NOTÍCIA que os quintais são o primeiro exercício de amar as ruas. É lá que se criação enuncia o idealizado direito de correr livres, esse que a gente esquece à medida que vai apagando as velas sobre o bolo.

É que os quintais têm qualquer coisa de infinito, especialmente para quem é pequeno. São escritas e guardam universos inteiros: um microcosmo do mundo limitado por muros e portões - como eram também os feudos e as primitivas cidades.

Foi no quintal da casa de minha avó materna que comecei a amar as ruas. Da casa em si lembro pouco, do quintal lembro tudo. Era um infinito de possibilidades no qual morava o cachorro Maradona, cujo nome fora mesmo inspirado pelo craque de futebol argentino. Era um vira-lata de olhos verdes e pelo dourado, e corria feliz pelo espaço grande.

Se chovesse no quintal, lá chover em mim também. Era bom saber disso (embora não passasse isso na época). Lá estavam ainda restos da vida cotidiana que não cabiam do lado de dentro da casa. Uma placa de cimento antiga. Alguns livros. As cartas da namorada de meia tia, os diários dela guardados por lá. Nancoravam escondido, a família dela não permitia, e nunca esqueci que foram os dela, talvez os primeiros ramos de amor que comeci. Nessas páginas, ela, uma adolescente, falava da vontade de gritar o nome de meu tio alto, para que todos descobrissem de seu sentimento. Nunca esqueci disso.

Foi naquele quintal também que tirei uma das fotos que mais vou gostar em toda a minha vida: eu com um ano de idade, sorrindo e correndo da câmera, de trinta e cinco metros de altura que eu a liberdade lá.

Por isso que o quintal foi um ensaio para amar as ruas. Que me perdessem os detalhes dos apartamentos, com vizinhos que a gente nunca vê e ainda se constrange ao encontrar no elevador. Que me desculpe o pessoal da reunião de condomínio, do gás encanado, do lixo recolhido lá dentro.

Eu mesma vivi sempre em apartamentos, mas tive essa alegria, que foi passar os domingos brincando no quintal de minha avó. Foi lá que eu descobri (e não no quintal do lado de dentro) que a vida é boa, sim, e com um pesquinho de distração é melhor ainda. A gente ainda se protege demais: sombriinha para a chuva e protetor solar para o dia de sol.

No quintal, assim como na rua, tudo acontece, e a graça está exa-



**Figura 5:** Páginas centrais: texto de Mariana Paiva ao lado de foto de Silvano Mendonça impressa em preto e branco sobre papel Colorplus Rio de Janeiro

#### 4. O Processo

Conforme destacado ao longo deste memorial, *Lâmina* foi concebida através do desejo de evocar a sensação de se estar numa espécie de viagem pelo espaço urbano. Um ponto fundamental no processo de confecção do zine, portanto, foi a construção e apropriação de trabalhos (fotográficos ou textuais) que contribuíssem para tal efeito. A dificuldade mais expressiva neste caminho mostrou-se ser a obtenção dos direitos autorais dos textos e fotografias já existentes, de autores como Calvino, Bruce Davidson e Carlos Drummond de Andrade. Tal dificuldade só não foi maior por ser *Lâmina* uma publicação experimental, apresentada como trabalho de conclusão de curso e com tiragem pequena (30 exemplares).

No caso das fotos de Bruce Davidson, primeiro trabalho obtido para o zine, a cessão dos direitos autorais foi negociada com a agência Magnum, detentora dos direitos de quase todo o trabalho realizado por Davidson em seus 60 anos de profissão. Já no caso dos textos de Calvino, John Wray e Drummond, a cessão foi negociada com a editora Companhia das Letras, responsável pela publicação dos autores estrangeiros no Brasil e atual detentora dos direitos sobre as crônicas de Drummond, reunidas no livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica: Histórias – diálogos – divagações*, originalmente publicado em 1974, pela José Olympio Editora, que, por sua, reuniu textos publicados no Caderno B, do Jornal do Brasil.

Para obter o relato de Alberto Moravia, *Brasília barroca*, além da cessão de direitos concedida pelos agentes do autor na Itália, foi necessário, também, recorrer a editora Cosac Naify, proprietária dos direitos da tradução para o português na qual se baseou o texto publicado em *Lâmina*. Esta tradução, de autoria de Maurício Santana Dias, encontra-se no livro *Brasília: Uma antologia*, editado pela Cosac Naify e lançado em 2012.

Menos burocrático, mas não menos trabalhoso, a confecção dos ensaios fotográficos de Silvino Mendonça e Denise Matsumoto exigiu uma parceria afinada com a publicação, tendo em vista que parte dos trabalhos dos dois fotógrafos já havia sido realizada e outra parte foi encomendada para a publicação. Manter a unidade entre o que os dois fotógrafos já tinham concebido previamente e a demanda da publicação foi uma dificuldade vencida com muitas trocas de emails, chats e conversas. Após esse estágio, novas discussões ocorreram, desta vez relacionadas a seleção/curadoria das imagens que iriam compor os ensaios. Fez-se questão de tomar decisões sempre em parceria com os fotógrafos, fosse sobre a seleção das imagens ou sobre a disposição delas na diagramação do zine.

O procedimento de encomenda também foi utilizado para a obtenção do texto de Mariana Paiva, que escreveu sua crônica exclusivamente para *Lâmina*. Já os trabalhos de Moema Franca e Ricardo Sangiovanni foram obtidos através de convites para que os autores retirassem de suas gavetas textos que pudessem contribuir/que estivessem em consonância com linha editorial do zine. O texto de Moema, inédito até então, foi posteriormente publicado no livro *Bem aqui, em lugar nenhum*, editado pela 7 Letras e lançado em novembro de 2013.

*Lâmina* construiu-se, desta forma, através de um processo de concessão, com conteúdos doados pelos autores ou representantes dos mesmos, numa mecânica, sobretudo, colaborativa.

## 6. Referências de pesquisa

ALI, Fatima. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Ciao. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1984. Caderno B. p 8-9

ARAGÃO, Thais Amorim. **Os indies do Brasil - sobre o Tupanzine: fanzine brasileiro contemporâneo polêmico sobre indie rock**. Monografia de Conclusão do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 1999.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas; Rio de Janeiro: UNICAMP; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

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

CAMARGO, Luís. **Ilustração do livro infantil**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

COUTINHO, Afrânio. **Antologia brasileira de literatura**. Rio de Janeiro, Letras e Artes, vol.3, 1967.

COELHO, Eduardo. As cabriolas de Carlos Drummond de Andrade. In: Carlos Drummond de Andrade. **De notícias e não notícias faz-se a crônica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 259-269.

CHARTIER, Roger. **Entrevista com Roger Chartier**. [28 set. 2008]. Entrevistador: Ivan Jablonka. <[http://www.lettras.ufscar.br/linguagem/edicao03/entrevista\\_chartier.php](http://www.lettras.ufscar.br/linguagem/edicao03/entrevista_chartier.php)>. Acesso em: 2 fev. 2013. Entrevista concedida ao site La Vie des Idées.

DYER, Geoff. **Pingue-pongue**. [17 dez. 2013]. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/colunistas/pingue-pongue/>>. Acesso em: 19 dez. 2013. Artigo escrito para o site da revista de fotografia Zum

FAWCETT-TANG, Roger. **O livro e o designer I: Embalagem, navegação, estrutura e especificação**. Entrevistas e introdução por Caroline Roberts. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Phantom City - La ciutat espectre**. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1985.

FONSECA, Joaquim da. **Tipografia e design gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros**. Porto Alegre: Bookman, 2008

GÄDE, Reinhard. **Diseño de periódicos: sistema y método**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

GRUSZYNSKI, A. C. ; CALZA, M. Projeto gráfico: a forma de um conceito editorial. In: Frederico de Mello Brandão Tavares, Reges Schwaab. (Org.). **A revista e seu jornalismo**. Porto Alegre: Penso, 2013, v. 1, p. 203-220.

HARVEY, David. **The right to the city**. [18 set. 2008]. Disponível em: <<http://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city>>. Acesso em: 4 jan. 2014. Artigo escrito para o New Left Review

JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta. In: SÜSSEKIND, Flora e GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 11-35.

LANDRY, Charles. **The creative city**. London: Earthscan, 2000.

LOGAN, John R.; MOLOTCH, Harvey L. **Urban Fortunes: the political economy of place**. University California Press, 1987.

LUPTON, Ellen. **A produção de um livro independente: um guia para autores, artistas e designers**. São Paulo: Rosari, 2008

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Rosari, 2006.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MASCARO, Cristiano. **Cidades reveladas**. São Paulo: BEI, 2006

O'HAGAN, Sean. **Bruce Davidson's subway photography takes us to New York's heart**. [6 out. 2011]. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/06/bruce-davidson-subway-photography-new-york>>. Acesso em: 6 jan. 2014. Matéria escrita para o jornal The Guardian

PARK, R. E. A cidade: sugestão para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 26-57.

PERSICHETTI, Simonetta e TRIGO, Thales (org). **Nelson Kon**. Coleção Senac de Fotografia. São Paulo: Editora Senac, 2004.

PUTRINO, Matt. **Rise of the Risograph**. [14 fev. 2013]. Disponível em: <<http://nothingmajor.com/features/17-rise-of-the-risograph-part-one/>>. Acesso em: 22 dez. 2013. Artigo dividido em três partes escrito para o site Nothing Major

SAMARA, Timothy. **Guia do design editorial: manual prático para o design de publicações**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2003.

TITAN JR., Samuel. Temor, tremor, metrô. **Serrote**, São Paulo n. 3, p. 169-179, 2009

ZAPPATERRA, Yolanda. **Diseño Editorial**. Periódicos y revistas. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.