

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – JORNALISMO

**A edição de 1984 pela Antofágica:**  
um olhar para o design

Vitória Oliveira Pacheco

Porto Alegre

2023

### CIP - Catalogação na Publicação

Oliveira Pacheco, Vitória  
A edição de 1984 pela Antofágica: um olhar para o  
design / Vitória Oliveira Pacheco. -- 2023.  
95 f.  
Orientadora: Ana Cláudia Gruszynski.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Jornalismo,  
Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. livro. 2. projeto gráfico. 3. design. 4. mercado  
editorial. 5. Antofágica. I. Gruszynski, Ana Cláudia,  
orient. II. Título.

**A edição de 1984 pela Antofágica:**  
um olhar para o design

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel Jornalismo.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cláudia Gruszynski

Vitória Oliveira Pacheco  
Porto Alegre  
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – JORNALISMO

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cláudia Gruszynski

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cláudia Gruszynski – UFRGS

Orientador

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aline do Amaral Garcia Strelow – UFRGS

Examinadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>o</sup>. Cassilda Golin Costa – UFRGS

Examinador

*A realidade existe na mente humana e em nenhum outro lugar.*

George Orwell

## AGRADECIMENTOS

A oratória é um recurso importante à medida em que compartilhamos conhecimento e tentamos de alguma forma expressar aquilo que sentimos. Sozinha, no entanto, perde-se com tempo. A escrita, como também veremos ao longo desse trabalho, permanece. E apesar de ser um dom do qual não me sinto privilegiada, exemplos não me faltam de como ela pode ser potente.

Digo tudo isso pois tenho pais que, através da palavra escrita, me ensinaram muito mais do que com a falada. As cartas guardadas até hoje e os livros compartilhados ao longo dos anos mostram um amor que dificilmente seria expresso de outra forma. Esse trabalho não existiria se não tivesse aprendido com meus pais, Vera e Jorge Pacheco, a importância de ler, escrever e, acima de tudo, interpretar o mundo à minha volta.

Agradeço as minhas três irmãs, Mônica, Carolina e Gabriela pela partilha da vida. À Mônica por me alfabetizar e me apresentar o amor pela literatura. À Carolina por sua paciência e compreensão únicas, que sempre me ampararam em momentos difíceis, nunca deixando de estar ao meu lado, mesmo quando eu não merecia tal presença. E à Gabriela por ajudar e me situar no mundo como indivíduo, permitindo que eu olhasse para as possibilidades diferentes de demonstrar amor, mesmo que de forma muitas vezes turbulenta.

Esse trabalho também não existiria se não fosse o apoio incondicional e as revisões diárias de meu companheiro, Filipe Bertoglio. Obrigada pelo amor, pela compreensão e pela paciência. Cada palavra escrita nesse trabalho é fruto dos teus estímulos diários para que eu encerrasse esse ciclo.

Às minhas irmãs emprestadas, Graziela e Elisa Venzon, agradeço pelo carinho que, há mais de uma década, enche meu coração. Vocês não imaginam o quão importantes foram no meu desenvolvimento. Obrigada pelo apoio e amparo durante o período de escrita deste trabalho.

Agradeço imensamente o cuidado, atenção e preocupação de minha orientadora, Ana Gruszynski. Graças a ti esse trabalho de encerramento tornou-se menos doloroso e mais engrandecedor.

Também agradeço àqueles que cruzaram meu caminho durante a graduação, a quem serei para sempre grata pelo apoio e amizade, Shannon Cabral, Giullia Piaia, Aylton de Fraga, Gabriela Plentz e Fernanda Peron.

Cada um de vocês que preenche estes agradecimentos tem minha admiração e amor. Obrigada.

## **RESUMO**

O trabalho avalia a importância do design gráfico na elaboração de uma edição exemplar. Tem como objetivo analisar o design do livro *1984*, de George Orwell, editado pela Antofágica, para compreender o papel da forma material das edições enquanto elemento estratégico da produção editorial. Adotam-se como procedimentos metodológicos a pesquisa bibliográfica para elaboração do quadro teórico e a pesquisa documental para contextualizar o objeto de estudo, que orientam a construção de um roteiro que conduz à avaliação qualitativa da edição selecionada. Os resultados evidenciam a relevância do design para a construção do livro e para posicionamento do título junto ao mercado editorial. O projeto gráfico da obra estabelece forte diálogo entre texto e imagens, indicando caminhos variados para a imersão do leitor na narrativa.

**Palavras-chave:** Antofágica, livro, projeto gráfico, design, mercado editorial.

## **ABSTRACT**

This work evaluates the importance of graphic design in creating an exemplary edition. Its goal is to analyze the design of George Orwell's 1984, edited by Antofágica, in order to understand the role of the material form of the editions as a strategic element of editorial production. Bibliographical research is adopted as a methodological procedure to develop the theoretical framework and documentary research to contextualize the object of study, which guide the construction of a script that leads to the qualitative evaluation of the selected edition. The results show the relevance of design for the construction of the book and for positioning the title in the editorial market. The graphic project of the work establishes a strong dialogue between text and images, indicating various paths for the reader's immersion in the narrative.

**Keywords:** Antofágica, book, graphic design, design, publishing market.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Principais atores envolvidos na produção do livro no Brasil.....	21
Figura 2 – Componentes básicos do livro acabado.....	33
Figura 3 – Formatos e componentes básicos da página.....	33
Figura 4 – Subdivisão do formato A do papel.....	37
Figura 5 – Círculo cromático.....	40
Figura 6 – Cores primárias.....	40
Figura 7 – Cores secundárias.....	41
Figura 8 – Síntese aditiva de cores.....	42
Figura 9 – Síntese subtrativa de cores.....	42
Figura 10 – <i>Grid</i> retangular.....	44
Figura 11 – Caixa de texto simples com margens inferior, superior, interna e externa iguais.....	45
Figura 12 – Diagrama de Villard de Honnecourt.....	45
Figura 13 – Anatomia do tipo.....	47
Figura 14 – Elementos tipográficos.....	49
Figura 15 – Capa 1984 da editora Antofágica.....	62
Figura 16 – Guarda ilustrada e autografada.....	64
Figura 17 – Sequência de páginas ímpares de abertura que dão sensação de movimento.....	65
Figura 18 – Diagrama de Villard de Honnecourt aplicado à página capitular.....	66
Figura 19 – Demais páginas capitulares que seguem padrão de <i>grid</i> de base.....	66
Figura 20 – <i>Grids</i> com imagens sangrando.....	67
Figura 21 – Página capitular com imagem de destaque dentro de margens.....	68
Figura 22 – Páginas capitulares onde texto acompanha imagem.....	69
Figura 23 – Páginas capitulares com tipografia diferenciada.....	70
Figura 24 – Capítulo em página preta e letras brancas.....	71
Figura 25 – Azul como cor que destaca a não-realidade nas páginas 58, 70 e 205, respectivamente.....	72
Figura 26 – Página 351 em azul.....	73
Figura 27 – Movimento representado através da imagem e cor, páginas 331, 333 e 337, respectivamente.....	74
Figura 28 – Slogans do Partido representado como panfleto, página 23.....	75
Figura 29 – <i>Grid</i> modular nas páginas 65, 66, 75 e 79, respectivamente.....	75

Figura 30 – <i>Grid</i> de base e imagens sangrando nas páginas 34, 135, 169 e 309, respectivamente.....	76
Figura 31 – Página 149 com imagem que circunscreve a caixa de texto.....	76
Figura 32 – Sequência de páginas com imagens circunscrevendo a caixa de texto.....	77
Figura 33 – <i>Grid</i> irregular que transmite sensações de passagem de tempo, página 293.....	78
Figura 34 – Tipografia com ideia de movimento.....	78
Figura 35 – Traçados da imagem determinam o posicionamento do texto.....	79
Figura 36 – Sequência de páginas onde texto acompanha a imagem.....	80
Figura 37 – Página de texto com trechos “censurados”.....	81
Figura 38 – Diagramação por conjunção, páginas 20, 133 e 181, respectivamente.....	82
Figura 39 – Imagens representando um instante qualquer, páginas 19, 99 e 159, respectivamente.....	83
Figura 40 – Imagens em sequência .....	84
Figura 41 – História sequencial sem e com balões de fala, páginas 115, 120 e 125, respectivamente.....	85

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 – Roteiro para análise.....	55
--------------------------------------	----

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O LIVRO, O EDITOR E O MERCADO LIVREIRO	12
2.1 O livro	13
2.2 O editor	18
2.3 A cadeira produtiva do livro e o mercado livreiro	21
2.3.1 O mercado editorial brasileiro	25
3 O DESIGN DO LIVRO	28
3.1 A práxis do design gráfico	28
3.2 As atividades do designer editorial	31
3.3 A forma do livro	32
3.3.1 Formato	36
3.3.2 Papel	37
3.3.3 Cor	39
3.3.4 <i>Grid</i>	43
3.3.5 Tipografia	46
3.3.6 Imagem	49
3.3.7 Recursos dos quadrinhos	52
3.3.8 Encadernação	54
4 O DESIGN DE 1984	55
4.1 O autor e a obra	56
4.2 A editora Antofágica	59
4.3 Análise da edição	60
4.3.1 Capa	61
4.3.2 Miolo	64
4.3.2.1 Páginas capitulares	65
4.3.2.2 Páginas de texto	71
4.4 Discussão dos resultados	85
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	90

## 1 INTRODUÇÃO

O livro é um suporte por meio do qual temos contato com o conhecimento. Foi através dele que as sociedades puderam registrar seus costumes, aprendizados e memórias. Para tanto, esse suporte passou por diversas transformações, tanto de matéria constitutiva, quanto de processo de produção. A forma física do livro hoje, ou seja, seu design, é de extrema importância, pois, conforme afirma Araújo (2008), o conteúdo e o suporte material têm, ambos, igual relevância.

Nesse sentido, o design gráfico apresenta-se como um recurso importante na produção de obras únicas, dando valor à edição produzida. Tendo isso em vista, a editora Antofágica – fundada em 2019 com o intuito de lançar obras clássicas no mercado em edições primorosas e propondo atenção rigorosa ao conteúdo – mostra-se profícua na elaboração de suas edições. A casa editorial busca proporcionar uma experiência de leitura prazerosa através de ilustrações, novas traduções e artigos complementares, como prefácio e posfácio. Na escolha para o tema da presente monografia, busca-se aliar os interesses da autora pelo mercado editorial e pelo design, somados à atualidade das produções da editora.

Já a escolha da obra *1984* se deu por diversos aspectos. Aos quatorze anos, fui presenteada por minha irmã, com um cartão presente de uma grande livraria. Acompanhada de meu pai, fomos escolher uma obra que ampliasse meus horizontes e de primeira, recebi a indicação dele para ler George Orwell. Foi a primeira grande obra literária com a qual tive contato e que impactou diretamente a forma como passei a ler o mundo; despertando um interesse particular por política e sociologia. Além de questões particulares, a obra voltou a ocupar listas de mais vendidos nos últimos anos, o que se explica por sua atualidade incontestável – mesmo com 70 anos de sua publicação. As teléelas se tornaram reais, a vigilância é constante e o mais incrível: é aceita de bom grado por toda a população.

Este trabalho, portanto, apresenta como objeto de estudo a edição de *1984* produzida pela Antofágica, com o seguinte problema de pesquisa: Como a editora Antofágica utiliza o design na edição *1984*, de George Orwell, lançada em 2021 para dar materialidade a um projeto editorial?

O objetivo da pesquisa é analisar o design do livro *1984* editado pela Antofágica para compreender o papel da forma material das edições enquanto elemento estratégico da produção editorial. Como objetivos específicos, procura-se (1) conhecer elementos fundamentais da história do livro, (2) compreender os princípios do design editorial e (3) avaliar os recursos do design na materialização de um projeto editorial. Dessa forma, a

pesquisa busca contribuir para o entendimento do papel do design no processo de produção editorial, entendendo-o como fator que diferencia e agrega valor ao produto.

Quanto aos procedimentos metodológicos, utilizam-se a pesquisa bibliográfica e a documental. Segundo Gerhardt e Silveira (2009), a pesquisa bibliográfica é conduzida a partir do levantamento de referências teóricas presentes em livros e artigos científicos. A pesquisa documental, por sua vez, assemelha-se muito à bibliográfica, mas recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, como jornais, revistas, documentos oficiais, filmes, fotografias, entre outros. A primeira possibilita construir o referencial teórico nos capítulos dois e três, a segunda nos auxilia a situar nosso objeto de pesquisa no capítulo quatro. Para operacionalizar a análise, constrói-se um roteiro de elementos que orienta o olhar avaliativo através da capa e das páginas da edição.

Com base nos conceitos e elementos sistematizados nos capítulos que constituem o referencial teórico da pesquisa, realiza-se a avaliação da edição de *1984* produzida pela editora, em uma abordagem qualitativa, uma vez que o trabalho "não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc." (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 31). Ao utilizá-la, pesquisadores buscam explicar o porquê das coisas, sem quantificar valores e trocas simbólicas, isso porque os dados analisados não são métricos. O foco é produzir informações aprofundadas e ilustrativas, capazes de gerar novas informações.

A monografia divide-se em cinco capítulos. Após a presente introdução, elabora-se no capítulo dois um panorama do surgimento e das evoluções do suporte material do livro. Também aborda-se o papel do editor e o mercado livreiro no mundo e no Brasil. O terceiro capítulo conceitua o design gráfico, a fim de compreender sua importância na produção do livro. Tal seção também caracteriza os elementos constituintes do livro com relação à estrutura e ao projeto gráfico. No quarto capítulo, é apresentada a obra *1984* e seu autor, George Orwell, contextualizando sua narrativa historicamente, situando também a editora Antofágica; para a seguir realizar a análise dos diferentes elementos do design da obra. O quinto capítulo é dedicado às considerações finais.

## 2 O LIVRO, O EDITOR E O MERCADO LIVREIRO

O presente capítulo busca compreender a influência da criação da prensa para o desenvolvimento do livro, considerando a importância social e econômica deste produto editorial. Aborda-se também o papel do editor, bem como o do mercado envolvido na sua produção. Com isso, pretende-se situar o objeto de estudo em um contexto mais amplo, observando os agentes envolvidos.

Como afirma Fischer (2006), durante uma grande parte da história da escrita, a leitura esteve vinculada à fala. Grandes Cidades-estado, ao ampliarem seus domínios geográficos, necessitavam exponencialmente de maneiras de registrar suas ações, “exigindo formas cada vez mais complexas de documentação escrita – todas com a finalidade da leitura oral.” (FISCHER, 2006, p.9). Era sempre necessária uma testemunha, que o autor denomina de “testemunha imortal”, capaz de recordar e proclamar em voz alta os valores e as mercadorias com precisão.

Os livros manuscritos foram, por milênios, a forma através da qual tínhamos acesso aos registros e as histórias de cada cultura. Foi com a prensa de Gutenberg, desenvolvida no século XV, que uma revolução técnica aconteceu – diminuindo custos e ampliando o acesso aos livros por parte de camadas menos privilegiadas da sociedade. Com isso, foi possível a criação de um mercado, estabelecendo assim papéis dentro da produção dos livros impressos.

Ao fim de um período de proibição, decretado pela coroa portuguesa, as tipografias e o mercado livreiro chegaram ao Brasil. Atualmente, esse mercado, apesar de um crescimento de faturamento em 2021, vive uma queda histórica, conforme dados obtidos junto à Câmara Brasileira do Livro – CBL<sup>1</sup> (2022). Vê-se também a possibilidade de taxaço dos livros no Brasil – que têm isenção de tributos garantida pela Constituição Federal. Isso seria, para autores como Louzada (2021), um retrocesso no acesso aos livros no Brasil.

O autor propõe uma reflexão em seu texto introdutório em “Livros para todos” sobre a necessidade não somente do fomento à leitura por parte do Estado, mas também da sociedade, incluindo empresas, grupos empresariais e indivíduos. Como afirma: “A formação de um leitor depende de aspectos econômicos, sociais e educacionais, e estes estão integrados em várias frentes” (LOUZADA, 2021 p.10). Para ele, nenhum país conseguiu sucesso econômico sem educação e cultura como foco de estratégias nacionais.

Aqui, também se justifica a importância deste trabalho e de tantos outros que fomentam e buscam colocar à luz a importância da literatura e dos livros em um país tão carente em resultados educacionais.

---

<sup>1</sup> Câmara Brasileira do Livro

## 2.1 O livro

Ao longo da história, diversos materiais foram utilizados na reprodução da escrita. Pedras, peles de animais, blocos de argila e cobre são exemplos de suportes que supriam diferentes necessidades de acondicionamento e transporte.

Na Mesopotâmia, por exemplo, registros eram realizados em tabuletas de argila com escrita cuneiforme. Essas tabuletas, como destaca Fischer (2006), por vezes, cabiam na palma da mão, mas, em geral, eram grandes e pesadas, desconfortáveis para a leitura. Foi a praticidade de transporte que tornou o uso das folhas de papiro, inventadas pelos egípcios, algo comum – elas representaram uma solução, pois podiam ser unidas e formar rolos portáteis. Segundo o autor: “ambos os materiais atenderam às necessidades dos leitores durante milhares de anos – quase perfeitamente ajustados, de fato, às respectivas exigências da sociedade.” (FISCHER, 2006, p.76).

O papiro tinha suas vantagens, entre elas a possibilidade de formar *volumens*, ou rolos romanos, que mediam cerca de 25 centímetros de largura por seis até dez metros de comprimento. Como Fischer explica, o *volumen* permitia conter textos mais extensos, o que era uma vantagem frente à argila e outros materiais como a madeira, a cera, a cerâmica, o marfim, entre outros suportes.

Contudo, o papiro era um produto caro e difícil de ser produzido. Uma nova revolução foi impulsionada por uma necessidade material, desencadeando uma revolução:

Plínio, o Velho (23-79 d.C.), narra como Eumenes II (governou entre 197-158 a.C) de Pérgamo, na Grécia, na Ásia Menor, ansiando fundar uma biblioteca para concorrer com a Biblioteca de Alexandria, encomendou uma remessa de papiros do Nilo. Mas o rei Ptolomeu do Egito proibiu essa exportação, com a intenção de assegurar a proeminência da Biblioteca de Alexandria como o repositório mundial do conhecimento. Forçado a encontrar alternativa, Eumenes ordenou que seus especialistas criassem, para sua biblioteca, um novo material para a escrita. Com isso, os gregos orientais logo aprimoraram uma técnica que envolvia o estiramento e secagem da pele de ovelhas e cabritos, deixando-a extremamente fina. O produto final desse processo tornava-se, enfim, o principal veículo da fé em um novo mundo, bem como o suporte de toda uma época – o pergaminho. (FISCHER, 2006, p. 76).

O pergaminho passou então a concorrer com o papiro e a oferecer inúmeros benefícios, como custo de fabricação mais baixo, facilidade de produção e maior retorno do valor investido. Entretanto, a escrita manuscrita, apesar de facilitada com o uso do pergaminho, ainda era custosa. Foi no século I AEC<sup>2</sup> que o costume de Júlio César de dobrar

---

<sup>2</sup> Optou-se em todo o trabalho a utilização de AEC (antes da era comum) e EC (era comum) em substituição ao a.C. (antes de Cristo) e d.C (antes de Cristo)



a folha, ainda de papiro, em "páginas" individuais para enviá-las a suas tropas que levou à criação do códice (*codex*) – texto com páginas escritas em ambos os lados para que fossem viradas e não enroladas. Sua praticidade estava na facilidade de transporte e redução de custos.

Marcial, o primeiro a citar o códice, elogia sua concisão e ressalta o quanto ele libera espaço na biblioteca. Comenta ainda sobre sua utilidade em viagens, pois, ao contrário do rolo, pode ser lido sendo segurado apenas em uma das mãos. Isso permitiu a produção dos códices (*codex*) – reduzindo custos – e facilitando o manuseio e a criação de bibliotecas. (FISCHER, 2006, p.76)

Com o passar do tempo, esses códices de pergaminho tornaram-se mais populares, facilitando o uso comercial de livros. Esse novo suporte para a escrita expandiu o potencial autoral além do que as tabuletas de argila e rolos de papiro poderiam proporcionar.

Não sendo um rolo, o códice permitia fácil acesso a qualquer trecho do texto para consulta. Tinha também quatro margens (em cima, embaixo, à esquerda e à direita), nas quais o leitor podia inserir glossários, anotações e comentários, de modo que aproximasse o leitor do material escrito. (FISCHER, 2006, p. 79)

Com o avanço social, entre o final do século XIII e início do século XV, foram trazidas para a Europa duas invenções chinesas que, segundo Araújo (2008), revolucionaram a produção do livro: o papel e a xilogravura.

A xilogravura teve seu emprego na ilustração de cartas de baralho, nos manuscritos e também na impressão de obras devocionais, de grande aceitação popular. Ainda segundo Araújo (2008, p. 45), da *xilotipia* até “a introdução do procedimento tipográfico foi um passo, de vez que este usa também o recurso da impressão em relevo como a xilogravura.”

Entende-se, portanto, como Martins (1998, p.100) determina, que “a Idade Média consagra a substituição do *rolo* pelo *códex*, da mesma forma porque substitui o papiro pelo pergaminho e, já na transição para a Renascença, o pergaminho pelo papel.” A escrita manuscrita prosseguiu por séculos, mas se estabelece a invenção da prensa em 1455, por Gutenberg, como o estopim para a expansão do livro. Segundo Fischer (2006), tal inovação provocou um impacto muito imediato. Na década de 1450, apenas uma prensa estava em operação em toda a Europa; já em 1500, havia cerca de 1.700 prensas distribuídas em mais de 250 centros de impressão. A publicação, nessa década, havia ultrapassado 27 mil títulos com mais de dez milhões de cópias. Para o autor, “em apenas duas gerações, o número de leitores na Europa passou de dezenas de milhares para centenas de milhares. Nos últimos quinhentos anos, nada contribuiu mais para o avanço da sociedade que a invenção da imprensa.” (FISCHER, 2006, p. 109). Nesse período, a quantidade em frente à qualidade tornou-se o

*ethos* que permitiu o impulsionamento da revolução da impressão, um grande empreendimento capitalista, como veremos mais adiante na seção 2.3 deste trabalho.

Entretanto, foi através da redução dos custos de produção dos livros que eles chegaram às camadas mais populares. O que antes fazia parte da realidade de pessoas mais abastadas tornou-se artigo recorrente. Segundo Fischer (2006), os livros viraram artigos de massa, sendo cada exemplar uma mercadoria passível de comercialização, permitindo enriquecimento econômico, a exemplo de qualquer outro produto de consumo.

Apesar das prensas produzirem um novo produto, este ainda imitava o códice manuscrito, utilizando elementos como grandes letras iniciais, paginação em duas colunas e vinhetas de diferentes tamanhos. Foi por volta de 1490, que Aldo Manuzio começou a colocar grandes quantidades de texto em páginas pequenas, utilizando tipos cursivos – o resultado foi uma página que permitiu melhor leitura.

Apesar disso, Fischer (2006) aponta que, ao longo do século XV, eram produzidos livros de diferentes formatos: como o *in-fólio* (que seria uma página dobrada apenas uma vez), *in-quarto* (dobrada duas vezes), *in-oitavo* (dobrada três vezes) e duodécimo (dobrada quatro vezes e semelhante ao formato que temos hoje).

Outro fator importante foi o fato de leitores preferirem o formato menor nessa época de autoritarismo, quando os títulos eram inspecionados em público, e a discrição podia salvar vidas. Mas, acima de tudo, o tamanho menor significava preço de venda também menor, o que disponibilizou os livros aos indivíduos mais pobres, os quais compunham a maioria dos consumidores. Isto é, quanto menor o livro, maior o volume de vendas. Foi sobretudo a demanda do mercado livre que encolheu o livro europeu. A partir de meados do século XVII, grande parte dos livros na Europa, e em todo o mundo, passou a ser impressa nos formatos *in-oitavo* e duodécimo. (FISCHER, 2006, p. 212)

A padronização, entretanto, não tardou a chegar. Segundo Araújo (2008), foi em menos de trinta anos que o livro tomou a aparência que conhecemos hoje, destacando que os primeiros tipógrafos foram os responsáveis pelas decisões de padronagem.

Contudo, é importante ter uma visão crítica frente a todas essas evoluções. Segundo Chartier (2009), a transformação do livro impresso não foi tão absoluta como a definem, afinal um livro pós-Gutenberg possuía as mesmas estruturas fundamentais que as do códice. Para o autor, “há, portanto, uma continuidade muito forte entre a cultura do manuscrito e a cultura do impresso, embora durante muito tempo se tenha acreditado numa ruptura total entre uma e outra.” (CHARTIER, 2009, p. 8).

Segundo Labarre (1981), novos avanços tecnológicos foram vistos no final do século XVIII, quando o papel passou a ser fabricado mecanicamente. No século XIX, inovações em

relação à impressão foram criadas: como a *prensa rotativa*, inventada em 1846 por Richard Hoe; a *linotipo*, desenvolvida por Ottmar Mergenthaler em 1884 e, por último, a *monotipo*, patenteada em 1887 por Tolbert Lanston. Entende-se a linotipo como “uma máquina que compunha e fundia blocos de linhas” e a monotipo uma máquina que “permitia a composição separada de cada tipo” (ARAÚJO, 2008, p. 309).

Trata-se de uma consequência direta da Revolução Industrial, ocorrida também na virada entre os séculos XVIII e XIX, e que permitiu o aumento considerável da produção e da tiragem de livros. Além disso, o período registrou o crescimento do público leitor, possibilitado pelo maior acesso à alfabetização.

Os livros de bolso (*pocket books*), também desempenharam um importante papel na distribuição de livros no Ocidente, segundo Labarre. Lançados oficialmente em 1935 pela Penguin Books, os livros em formato reduzido não eram vendidos apenas em livrarias, encontrando-se também bancas de jornais, estações rodoviárias e lojas comuns. Eles chamavam a atenção do público leitor, o que fez com que outras editoras adotassem o formato.

Atualmente, após séculos da consolidação do formato impresso, o livro pode ser consumido de forma digital. Chartier (2009) afirma que as transformações vistas nas últimas décadas prometem ser não menos revolucionárias do que a introdução dos tipos móveis em 1455. Depois de meio milênio, uma grande mudança na forma de consumir conteúdos escritos é possível. O livro se desprende da necessidade do suporte papel.

O fluxo sequencial do texto na tela, a continuidade que lhe é dada, o fato de que suas fronteiras não são mais tão radicalmente visíveis, como no livro que encerra, no interior de sua encadernação ou de sua capa, o texto que ele carrega, a possibilidade para o leitor de embaralhar e entrecruzar, de reunir textos que são inscritos na mesma memória eletrônica: todos esses traços indicam que a revolução do livro eletrônico é uma revolução nas estruturas do suporte material do escrito assim como nas maneiras de ler. (CHARTIER, 2009, p. 13)

Para Thompson (2021), por mais de quinhentos anos associamos o livro a um objeto físico, composto de tinta, papel e cola (ou costura). Mas isso, para o autor, foi uma contingência histórica, não uma característica indispensável do livro. O livro impresso seria um meio material em que um tipo de conteúdo simbólico específico pode ser concretizado ou inserido. Como vimos em retrospecto, outros materiais já foram usados para constituir um livro (como tabuletas de argila ou mesmo os rolos de papiro) e, por isso, outro material pode ser desenvolvido futuramente. No caso atual, o conteúdo foi codificado digitalmente e passou

a ser operado em dispositivos digitais, como computadores ou *e-Readers*<sup>3</sup>. Diversos aparelhos eletrônicos e portáteis surgiram nas décadas de 1980 e 1990, com a disponibilização de *softwares* de leitura de livros digitais. Porém, nesse período as telas eram pequenas e de baixa resolução. Thompson afirma que, em 1998, os dois primeiros leitores de livros digitais especializados foram lançados: o Rocket eBook – do tamanho de um livro de bolso, armazenava dez livros e pesava 450 gramas – e o SoftBook, que armazenava 250 livros e pesava um quilo e meio. Diversos outros aparelhos de leitura apareceram no final da década de 1990 e início dos anos 2000, mas boa parte desapareceu. O primeiro grande salto tecnológico desse produto aconteceu em 2004, quando a Sony lançou o Librié 1000-EP – aparelho que utilizava a tecnologia de tinta digital. Em seguida, em 2007, foi lançado o Kindle da Amazon que, para Thompson, foi o verdadeiro “divisor de águas”. O Kindle também fazia uso da tecnologia de tinta digital, porém, dispunha de conectividade 3G sem fio, permitindo o download de livros. Foi então possível comprar livros diretamente no aparelho de leitura, sem a necessidade de um computador para transferir o arquivo por meio de um cabo USB.

A partir dessas evoluções, como afirma Chartier (2009), o texto eletrônico permitiu ao leitor uma maior distância com o que está escrito. A tela, assim, parece como ponto de chegada de um movimento que separa o texto do corpo. Dessa forma, conforme destaca o autor, estamos em um processo: “do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler.” (CHARTIER, 2009, p. 77). Isso possibilita colocar em xeque a relação do corpo com o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que permitem seu entendimento.

Umberto Eco, por sua vez, reflete sobre a possibilidade de substituição de suporte, mas não de sintaxe.

Das duas, uma: ou o livro permanecerá o suporte da leitura, ou existirá alguma coisa similar ao que o livro nunca deixou de ser, mesmo antes da invenção da tipografia. As variações em torno do objeto livro não modificaram sua função, nem sua sintaxe. Em mais de quinhentos anos, o livro é como a colher, o martelo, a roda ou a tesoura. Uma vez inventados, não podem ser aprimorados. Você não pode fazer uma colher melhor que uma colher. [...] O livro venceu seus desafios e não vemos como, para o mesmo uso, poderíamos fazer algo melhor que o próprio livro. Talvez ele evolua em seus componentes, talvez as páginas não sejam mais de papel. Mas ele permanecerá o que é. (ECO, 2010, p.10)

---

<sup>3</sup> *e-Readers* são aparelhos portáteis destinados à leitura de arquivos digitais

Contudo, mesmo diante desse cenário, o avanço dos livros digitais ainda é tímido no Brasil. Segundo dados da Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro (PeV) (NIELSEN BOOK, 2022), *e-books* e audiolivros representavam 6% do mercado editorial brasileiro em 2021.

Uma vez percorrida uma breve história da evolução da forma material do livro, trataremos na seção a seguir de um agente fundamental na sua produção, o editor.

## 2.2 O editor

De acordo com Araújo (2008), a palavra editor deriva do latim *editor*, *editoris* que significa “aquele que gera, que produz, o que causa”. Trata-se da pessoa que é responsável pela produção de uma obra, seguindo determinados padrões literários e gráfico-estéticos.

Nesse sentido, pelo menos, acha-se consignado o termo ‘editor’ numa obra publicada pela Unesco: ‘pessoa responsável pelo conteúdo ou pela preparação da publicação de um documento para o qual pode ou não ter contribuído’.  
(ARAÚJO, 2008, p.38)

A definição da palavra editor em português, por Antônio Houaiss<sup>4</sup> é: a "pessoa sob cuja responsabilidade, geralmente comercial, corre o lançamento, distribuição e venda [...] que, com objetivos comerciais ou sem eles, arca com a responsabilidade do lançamento, distribuição e, eventualmente, venda do livro.” (HOUAISS apud ARAÚJO, 2008, p.37). Este conceito assemelha-se ao de *publisher* da língua inglesa – aquele responsável pela publicação da obra, e não de sua preparação.

Para Bragança, o conceito de editor, que inclui as atividades de “dar à luz” e de “publicar”, utilizando também o termo “editor de texto” para casos específicos, é o que melhor representa o campo de atividades desse personagem na indústria editorial. Para o autor, o papel do editor, em diversas situações, confunde-se com a do autor, atuando, por vezes, como tal, na edição de livros. “Pois, afirmamos nós, todos os livros são produto da ação combinada do autor e do editor. Às vezes gestados mais pelo autor, outras vezes criados pelo editor.” (BRAGANÇA, 2005, p. 222).

E mesmo em situações em que o editor não tem pretensão de coautoria, Bragança destaca que são inúmeros os exemplos de uma intervenção velada, junto ao autor. Para ele, é indispensável essa parceria, pois o editor além de “dar à luz” ao livro, também “dá forma, corpo e roupa” à obra.

Para tanto, o editor precisa normalizar o texto que será impresso, seguindo critérios ortográficos, incluindo notas, organizando bibliografia, índice e citações, tudo isso de acordo

---

<sup>4</sup> HOUAISS, Antônio. Elementos de bibliologia. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

com o material que está sendo editorado – textos acadêmicos, poesia, teatro, romance etc. Todos esses processos dão maior credibilidade ao material impresso (ou disponível digitalmente). Um editor polivalente, para Araújo (2008), seria aquele que é especialista em generalidades, aquele que entende de tudo um pouco.

Nessa concepção, o editor como preparador de originais é encontrado desde o século III AEC. O comércio de livros começou a se desenvolver, de fato, no século IV AEC, e com o aumento no número de leitores, foram necessárias novas profissões. Segundo Araújo, surge o copista (*bibliógráphos*), o especialista em pintar letras capitais (*kalligráphos*) e o livreiro (*bibliopóles*).

Entretanto, isso não evitava uma editoração com problemas, principalmente ocasionada pela ausência de normalização. Isso levava os copistas a adotarem seus próprios critérios. Foi por volta de 290 AEC, que Ptolomeu I Soter fundou uma biblioteca em Alexandria e procurou normalizar e recuperar edições.

Esses primeiros editores, de fato, entregaram-se principalmente à tarefa de estabelecer textos definitivos, vale dizer, deixar um texto único e completo a partir de inúmeras cópias que corriam, de vez que os originais escritos pelo punho do autor haviam-se perdido para sempre. Os alexandrinos, de qualquer modo, só davam por cumprida sua tarefa depois de a obra achar-se catalogada, revisada, comentada, provida de sumário, índice e glossário, tabelas explicativas etc. (ARAÚJO, 2008, p. 39-40)

Essa tradição prosseguiu em Roma, mas foi a partir do século V EC que os processos de crítica e editoração de textos se intensificaram através da figura dos monges. Foi principalmente durante a Idade Média que se buscou a conservação de textos clássicos e a organização em enciclopédias e compêndios. Essa produção dos mosteiros era suficiente para preencher suas bibliotecas além do mercado voltado para aristocracia, eruditos e colecionadores.

O que se verifica, em verdade, é um esforço milenar, na cultura ocidental, pela preservação e transmissão de textos, mas de forma sistemática e padronizada, a fim de que seus exemplares aparecessem tanto quanto possível iguais entre si. (ARAÚJO, 2008, p. 45)

Chartier (2009) afirma que foi apenas no século XVIII que a atividade do editor foi delimitada. Antes disso, livreiros e impressores assumiam também a função de editores, pois ainda não existia uma pessoa exclusiva para a tarefa. Araújo (2008) coloca que foram os eruditos renascentistas que inauguraram a atividade exclusiva do editor – o preparador de originais – com destaque para nomes como Erasmo de Roterdã (1466–1536), Marcus

Musurus (1470–1517), Josse Bade (1462–1535), Miguel Servet (1509–1553) e Etienne Dolet (1509–1546).

Foi no século XVI que as primeiras casas editoras controladas por pessoas sem ligação com o processo de impressão surgiram. Elas se consolidaram no século XVIII. A Revolução Industrial impôs, portanto, à área editorial um progresso, separando as funções do editor, do impressor e do livreiro. O aumento do número de títulos necessitou do aprimoramento técnico da impressão e soluções rápidas e práticas para a revisão do texto original. Foi necessário tornar o texto visualmente agradável da mesma forma que perpetuasse aquilo que foi escrito pelo autor.

Com isso, o apelo visual tornou-se cada vez mais presente, tanto em questão tipográfica quanto iconográfica. Isso fez com que o papel do editor se tornasse maior, passando a ocupar-se com a forma material do texto e com o conforto da leitura.

A busca por lucro esteve presente desde sempre no papel do editor. Ela, porém, era criticada pelos autores das obras. Segundo Chartier (2009), tal busca era vista como desonrosa. Isso começou a mudar a partir do século XVIII quando os livreiros-editores, com o objetivo de defenderem seus privilégios, criaram a ideia de “autor-proprietário”. Esse conceito fez com que, além do autor, o próprio livreiro-editor também se tornasse proprietário, uma vez que o manuscrito lhe era cedido.

Thompson (1998) trata da reprodutibilidade das formas simbólicas como uma das características da base de exploração dos meios de comunicação – no caso do presente trabalho, do livro. As diversas inovações da indústria dos livros, incluindo a existência da figura do editor, estão diretamente ligadas ao aumento da capacidade reprodutiva para fins comerciais, com o controle no processo de reprodução atendendo muito mais às necessidades mercadológicas do que à proteção da propriedade intelectual.

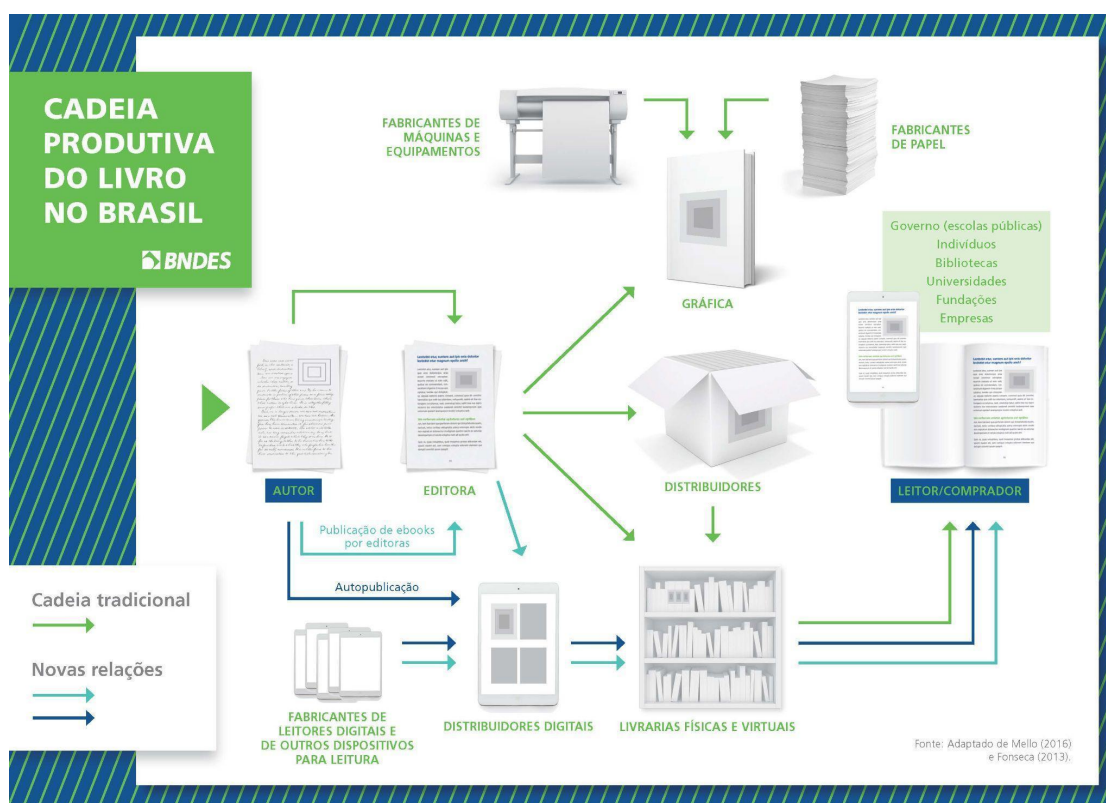
Como exemplo temos a lei do *copyright* que, muito longe de salvaguardar direitos de autores, serve ao interesse dos editores e dos livreiros. Esses que tinham muito a perder com a possibilidade de reproduções não autorizadas de livros.

Thompson (2013) elenca seis funções contemporâneas desempenhadas por um editor/publisher: a aquisição de conteúdo e construção de catálogo; o investimento financeiro e avaliação de risco; o desenvolvimento do conteúdo adquirido para publicação; o controle de qualidade; o gerenciamento e coordenação de vendas e, por último o marketing – a construção de um mercado para o livro. Sendo esse um papel muito necessário para o processo de construção e venda de uma obra, o editor/publisher é ativo quando idealiza e cria o projeto.

### 2.3 A cadeia produtiva do livro e o mercado livreiro

Earp e Kornis (2005) esquematizam a cadeia produtiva do livro, afirmando que tal ciclo envolve os setores autoral, editorial, gráfico, produtor de papel, produtor de máquinas gráficas, distribuidor, atacadista, livreiro e bibliotecário, cada qual formado por um grande número de empresas. Segundo os autores, um mercado é conformado através da relação de dois setores, ou seja, temos um mercado de direitos autorais, que agrega autores e editores, e um mercado da manufatura gráfica, que reúne editores e gráficos e assim por diante.

Figura 1 – Principais atores envolvidos na produção do livro no Brasil.



Fonte: BNDES (2016)

O mercado livro, portanto, é composto por dois conjuntos de relações, sendo o primeiro a relação entre o editor – que oferece o livro manufaturado – e os livreiros, que podem ter o intermédio de distribuidores e atacadistas; e o segundo, a relação dos varejistas com os consumidores finais, sejam elas pessoas físicas ou bibliotecas.

Para Fischer (2006), os livros sempre foram mercadorias. Mas a prensa de Gutenberg, entre outras evoluções de diversos meios de comunicação, está diretamente ligada à mercantilização, isto é, à transformação dos livros em mercadorias para serem vendidas e compradas. (THOMPSON, 1998).



Segundo Thompson, o surgimento das indústrias da mídia como novas bases de poder simbólico remonta ao século XV com a invenção da prensa. As técnicas de impressão acabaram sendo exploradas por oficinas de impressão que eram empresas comerciais.

As tipografias primitivas eram, em sua grande maioria, empresas comerciais organizadas nos moldes capitalistas. Os impressores tinham que levantar capital suficiente para adquirir os meios de produção – oficina, prensa, fonte de caracteres tipográficos etc. – e para comprar o papel e outras matérias-primas necessárias para a produção de livros. (THOMPSON, 1998, p. 56)

O autor afirma que alguns dos primeiros impressores possuíam os fundos necessários para tocar o negócio e, dessa forma, também exerciam o papel de editores – selecionando o material e assumindo os riscos financeiros da atividade. Já outros precisavam de financiamentos – que vinham de editores ou livreiros propriamente ditos ou mesmo da Igreja e do Estado. Esses escolhiam o que seria então impresso.

As organizações tipográficas e editoras que surgiram na Europa moderna eram instituições culturais e econômicas, isso quer dizer que não eram somente centros de comércio, mas também ponto de encontro de eruditos, intelectuais e clérigos. Essas grandes organizações começaram a aparecer em meados do século XVI. Segundo Thompson (1998), Anton Koberger de Nuremberg criou uma tipografia que, nas primeiras décadas do século, possuía 24 prensas e cerca de 100 trabalhadores – desenvolvendo a mais poderosa organização editorial da época, que controlava a venda de textos litúrgicos do império espanhol dos Habsburgos. Os primeiros clientes desses livros eram, ainda segundo o autor, as elites urbanas instruídas, como o clero, professores, estudantes e a elite política. Entretanto, os livros também eram comprados em uma proporção crescente por artesãos e comerciantes.

Não nos deteremos em abordar as diversas evoluções no mercado editorial vistas ao longo dos séculos seguintes, contudo queremos assinalar o período em que George Orwell, autor do livro analisado nesta monografia, está inserido. Esse foi um momento que, segundo Tavares (2013), esteve associado ao modernismo e ao culto à forma, com distinção entre prosa e poesia e entre forma e conteúdo. Orwell viveu em uma época (1903-1950) e dentro de uma classe em que a autora afirma que “a escrita deixou de ser vista somente como um entretenimento de uma atividade secundária, para ser vista como uma *commodity*, uma fonte de lucro.” (TAVARES, 2013, p.15).

O autor transitava entre seu trabalho de denunciar mazelas sociais – sendo contra a mercantilização dos modos de vida –, ao mesmo tempo em que vivia do lucro da sua produção (livros) como mercadoria.

O próprio posicionamento de Orwell com relação à escrita como um meio de vida talvez permita ver sob nova luz as diversas crises da primeira metade do século XX e seu efeito em todos os aspectos da vida em sociedade. (TAVARES, 2013 p.16)

Zaid (2004) afirma que no começo do século XXI eram produzidos um milhão de títulos por ano, com tiragens que poderiam variar muito – de poucas dezenas até milhões de cópias. É claro que toda essa produção era impossível de ser lida em sua totalidade, por esse motivo, houve a demanda do mercado em atender nichos de leitores com interesses em assuntos específicos. Muito por isso a necessidade de existência de uma cadeira produtiva do livro, como vimos anteriormente.

O mercado editorial também sentiu as turbulências provocadas pela revolução digital, como afirma Thompson (2021). A tecnologia digital e as inovações vistas nesse campo foram primordiais para que organizações tradicionais passassem a exercer antigas tarefas de novas maneiras, aumentando a sua própria eficiência, atendendo melhor a autores, leitores e clientes, desenvolvendo novos produtos e fortalecendo sua posição. Entretanto, esses avanços também permitiram que novos atores entrassem no campo.

Segundo Thompson (2021), a revolução digital começou a ser notada na indústria editorial durante a década de 1980. Nesse período, o universo editorial dos Estados Unidos e do Reino Unido – campos de estudo do autor – era impactado por um conjunto de três atores que se tornaram cada vez mais poderosos a partir dos anos 1960: as redes de varejo, os agentes literários e as corporações editoriais, como se apresenta a seguir.

1. As redes de varejo tiveram seu início na década de 1960 nos Estados Unidos. Foi com o advento da *B. Dalton Booksellers* e da *Waldenbooks*, duas livrarias que surgiram em shopping centers dos subúrbios norte-americanos. Durante as décadas de 1970 e 1980, essas livrarias foram superadas e absorvidas por redes de *megalivrarias* – em especial a *Barnes & Noble* e a *Borders*. Como resultado, no final da década de 1980 e início da de 1990, boa parte dos livros eram comercializados em grandes lojas de varejo.
2. O segundo agente que moldou o campo da publicação nesses dois países foi o poder cada vez maior de agentes literários. Segundo Thompson (2021), os agentes literários existiam desde o final do século XIX, mas durante o século XX tiveram seu papel modificado de intermediários entre autor e editora para um papel mais legalista, de defensor dos interesses dos autores. Essa

modificação aconteceu na década de 1970 e 1980 quando os agentes passaram a ser conhecidos como *superagentes*.

3. O terceiro ponto foi o crescimento das corporações editoriais. A partir da década de 1960, as dezenas de pequenas editoras independentes foram sendo adquiridas por grandes corporações editoriais. Cada uma dessas corporações (entre 5 e 6) funcionava como uma organização guarda-chuva para diversos selos. Essas grandes corporações editoriais tornaram-se tão importantes na indústria que respondiam por cerca de metade do total das vendas do varejo americano e britânico no início dos anos 2000.

Foi nesse contexto que, no início da década de 1980, a revolução digital começou a se fazer notar. O primeiro setor da indústria editorial impactado pelas mudanças tecnológicas foi o de logística e administração de suprimentos. Em seguida, iniciou-se uma transformação na forma de fazer o livro.

O que tornava inigualável era o fato de tornar possível uma forma completamente nova de lidar com o conteúdo que estava no centro da atividade editorial. Pois, em última análise, a indústria editorial, como outros setores das indústrias criativas e de mídia, tem a ver com conteúdo simbólico – isto é, com um tipo especial de informação que assume a forma de histórias ou outros gêneros de textos mais longos. O que a revolução digital tornou possível foi a transformação dessa informação, ou conteúdo simbólico – na verdade, *qualquer* informação ou conteúdo simbólico –, em sequências de dígitos (ou fluxos de *bits*) que podem ser processadas, armazenadas e transmitidas em forma de dados. (THOMPSON, 2021, p. 20)

Ou seja, segundo Thompson, a partir do momento em que a informação passa a ser um dado digitalizado, ela pode ser manipulada, armazenada e transmitida pelos mais diversos tipos de redes. Dessa forma, o conteúdo simbólico do livro não está mais atrelado somente ao objeto impresso.

Este é, basicamente, o motivo pelo qual a revolução digital tem consequências tão amplas para a indústria editorial e para outros setores das indústrias criativas e de mídia: a digitalização permite que o conteúdo simbólico seja transformado em dados e separado do meio ou substrato material em que ele estava inserido até então. (THOMPSON, 2021, p.21).

Os métodos tradicionais de impressão também foram modificados graças ao avanço das tecnologias digitais. Esses avanços, junto com uma grande redução de custos relacionada à digitalização da composição e da diagramação, abriram caminho para que *startups*

entrassem no setor editorial. Foram facilitadas a diagramação e composição de um livro, através de programas de editoração – como o Adobe InDesign – além da possibilidade de impressões sob demanda ou em quantidades reduzidas de exemplares. Essa revolução digital, de acordo com Thompson, "gerou uma proliferação de pequenas editoras" (2021, p. 26).

### **2.3.1 O mercado editorial brasileiro**

A liberação da impressão de livros e panfletos no Brasil demorou a chegar, segundo Hallewell (2012) em sua obra intitulada “O livro no Brasil”. Essa prática era proibida pela coroa portuguesa. Contudo, além dessa proibição, a escassez de trabalhadores qualificados e alfabetizados, aliada aos altos custos de equipamentos e suprimentos importados foram fatores que impossibilitaram a impressão no Brasil ao competir com os produtos trazidos da Europa.

A autorização para publicação de livros no país chegou em 1808, mas com ela veio a proibição da entrada de livros estrangeiros no Brasil. Segundo Hallewell (2012), a exclusão de um comércio em que tantas pessoas manifestaram interesse explica por que o Rio de Janeiro pôde manter-se com apenas duas livrarias durante todo o período vice-real.

Para Bragança (2002), quando a primeira tipografia autorizada se instalou no Brasil, já havia um comércio de produtos impressos ativo, embora restrito pelas condições políticas, sociais e culturais. Havia uma dependência de fornecedores externos, o que impedia o atendimento às demandas dos leitores que moravam no país. “Muitas vezes o acesso à leitura e aos poucos produtos impressos – livros e jornais ou revistas – se fazia por meios ‘alternativos’ ou mesmo clandestinos, para escapar aos controles oficiais.” (BRAGANÇA, 2002, p.69).

Segundo Martins (1998), o período da Imprensa Régia (1808) constituiu-se como o primeiro da atividade editorial no país. Ela criou um público que aos poucos atingiu as províncias brasileiras e permitiu a multiplicação das tipografias no território. Já o segundo período estaria inserido pós-primeira Guerra Mundial, quando houve uma libertação, mesmo que forçada, de influências europeias – permitindo a publicação de obras com maior identidade nacional. O terceiro período, está situado após a década de 1960, no qual houve a necessidade de estabelecer-se limites à atividade do editor. Foi nessa época que escolas de editoração começam a surgir em universidades do país.

No cenário atual, a pesquisa anual feita pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) e pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) denominada Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileira (NIELSEN BOOK, 2022) mostra que em julho de 2022, as

editoras registraram um faturamento de 3,9 bilhões de reais em vendas. Em comparação com 2020, houve um aumento de 6% em 2021. Apesar disso, o faturamento real do mercado é decrescente na comparação histórica.

Desde o início da série histórica, iniciada em 2006, a queda real acumulada é de 39% – desconta-se no cálculo a inflação do período. Segundo a CBL (2022), a crise econômica foi um fator determinante para esse desempenho a partir de 2015 e para melhorar esses resultados. Ainda segundo a instituição, são necessárias políticas destinadas à formação de um público leitor no país.

Nesse cenário, um aspecto importante a ser referenciado diz respeito à tributação de livros no Brasil. Jorge Amado, em torno dos anos 1940, como deputado federal, apresentou no Congresso Nacional uma emenda que garantiu a imunidade de impostos para o papel utilizado na impressão de livros e jornais na Constituição de 1946. Em sua proposta, destacava que:

[...] a emenda visa libertar o livro brasileiro daquilo que mais trabalha contra ele, daquilo que impede que a cultura brasileira mais rapidamente se popularize, daquilo que evita que chegue o livro facilmente a todas as mãos, fazendo dele, no Brasil um objeto de luxo. Quando tanto o livro escolar quanto o de cultura mais alta constituem necessidade de todos os brasileiros. (AMADO apud LOUZADA, 2021, p. 40)

Vitor Tavares – em texto produzido para o “Livro para todos” organizado por Louzada (2021) – acredita que essa isenção dos impostos sobre o papel abriu caminhos, pois, tornando os livros mais acessíveis, estes ganharam força para chegar a camadas menos favorecidas da população. Num país – da década de 1940 – ainda muito marcado pelo analfabetismo.

A reforma de 1967 na Constituição prosseguiu com a imunidade do objeto livro, o que foi consolidado pela Constituição Cidadã, de 1988. Mesmo com o estabelecimento do PIS/Cofins, a isenção foi garantida com a Lei nº 10.865, de 2004, que reduziu a zero a alíquota de ambos na venda de livros. Segundo o autor, entre 2006 e 2011, o valor médio de capa de um livro diminuiu 33%, com número de livros vendidos tendo um crescimento de 90 milhões. Essas foram consequências claras dessas tributações reduzidas.

Porém, uma reviravolta aconteceu em 2020, quando o Executivo brasileiro enviou para votação no Congresso o Projeto de Lei 3.887/2000, através do qual seria criada a Contribuição Social sobre Operações com Bens e Serviços, a CBS. Essa seria uma reforma tributária que estabeleceria uma alíquota única de 12% e que revogaria a lei de 2004.

Isso quer dizer que passariam a ser tributadas a produção, importação e venda de livros. Para Vitor Tavares (LOUZADA, 2021), com a aplicação da alíquota, estima-se que

seria necessário um aumento de 20% no preço final de uma obra – o que claramente prejudicaria o acesso à leitura, principalmente de camadas mais vulneráveis da sociedade.

Segundo Lazzari (2012), se forem desconsideradas as compras do governo, pode-se dizer que esta é uma indústria em crise. Ela é pequena e detinha 0,17% do PIB em 2006, proporcionando empregos para 20 mil pessoas. Isso considerando o fato de que há um tratamento fiscal diferenciado – a isenção de impostos – e possui o governo como grande comprador.

No que diz respeito ao público leitor brasileiro, o estudo mais recente sobre seu perfil – até o momento da escrita deste trabalho – foi 5ª edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, disponibilizada pelo Instituto Pró-Livro em parceria com o Itaú Cultural e divulgada em 2020. A pesquisa apresenta que, em números percentuais, tem-se mais consumidores de livros nas classes A e B – o que corresponde a 17 milhões de pessoas. Porém, em números absolutos, temos hoje 27 milhões de leitores brasileiros dentro das classes C, D e E.

Essa pesquisa mostra que o brasileiro segue lendo pouco – cerca de 50% da população não é leitora de livros. Vale destacar que se considera leitor todo aquele que leu um trecho de um livro em um período de três meses, não sendo necessária a leitura completa. Além disso, consideram-se livros didáticos, técnicos e religiosos nessa contagem.

Zoara Failla afirma, em texto produzido para a obra de Louzada (2021), que somente três em cada dez brasileiros, ou 31%, mais precisamente, leram um livro inteiro (de qualquer gênero) por vontade própria. E somente 18% leram um livro inteiro de literatura, isso equivale, em números absolutos, a 55 milhões de pessoas. Esses, segundo a autora, preferem livros impressos (92%) e são os que movimentam o mercado livreiro.

No presente capítulo, traçamos um breve histórico sobre a evolução do livro, passando pelo papel do editor para, a seguir tratar da cadeia produtiva do livro e do mercado editorial, focando principalmente no brasileiro. Com base em pesquisas e dados do mercado, vimos como o acesso ao livro no país não é amplo, tendo apenas cerca de 50% da população considerada leitora.

### 3 O DESIGN DO LIVRO

No processo de elaboração de um livro, a realização de diversas atividades distintas é fundamental, e tais atividades podem ser executadas por profissionais diferentes. Como indicou-se anteriormente, o primeiro personagem na construção de uma narrativa é o autor. Trata-se da pessoa que escreve, de forma inédita, a obra e a apresenta para um agente literário ou para uma editora. O já mencionado agente literário é normalmente especialista em um determinado gênero e sua função é a de representar o autor, administrando seus interesses relativos aos direitos de determinada obra junto ao mercado editorial.

Complementando aspectos vistos no capítulo anterior, Haslam (2007) apresenta a edição realizada por figuras específicas. Tem-se o editor propriamente dito, que é a pessoa responsável pela publicação da obra literária, sendo ele também quem arca com os custos inerentes ao processo. Esse pode tanto ser uma pessoa física (o próprio editor) como uma pessoa jurídica (a editora). A função também é conhecida pelo nome em inglês, *publisher*. Há o editor de aquisições, responsável pela seleção dos livros que serão produzidos – processo que, normalmente, é feito em parceria com o editor-chefe e o conselho editorial. E o editor de textos, que trabalha diretamente com o autor para formatar o conteúdo do texto de sua obra, oferecendo críticas objetivas e estímulos. Essa figura deve possuir excelente capacidade de escrita, familiaridade com as convenções tipográficas e regras gramaticais, bem como possuir a habilidade de administrar cronogramas, contratando serviços de terceiros, se necessário.

Além de tais atividades e profissionais, o design e o designer despontam como peças-chave na produção de uma obra. Neste capítulo trataremos a respeito deles, além de discorrer sobre os elementos que caracterizam e formam um livro.

#### 3.1 A práxis do design gráfico

Segundo Cardoso (2008), a origem mais antiga da palavra *design* vem do latim *designare*, verbo que abrange os sentidos de **designar** e **desenhar**. Do ponto de vista etimológico, o autor afirma que o termo contém, em seus primórdios, uma tensão dinâmica, uma ambiguidade, presente em “um aspecto abstrato de conceber/projetar/atribuir e outro concreto de registrar/configurar/formar.” (CARDOSO, 2008, p.20). Já a origem imediata da palavra vem da língua inglesa, na qual o design é substantivo e se refere tanto à ideia de plano/intenção quanto à de configuração/estrutura.

Grande parte das definições, de acordo com Cardoso, entendem que design pode ser aplicado nesses dois níveis de significância, “atribuindo forma material a conceitos

intelectuais” (CARDOSO, 2008, p.20). É, portanto, uma atividade que gera projetos de artefatos móveis.

Todavia, para o autor, a distinção entre o design e outras atividades que geram artefatos móveis, como o artesanato, as artes plásticas e gráficas está ligada à origem do design, que remonta à Revolução Industrial. Trata-se da passagem de um tipo de fabricação na qual um mesmo indivíduo concebe e executa o artefato para um outro modelo, em que há uma separação entre o projetar e o fabricar.

O design é fruto de três grandes processos históricos que ocorreram de modo interligado e concomitante, em escala mundial, entre os séculos 19 e 20. O primeiro destes é a industrialização: a reorganização da fabricação e distribuição de bens para abranger um leque cada vez maior e mais diversificado de produtos e consumidores. O segundo é a urbanização moderna: a ampliação e adequação das concentrações de população em grandes metrópoles, acima de um milhão de habitantes. O terceiro pode ser chamado de globalização: a integração de redes de comércio, transportes e comunicação, assim como dos sistemas financeiro e jurídico que regulam o funcionamento das mesmas. (CARDOSO, 2008, p.22 e 23)

O design gráfico – que tem o design editorial como uma de suas áreas de atuação – teve sua ascensão na segunda metade do século XIX, segundo Cardoso (2008). Em todo o mundo ocidental, esse período caracterizou-se pelo crescimento das elites urbanas, o que permitiu a ampliação de atividades culturais. Como abordou-se no capítulo anterior, o desenvolvimento de novas tecnologias para a impressão de texto foram evoluções importantes para o campo.

Gruszynski (2008) afirma que, tradicionalmente, as atividades do design gráfico são vistas como um serviço “artístico” que é prestado a clientes de diferentes áreas, não podendo ser desvinculado de outros interesses. Além disso, está associado ao comunicar, procurando obter determinados efeitos e respostas do público-alvo. Nesse sentido, o papel do profissional de design possui um caráter mediador: de um lado está a necessidade do cliente e, de outro, a necessidade de encontrar uma forma única de expressá-la. A autora afirma que o design também apresenta um aspecto de coautoria na produção de mensagens, uma vez que as escolhas gráficas trazem sentido próprio, que influencia a leitura.

Philip Meggs (apud Gruszynski, 2008) reconhece cinco momentos importantes na história do design gráfico:

1. O primeiro está situado na **invenção da escrita**, com a comunicação gráfica do antigo Egito e Ásia, o surgimento do alfabeto e os manuscritos medievais. Ele diz respeito a culturas e tecnologias que assentam as bases para o surgimento do design gráfico. Tudo isso ligado à escrita.



2. O segundo momento é chamado de **Renascença Gráfica**, no qual se situam as origens da tipografia europeia e do design voltado para a impressão.
3. A **Revolução Industrial** traz a invenção da fotografia e o surgimento de movimentos como Artes & Ofícios e Art Nouveau, por exemplo, caracterizando o terceiro momento.
4. O quarto período está situado na primeira metade do século XX e é chamado de **Era Modernista**.
5. Por fim, há a **Era da Informação**, na qual o design é inserido na aldeia global. O termo pós-modernismo começa a ser utilizado na década de 1970 para situar esse período.

Villas-Boas (2007), por sua vez, estabelece quatro aspectos básicos do design gráfico, são eles: formais, funcionais-objetivos (ou apenas funcionais), metodológicos e funcionais-subjetivos (ou simbólicos). Para o autor, um objeto só pode ser considerado fruto de design gráfico se estiver dentro dessas quatro delimitações.

O aspecto **formal** está situado na ordenação projectual de elementos visuais (textuais e não-textuais) para fins expressivos, ou seja, o projeto gráfico. “Esta produção inclui a ilustração, a criação e a ordenação tipográfica, a diagramação, a fotografia e outros elementos visuais e suas técnicas de ordenação” (VILLAS-BOAS, 2007, p. 31). No aspecto **funcional-objetivo** consideram-se peças de design gráfico todos aqueles projetos que têm o objetivo de comunicar através de elementos visuais (textuais ou não) uma mensagem persuasiva – guiando sua leitura ou vendendo um produto. O **metodológico** diz respeito à necessidade de “uma metodologia específica por meio da qual o profissional tenha controle das variáveis envolvidas no projeto e faça opção expressa entre alternativas de consecução, a partir de testagens realizadas por ele ou por outrem.” (VILLAS-BOAS, 2007, p. 34). E, por fim, estabelece-se o aspecto **funcional-subjetivo** (ou simbólico), que possui características mais sutis e que, quando não levado em conta, cria confusões entre produções mais ligadas à arte/ao artesanato e peças genuinamente de design gráfico. Para estabelecer essa função, o autor contextualiza o design gráfico como resultado de uma sociedade na qual há uma “fetichização das mercadorias próprias do modo de produção capitalista” (VILLAS-BOAS, 2007, p. 40). Para o autor, o design gráfico desempenha um papel fundamental na reprodução desse fetiche, que seria responsável por atribuir valores simbólicos a um produto.

### 3.2 As atividades do designer editorial

Para Araújo (2008), escolher corretamente o tipo, o papel, a composição, bem como o cálculo de páginas que terá a obra editada fazem parte do projeto gráfico. O autor afirma que cada vez mais o projeto gráfico envolve a criação de conceitos visuais aplicados à identidade de cada livro. O papel do design se mostra, dessa forma, ainda mais fundamental na elaboração das obras, uma vez que houve um aumento da diversidade de livros com ênfase na linguagem visual, segundo Araújo (2008). O design, nesse sentido, faz a união entre texto e imagem, adicionando recursos de informação e expressão.

No desenvolvimento de um projeto gráfico, portanto, deve-se levar em conta tanto questões técnicas quanto a função estética dos elementos envolvidos (forma, tipologia, cor etc.). Isso se aplica tanto ao miolo (escolhas adequadas de famílias, fontes, tipos e entrelinhamentos, de acordo com a especificidade da obra) quanto à capa do livro (que deve ser visualmente agradável e coerente com o conteúdo da obra). (ARAÚJO, 2008, p.277)

Haslam (2007) afirma que o designer no meio editorial é a pessoa responsável pelo projeto do livro, pensando seu visual e a forma como será apresentado, cuidando dos elementos que compõem a página. O trabalho do designer é associado ao do editor, juntos eles selecionam o formato do livro e decidem como será o acabamento. O designer recebe o *briefing*<sup>5</sup> do editor e trabalha no desenvolvimento e implementação do projeto, podendo assumir também a supervisão do processo de provas.

O autor também indica a responsabilidade dos designers no planejamento da grade (*grid*), a escolha da tipografia e o *layout*<sup>6</sup> da página. Além disso, tais profissionais realizam a direção de arte e a preparação de imagens. Os designers trabalham em parceria com ilustradores e fotógrafos, que são os especialistas responsáveis pela criação das imagens que serão usadas na obra.

Designers experientes, segundo Haslam (2007), desenvolvem livros por meio de diversas abordagens, podendo ser classificadas em quatro categorias: **documentação**, **análise**, **conceito** e **expressão**. Explicaremos cada uma delas a seguir, entretanto, é importante salientar que não são mutuamente excludentes. Um projeto não irá se basear em apenas uma, podendo apresentar elementos de cada uma delas, em proporções diferentes de acordo com o projeto.

O design é uma mistura de decisões racionais e conscientes que podem ser analisadas e decisões subconscientes que não podem ser deliberadas tão prontamente, uma vez que derivam da experiência e da criatividade do designer. (HASLAM, 2007, p.23)

<sup>5</sup> Espécie de resumo, conjunto de dados necessários para a realização de um trabalho.

<sup>6</sup> Disposição de elementos em um determinado suporte.

A **documentação** é o ponto de partida de um livro, pois ela registra e preserva as informações através do texto e da imagem, como afirma Haslam (2007). Ela pode ser usada como a principal abordagem editorial e de design. Além disso, essa abordagem é fundamental para o mundo moderno, pois preserva ideias e permite que sobrevivam memórias e discursos humanos.

A **análise** também está presente no design de todos os livros. Obras que a possuem em maior escala são aquelas que lidam com informações complexas, para as quais há a necessidade de gráficos, tabelas, mapas etc. Eles permitem que o leitor confronte os dados informados através dos recursos visuais. Essa abordagem, para o autor, busca estruturar os dados de modo que sejam melhor compreendidos pelo público leitor. Ela exige forte interação entre autor e editor, pois o designer vai reforçar visualmente a estrutura editorial.

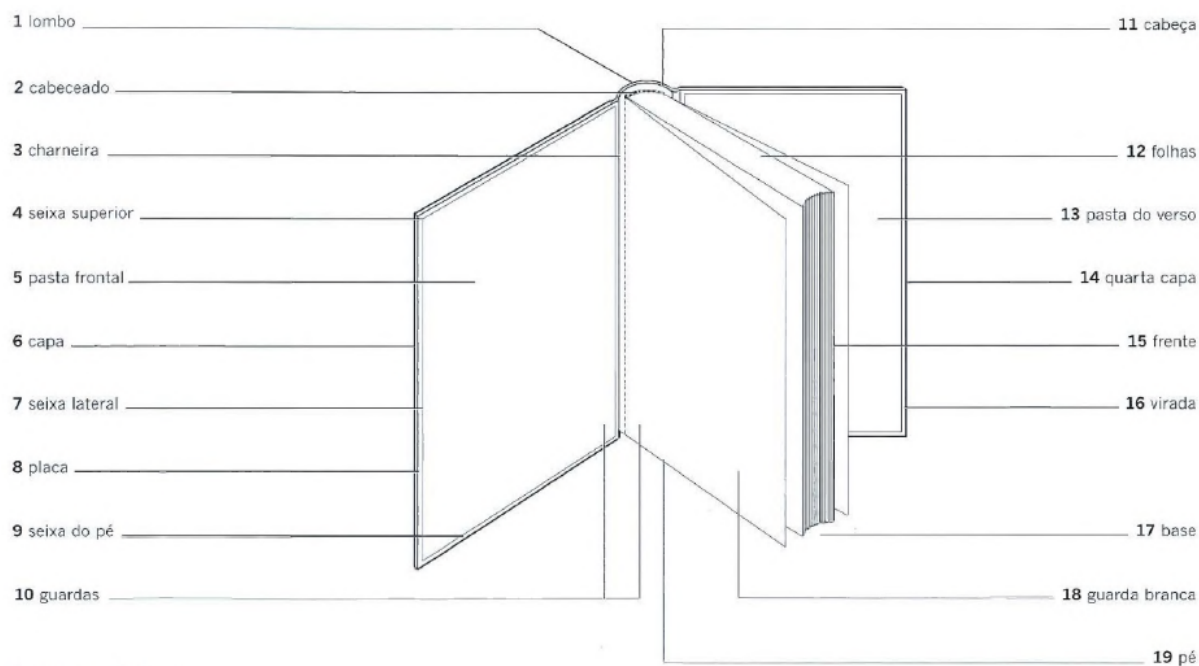
Já a **expressão** é motivada pela visualização das emoções do autor ou do designer. Haslam (2007) afirma que essa é uma abordagem visceral e passional, pois busca “reposicionar” emocionalmente o leitor por meio de recursos gráficos como cor, marcação e simbolismos. Traz um aspecto lírico, que não está focado em transmitir significados e sim questionamentos, convidando à reflexão. A tensão está na necessidade de respeitar o texto original, conciliando-o com as ideias do designer. Em muitos casos, designers que apreciam muito essa abordagem tornam-se autores para controlar o conteúdo e a forma.

Por último, temos o **conceito**, uma abordagem conceitual que procura uma “grande ideia”, um conceito-base que tenha em si a mensagem. Para Haslam (2007), muitas vezes esse conceito é definido como uma “ideia gráfica”, usando de trocadilhos, paradoxos, clichês, metáforas e alegorias.

### 3.3 A forma do livro

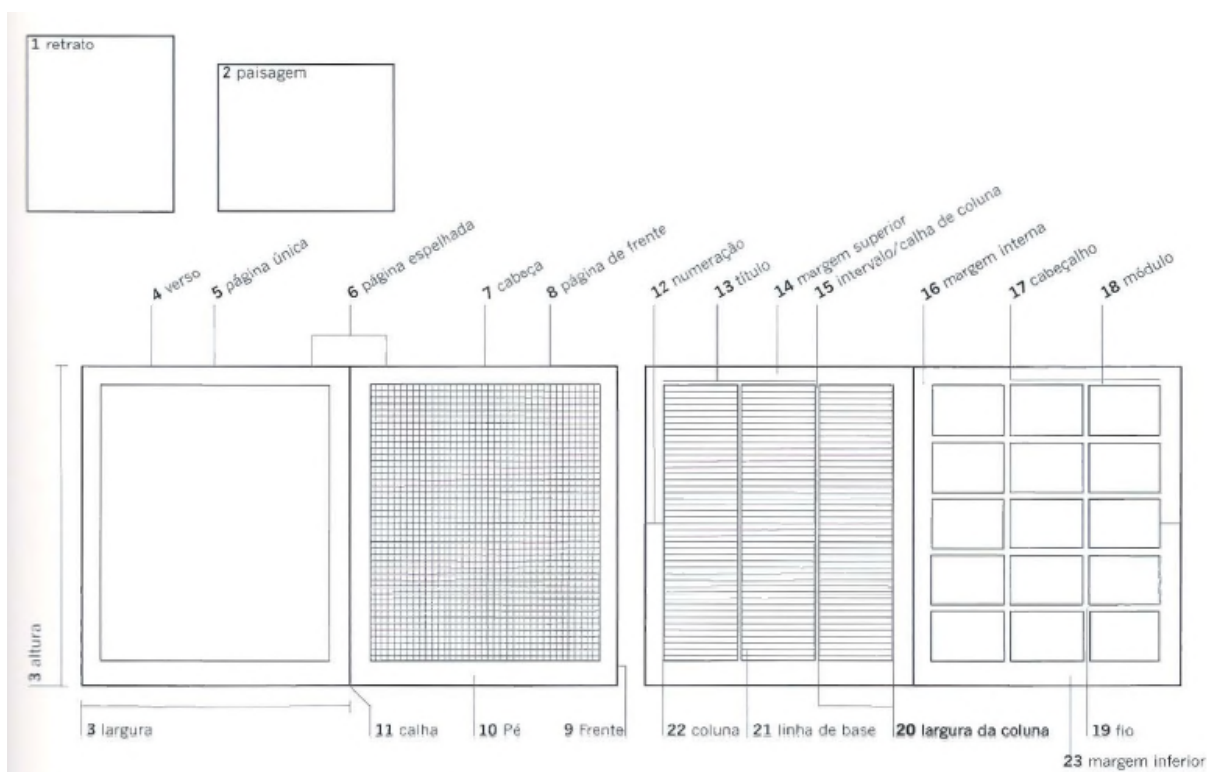
Várias partes compõem um livro. Haslam (2007) apresenta suas denominações considerando aquelas mais utilizadas na indústria. Na Figura 2 podemos visualizá-las, tendo em vista sua importância para o seguimento deste capítulo.

Figura 2 – Componentes básicos do livro acabado



. Fonte: Haslam (2007, p.20)

Figura 3 – Formatos e componentes básicos da página.



Fonte: Haslam (2007, p. 21)

Para além dos componentes básicos elencados por Haslam, Araújo (2008) divide em três a disposição dos elementos de um livro: pré-textuais, textuais e pós-textuais. Veremos os

diferentes elementos que compõem cada uma das categorias, ressaltando que estes podem ou não estar presentes, assim como de diferentes maneiras.

**Elementos pré-textuais:**

- a. Falsa folha de rosto – pode ser chamada também de anterrosto ou falso rosto. É um elemento opcional e que tem a finalidade de proteger a folha de rosto. Geralmente contém apenas o título da obra;
- b. Folha de rosto – também chamada de rosto, página de rosto ou portada. Aqui há a apresentação essencial do livro, como título, nome do autor, número e ano da edição, entre outros dados;
- c. Dedicatória – não obrigatório e geralmente curto, é um elemento de homenagem do autor posicionado em página ímpar;
- d. Epígrafe – também opcional, podendo ser uma citação, uma sentença ou um pensamento relacionado ao texto da obra;
- e. Sumário – pode vir no início, antes ou depois do prefácio, em uma página ímpar. Trata-se de uma ordenação sistemática e não alfabética da estrutura do livro (item diferente do índice);
- f. Lista de ilustrações – elemento opcional que deve ser disposto de acordo com a ordem de ilustrações apresentadas na obra;
- g. Lista de abreviaturas e siglas – relação opcional em ordem alfabética das abreviaturas e siglas utilizadas no livro, seguidas da palavra correspondente;
- h. Prefácio – trata-se de uma nota prévia, um prólogo ou apresentação do conteúdo da obra. Deve ser disposta em página ímpar;
- i. Agradecimentos – elemento opcional, normalmente disposto em página ímpar onde há reconhecimento público do autor para pessoas e/ou instituições;
- j. Introdução – sempre se inicia em página ímpar e se distingue do prefácio pois trata-se de um discurso inicial sobre o assunto que será tratado.

**Elementos textuais:**

- a. Página capitular – onde se inicia cada capítulo;
- b. Páginas subcapitulares – aberturas dentro de um mesmo capítulo, separando seções ou subtítulos;
- c. Fólio – numeração das páginas que, segundo Araújo (2008) não deve ser colocada na parte pré-textual e nas páginas capitulares;
- d. Cabeças – indicações que ficam no topo das páginas e indicam nome do autor e/ou título do livro;

- e. Notas – podem estar presentes na parte textual ou pós-textual;
- f. Elementos de apoio – são quadros, gráficos, tabelas ou fórmulas que acompanham o texto;
- g. Iconografia – imagens de diferentes tipos que acompanham o texto. Podem ser usadas apenas como ornamentação ou como complemento do texto.

Nesta parte de uma obra, segundo Araújo (2008), há maior liberdade do diagramador para inovações e mudanças nas disposições, sendo adaptadas de acordo com o público-alvo e recursos financeiros disponíveis.

#### **Elementos pós-textuais:**

- a. Posfácio – elemento não obrigatório que acrescenta informação que, de algum modo, modifique ou confirme o conteúdo tratado;
- b. Apêndices – apresentam matéria acrescentada ao texto, podem conter ilustrações, mapas, gráficos e tabelas;
- c. Glossário – lista de explicações de termos técnicos, arcaicos ou de dialetos. É disposto, normalmente, em ordem alfabética;
- d. Bibliografia – relação de obras utilizadas como referência ou recomendadas pelo autor;
- e. Índice – lista de assuntos em ordem alfabética;
- f. Colofão – último elemento impresso no miolo do livro, que possui dados técnicos como papel, tipografia utilizada, além do local e ano da impressão;
- g. Errata – lista de erros presentes no livro após sua impressão com suas respectivas correções.

Além destas três categorias de elementos, há os **extratextuais** que, segundo Araújo (2008), constituem o revestimento do livro, genericamente chamados de “capa”. Esta é formada de elementos diferentes que são:

- a. Primeira capa – face externa da segunda capa. É normalmente impressa ou com grafismos;
- b. Segunda capa – face interna da primeira capa e não destinada à impressão;
- c. Terceira capa – face interna da quarta capa e não destinada à impressão;
- d. Quarta capa ou contracapa – face externa da terceira capa e opcionalmente impressa ou com grafismos;
- e. Primeira orelha – dobra da primeira capa;
- f. Segunda orelha – sobra da quarta capa;

- g. Sobrecapa – utilizada, normalmente, em encadernações, que envolve e protege a capa;
- h. Lombada – é o dorso ou parte posterior do livro, na qual se imprime o título da obra, o nome do autor e, normalmente, há o logotipo da editora.

Para Araújo (2008), de todos estes elementos, o que mais merece atenção é a primeira capa por conter uma função publicitária, ou seja, é através dela que o leitor tem seu primeiro contato com a obra – momento que deve haver um impacto visual. Por isso, ela pode variar muito e a única regra elencada pelo autor no design da primeira capa é que esta reflita o estilo gráfico do livro e seu conteúdo.

Acima de tudo, as escolhas feitas na construção desses elementos devem ser norteadas pela legibilidade. Araújo (2008) define, portanto, que o princípio da legibilidade deve ser central, no qual as palavras distribuídas em determinados espaços comuniquem. A seguir, veremos os componentes essenciais para a legibilidade e organização de um livro.

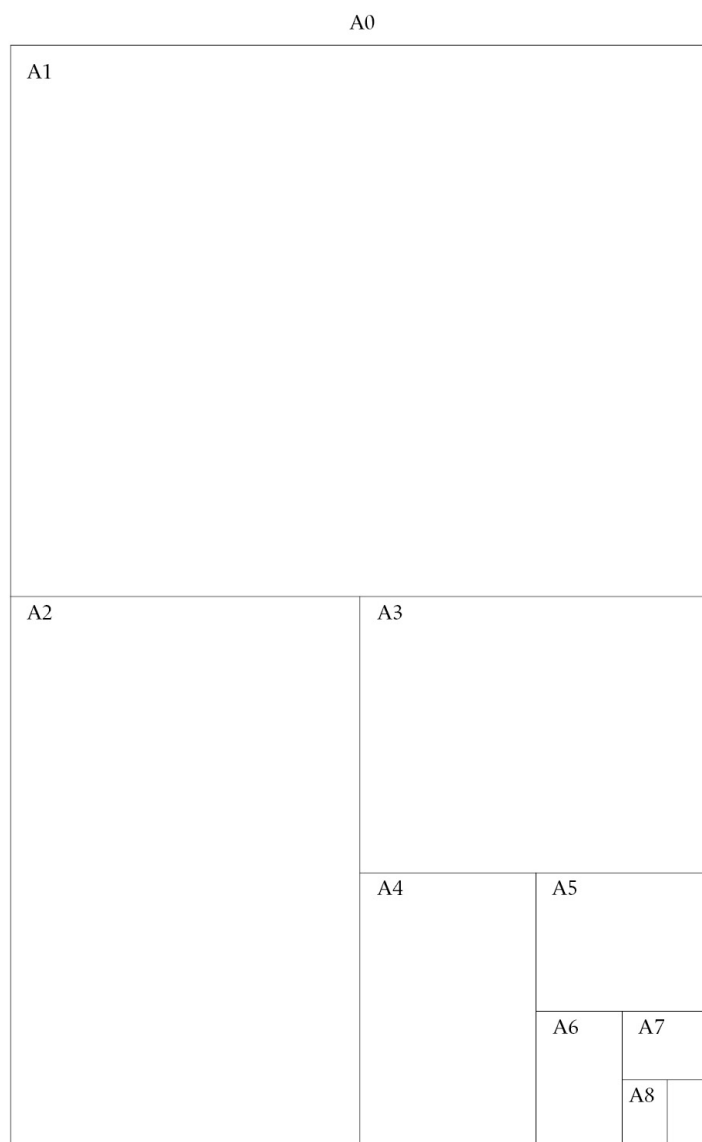
### 3.3.1 Formato

O formato do livro, segundo Haslam (2007), é determinado pela relação entre a altura e a largura de uma página. Contudo, o termo é utilizado erroneamente para fazer referência a um determinado tamanho, pois livros de diferentes dimensões podem ter o mesmo formato. Geralmente as obras são enquadradas em três formatos: retrato, no qual a largura é menor que a altura da página; paisagem, no qual a largura é maior que a altura; e quadrado.

Como indicou-se no capítulo anterior, o tamanho da folha e suas dobras eram chamados por nomes como *in-folio*, *in-quarto*, *in-octavo*, entre outros. Essas nomenclaturas, de acordo com Araújo (2008), valeram pelo menos até a primeira metade do século XIX. Tais denominações estavam ligadas ao período ao qual havia a fabricação manual do papel. Após a criação da máquina contínua, que substituiu a produção manual, foi possível fabricar folhas dos mais diferentes tamanhos.

Araújo afirma que em 1975 o formato DIN 476 (*Deutsches Institut für Normung*) se torna a padronização recomendada pela Organização Internacional de Normalização (ISO 216), também adotada pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Tal norma estabelece que o formato padrão do papel é um retângulo cujos lados medem 841 mm por 1,189 mm, possuindo uma área de um metro quadrado. Esse retângulo é chamado de A0 (Figura 4), derivando seus submúltiplos da série A, conforme a imagem a seguir, e tais divisões são utilizadas na produção de livros, mapas, reprografia, laudas, entre outros.

Figura 4 – Subdivisão do formato A do papel.



Fonte: Araújo (2008, p.352)

Além do formato A, existem séries adicionais, por exemplo, B e C, que são utilizadas para outras finalidades, como cartazes, envelopes etc. Essas normatizações contribuíram para a diminuição dos custos industriais para a produção de papel, além de tornar possível o aproveitamento das folhas, sem precisar fazer cortes desnecessários.

### 3.3.2 Papel

A escolha do suporte da página impressa é fundamental para o sucesso de um projeto gráfico de um livro. Como abordou-se no capítulo anterior, o suporte de escrita ou *materia scriptoria* variou muito ao longo do tempo e de acordo com o lugar. Sua escolha era



respectiva às necessidades imediatas. Já foram utilizados: barro, pedra, madeira até a chegada do papel, invenção chinesa do século II e introduzida na Europa pelos árabes no século VIII. Desde o século XIX, utilizam-se materiais resinosos, como o pinho, fibrosos, como bambu, além de resíduos da agricultura, como a palha e o bagaço da cana. Também começaram a ser utilizados resíduos têxteis e industriais – com o reaproveitamento de papel usado.

Ora, a maior ou menor percentagem de cada um desses materiais condiciona a qualidade do papel assim fabricado; grande parte do papel, hoje, contém fibra vegetal (ou, do ponto de vista químico, a celulose), normalmente mistura de várias fibras de madeira. (ARAÚJO, 2008, p. 345)

Essas combinações determinam as características do papel e influenciam na sua escolha para determinado texto. Araújo (2008) elenca as principais características das folhas de papel:

- a. O **sentido da fibra**, ou seja, a direção de alinhamento das fibras. A escolha correta, para o autor, é em sentido longitudinal a folha, ficando paralela à lombada. Isso permite que as páginas sejam viradas com maior facilidade, sem o enrugamento da folha.
- b. A **cor do papel**, que pode ser afetada pelo uso de alvejantes e pigmentos, deixando-a mais branca. Essa brancura pode afetar o que será impresso. Para a reprodução de policromias, o autor indica o uso de papéis com alto grau de alvura. Já papéis mais amarelados e com maior grau de opacidade são indicados para livros de leitura – isso evita o cansaço dos olhos e a transparência de textos e figuras no verso.
- c. A **opacidade**, que já comentamos acima, diz respeito à capacidade de receber tinta sem que essa seja vista do verso. A transparência é determinada pelo peso e pelo corpo do papel.
- d. O **peso** do papel, geralmente é medido em gramas por metro quadrado e depende do tamanho da folha, ou seja, papéis de mesma qualidade e mesma gramatura terão diferentes pesos. Também vale ressaltar que o peso nem sempre possui relação com a espessura do papel.
- e. A **espessura**, que é determinada pelo peso e volume do livro. A gramatura é um dos fatores que influenciam no custo de produção do livro, pois afeta não só a impressão, como também a distribuição. Para livros de poucas páginas, o autor destaca que é preferencial o uso de papel mais encorpado. Para obras volumosas, o papel mais fino e mais absorvente à tinta pode ser uma boa opção.

- f. Por último, a **textura** refere-se ao aspecto da superfície do papel – que pode ser liso, texturizado, entre outros – e ao seu grau de rigidez. Cada obra terá a necessidade de uma textura diferente.

Comercialmente, Araújo (2008) afirma que existem papéis destinados especialmente para a impressão de livros. Há diferentes qualidades, acabamentos e materiais que os compõem; e como vimos, o sentido das fibras, a cor, a opacidade, o peso e a espessura determinam, juntas, como será o acabamento e aparência. O editor e o designer devem, juntos, levar em conta as necessidades que o trabalho que será impresso exige.

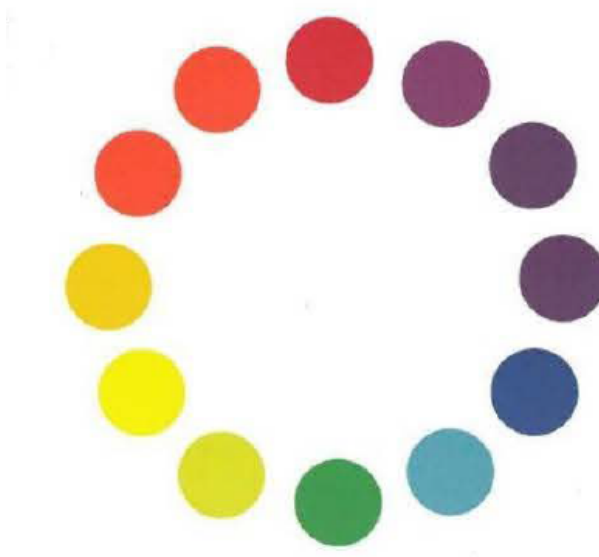
### 3.3.3 Cor

Segundo Lupton e Phillips (2008), por muito tempo, o design gráfico esteve associado ao preto-e-branco. Contudo, com o desenvolvimento de impressoras com mais recursos tecnológicos, a cor tornou-se mais presente no processo de criação de uma obra. Ela serve para conectar, ressaltar ou mesmo esconder informações, podendo exprimir uma atmosfera, descrever uma realidade ou codificar uma informação. (LUPTON e PHILLIPS, 2008, p. 71)

As autoras destacam que a cor existe apenas no olho do observador, pois só é possível percebê-la quando a luz é refletida por um objeto ou emitida por uma fonte. Ou seja, nossa percepção de uma cor depende não somente da pigmentação da superfície, mas também do tipo e da intensidade de luz do ambiente. Além disso, a luz interage com as cores ao seu redor, o que muda nossa percepção. Lupton e Phillips apresentam como exemplo um tom claro que pode parecer ainda mais claro se estiver em um fundo escuro.

Entretanto, não podemos reduzir a cor a um fenômeno variável, pois ela pode ser descrita ou compreendida. As autoras apresentam então a teoria básica das cores, desenvolvida após a descoberta da divisão da luz em cores através de um prisma, elaborada por Isaac Newton. O cientista organizou essas cores em um disco, que hoje é muito utilizado no design – o círculo cromático.

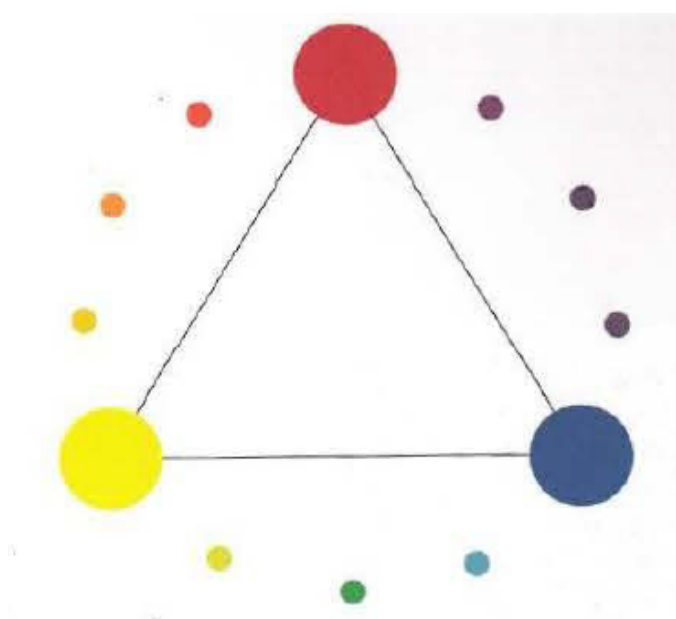
Figura 5 – Círculo Cromático.



Fonte: Lupton e Phillips (2008, p. 73)

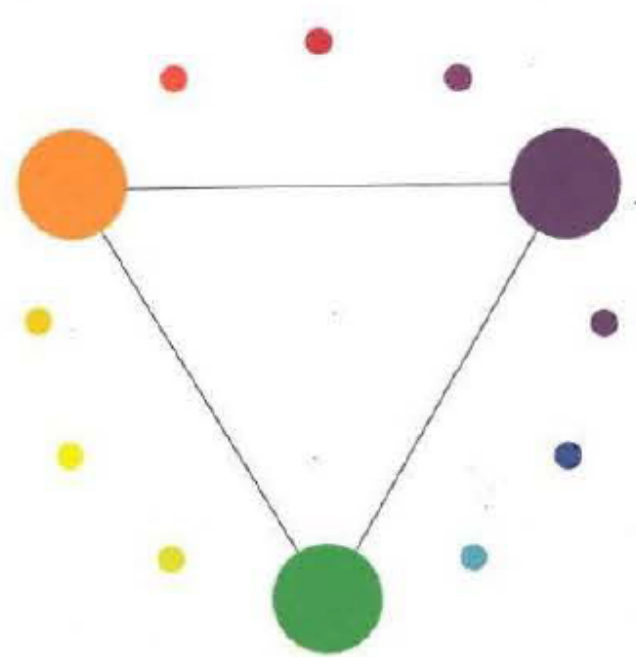
No círculo, podemos verificar as cores primárias (Figura 6): o vermelho, o amarelo e o azul, que são cores puras e não são obtidas através da mistura de outras. As demais cores do círculo são criadas a partir da mistura das primárias. Em seguida podemos verificar as cores secundárias (Figura 7), que são o laranja (vermelho + amarelo), o violeta (vermelho + azul) e o verde (azul + amarelo), provenientes da mistura das cores primárias. E a partir da mistura das cores primárias com as secundárias temos as terciárias.

Figura 6 – Cores primárias.



Fonte: Lupton e Phillips (2008, p. 73)

Figura 7 – Cores secundárias.



Fonte: Lupton e Phillips (2008, p. 73)

Lupton e Phillips (2008) apresentam também as cores complementares e as cores análogas. As complementares são cores que estão em lados opostos do disco cromático, ou seja, contrastantes, já as análogas são um esquema de cores formado a partir de matizes que estão próximas no círculo e possuem diferenças cromáticas menores. A utilização de cores análogas ou complementares modifica a energia visual e a atmosfera da composição.

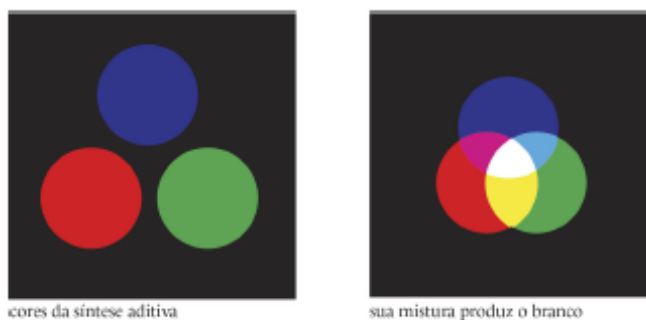
Segundo Araújo (2008), a percepção das cores (ou sua aparência) é caracterizada por três parâmetros: o tom, a saturação e a luminosidade.

- a. O **tom** (ou matiz) é a sensação monocromática básica que especifica a cor. É ligada à longitude da luz e o que denominamos azul, amarelo, vermelho, etc.
- b. A **saturação** (ou intensidade) é a máxima intensidade da luz. Trata-se do momento em que a cor mostra a saturação “pura”, ou seja, com a ausência do preto ou branco.
- c. A **luminosidade** é a capacidade de reflexão da luz branca. Isso depende da quantidade de preto ou cinza que ela possui.

No processo de design, utilizam-se equipamentos que trabalham com a cor produzida a partir da luz, como as telas de computadores. A cor pigmento, por sua vez, corresponde a tintas presentes em superfícies como o papel que refletem a luz. Denomina-se síntese aditiva das cores a composição que tem como cores básicas, ou primárias, o vermelho, o azul e o

verde (RGB) que representam diferentes comprimentos de onda (ou radiações). Se sobrepostas, duas delas geram outras cores, entretanto, se combinadas as três o resultado será o branco. Por isso, “quando se misturam duas dessas cores primárias em proporções iguais obtém-se a *síntese aditiva*, que produz cores primárias subtrativas (Figura 8)” (ARAÚJO, 2008, p. 538).

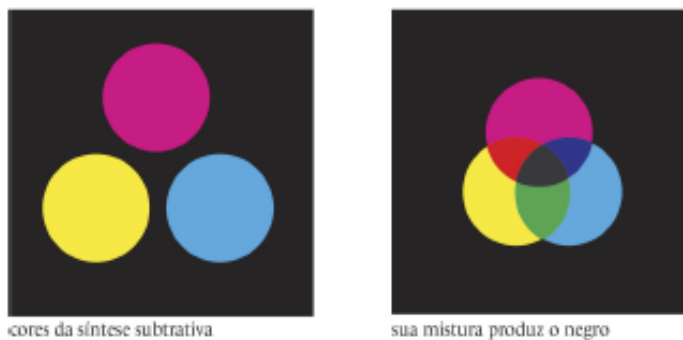
Figura 8 – Síntese aditiva de cores.



Fonte: Araújo (2008, p. 539)

As cores primárias subtrativas (o amarelo, o ciano e o magenta – CMY) quando sobrepostas geram o preto, ou a ausência de cor, por haver uma subtração do branco. Essa chama-se *síntese subtrativa* (Figura 9). Com a mistura dessas cores obtêm-se os matizes.

Figura 9 – Síntese subtrativa de cores.



Fonte: Araújo (2008, p.540)

Lupton e Phillipps destacam que “em princípio, C, M e Y deveriam produzir o preto, mas o resultado da mistura não é rico o bastante para reproduzir imagens coloridas com uma gama tonal plena. Assim o preto é necessário para completar o processo da quadricromia.” (LUPTON e PHILLIPS, 2008, p. 76). A partir da mistura de diferentes porcentagens de CMYK é possível gerar uma variedade de cores com o uso de retículas, que são tramas de pontos que geram um efeito visual de uma impressão totalmente colorida.

Na impressão de um livro, também é possível utilizar cores especiais, que não são geradas a partir da quadricromia e correspondem a tintas sólidas de matiz determinado (BANN, 2012). Pode-se também utilizar a quadricromia com uma cor especial que não seja viável de ser obtida a partir do CMYK. Além disso, o uso apenas de cores especiais em um número inferior a quatro possibilita uma alternativa de diminuição de custos de produção gráfica, ao mesmo tempo que pode proporcionar um diferencial na construção da identidade visual de uma obra.

### 3.3.4 *Grid*

Segundo Lupton e Phillips, “um *grid* é uma rede de linhas. Em geral, essas linhas cortam um plano horizontal e verticalmente com incrementos ritmados, mas um *grid* pode também ser anguloso, irregular ou ainda circular.” (2008, p. 75) Essas linhas servem como guia e ajudam o designer a alinhar os elementos da composição. É através de margens e de colunas regulares que uma estrutura base é criada, unificando as páginas de um documento – o que torna a feitura do *layout* mais eficiente. O *grid* organiza também os espaços em branco, afirmam as autoras, tornando-os mais do que meros buracos. Eles também auxiliam na formação do ritmo do conjunto.

Lupton (2013) aponta que até o século XII os *grids* serviam de moldura para os espaços de texto. Havia margens que criavam barreiras em volta dos blocos de texto sólidos e justificados. Ainda hoje, o formato mais comum do livro segue sendo o de páginas dominadas por blocos de textos. Porém, no século XIX, os jornais e revistas começaram a questionar o modelo clássico, tornando o *grid* uma ferramenta mais flexível.

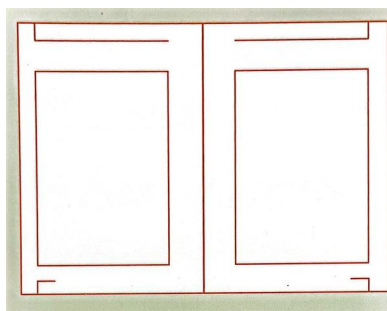
Segundo Samara (2007), o *grid* introduz uma ordem ao *layout*, diferenciando e hierarquizando as informações. Sua vantagem é a diagramação rápida de uma quantidade grande de informação, conferindo clareza, eficiência, economia e identidade ao que é produzido.

O autor apresenta alguns elementos que compõem o *grid* como: as **margens**, que são espaços brancos no limite entre o formato e o conteúdo. Elas ajudam a estabelecer a tensão entre os componentes, servindo para repousar os olhos ou para informações secundárias. Depois temos as **colunas**, que se alinham verticalmente e criam divisões horizontais entre as margens. Não há limite para o número de colunas e elas podem ter a mesma medida ou não, isso depende das informações que serão colocadas ali. Vamos, em seguida, para os **módulos**, que são unidades separadas por intervalos regulares que criam colunas e faixas horizontais. Sobre as guias ou **faixas horizontais**, elas proporcionam o alinhamento e a quebra do espaço.

Ajudam a orientar os olhos e, segundo o autor, podem ser usadas para criar pontos de partida ou pausas no texto. As **zonas espaciais** são grupos de módulos que formam um campo distinto. Cada uma das zonas pode ganhar uma função específica. E, por último, temos marcadores, que são indicadores de localização onde se colocam os cabeçalhos, nomes das seções, fólhos ou outros elementos que sempre ocupem a mesma posição em todas as páginas.

Samara (2007) afirma que o *grid* mais comum é o retangular, que apresenta-se na Figura 10. Ele tem como objetivo acomodar grandes textos.

Figura 10 – *Grid* retangular.



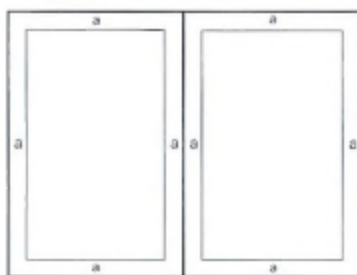
Fonte: Samara (2007, p. 26)

Para Haslam (2007), enquanto o formato do livro define as proporções da página, a grade determina as divisões internas e o *layout*, a posição que os elementos devem ocupar. O uso do *grid* “proporciona consistência ao livro, tornando coerente toda a sua forma (2007, p. 42). Para tanto, os designers que utilizam desse recurso procuram ter uma coerência visual que permita que o leitor se concentre no conteúdo ao invés da forma.

Os sistemas básicos de grade determinam as larguras das margens; as proporções da mancha; o número, comprimento e profundidade das colunas; além da largura dos intervalos entre elas. Os sistemas de grade mais complexos definem uma grade para as linhas de base sobre a qual as letras serão assentadas e podem determinar o formato das imagens, além da posição dos títulos, números das páginas, notas de rodapé, etc. (HASLAM, 2007 p. 42)

Segundo o autor, uma das formas de construir um *grid* é criando uma caixa de texto simples, com margens iguais. Porém, esse modelo não é indicado para livros com muitas páginas, já que a margem pode se deslocar com a encadernação, prejudicando a leitura.

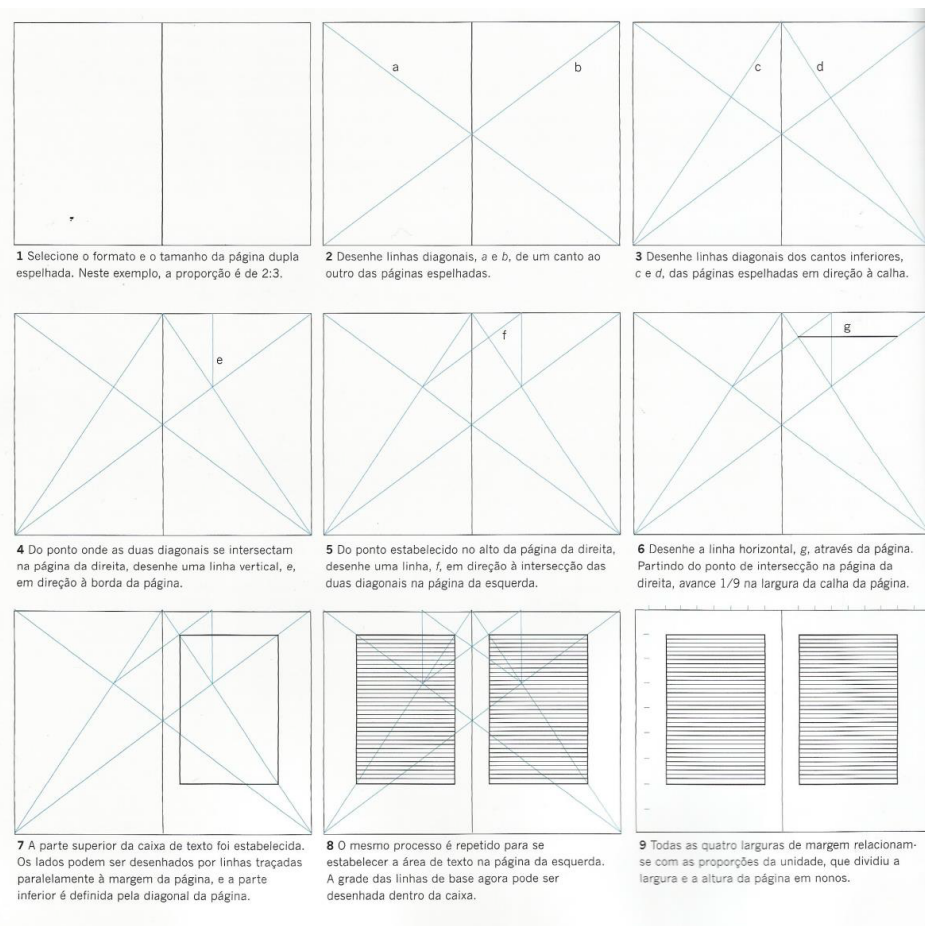
Figura 11 – Caixa de texto simples com margens inferior, superior, interna e externa iguais.



Fonte: Haslam (2007, p. 43)

Haslam (2007) apresenta o diagrama de Villard de Honnecourt, que foi um arquiteto que elaborou um método de divisão geométrica que difere da escala de Fibonacci, pois pode ser aplicado a qualquer formato de página. Quando usado com um formato de seção áurea, ele divide a altura e a largura da página por nove, criando 81 unidades. Cada uma delas terá a mesma proporção tanto de formato quanto de caixa de texto. A margem será determinada pela altura e largura da unidade.

Figura 12 – Diagrama de Villard de Honnecourt



Fonte: Haslam (2007, p. 44)



Há diversos outros modelos possíveis para determinar um *grid* com parâmetros distintos. Segundo Haslam (2007), não há obrigatoriedade do uso do *grid*. Com as novas tecnologias digitais é cada vez mais possível compor textos sem a utilização da grade geométrica.

### 3.3.5 Tipografia

Araújo (2008) afirma que, em sua origem, o “tipo” era um pequeno bloco de metal em relevo com determinado sinal gráfico (letra, vírgula, acento, entre outros). Ou seja, significava, tecnicamente, “um bloco equivalente a uma letra isolada, em cujo relevo, numa das faces, se grava a superfície destinada à impressão” (ARAÚJO, 2008, p. 278).

Com o desenvolvimento da editoração eletrônica e dos tipos digitais na composição do projeto gráfico, o vocábulo “tipo” passou a ter o significado abrangente de desenho de caractere. Uma família de tipos, por sua vez, é o conjunto de caracteres e símbolos desenvolvidos a partir de um mesmo desenho. Existem diferentes classificações de tipos. Para nosso trabalho interessa destacar as classes dos tipos romanos, que na sua diversidade se caracterizam pela presença da serifa; dos tipos lineares, que são os sem serifa; e daqueles manuscritos ou *script*, que mimetizam a letra cursiva segundo a categorização Vox/ATypI (NIEMEYER, 2000).

Uma família reúne um conjunto de fontes tipográficas que compartilham as mesmas características fundamentais independentemente de suas variações relativas à espessura, peso, inclinação entre outras (*bold*, *light*, *italic*, regular etc). As principais famílias têm serifa – traço localizado nas extremidades das hastes de um caractere, denominado também de remate ou filete. Há famílias não-serifadas. (GRUSZYNSKI, 2008, p.29)

Para Araújo (2008), nos últimos cem anos foram elaboradas diversas famílias de tipos que, por vezes, recriaram características de tipos de séculos passados. Segundo o autor, do mesmo modo que tipos clássicos foram influenciados por movimentos da mão na atividade de escrever, entre as décadas de 1960 e 1980, o desenho dos tipos foi influenciado por inovações tecnológicas, entre elas a fotocomposição. A partir da década de 1980, o desenho dos tipos sofreu um novo impacto a partir da composição digital, que vem evoluindo desde então.

O designer precisa, portanto, investigar qual a forma, desenho ou traçado que melhor se ajusta dentro do espaço que a obra necessita. Segundo Araújo (2008), essa não é uma tarefa fácil, pois é necessário estabelecer uma relação entre as medidas do tipo, o seu traçado e sua distribuição na página, permitindo a máxima legibilidade.

Lupton (2013) apresenta a anatomia do tipo, discriminando alguns elementos formadores das letras, como se vê na Figura 13:

Figura 13 – Anatomia do tipo.



Fonte: Lupton (2013. p. 32)

Temos a ‘altura-x’ como a altura do corpo principal de uma letra minúscula ou, como explica a autora, a altura de um x em caixa-baixa. Essa altura-x exclui os ascendentes e descendentes. A linha de base é o local onde todas as letras repousam, sendo o eixo mais estável que serve para alinhar o texto. A altura de versal é a distância da linha de base ao topo da maiúscula, porém, alguns elementos podem estender-se acima dela. A altura-x de um tipo,

de acordo com Lupton (2013), afeta o seu tamanho aparente, bem como sua eficiência especial e seu impacto visual.

Atualmente, o padrão utilizado para medir a altura das letras e a distância entre as linhas é o ponto. Segundo Lupton (2013), ele equivale a 0,35 milímetros ou a 1/72 polegadas. Normalmente o tamanho entre 9 e 10 pontos é comum para textos impressos. A tipografia também pode ser medida em polegadas, milímetros ou pixels – na maioria dos programas de design é permitido escolher a unidade de medida de preferência do designer. “Os designers criam hierarquia e contraste ao jogar com escala das letras. Mudanças na escala ajudam a criar contraste visual, movimento e profundidade, além de expressar hierarquia de importância.” (LUPTON, 2013, p. 38).

Niemeyer (2000) apresenta as variações estruturais do tipo. São elas: (1) quanto ao tamanho – corpo do tipo, sua altura; (2) quanto à forma – variação no desenho das maiúsculas e minúsculas; (3) quanto ao peso – espessura do traço (normal/regular/medium, negrito/bold/black, claro/light); (4) quanto ao contraste – de angulação, de espessura, de inclinação (normal/itálico), de estrutura (família que é classificado); e (5) quanto à largura do tipo – condensado/apertado, expandido/largo.

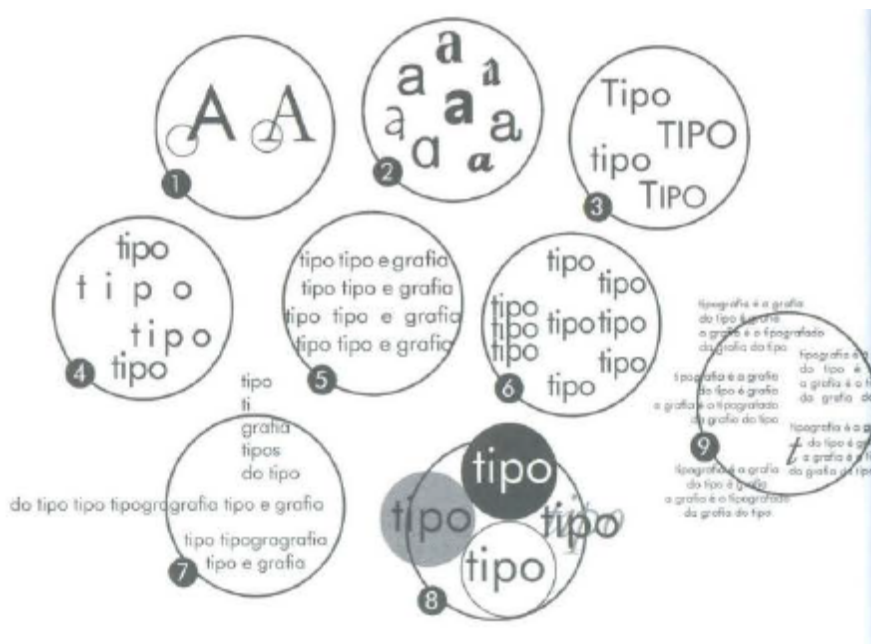
No design editorial, a legibilidade é um elemento relevante, como apontou-se anteriormente. No âmbito da tipografia, faz-se uma distinção entre os termos *legibility* e *readability*. Enquanto o primeiro diz respeito ao design dos tipos e seu rápido reconhecimento, o segundo está associado ao arranjo dos tipos que visa favorecer a leitura dos textos (GRUSZYNSKI, 2008). Nesse sentido, em textos curtos os tipos sem serifa podem favorecer a legibilidade, enquanto tipos com serifa podem favorecer a legibilidade daqueles de maior extensão.

Segundo Gruszynski, convenções tipográficas e a familiaridade dos leitores com os tipos são fatores que colaboram na legibilidade. A autora destaca os principais elementos (Figura 14) a serem considerados na definição tipográfica de um projeto:

1. Presença ou não de serifa;
2. Características particulares do design da fonte;
3. Composição em letras maiúsculas, minúsculas ou maiúsculas/minúsculas;
4. Espaço entre letras (*kerning*);
5. Espaço entre palavras;
6. Espaço entre linhas (*leading*);
7. Extensão da linha (largura da coluna);
8. Alinhamento dos parágrafos;

## 9. Relação figura (elemento tipográfico) e fundo. (GRUSZYNSKI, 2008, p. 32).

Figura 14 – Elementos tipográficos.



Fonte: Gruszynski (2008, p. 32)

No que diz respeito ao alinhamento de parágrafos, esses podem ser à esquerda, à direita, centralizado, justificado (NIEMEYER, 2000). Além disso, pode-se mencionar o recurso do parágrafo contornar uma imagem (*text wrap*), efeito disponível em programas de editoração eletrônica.

### 3.3.6 Imagem

Haslam (2007) afirma que o papel do designer no processo de elaboração de uma obra vai muito além de produzir o *layout* da página; está, também, na possibilidade de garantir que as informações fornecidas pelo autor (sejam elas textos ou imagens) sejam apresentadas de maneira mais adequada para o leitor.

Para Araújo (2008), o termo “imagem” é muito utilizado dentro da tecnologia gráfica como qualquer figura, ilustração, gráfico, texto ou reprodução que seja visível ao olho humano. Em uma obra, ela é normalmente utilizada para “acompanhar, explicar, acrescentar informação, sintetizar ou simplesmente decorar um texto” (ARAÚJO, 2008, p. 443). A imagem pode ser, inclusive, independente do texto, sendo a informação principal.

Pelo menos desde o século IV E.C., segundo o autor, o iconógrafo era o próprio retratista ou pintor. Hoje essa figura é representada pelo ilustrador, que examina o original de

forma atenta e cuidadosa para executar as imagens para a obra, enquanto o iconógrafo estuda e seleciona imagens adequadas para a obra, porém, provenientes das mais diversas fontes. Esse papel também pode ser desempenhado pelo próprio autor.

Segundo Linden (2011) as imagens em uma obra ilustrada propõem uma significação articulada com a do texto, não sendo redundantes à narrativa. A leitura, dessa forma, precisa ser conjunta do que é escrito com o que é mostrado. Além disso, assim como um texto, as imagens precisam ser lidas com atenção, reconhecendo seus respectivos códigos através de interpretação.

A autora diferencia os tipos de livros com imagens para facilitar sua análise. Aqui apresenta-se alguns deles:

- a. Livros com ilustrações – obras que apresentam texto acompanhado de ilustrações. O texto aqui é predominante e autônomo em relação ao sentido.
- b. Primeiras leituras – segunda Linden (2011) fica no meio termo entre livro ilustrado e romance e é direcionado aos leitores em processo de aprendizado.
- c. Livros ilustrados – obras em que a imagem é preponderante em relação ao texto (que pode estar ausente).
- d. Histórias em quadrinhos<sup>7</sup> – são uma forma de expressão onde utilizam-se quadrinhos e balões articulados pelo que a autora chama de “imagens solidárias”. Trata-se de quadrinhos que são encontrados justapostos em vários níveis.

Há também os diferentes status da imagem, que são diferenciados por Linden (2011) entre imagens isoladas, sequenciais ou associadas. As **imagens isoladas**, como o nome determina, são aquelas que são separadas uma das outras, sem serem vizinhas no espaço da página dupla. Elas são uma herança do livro com ilustração por apresentar a imagem e o texto em páginas distintas, sendo também autônomas e coerentes com relação a sua expressividade, seja ela plástica ou semântica.

O status de **imagem sequencial** se opõem à imagem isolada porque pertence a uma sequência de imagens articuladas. Para Linden, essas imagens são necessariamente uma parcela de um todo, dependendo uma da outra. “Cada imagem de uma história em quadrinhos expressa uma parte de um discurso que se realiza de modo sequencial” (LINDEN, 2011, p. 44). Por isso, as imagens sequenciais estão articuladas icônica e semanticamente.

Em seguida, temos as **imagens associadas**, que a autora analisa como não sendo nem independentes nem solitárias. Elas estão ligadas por, no mínimo, uma continuidade plástica

---

<sup>7</sup> Câmara Brasileira do Livro

ou semântica. As imagens associadas possuem uma coerência interna que as torna independentes das demais imagens.

Quando pensamos no tipo de diagramação, Linden (2011) apresenta quatro tipos: a dissociação, a associação, a compartimentação e a conjunção. Na **diagramação dissociativa**, a imagem costuma ocupar o que chamam de “página nobre” a da direita. Nessa página, o olhar se detém quando da abertura do livro, enquanto o texto fica na página da esquerda, estando em um fundo homogêneo. Já a imagem pode sangrar no espaço da página da esquerda ou ser emoldurada. Nessa diagramação há total independência entre texto e imagem, ou seja, com dois espaços reservados.

A **diagramação associativa** é a mais comum quando se trata de livros ilustrados e ela rompe a dissociação entre página de texto e página de imagem. Linden (2011) afirma que nessa diagramação há, pelo menos, um enunciado verbal e um visual no espaço da página. Nela é comum que a imagem ocupe o espaço principal da página e o texto se situe abaixo ou acima dela.

Ao falar da **diagramação por compartimentação**, a autora destaca que essa é a que mais se assemelha às histórias em quadrinhos, pois divide o espaço da página ou da página dupla em várias imagens emolduradas. O texto fica próximo aos quadros ou dentro de balões. Aqui ela se diferencia das histórias em quadrinhos por estas serem em maior tamanho e quantidade, e as imagens são mais subordinadas ao movimento de continuidade das páginas.

Por último, Linden (2011) apresenta a **diagramação por conjunção**, que ocorre quando há uma organização que mistura diferentes enunciados sobre o suporte. O texto e a imagem são articulados numa composição geral, em página dupla normalmente. Segundo a autora, a diferença dessa para a diagramação associativa está na apresentação de vários enunciados, que indica uma contiguidade e não uma continuidade. O texto nessa diagramação integra a imagem formando uma mensagem conjunta e global.

Ainda há a possibilidade de expressão do tempo e do espaço com a utilização da imagem e do texto. Segundo Linden (2011), há diversas maneiras através das quais os ilustradores podem colocar temporalidade em uma imagem e organizar no espaço as mensagens visuais e verbais. Neste sentido, embora a imagem seja fixa e não represente tão bem a passagem do tempo como faz uma imagem animada, por exemplo, ela pode sugerir uma evolução temporal.

Há, para a autora, a representação do **instante capital**, que é quando o artista tenta representar um acontecimento com apenas um de seus instantes, alguma que expresse sua essência. Essa imagem representa a essência de um acontecimento e que o condensa para

suscitar uma duração. Essas ilustrações são mais comuns, segundo Linden (2011), nas ilustrações do final do século XIX, mas ainda perduram nos livros ilustrados atuais.

A possibilidade da representação do **instante qualquer**, por sua vez, tenta pinçar um possível *continuum* temporal. Segundo a autora “apresenta-se como um instantâneo capaz de criar uma impressão da realidade. Veicula uma ideia de ‘naturalidade’, oposta à artificialidade exacerbada do instante capital.” (LINDEN, 2011, p. 103). Isso gera a ideia de uma narrativa lenta, em imagens onde há mais a descrição de uma situação do que à figuração de uma ação.

Por último, a autora nos apresenta a possibilidade da representação do **instante movimento**, que seria o oposto do instante capital. Nele as imagens figuram um instante característico de uma ação completa. Ela sugere um encadeamento rápido que reduz ao mínimo o tempo que será representado. Seria um momento fugaz de um desenvolvimento rápido.

No que diz respeito a relação entre o texto e a imagem, essa pode ser de três tipos: relação de redundância, relação de colaboração e relação de disjunção (LINDEN, 2011, p. 120). Na **relação de redundância**, considera-se que a imagem e o texto não produzem sentidos suplementares. Nesse sentido, elas remetem à mesma narrativa, se encontram sobrepostas. É importante destacar que, a “redundância, se refere à congruência do discurso, o que não impede, por exemplo, que a imagem forneça detalhes sobre os cenários ou desenvolva um discurso estético específico.” (LINDEN, 2011, p. 120).

Na **relação de colaboração**, tem-se a noção de complementariedade, na qual a articulação entre o texto e a imagem prove um discurso único. Assim, o sentido não está nem no texto e nem na imagem e sim na relação entre os dois. Já na **relação de disjunção** os conteúdos podem assumir narrativas paralelas. Eles não são contraditórios, mas não se destacam pontos de convergência.

### 3.3.7 Recursos dos quadrinhos

Tendo em vista que a edição da Antofágica utiliza elementos de histórias em quadrinhos, entende-se pertinente apresentar alguns de seus princípios. Will Eisner (1999), grande quadrinista norte-americano, também chama as histórias em quadrinhos como *arte sequencial*. Para o autor, sua função fundamental é “comunicar ideias e/ou histórias por meio de palavras e figuras, envolve movimento de certas imagens (tais como pessoas e coisas) no espaço” (EISNER, 1999, p.38). Nesta perspectiva, para trabalhar com a *captura* de eventos em um fluxo narrativo, o autor considera que eles devem ser decompostos em segmentos sequenciados e esses elementos podem ser denominados quadrinhos.

Partindo das conclusões de Eisner e tentando traçar uma definição mais abrangente, McCloud, afirma os quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada, destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador” (MCCLLOUD, 2005, p.9). Para o autor, é necessária uma visão mais ampla dos quadrinhos para que esses possam ser utilizados em toda a sua potencialidade – ainda pouco explorada e não totalmente descoberta.

Oliveira (2011) trata dos elementos dos quadrinhos baseados nos estudos dos textos de McCloud. O primeiro seria os quadros ou painéis, que são os elementos mais básicos. O autor apresenta o quadro como a unidade de espaço visual primeira da narrativa sequencial, pois é a sequência dos quadros que dá vida ao quadrinho. É a sua disposição que dá ritmo à narrativa, a ideia de temporalidade.

Ainda com relação ao quadro, o autor apresenta o requadro, que é a linha que o contorna. Segundo Oliveira, muitas informações podem ser tiradas desse recurso, como o formato, o traço ou até a sua ausência. Esse recurso, normalmente, se relaciona com a calha, que é o espaço vazio entre dois quadros.

Como já foi indicado anteriormente, a relação com o tempo dentro de uma imagem é importante. Isso vale para os quadrinhos. Neles a passagem de tempo é representada através de dois principais elementos: o som e o movimento. O som, segundo Oliveira, é representado através do balão – seu formato e contorno, além de sua tipografia, podem dizer muito sobre a natureza do som, pontos que apenas com o texto não seriam possíveis.

O balão de fala tem contorno simples, o balão de pensamento tem contorno de nuvem (esse contorno em um requadro indica uma memória, um *flashback*), um balão espetado indica um grito ou um som alto. Normalmente o balão tem uma ponta que indica a fonte do seu som, mas não necessariamente, assim como nem sempre possui um contorno, podendo ser apenas um risco ligado a um texto solto no quadro. (OLIVEIRA, 2011, p.30).

No balão, o uso da tipografia pode representar a intensidade ou a natureza do som. McCloud<sup>8</sup> (apud OLIVEIRA, 2011) apresenta que as letras cursivas podem ser utilizadas para indicar uma voz doce, já as letras escorridas, um tom macabro e letras menores, uma voz fraca e doente. Além do balão, há o recordatório, outro elemento verbal que se trata da voz do narrador. Normalmente ele aparece em um *box* na parte superior do quadro. Nele a tipografia também é um elemento essencial na compreensão do texto.

O autor coloca que os elementos que apresentam movimento são mais abstratos. O primeiro ponto que estabelece movimento é a transição de um quadro para o outro. Também

<sup>8</sup> McCLOUD, Scott. *Understanding Comics. The Invisible art*. NY: HarerPerennial, 1994



há a apresentação do movimento representado (ou percebido) entre os quadros, que depende do estilo de desenho.

### 3.3.8 Encadernação

Segundo Barbosa (2009), há vários tipos de acabamentos para livros, a depender do tipo de capa, se é dura ou é brochura (o autor define essa como “mole”). A capa dura é um tipo de encadernação que oferece mais resistência e qualidade ao produto final. Nessa situação, a capa é feita de cartão prensado e forrada de papel, tecido ou outro tipo de material. Para juntar os cadernos há uma costura feita à linha, esses depois são colados à lombada, presos por um tecido chamado *transhefil*. No caso da encadernação em brochura, usa-se um papel de gramatura maior, e os cadernos podem ou não ser costurados. Para a autora, a principal diferença desses dois acabamentos está na durabilidade e nos custos envolvendo cada um dos processos.

No presente capítulo, compreendemos o que é o design gráfico e alguns de seus princípios. Para tanto foram utilizados autores como Araújo (2008), Gruszynski (2008), Cardoso (2008), Haslam (2007), entre outros. Também apresentamos os elementos que constituem uma obra abordando suas características estruturais e gráficas tendo em vista a operacionalização da análise do objeto de pesquisa.

#### 4 O DESIGN DE 1984

A partir do levantamento apresentado nos capítulos que formam o referencial teórico deste trabalho, realiza-se nesta seção a apresentação do objeto de estudo e a avaliação acerca do design de 1984 editado pela Antofágica, levando em consideração os objetivos geral e específicos propostos.

O capítulo situa o autor George Orwell e sua obra, para, a seguir, apresentar a trajetória da editora Antofágica, passando por sua fundação, seus sócios e suas escolhas editoriais. Na sequência, efetuamos a análise dos elementos do design editorial da obra, procurando evidenciar como eles dialogam com a história que é narrada.

Para realizar esta avaliação, construímos um instrumento (Quadro 1) que serve como roteiro para a abordagem que, como informamos na Introdução, é de ordem qualitativa. Este foi desenvolvido com base nos elementos apresentados e conceituados no capítulo anterior.

Quadro 1 – Roteiro para análise

<b>Roteiro para análise</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>1.1 Dados Gerais               <ul style="list-style-type: none"> <li>1.1.1 Formato</li> <li>1.1.2 Acabamento</li> <li>1.1.3 Textos complementares</li> </ul> </li> <li>1.2 Capa               <ul style="list-style-type: none"> <li>1.2.1 Papel</li> <li>1.2.2 Imagem</li> <li>1.2.2 Cor</li> <li>2.2.3 <i>Grid</i></li> <li>2.2.4 Tipografia</li> </ul> </li> <li>1.3 Miolo               <ul style="list-style-type: none"> <li>1.3.1 Papel</li> <li>1.3.2 Página capitular                   <ul style="list-style-type: none"> <li>1.3.2.1 Cor</li> <li>1.3.2.2 <i>Grid</i></li> <li>1.3.2.3 Tipografia</li> <li>1.3.2.4 Imagens</li> </ul> </li> <li>1.3.3 Página de texto                   <ul style="list-style-type: none"> <li>1.3.3.1 Cor</li> <li>1.3.3.2 <i>Grid</i></li> <li>1.3.3.3 Tipografia</li> <li>1.3.3.4 Imagens</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora.

Para realizar a avaliação não houve preocupação em quantificar os recursos utilizados, mas empreender um olhar flutuante que colocasse em evidência os tópicos presentes no roteiro, trazendo exemplos do que foi observado.

#### 4.1 O autor e a obra

Eric Arthur Blair, conhecido historicamente pelo seu pseudônimo *George Orwell*, foi escritor, jornalista e ensaísta político. Nasceu em 1903 na cidade de Motihari, na Índia, e veio a falecer de tuberculose na cidade de Londres em 1950. Foi uma figura marcante da primeira metade do século XX. Filho de um funcionário do governo britânico, Orwell pôde vivenciar um período no qual a Inglaterra ainda era um grande império e mantinha o domínio sobre diversas colônias na Índia e também em países da África e da Oceania (RONCATTO, 2011).

O autor foi para a Inglaterra ainda criança, onde recebeu educação em uma famosa escola do país. Em seu ensaio intitulado *Why I Write* (Porque escrevo, em português), Orwell relata que, desde pequeno, sentia uma inadequação no ambiente, uma sensação de não-pertencimento. Além disso, tinha o hábito, ainda muito novo, de contar histórias e conversar com pessoas imaginárias, e isso teria incentivado suas ambições literárias. Contudo, o autor teve uma vida adulta movimentada: trabalhou como policial imperial na Birmânia (onde hoje é a República da União de Mianmar), passou necessidades em Paris e Londres e lutou na guerra civil espanhola, onde levou um tiro na nuca.

Segundo Débora Tavares em vídeo (PARTE 1... 2021), estudiosa do autor, há três divisões temáticas dentro das obras de Orwell: a primeira seria a fase chamada **documental**, que ocorre por volta do ano de 1932 até meados do ano 1936; a segunda fase tem como íterim os anos de 1936 a 1939, que Tavares (PARTE 1... 2021) determina como sendo o período **naturalista**; os dois últimos livros do autor (*1984* e *a Revolução dos bichos*) enquadram-se na fase final, durante a década de 1940, que a autora denomina como **fase satírica**.

Na fase documental, há muitos livros autobiográficos nos quais o autor foca em documentar fatos. Já a fase naturalista diferencia-se da anterior pela preocupação em retratar a realidade através dos detalhes do que estava acontecendo, do naturalismo dos fatos. Na última fase, a satírica, Tavares (PARTE 1... 2021) afirma haver um encerramento, uma organização de tudo que o autor havia produzido anteriormente através de uma fábula e uma distopia.

*1984* foi o último livro de Orwell e condensa aquilo que o autor escreveu durante a vida. Além de ser considerado um escrito fundamental do século XX, abordando temas como

opressão e totalitarismo — que permite paralelos com a atualidade mesmo após mais de 70 anos de sua publicação — a obra é a única distopia dentre todos os seus trabalhos.

Ambientado na fictícia Oceânia, o livro acompanha uma sociedade dominada por um governo totalitário, representado pela figura do Grande Irmão. O protagonista, Winston Smith, trabalha no Ministério da Verdade, setor que altera e reescreve a história, moldando a narrativa social em favor da ditadura vigente. Durante a narrativa, Winston conhece Julia, por quem se apaixona e começa a viver um amor proibido. Juntos, enxergam a possibilidade de uma revolução, baseando-se em boatos da existência de uma irmandade que atua contra o Grande Irmão.

O livro apresenta diversas sátiras e ironias com relação aos acontecimentos do pós-guerra. A história se passa no período que dá título à obra – e aqui, o autor faz uma brincadeira com o ano em que a escreveu, 1948, invertendo os dois últimos algarismos para criar um deslocamento temporal.

Segundo Tavares (PARTE 1... 2021), temos um narrador diferente dentro da obra, ele é apresentado em terceira pessoa e possui uma onisciência seletiva, ou seja, foca apenas no personagem principal, Winston Smith. Além disso, a obra introduz dois conceitos muito importantes. O primeiro é o do *duplipensamento*, que, de acordo com a estudiosa, organiza a ideia de controle, de uma sociedade sem liberdade, na qual o líder (o Grande Irmão) é invisível apesar de estar presente em todos os lugares. Uma conformação do fascismo e do totalitarismo. E o *duplipensamento* depende de um segundo conceito importante que é o da *novilíngua*, a organização de uma linguagem própria – ou seja, essa realidade só era manifestada através da língua.

A estudiosa também apresenta alguns símbolos importantes dentro da narrativa, quais sejam: o diário de Winston, o peso de papel, o chocolate e existência dos *proletas*. O diário seria o momento de catarse do protagonista, em que ele se “liberta” dessa sociedade controladora. O peso de papel, por sua vez, simboliza o passado, um item que lembra que antes de toda a opressão existiu uma realidade diferente. O chocolate que Julia dá a Winston o conecta com a possibilidade de uma realidade presente. Já os *proletas* são uma das classes sociais presentes na história – que está na base da pirâmide. Para Tavares (PARTE 2... 2021), eles são uma metáfora importante associada com a ideia de liberdade. É justamente nos bairros mais humildes, dos *proletas*, que o personagem principal compra seu diário e aluga o quarto onde tem relações amorosas com Julia. Winston não faz parte dessa classe social, pois trabalha para o partido, o que o coloca numa classe intermediária entre a base e o topo da pirâmide.

E sua história culmina em um fracasso, com a declaração do seu amor pelo Grande Irmão e a delação de Julia. Aqui, segundo a estudiosa, temos a presença do final da história do protagonista, mas a narrativa não se encerra aqui. No apêndice, quando somos transportados para o ano de 2050, há a consolidação da *novilíngua*, e vemos que o ciclo de toda essa desigualdade e manipulação fortifica-se através da linguagem. Para Tavares (PARTE 3... 2021), o que Orwell deixa claro com esse segundo final é que enquanto desigualdades sociais continuarem existindo, o controle e a supressão da liberdade também continuarão.

Ou seja, não adianta ter um caso de amor, escrever um diário ou comer um chocolate contrabandeado, como fez Winston. Isso não muda a realidade. A revolta do personagem principal é individual e não coletiva e esse é um recado do autor: não é possível pensar individualmente a solução para uma configuração social que precisa ser trabalhada coletivamente.

E aqui está a grande crítica e o porquê de sua obra ser uma referência até hoje, no século XXI. A sociedade apresentada por Orwell é organizada em uma pirâmide muito parecida com a proposta pelo capitalismo – na qual a maioria está rendida a uma minoria, que marginaliza e explora o restante da população. Para Tavares (PARTE 3... 2021), isso mostra que a literatura pode ser usada como ferramenta de interpretação do mundo.

Assim como a autora, Ignácio de Loyola Brandão, em um dos textos do posfácio que acompanha a edição de *1984* da Antofágica, mostra como hoje podemos reconhecer diversos eventos narrados na história em nossa sociedade. A própria *teletela*, capaz de capturar sons e imagens tem grande relação com os aparelhos celulares. A relação da Polícia do Pensar do livro com os blogueiros que trabalham a serviço de políticos e partidos. As *fake news*<sup>9</sup>, nas quais a linguagem é manipulada para fins políticos, como acontece com a *novilíngua*. Tais aspectos apontam para a grande contribuição de Orwell e *1984* na possibilidade de olhar de forma crítica para a estrutura da sociedade.

A obra já foi adaptada para teatro, cinema e também para os quadrinhos. Com o avanço do autoritarismo no mundo nos últimos anos, que provocou receio sobre o futuro das democracias, o livro ganhou ainda mais espaço. Em 2021, todos os escritos de Orwell entraram em domínio público, o que catapultou as vendas do livro *1984* no Brasil, com mais de catorze novas edições. Tal fato aumentou a disponibilidade de capas e traduções, além de valores (CARNEIRO, 2021).

---

<sup>9</sup> Notícias falsas, em tradução livre

A edição escolhida para objeto de estudo conta com 115 ilustrações de Rafael Coutinho, artista gráfico, quadrinista e professor e uma nova tradução de Antônio Xerxenesky. Ela recebeu o prêmio Jabuti de melhor capa do ano de 2021. Realizada desde 1958, a premiação é referência no mercado editorial brasileiro.

## 4.2 A editora Antofágica

Fundada em 2019 com o intuito de lançar no mercado obras clássicas em edições primorosas, a Antofágica define sua proposta através deste trecho extraído de seu *site*<sup>10</sup>: “com atenção rigorosa, ao conteúdo e ao diálogo, nossa proposta é apresentar – ou reapresentar – obras fundamentais da literatura, que exercem grande influência em diversas produções artísticas que estão ao nosso redor”. A empresa visa, através de suas edições, proporcionar uma experiência de leitura prazerosa com a utilização de ilustrações, novas traduções e artigos complementares como prefácio e posfácio.

A Antofágica surgiu no mercado do livro brasileiro num momento em que o setor fechava com queda pelo quinto ano consecutivo (BARBOSA, 2019). Além dessa queda, grandes redes de livrarias abriram pedidos de recuperação fiscal, um cenário que impactava ainda mais negativamente o setor de vendas e consumo de livros.

Em reportagem para o jornal Diário do Nordeste, Barbosa (2019) também destaca que a Antofágica, cidade fictícia que dá nome à editora, foi antes parte de um conto nunca publicado de um dos sócios, inspirado no movimento Antropofágico. São sócios Daniel Lameira, Sergio Drummond, Rafael Drummond e Luciana Frachetta. Lameira atua como *publisher* da casa. Segundo o autor,

Para fazer valer os ideais almejados, o time bebeu de uma série de referências e incorporou a linguagem das novas mídias. Assim, criadores de conteúdos, booktubers, youtubers, podcasters e uma nova forma de se comunicar, transparente e empolgante, atuam de modo a colaborar no processo. Também o marketing digital de empresas como Spotify e a volta da experiência do leitor em primeiro lugar – algo que a TAG faz como poucas – são outras ações que podem ser destacadas. (BARBOSA, 2019, não paginado)

Logo em seu lançamento, seu modelo de distribuição surpreendeu, pois era feito exclusivamente pela Amazon, com o objetivo de fugir de consignações<sup>11</sup> – modelo amplamente adotado no mercado editorial brasileiro e que, com a crise das grandes livrarias,

<sup>10</sup> Site da editora Antofágica <https://www.antofagica.com.br/> acessado em 5 de março de 2023

<sup>11</sup> Trata-se de um processo venda onde o risco é do fornecedor. Este, disponibiliza para o vendedor uma determinada quantidade de produtos que tem valor acertado em data específica

mostrou seus problemas. Atualmente, a editora também vende seus livros em loja própria e em livrarias espalhadas pelo Brasil.

A Antofágica preocupa-se bastante com os materiais de apoio que ampliam a experiência de leitura. Almeja-se fazer clássicos para todos, mas, principalmente, para quem nunca teve contato com eles. Em vídeo produzido para o próprio canal da editora, Daniel Lameira declara que para o projeto editorial, a equipe busca ter textos de apoio nas obras, nos quais há um conteúdo produzido por um especialista, contando inclusive com a presença de críticos de cinema, teatro ou de outros meios que façam sentido com a obra. A proposta é levar os clássicos para a mesa de bar, para uma discussão na roda de amigos. (COMO... 2022)

Uma das marcas da editora é justamente a junção do texto com a imagem. Para tanto, procuram-se artistas e ilustradores que se enquadram ao perfil da obra e que façam sentido para o que desejam sugerir com a narrativa gráfica. No caso da escolha de Rafael Coutinho, artista que fez as ilustrações e histórias sequenciais de *1984*, Daniel Lameira, editor e diretor criativo da editora, conta que já o admirava e buscava o livro perfeito para que ele pudesse ilustrar (COMO... 2022). Nessa busca, a ideia é que haja uma interpretação visual da obra, que sejam quase duas obras paralelas que dialoguem entre si. Esse é um dos grandes diferenciais da casa editorial.

### 4.3 Análise da edição

*1984* editado pela Antofágica tem 440 páginas e foi lançado em 2021, ano em que as obras de Orwell entraram em domínio público. Antes, os direitos das obras do autor eram da editora Companhia das Letras. Com a proposta de lançar uma nova tradução, a editora convidou Antonio Xerxenesky, escritor, tradutor, professor e editor que coincidentemente nasceu no ano que dá nome a obra. O projeto gráfico da obra é assinado por Giovanna Cianelli e Leonardo Ortiz e possui 115 ilustrações de Rafael Coutinho; a capa é de autoria de Giovanna Cianelli e Pedro Inoue.

O livro está disponível para venda na loja da editora com preço de capa em R\$ 89,90. Pesando 800 g e medindo 23,8 x 16,4 x 2,8 cm, a obra também está disponível em *e-book* por R\$ 14,90.

A narrativa de *1984* é dividida em três partes. A primeira constitui-se de oito capítulos; a segunda, nove; e a terceira é composta por seis capítulos mais um apêndice. A edição também conta com um texto de apresentação, escrito por Gregório Duvivier, e quatro textos de posfácio, assinados por Débora Tavares, Luiz Eduardo Soares, Ignácio de Loyola

Brandão e Eduardo Bueno. Nesses textos, há comentários de aspectos narrativos e comparativos com a realidade atual.

Como exemplo, temos o texto do renomado escritor Ignácio de Loyola Brandão, que é ocupante da 11ª Cadeira da Academia Brasileira de Letras e autor de distopias brasileiras famosas, como *Não verás país nenhum* (1981) e *Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018). Com seu escrito, pode-se apreender um pouco mais como a obra dialoga com o governo de Jair Messias Bolsonaro, que esteve na presidência do país de 2019 a 2022. Para o autor, o romance de *1984* é praticamente um guia de como viver em um país onde Deus está acima de tudo e onde pandemias são mera conversinha. A escolha editorial que traz um autor de tamanho prestígio para o posfácio torna a interpretação da obra ainda mais profunda, dando a edição mais potência e relevância no mercado.

O livro não dispõe dos seguintes elementos **pré-textuais**: dedicatória, epígrafe, sumário, listas e agradecimentos. Quanto aos elementos **pós-textuais**, além do apêndice proposto pelo autor (o “segundo final” da obra) e os quatro posfácios, não há glossário, bibliografia, índice ou erratas. O colofão está na última página, e é escrito de uma forma diferente do habitual. A editora insere a história dentro desse espaço e escreve o seguinte: “Segundo o Partido, esta edição, composta em *velhalíngua* nas fontes Austin News e impressa em papel Pólen 80g pela Ipsis Gráfica em dezembro de 2020, jamais existiu.” Um diálogo direto com a história, trazendo referências à linguagem e à vigilância e à censura do Grande Irmão e de seu Partido.

#### 4.3.1 Capa

Em capa dura, o **papel** possui um acabamento que utiliza uma técnica especial chamada gofragem. Esse é um processo de decoração do papel com texturas em relevo, pela pressão contra cilindros ou chapas gravados. Todas as capas da editora possuem esta característica. Além disso, a capa foi impressa em papel opaco.

No centro da primeira capa há uma **imagem** composta por um grande olho azul-claro (cor que também está presente no miolo do livro) e que reflete a figura do personagem principal da obra, Winston Smith. A ilustração faz alusão à vigilância existente dentro da narrativa de *1984*, na qual a população é acompanhada o tempo todo através de *teletelas*<sup>12</sup>. Tem-se a impressão de que o homem ali representado toca o olhar do próprio leitor. Para as **cores** que circundam esse olho, foi feita a escolha do preto, rosa, azul, verde, vermelho e

<sup>12</sup> Espécie de telas de televisão que na história tanto transmitiam sons e imagens como capturavam os acontecimentos do interior das residências.



laranja, em tons saturados e escuros que destacam a figura central. A cor preta remete ao totalitarismo e a opressão que serão encontrados ao longo da leitura da obra. Já a transparência da tonalidade de azul que compõe a pupila do olho na imagem reforça a interpelação do leitor ao mesmo tempo que sugere a dimensão de algo o separa do personagem que a ele se dirige.

Figura 15 – Capa 1984 da editora Antofágica.



Fonte: imagem de divulgação da editora.

Com a escolha de duas cores primárias (vermelho e azul) e duas secundárias (verde e laranja) temos cores análogas e complementares em um mesmo espaço: vermelho/laranja, complementares, assim como o azul/verde, e análogas como azul/laranja e vermelho/verde. Todas em grande saturação, elas envolvem o olho como uma possibilidade de enxergar diferente, para além do governo totalitarista, como uma explosão de possibilidades. Entretanto, o preto como fundo reforça a força que a sociedade exerce sobre esse olhar.

No que diz respeito ao *grid*, os elementos não parecem estar dispostos de acordo com um, sendo a ilustração que parece orientar sua distribuição. Assim como na escolha das cores, o *grid* mais fluido nos remete a possibilidade de pensar diferentemente daquilo que o governo totalitário presente na narrativa impõe à população. Trata-se de uma forma de demonstrar a liberdade em meio à tipografia dura e angulosa do título e ao preto do fundo.

O título está em destaque na parte superior utilizando uma família de **tipos** diferenciada, repleta de linhas retas formando angulações agudas e obtusas. Como tratou-se no capítulo anterior, Niemeyer (2000) apresenta as variações estruturais do tipo que avalia-se

a seguir. No caso do título da obra, por ser composto apenas por números, não há diferenciação de caixa alta e baixa. Entretanto, a forma dos tipos varia em seu desenho de acordo com o traçado da ilustração central, pois acompanha sua sinuosidade. Possui uma espessura *bold* e coloração vermelha, que dá um grande destaque no contraste com o preto do fundo. A família de tipos escolhida é expandida/larga e de inclinação regular. Por ser um título curto, o tipo sem serifa adequa-se à busca pela legibilidade, contudo, suas características de desenho anguloso dificultam a leitura. Precisa-se destacar que a escolha dessa tipografia reforça o autoritarismo com suas pontas e sua cor, apesar da sinuosidade.

Já o nome do autor está na parte inferior da capa e utiliza uma família de tipos manuscritos ou script, que simula a letra cursiva. Em branco, também se destaca nos fundos colorido e preto. A tipografia contrasta com a do título, dando ao nome do autor um caráter orgânico enquanto o do título é geométrico. Essa letra mais fluida e menos angulosa se destaca entre as demais, uma vez que coloca o autor como “não pertencente” a essa narrativa. É como se ele fosse a exceção em meio à opressão que toda a capa propõe.

Na contracapa (ou quarta capa) encontra-se o nome da editora no canto inferior esquerdo em tamanho pequeno e na cor branca, algo não habitual, pois normalmente as editoras deixam seu nome em destaque. Essa escolha faz sentido ao não conflitar com a proposta da primeira capa, que procura transmitir ao leitor um breve resumo de tudo que ele encontrará ao longo da narrativa.

Em destaque, ainda na quarta capa, temos uma das frases mais importantes da obra: “Se há esperança, está nos proletas”. Em caixa alta numa tipografia diferenciada que também tem características geométricas, o escrito está em preto no centro em frente ao fundo laranja, que dá ainda mais destaque. Percebe-se que a explosão de cores é maior e mais intensa do que na primeira capa. Essa pode ser uma referência a como os proletas poderiam ser a solução para toda a opressão.

Nas faces internas da primeira e quarta capas não há informações nem elementos especiais. Faz-se uso da cor preta no acabamento. O livro não possui orelhas por ser feito em capa dura e na lombada há o título e o nome do autor utilizando as mesmas fontes da primeira capa. A editora é referenciada na lombada através de uma marca orgânica branca, que representa o “A” de Antofágica.

A capa propõe, portanto, um primeiro contato com uma narrativa que é repleta de vigilância e opressão, mas que, ao virar das páginas, possibilitará a Winston ter conhecimento de outras formas de organização social, além da experiência do amor de Julia. Essas sensações podem ser percebidas no contraste do preto com as demais cores, incluindo o rosa,

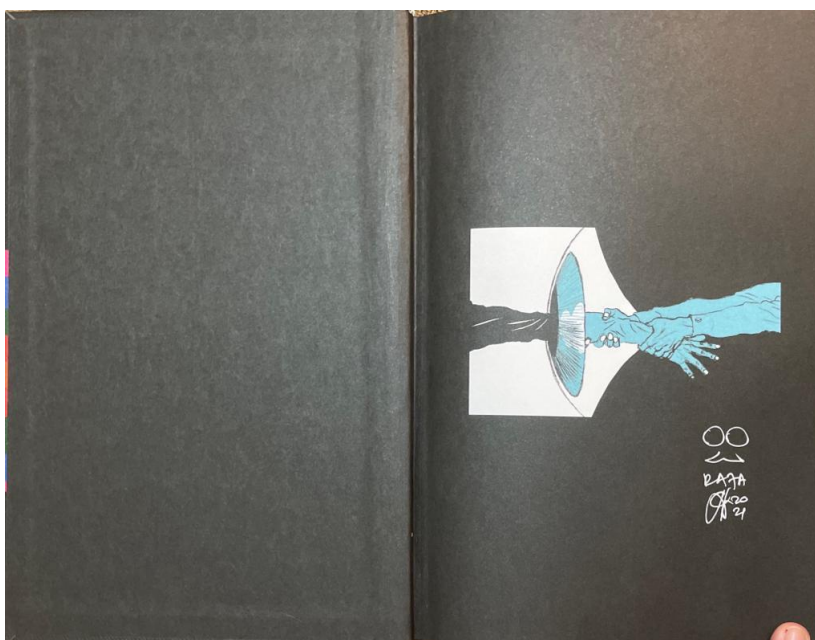
que também remete ao amor, e no movimento de tentar tocar o que está fora do grande olho que o inscreve.

#### 4.3.2 Miolo

O **papel** utilizado em todo o miolo é o Pólen 80g que, em função de sua cor levemente amarelada, *off white*, proporciona uma leitura confortável para os olhos. A opacidade do papel, por conta de sua gramatura, é mediana, o que permite enxergar através da folha a impressão do verso. Entretanto, essa visualização é suave e não compromete a legibilidade da obra.

Logo da abertura do livro, na guarda, temos a primeira ilustração que parece remeter a alguém puxando o leitor para dentro do olho, uma direta referência a *teletela*, o recurso de vigilância da sociedade de Winston. É como se, ao virar a página, o leitor passasse a fazer parte dessa realidade. Por se tratar de uma edição adquirida durante a pré-venda, ela também possui um autógrafa do ilustrador. Esse autógrafa não está presente em todos os exemplares da primeira edição.

Figura 16 – Guarda ilustrada e autografada.



Em seguida, há uma sequência de quatro falsas folhas de rosto dedicadas a destacar a editora, o autor, o tradutor e o ilustrador, respectivamente. Elas são dispostas como se fossem os créditos iniciais de um filme: ao virar a primeira página temos o escrito “Um romance de George Orwell”, na segunda, “com tradução de Antônio Xerxenesky”, como vê-se na Figura 17. Esse recurso dá movimento ao passar das páginas, começando pelo autor no topo, o

tradutor no centro e o ilustrador na parte inferior e transmite a sensação de que esta não será uma edição comum.

Figura 17 – Sequência de páginas ímpares de abertura que dão sensação de movimento.



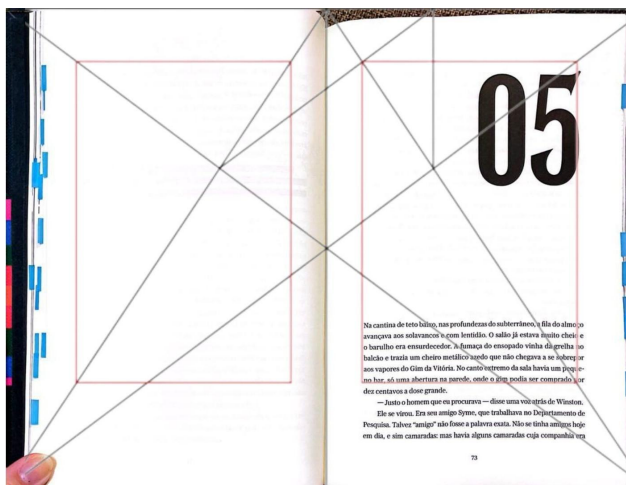
Após, há uma página dedicada à ficha técnica com os envolvidos na elaboração do livro. Trata-se de uma grande cadeia produtiva com diversos nomes e funções: coordenação editorial, preparação, revisão, diagramação, projeto gráfico, entre outros.

Na sequência tem-se a apresentação, que possui duas páginas e meia e é escrita por Gregório Duvivier. Nela, o autor demonstra como a obra ainda é atual e como é importante a leitura do epílogo para fomentar a esperança que o livro pode deixar aos leitores. Então, há uma página dupla com o título da obra. A abertura da primeira parte da história de Orwell é feita em folha dupla com um grande I branco em fundo preto.

#### 4.3.2.1 Páginas capitulares

Cada capítulo da obra possui sua própria página capitular que inicia em página ímpar. Entretanto, elas variam bastante em estrutura dentro da obra. Algumas seguem um *grid* proposto pelo diagrama de Villard de Honnecourt. Como na Figura 18:

Figura 18 – Diagrama de Villard de Honnecourt aplicado à página capitular



É o caso de outras oito aberturas de capítulo, como pode-se ver na Figura 19. Todas elas seguem o mesmo padrão de uma coluna com as mesmas dimensões de margens e com a indicação de paginação em posição idêntica, mesmo com a presença do recurso de censura (linha preta que suprime o texto) ou de outra cor (fundo preto).

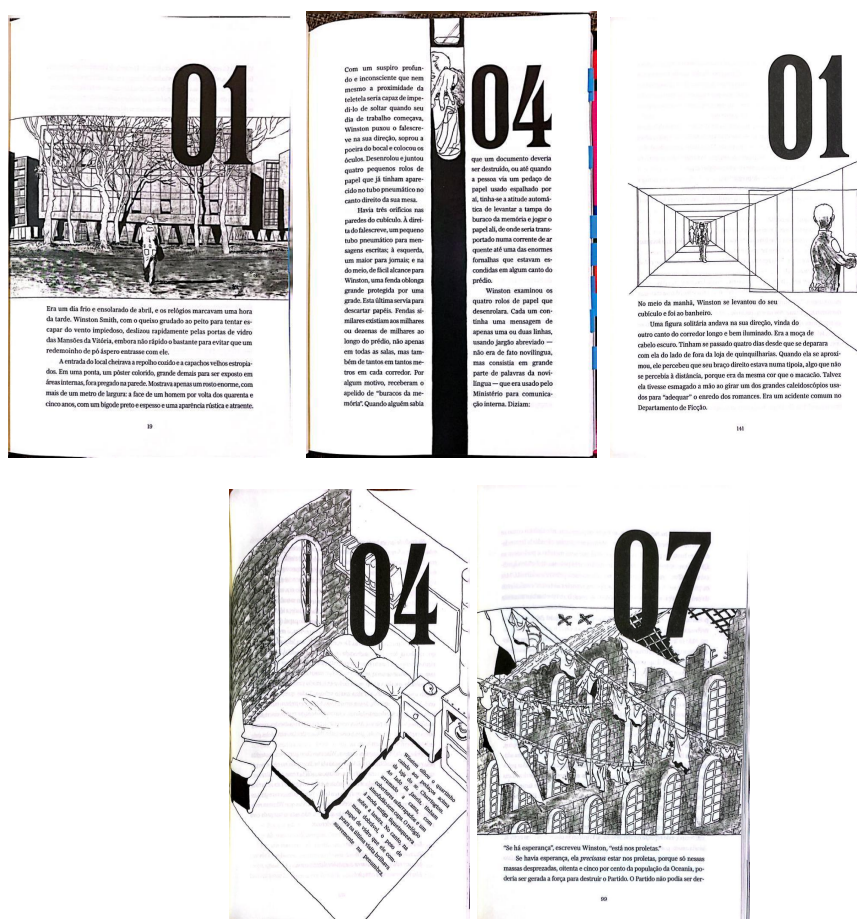
Figura 19 – Demais páginas capitulares padrão de *grid* de base



Essas páginas capitulares não transmitem sensações com relação ao que será trabalhado ao longo das páginas que seguem, com exceção das páginas dos capítulos sete da parte dois e cinco da parte três. Esses, como se tratará a seguir, utilizam recursos de tipografia e cor para provocar inferências com relação a narrativa.

As demais 15 páginas capitulares possuem ilustrações que acompanham ou se inserem no texto e que conversam com a narrativa. O *grid* para essas páginas capitulares varia de acordo com a intenção do editor, que utilizou das partes da obra para construí-las. Nas imagens dos capítulos incluídas na Figura 20, por exemplo, temos ilustrações que sangram as margens das páginas, dando uma sensação de continuidade e movimento.

Figura 20 – *Grids* com imagens sangrando



No capítulo um da primeira parte, a imagem antecede o texto e encena as primeiras frases do livro. Já no capítulo quatro da primeira parte, observa-se que o *grid* é influenciado pela imagem: essa divide o texto em duas colunas. Apesar dessas mudanças nas páginas capitulares apresentadas, a numeração que indica o capítulo está localizada, na maior parte

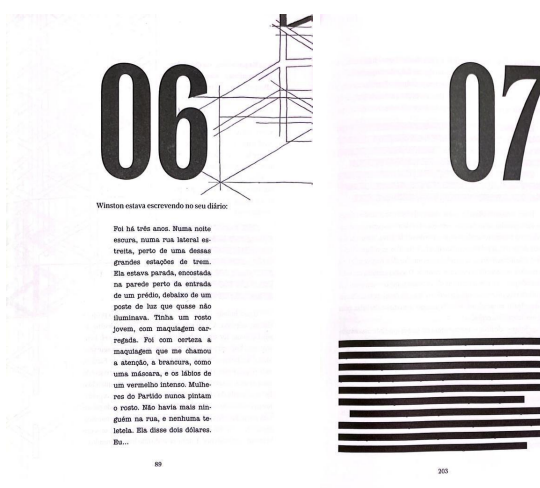






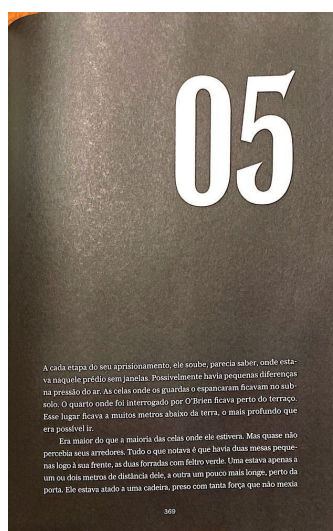
Quanto à **tipografia**, com exceção das aberturas dos capítulos seis da primeira parte e sete da segunda parte, representados na Figura 23, todas as páginas utilizam a fonte Austin News no corpo do texto. O uso dessa fonte é feito nos momentos nos quais o narrador comanda a história. O número que indica o capítulo ganha destaque por seu tamanho e a fonte tem uma característica mais condensada.

Figura 23 – Páginas capitulares com tipografia diferenciada



A escolha editorial para a página capítular seis da primeira parte utiliza uma outra tipografia que parece reproduzir a escrita à máquina. Na abertura desse capítulo tem-se Winston escrevendo em seu diário, isso explica a escolha tipográfica e sua margem diferenciada. Já na abertura do capítulo sete da segunda parte, é como se todo o trecho tivesse sido censurado. Ao virar a página, a narrativa apresenta Winston acordando de um sonho. Essa censura remete à vigilância constante do Partido, que tenta controlar até os sonhos.

Figura 24 – Capítulo em página preta e letras brancas



Quanto à **cor**, todas as páginas são impressas em folha *off white* e tipografia em preto, com exceção do capítulo cinco da terceira parte. Nele a impressão adota um fundo preto com letras brancas. Essa página abre o capítulo da tortura. A escolha da cor preta dá tom ao que virá a seguir e aos sentimentos que Winston terá. É como se houvesse uma vitória do totalitarismo e este portanto preenche a página.

#### 4.3.2.2 Páginas de texto

Assim como as páginas capitulares, as páginas de texto também variam bastante. Quanto à cor, grande parte da obra é impressa em tinta preta. Entretanto, ao longo da narrativa vemos a inserção do azul-claro, o mesmo utilizado na capa, na íris do olho. Trata-se de uma cor fria que possui pouco contraste com a página *off white*.

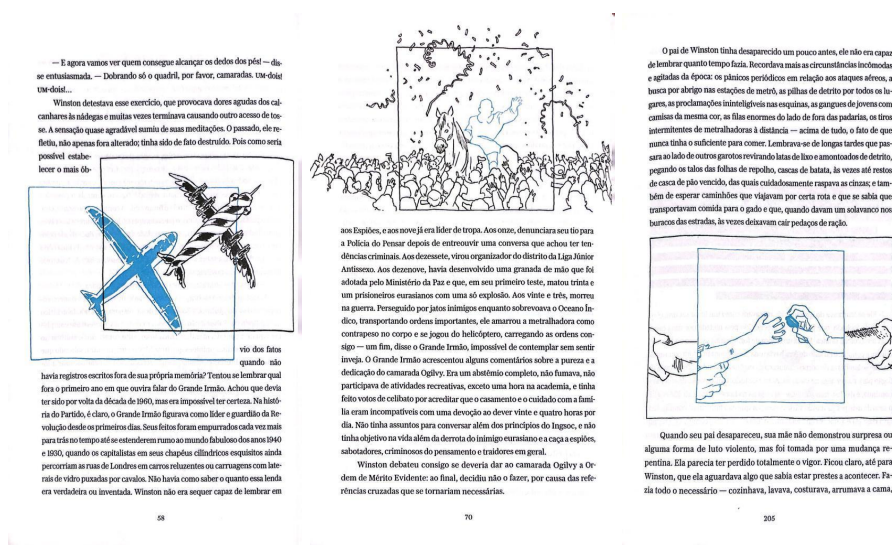
A primeira aparição da cor ocorre na página 51, na abertura do terceiro capítulo da primeira parte. Nela, o azul encontra-se apenas na moldura da imagem, dando uma leve impressão de transparência. Como foi indicado na parte das aberturas dos capítulos, neste momento da narrativa, Winston está sonhando com sua mãe. A escolha da transparência nesta parte dá essa sensação de sonho, de não existência. Esse recurso de moldura se repete nas páginas 174 e 175.

A cor volta a aparecer, ainda dentro desse capítulo, na página 58 (primeira imagem da Figura 25), quando o personagem tenta lembrar do passado, de quando o partido disse ter inventado os aviões. Tem-se, então, duas figuras sobrepostas de um avião: um mais reto, que remete aos aviões atuais, outro mais semelhante a um pássaro, com asas trabalhadas e ponta como se fosse uma agulha. Essa representação dá a entender que o avião em azul existia antes

da existência do Grande Irmão. Já o avião em preto seria a realidade, aquele que Winston tem contato.

O azul também é utilizado em uma parte importante da história, na página 70 (segunda imagem da Figura 25), quando Winston, dentro do Ministério da Verdade, reescreve uma história, criando uma figura heroica, o Ogilvy. Nesta página, o personagem inventado tem sua silhueta feita em azul, também destacando algo que não existe, mas que é dado como verdade para a sociedade.

Figura 25 – Azul como cor que destaca a não-realidade nas páginas 58, 70 e 205, respectivamente



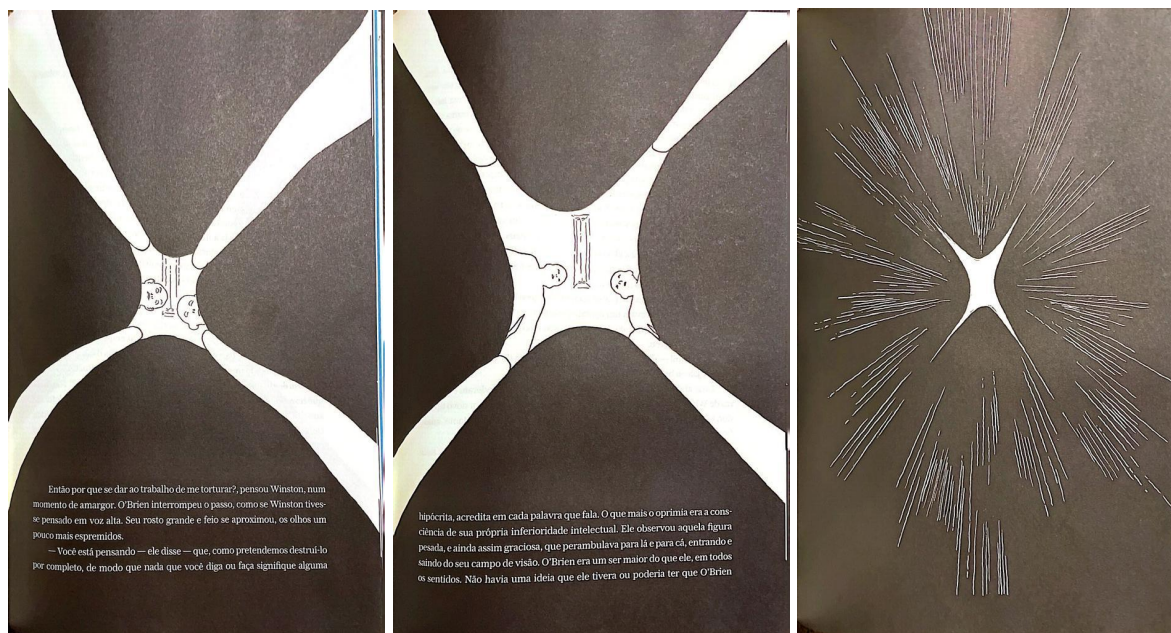
Na página 205, terceira imagem da Figura 25, a cor está circunscrita em uma imagem na qual uma mão masculina entrega uma espécie de anel ou pulseira para uma mão infantil. Essa imagem em azul é complementar àquela em preto que a circunda, o que também nos leva a inferir que há um elemento irreal que se sobrepõe àquele representado ao fundo.

A cor volta a aparecer no capítulo de encerramento da segunda parte, o nove. Nele, há uma escolha editorial de aplicar a cor em boa parte do capítulo, ou seja, durante a parte do enredo em que se dá a leitura de Winston da obra “A teoria e a prática do coletivismo oligárquico”. Essa é o livro que o personagem lê escondido junto a Julia e propõe uma nova visão frente a realidade vivida. Além da utilização da cor, para destacar essa desconexão com a realidade presente da obra, fugindo da opressão que o preto pode transmitir, há uma modificação da tipografia, que se torna não-serifada e que dá um tom “moderno” e “vanguardista” para essa leitura. Trata-se da tentativa de Winston de romper com essa realidade obscura que o cerca. As margens também são modificadas, para se diferenciarem do restante do texto.

O azul ainda aparece em uma sequência de páginas ímpares dentro do terceiro capítulo da terceira parte: 343, 345, 347, 349, 351 e 353. Em todas elas ele se torna o fundo da página



Figura 27 – Movimento representado através da imagem e cor, páginas 331, 333 e 337, respectivamente



Por último, temos a aplicação do fundo preto durante todo o capítulo cinco da segunda parte, no qual há a cena da tortura final, quando Winston esbraveja que Julia deve passar por essa tortura e não ele. Trata-se do clímax e o destaque deste capítulo utilizando a cor preta passa a fazer sentido como uma escolha editorial. A cor, que na circunstância da construção narrativa remete à opressão e à tortura, reforça o momento em que o totalitarismo vence os anseios revolucionários do personagem, encerrando ali sua tentativa de sonhar com algo diferente, com uma real liberdade.

Com relação ao *grid*, como já se destacou, ele varia bastante ao longo das páginas. Trata-se de uma escolha editorial que evidencia e potencializa partes relevantes da narrativa, tornando ainda mais atrativa a leitura da história de George Orwell.

Muitas das páginas seguem o padrão estabelecido como base, porém várias outras possuem algum tipo de diferenciação, utilizando *grids* irregulares e, em algumas ocasiões, modulares. Apesar dessa grande variação, as escolhas concedem clareza e identidade ao impresso, como teoriza Samara (2007). Há margens demarcadas para o texto, mesmo que imagens sangrem para além delas, dando a sensação de continuidade e amplitude.

Os primeiros momentos nos quais há grande variação no *grid* estão situados nas páginas 23 e 46. Trata-se de um espelhamento do mesmo texto, diagramado da mesma forma em ambas as páginas. Como se a página fosse um grande panfleto do Partido, que expressa seus principais slogans (Figura 28). É transmitida, portanto, essa sensação poder, controle e grandeza que o governo e o Grande Irmão possuem dentro da história.

Figura 28 – Slogans do Partido representado como panfleto, página 23

**GUERRA É PAZ**

**LIBERDADE É ESCRAVIDÃO**

**IGNORÂNCIA É FORÇA**

Temos também um *grid* modular presente na página 65, que introduz imagens que cortam o texto. Elas apresentam os personagens a medida em que estes são citados na narrativa (Figura 29). Tem-se a sensação de álbum de fotos, que coloca próximas imagens associadas. Em outras páginas (66, 75 e 79), o *grid* de base se mantém e o recurso do *text wrap* (texto em contorno) faz com que a uniformidade da coluna seja quebrada. As imagens são circunscritas por margens que assinalam seu formato quadrado ou retangular. Em algumas delas temos imagens sequenciais, algumas configurando histórias em quadrinhos. Veremos mais sobre as imagens a seguir.

Figura 29 – Grid modular nas páginas 65, 66, 75 e 79, respectivamente

onde as cópias originais eram destruídas. E, em algum lugar ou outro, de forma bastante anônima, havia os chefes diretores que coordenavam todo esse trabalho e definiam as diretrizes políticas que ditavam qual fragmento do passado deveria ser preservado, enquanto outros deviam ser falsificados, e outros, ainda, eliminados de toda existência.

E o Departamento de Registro, afinal, era em si apenas um ramo do Ministério da Verdade, cujo principal trabalho não era reconstruir o passado, mas fornecer aos cidadãos (Oswald, Jensen, Hines, a senadora, o programa de saúde, peças, romances com toda espécie concebível de informação, instrução ou entretenimento, de uma estufa a um slogan, de um poema lírico a um tratado de biologia, e de um livro infantil para aprender a escrever a um dicionário de neologismos). E o Ministério não precisava apenas assegurar as múltiplas necessidades do partido, mas também repetir a operação histórica num nível mais baixo em benefício do proletariado. Havia toda uma cadeia de departamentos separados que lidavam com literatura, música, teatro e entretenimento geral para o proletariado. Produziam jornais locais que continham quase nada além de esportes, crimes e astrologia; folhetos enciclopédicos baratos; filmes, réplicas de artes e canções sentimentais compostas de forma totalmente mecânica em uma máquina especial de produção em massa; e uma variedade de outros produtos. Havia até uma seleção pré-gravada — pensadas, como se diz em neologismo — para produzir propaganda de massa baixa nível, que era enviada em pacotes selados e que continham membros do Partido, além de quem trabalhava ali, podia assistir.

Três terminologias tinham sido destinadas para fora do todo proeminente quando Winston trabalhava, mas eram assinaladas apenas para serem usadas, e ele se livrou delas antes de ser interrompido pelos Dois Minutos de Ódio. Quando terminou o Ódio, ele retornou ao seu cubículo, pegou o dicionário de neologismos de costura, empurrou o dicionário para o lado, limpou seu rosto e agitou-se para voltar a principal tarefa da manhã.

— Foi um bom encerramento — disse Syme, lembrando-se. — Acho que estraga um pouco quando ouvirmos os pés juntos. Gosto de vê-los desmontados. E, assim, não há, no final, a língua solta para fora, e assim, um sinal bem brilhante. Esse é o detalhe que eu mais gosto.

— Por favor, não fale! — gritou o protetor de óculos brancos com a cabeça na mão.

Winston Syme empurraram suas bandejas para baixo da grade. Despejaram em cada bandeja o alívio equivalente — um caneco de metal com enfiado rosa acinzentado, um saco de pão, um cubo de queijo, uma xícara de Café da Vitória sem leite, e uma panela de escarinas.

— Tem uma manilha, bebamos da bebida — disse Syme. — Vamos pegar um gin no cambalhão.

O gin foi servido em xícaras de porcelana sem alça. Atravessaram a sala vazia e colocaram suas bandejas sobre a mesa com tanto de metal, em um canto onde alguém deixara uma xícara de enfiado, uma garrafa líquida que parecia vinho. Winston pegou sua xícara de gin, parou por um instante para acalmar a estomagem e a solidão com gosto de óleo. Depois de pôr para abarcar as pernas das pernas, antes, de repente, que estava com fome. Começou a engulir colheradas de enfiado, que se movia ligeiramente sob a língua, tinha cubos de coque resada que provavelmente eram uma carne mal preparada. Enquanto isso disse nada até encontrar seu caneco. Da mesa à esquerda de Winston, pouco antes dele, alguém falaria de forma rápida e confusa, mas a qualquer língua, que como o grande de um pato, que perfurava o marfim do dorso do duto.

— Como tá indo o Dicionário? — perguntou Winston, levantando a voz para se sobrepor ao ruído.

— Devagar — disse Syme. — Estou nos aprimorando. É fascinante. Antigos de modo como a menção à neologismos. Empurro o caneco para o lado, pegue o saco de pão com uma mão delicada e o queijo com a outra, e inclino-me sobre a mesa para conseguir fazer sem gritar.

estranho, vangloriando o Grande Iratão ou os heróis no front Malabar — não fazia diferença. Seja lá o que fosse, dava para saber que cada palavra era para ser ordenada, para logo. Enquanto assistia ao ruído sem olhos com a manilha que sobia e descia, Winston teve uma sensação curiosa de que aquilo não era um ser humano de verdade, mas uma espécie de boneco. Não era o cérebro do homem que falava, era sua linguagem. O tempo que não de sua boca consistia em palavras, mas não era um discurso no sentido pleno: era um ruído sentido inconscientemente, como o grande de um pato.

Syme ficou em silêncio por um instante, desmontando pedras na poça de enfiado com a ponta da colher. A voz da outra mesa continuou grondando, e era facilmente possível ouvir da bandeja ao redor.

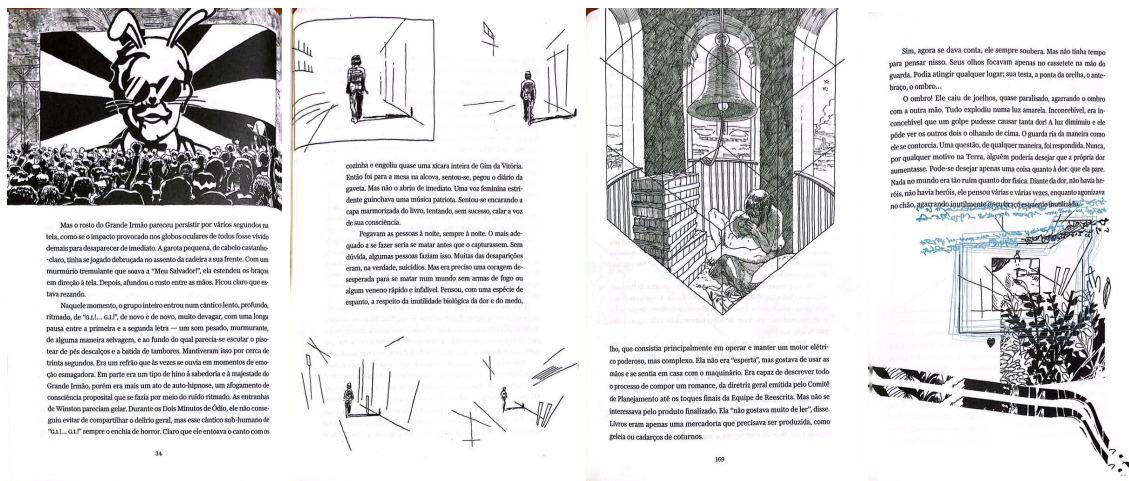
— Tem uma palavra em neologismo — disse Syme — não sei se você conhece: PATAVIA, gratar com um pato. É uma dessas palavras intencionalmente significativas contraditórias. Aplicada a um opoente, é um ataque, aplicada a alguém com quem você concorda, é um elogio.

Não há dúvida de que Syme está vaporizado. Winston pensou mais uma vez, e com uma espécie de tristeza, embora estivesse ciente de que Syme e ele estavam a não poucos milhas dele, e era bem capaz de desmascará-lo como criminoso do pensamento se visse algum motivo para isso. Tinha algo de sustituição errado em Syme. Falava-lhe algo: diversão, indiferença, uma espécie de estupeficação que o salvava. Não dava para dizer que ele não era ortodoxo. Acreditava nos princípios do Início, venerava o Grande Iratão, reagiu com as vítimas, detestava heresia, não apenas inconscientemente, mas com uma total consciência, sempre atualizado nas informações, que como o membro comum do Partido não era. No en-

Também temos *layouts* nos quais o texto segue o padrão de base, mas onde as imagens sangram para além das margens, ampliando o espaço de impressão e dando o aspecto de continuidade. Temos essa construção nas páginas 34, 87, 135, 159, 169, 171, 215, 219, 223,

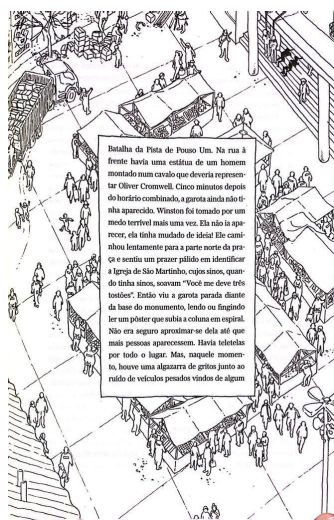
235, 241, 245, 249, 259, 263, 309, 331, 333, 335, 337. Algumas delas são reproduzidas na Figura 30.

Figura 30 – *Grid* de base e imagens sangrando nas páginas 34, 135, 169 e 309, respectivamente



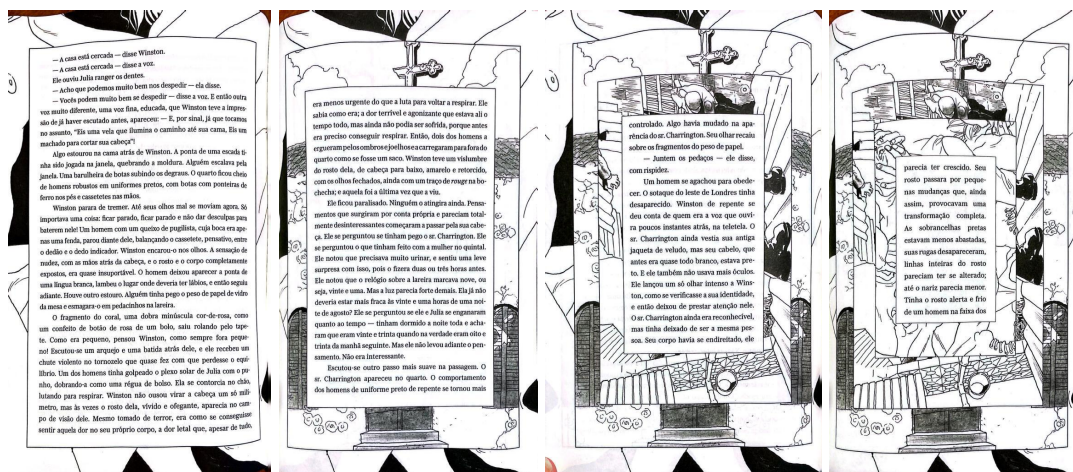
Em outras, a narrativa textual é circunscrita pelas imagens, que estabelecem a margem da caixa de texto. Essa escolha permite ter uma visão do que acontece como plano de fundo do texto. Na imagem da página 149 tem-se a imagem da praça da Vitória, onde Winston vai encontra-se com Julia. Essa é uma cena na qual o encontro dos dois dá-se em meio a uma multidão, e o *layout* dá essa dimensão, ampliando a cena, como em poucas ocasiões no livro. Isso porque a obra possui um narrador com onisciência seletiva. Essa onisciência é representada em grande parte das artes que são vistas aqui, com exceção de poucas, como a da Figura 31.

Figura 31 – Página 149 com imagem que circunscribe a caixa de texto



Esse recurso também é utilizado nas páginas 278 a 283. As imagens aqui são sobrepostas, como em camadas, cada uma contando uma situação diferente, todas ao mesmo tempo. A cada virada de página, a caixa de texto diminui e uma nova camada surge.

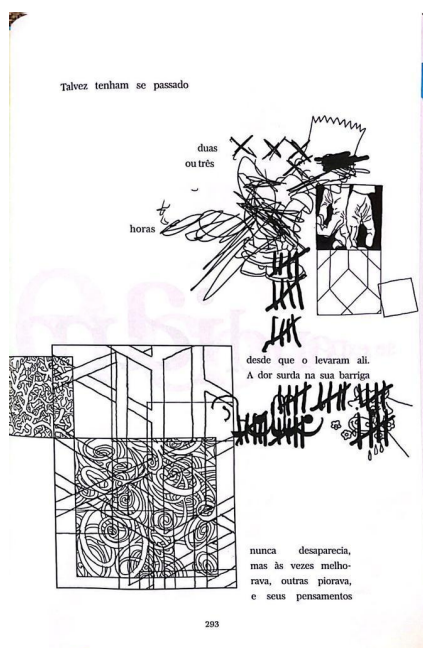
Figura 32 – Sequência de páginas com imagens circunscrevendo a caixa de texto



*Grids* irregulares são amplamente utilizados na terceira parte do livro – o que está bastante relacionado à narrativa, especificamente quando começa a tortura do personagem principal. Há momentos de confusão de Winston, nos quais seus pensamentos começam a se transformar, assim como a forma como interpreta sua realidade. Essas transformações passam a ser percebidas por meio do projeto gráfico na página 288, quando o texto se desloca para a esquerda, dando a sensação de compressão. O mesmo acontece na página 292, onde o texto começa apenas no final da página. Nesse trecho, Winston está na prisão e relata um pouco das suas sensações, inclusive com relação à passagem do tempo. Essa sensação é claramente transmitida por essas escolhas editoriais, que são sentidas junto com o personagem. Na página 293, temos um significativo exemplo de como o *grid* livre permite inferir a confusão do personagem a partir das escolhas das imagens e da distribuição do texto, como reproduzido na Figura 33.

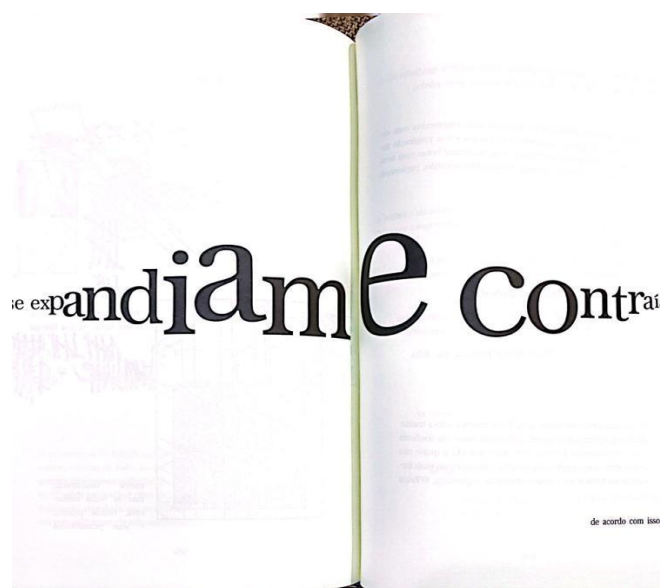


Figura 33 – *Grid* irregular que transmite sensações de passagem de tempo, página 293



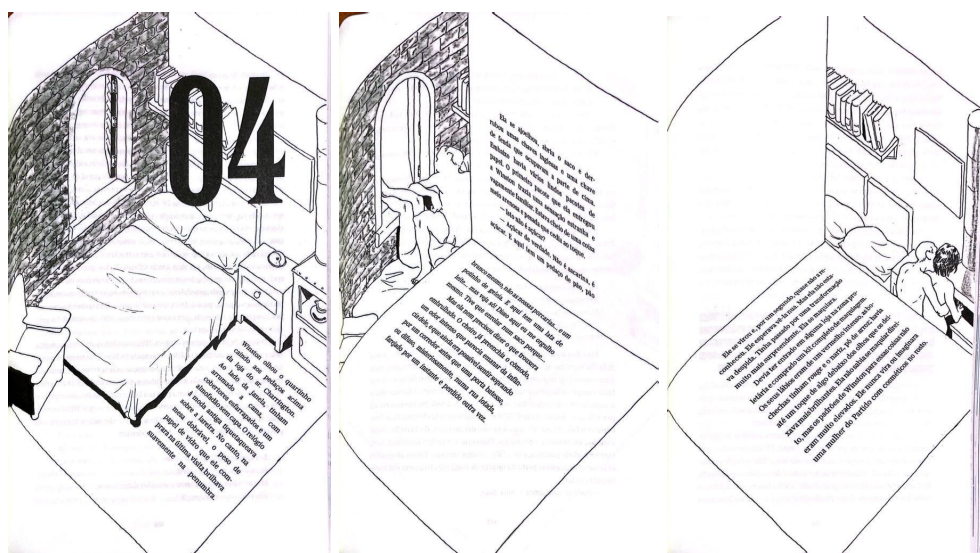
A tipografia e o *grid* também traduzem sensações nas páginas 294, 295, 296, 297, 298 e 299, como no caso da Figura 34 (páginas 294 e 295). Ao aproximarem-se do centro, os tipos vão aumentando de tamanho, não seguindo um tamanho uniforme. Essa escolha gráfica também faz muito sentido com o enredo, uma vez que o texto diz “Se expandiam e contraíram”, representando a sensação do movimento dos pensamentos e do próprio estômago do personagem. Enquanto o leitor acompanha a narrativa, também é chamado a expandir e contrair os pulmões, acompanhando ritmicamente o que o texto propõe.

Figura 34 – Tipografia com ideia de movimento



Por último, há os *layouts* nos quais o texto se adapta à imagem, acompanhando os movimentos e angulosidades desta. Durante o capítulo quatro da segunda parte do livro temos três páginas ímpares que evidenciam isso (na abertura do capítulo, na página 177 e nas páginas 181 e 183). As imagens e o texto representam o momento a sós que Winston e Julia têm no quartinho que alugam na área dos proletas. É como se os textos estivessem nas paredes e no piso desse quarto representado por um cubo. As imagens nas páginas 181 e 183, segunda e terceira da Figura 35, são alocadas em uma das “paredes” desse quarto, dando uma sensação de sufocamento ao mesmo tempo que transmitem o amor presente entre os dois. Amor esse que pode ser visualizado no momento qualquer capturado pelo artista.

Figura 35 – Traçados da imagem determinam o posicionamento do texto.

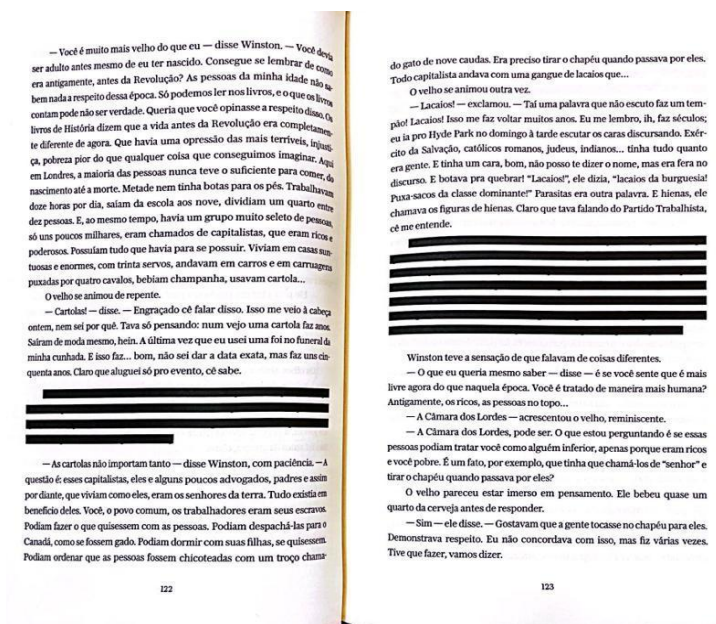


Esse mesmo princípio pode ser encontrado nas páginas 191, 193 e no capítulo quatro da terceira parte, nas páginas 359, 361, 363, e 365, reproduzidas na Figura 36. Nestas últimas tem-se as cenas de Winston preso, como se a cela fosse visualizada de cima e fosse possível observar o que ocorre nela com o passar o tempo. Trata-se de imagens sequenciais que expressam essa passagem do tempo e a angústia do personagem principal.



empregado. Não só a censura, mas a reescrita da própria história ocorre nesta situação. Vale ressaltar, no entanto, que nenhuma parte da narrativa é suprimida. Apenas a sensação é transmitida com esse recurso.

Figura 37 – Página de texto com trechos “censurados”



Com relação às **imagens**, há um total de 115 ilustrações e histórias sequenciais distribuídas ao longo das 440 páginas. As ilustrações foram feitas por Rafael Coutinho, que como foi apontado, é artista gráfico, quadrinista e professor. Nascido em São Paulo em 1980, Rafael é formado em Artes Plásticas pela UNESP. Sua primeira graphic novel, “Cachalote” (Editora Quadrinhos na Cia), produzida em parceria com o escritor Daniel Galera, está em sua quarta edição. Além disso, o artista ilustrou, em 2014, o clássico “As Surpreendentes Aventuras do Barão de Munchausen”, da extinta Cosac Naify, editora que até hoje inspira diversas casas editoriais.

Entre as definições propostas por Linden (2011), a obra *1984* editada pela Antofágica enquadra-se dentro de um livro com ilustrações. Há predominância do texto escrito, mas as artes acompanham a narrativa. A escolha por essa categoria faz sentido com a faixa etária estimulada da editora, de 24 a 40 anos. Há também trechos nos quais há história em quadrinhos, imagens justapostas com ou sem a presença de balões.

No geral, temos a presença de imagens associadas, em que não há uma continuidade da narrativa e sim uma complementação plástica. Ou seja, elas possuem uma coerência interna que as torna independentes das demais imagens, apesar de todas seguirem o mesmo padrão de traço. Essa escolha permite que as ilustrações sejam colocadas ao longo do livro



pode ser encontrada nas páginas 34, 99, 153 e 159. Elas transmitem a sensação de passagem do tempo, de movimento lento e contínuo. Na Figura 39, tem-se alguns exemplos:

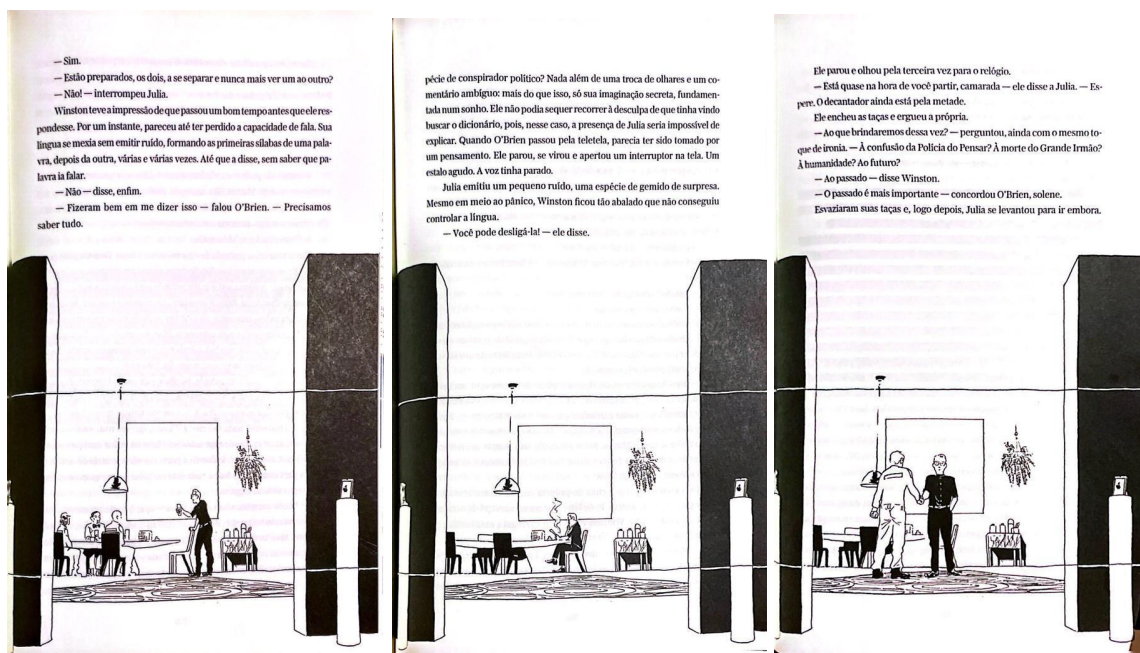
Figura 39 – Imagens representando um instante qualquer, páginas 19, 99 e 159, respectivamente



Já o instante em movimento é encontrado na maioria das imagens presentes ao longo da obra. Nessas imagens, há a figuração de um instante característico de uma ação completa, sugerindo um encadeamento rápido. Há uma relação de colaboração entre as imagens presentes na obra, pois existe uma complementariedade, uma articulação entre texto e imagem ao longo da narrativa. A relação entre texto e imagem dá ainda mais sentido à narrativa.

Temos também imagens em sequência que se diferenciam das histórias sequenciais por não serem colocadas justapostas. Esse recurso é bastante utilizado por Rafael Coutinho e pela alocação das imagens na execução do projeto editorial. Está presente no capítulo 8 da segunda parte e nos capítulos 2, 3, 4 e 5 da terceira parte e intensifica a passagem das páginas, dando fluência, continuidade e vontade de seguir com a leitura. Aqui, ilustra-se esse recurso na Figura 40, com base no capítulo 8 da segunda parte. Outros exemplos foram vistos anteriormente, como nas Figura 29, 32, 35 e 36.

Figura 40 – Imagens em sequência

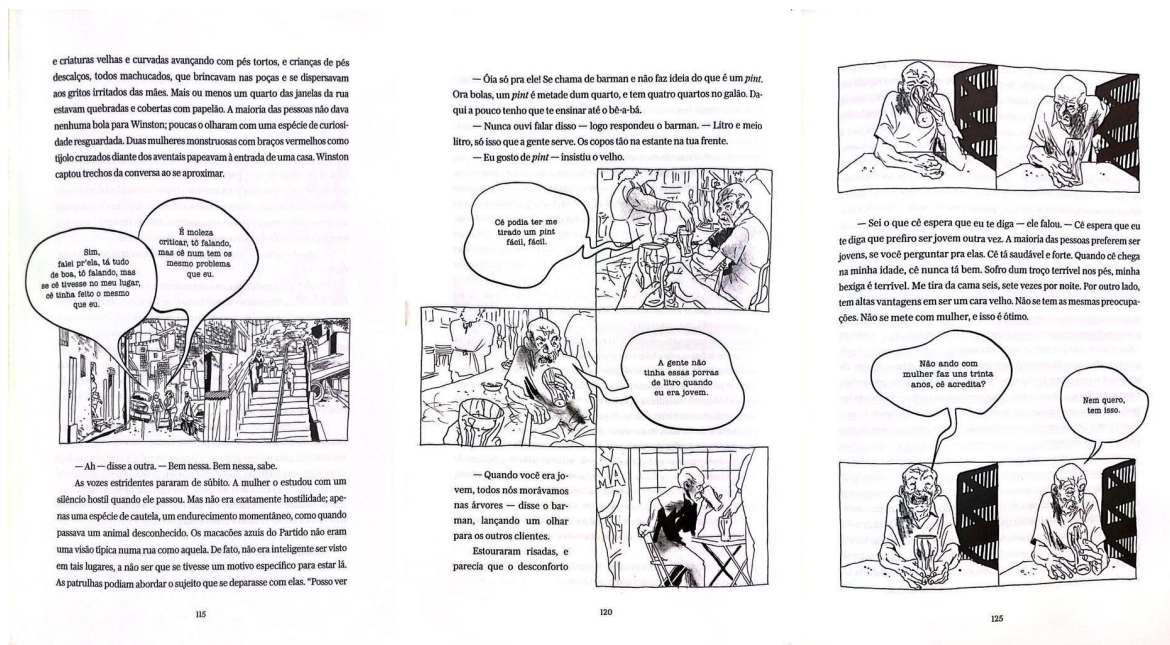


Além desses recursos de imagem, são observadas diversas histórias sequenciais inseridas ao longo da narrativa, que podem conter ou não balões. Esse artifício pode ser visualizado nas páginas 20, 39, 79, 81, 83, 114, 115, 117, 120, 125, 133, 135, 147 e 152. Ele é mais usado dentro do capítulo oito da primeira parte. Aqui utiliza-se como exemplo alguns dos usos neste capítulo na Figura 41.

Como aponta Oliveira (2011), o som pode ser representado através do balão, com seu contorno, forma e tipografia. Na Figura 41, o balão de fala tem contorno simples com a ponta que indica a fonte do som. O movimento é apresentado através da transição de um quadro para o outro, utilizando o estilo do desenho (a ação de levantar o copo) para suscitar a sensação de movimento.

Esse recurso dialoga diretamente com o enredo de Orwell e dá mais sentido à narrativa. A figura do idoso, presente no capítulo oito da primeira parte, tratando de tempos idos através das imagens justapostas reforça o discurso e sugere imaginar as realidades existentes para além da história escrita pelo partido e o Grande Irmão.

Figura 41 – História sequencial sem e com balões de fala, páginas 115, 120 e 125, respectivamente



As histórias em quadrinhos, como afirma Eisner (1999), comunicam ideias e/ou histórias por meio de palavras e figuras, envolvendo movimento de certas imagens no espaço. Rafael Coutinho, com sua experiência na produção de quadrinhos, trouxe seus conhecimentos para as imagens presentes dentro da obra, uma interpretação interessante e diferenciada do que já foi produzido em outras edições de 1984.

#### 4.4 Discussão dos resultados

A partir da análise dos elementos materiais que compõem o design da edição de 1984 da editora Antofágica, pode-se observar um significativo diálogo entre texto e imagens com o objetivo de sugerir caminhos de imersão do leitor ao longo do enredo da obra. Através das imagens, não se tem uma dimensão ampla do que seja a Oceânia, mas o leitor é levado a conhecer alguns prédios, interiores e detalhes. Trata-se de um local imaginado e não visível, mesmo através do uso das imagens que tentam compor essa localidade abstrata apresentada por Orwell. Ainda que ficcional, essa é uma história atual e relevante e isso explica as mais de 14 novas edições que entraram no mercado. A edição da Antofágica se diferencia por esse citado diálogo narrativo dos dois recursos que interagem para contar a história.

Já na página de abertura temos a primeira imagem, com a mão que nos puxa para uma sequência de páginas duplas que, com seus elementos em movimento, assemelham-se a telas. Ou seja, o leitor vai sendo sugado para uma experiência de imersão estética. O jogo entre as



páginas de texto de livro “tradicionais” e as propostas que reforçam o caráter dos tipos como imagem são representativos de um projeto editorial com a marca da Antofágica, que, como mencionado, se propõe a construir recursos de linguagem paralelos que conversem entre si.

As imagens distribuídas ao longo dos capítulos têm uma forte característica sequencial, segundo estratégias que são diversas a cada capítulo, mas que revelam, a cada página virada, um novo aspecto a ser olhado, um desdobramento narrativo, incitando o desejo de seguir para descobrir o que ainda há por vir. Essa também é uma característica buscada pela editora: para o livro se tornar conversa de bar, é necessário despertar o desejo da leitura, a construção de uma relação leitor e obra. Relação essa que é potencializada com cada elemento escolhido ao longo da construção do projeto gráfico.

Observou-se no capítulo dois deste trabalho a transformação do livro ao longo dos séculos, impactada pelo desenvolvimento tecnológico e pelas mudanças sociais e culturais. Se, de um lado, a edição analisada segue um conjunto de orientações de estrutura e formato consagrados, de outro lado, ela é capaz de trazer inovações nos modos de articulação dos elementos gráficos, em sintonia com leitores de um tempo contemporâneo, ao trabalhar com referências visuais diversificadas e múltiplas. A própria transposição do projeto gráfico para *e-book*, conversando com os recursos possíveis desse suporte, referenda esse diálogo com os tempos atuais.

Para que esse resultado fosse obtido, vários atores foram envolvidos. Como foi visto no referencial teórico, autores, editores, designers, revisores, diagramadores, entre outros, são peças importantes na construção de uma edição. O livro estudado também possui dois personagens que atuam como protagonistas na construção do material final: o tradutor e o ilustrador. Ambos buscam com seu trabalho uma leitura moderna da obra para os leitores atuais, somando sentidos àqueles elaborados inicialmente pelo autor.

O projeto editorial estabelecido pela Antofágica coloca essa edição em lugar competitivo no mercado editorial, que disputa a atenção de leitores que consomem cada vez menos livros. Como visto no segundo capítulo deste trabalho, cerca de 50% da população não é leitora de livros.

O design da edição é capaz de torná-la um objeto de desejo, não só pelo seu apelo visual, mas também o através do relevante prêmio que venceu em 2021. A capa da edição ganhou como a melhor do ano no Jabuti, uma das premiações mais importantes do mercado editorial brasileiro, contribuindo para a credibilidade do trabalho produzido.

E, como exposto ao longo deste trabalho, o livro é suporte. Um suporte que, apesar de ter se transformado ao longo dos séculos e com a possibilidade de atravessar novas mudanças

em sua forma, seguirá com sua função de ser suporte para registro do conhecimento. A Antofágica, com sua proposta ousada de revisitar livros clássicos para torná-los “papo de bar”, apresenta características inovadoras em um mercado que há tempos atravessa queda em termos de consumo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho entendeu-se o livro como um suporte através do qual, ao longo dos séculos, transmitiu conhecimento e registrou memórias. Para tanto, o design gráfico, apresentou-se como um recurso importante para a produção das obras, agregando ainda mais valor às edições.

A pesquisa teve como objetivo analisar o design do livro *1984* editado pela Antofágica a fim de compreender o papel da forma material das edições enquanto elemento estratégico da produção editorial. Entende-se que o objetivo do trabalho foi alcançado, uma vez que, ao longo de sua construção, foi possível refletir sobre a história do livro e seu mercado. Foram consideradas também as especificidades da narrativa de *1984* e da editora Antofágica, que permitiram a abordagem do papel do design gráfico na análise da edição, tudo isso tendo em vista um quadro mais amplo que envolve a definição da materialidade de um livro.

Para tanto, compreendeu-se a história do livro, passando por suas evoluções ao longo do tempo como objeto. Com esse apanhado histórico, foi possível perceber que muitas das principais características constituintes do livro permanecem até hoje. Em seguida, entendeu-se a figura do editor no processo de produção, assim como o funcionamento da cadeia produtiva e do mercado editorial nacional e internacional. Ao compreender o papel do design e do designer na produção editorial, observou-se sua importância dentro do processo produtivo do livro. Foram apresentados também os elementos do projeto gráfico, tendo em vista a construção de uma edição coerente com a proposta estabelecida pela editora e pelo próprio editor juntamente às expectativas do público leitor.

O referencial teórico, traçado nos capítulos iniciais, foi essencial para o embasamento da análise estabelecida no quarto capítulo. Através da pesquisa bibliográfica e documental sobre a obra *1984*, sobre seu autor, George Orwell, e sobre a editora responsável pela edição, a Antofágica, foi possível compreender ainda mais a importância da materialidade de um projeto na construção de uma narrativa única, que reforça temas e sensações presentes na obra.

Na análise qualitativa da edição, identificou-se um projeto gráfico que estabelece um significativo diálogo entre texto e imagens, indicando caminhos variados para a imersão do leitor ao longo da obra que, ainda que ficcional, trata de temáticas contemporâneas e relevantes. Entendendo a proposta da editora de construir designs únicos de obras clássicas para a interpretação de novos e antigos significados, observa-se como a edição diferencia-se

por meio desse diálogo narrativo de dois recursos que interagem com eficácia na construção da narrativa.

A edição de 1984 segue o conjunto de estrutura e formato estabelecido ao longo dos séculos. Apesar disso, carrega consigo inovações na forma de articular os elementos gráficos, uma tarefa que compreende as necessidades e interesses do leitor contemporâneo.

Em um mercado que, como demonstrado, está em uma queda histórica, a proposta da editora parece fazer sentido, uma vez que trabalha na construção de um catálogo robusto considerando diálogo com interesses da sociedade. Entende-se, a partir da pesquisa realizada, que o design gráfico efetivamente possui papel importante na construção de uma narrativa. Através da materialização do livro, com o uso de recursos gráficos, é possível potencializar a experiência de leitura, tornando o livro mais atrativo para o mercado. Cabe mencionar que a edição impressa suscita o desejo em torno de um objeto material que exige um investimento financeiro superior àquele do *e-book*, o que referenda a capacidade que o design tem de atribuir valor ao que produz para além daquilo que são as demandas de custo de produção.

Espera-se, portanto, que esse trabalho fomente pesquisas sobre design no meio editorial, reforçando sua importância para a geração de interesse, para o estímulo ao mercado e para a promoção aos leitores de estímulos multimodais. Que ele possibilite o entendimento de que a materialidade do projeto gráfico é importante para a conexão entre leitores e a proposta de uma editora.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro: princípios da técnica de editoração**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.

BANN, David. **Novo manual de produção gráfica**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

BARBOSA, Conceição. **Manual prático de produção gráfica: para produtores gráficos, designers e directores de arte**. 2. ed. Parede, Portugal: Príncípia, 2009.

BARBOSA, Diego. Recente no mercado, Editora Antofágica aposta na reedição inovadora de clássicos da literatura: entre as novidades, está obra de Franz Kafka e Machado de Assis; casa editorial traz ainda um modelo de negócio com vistas a driblar, criativamente, a atual crise no setor editorial. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, maio 2019. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/recente-no-mercado-editora-antofagica-aposta-na-reedicao-inovadora-de-classicos-da-literatura-1.2094997>. Acesso em: 14 fev. 2023.

BENEVIT, Mariana Gonçalves. **O texto, o editor e o livro: Alice no País das Maravilhas busca seus leitores**. 2010. TCC (Graduação) – Curso de Jornalismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

BRASIL. BNDES. **A Cadeia produtiva do livro**. Infográfico. 2016. Disponível em : [https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/conhecimento/noticias/noticia/cadeia\\_do\\_livro](https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/conhecimento/noticias/noticia/cadeia_do_livro). Acesso em: 07 mar. 2023.

BRAGANÇA, Aníbal. **Sobre o editor: notas para sua história**. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219-237, jul/dez 2005.

\_\_\_\_\_. **Uma introdução à história editorial brasileira**. In: *Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. XIV, II série, 2002. Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa (Portugal), p. 57-83.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2008.

CARNEIRO, Raquel. Em domínio público, livro ‘1984’ vira ouro de editoras e vendas sobem 663%: distopia clássica de George Orwell ganha diversas novas edições, que agora se desdobram para chamar a atenção do leitor *Veja*. São Paulo, fev. 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/em-dominio-publico-livro-1984-vira-ouro-de-editoras-e-venda-as-sobem-663/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

CBL, Câmara Brasileira do Livro. **Apesar da alta de 6% em 2021, o faturamento real do mercado editorial é decrescente**. 2022. Disponível em: <https://cbl.org.br/2022/07/apesar-da-alta-de-6-em-2021-o-faturamento-real-do-mercado-editorial-e-decrescente/>. Acesso em: 05 mar. 2023..

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

COMO são feitas as escolhas artísticas dos livros de Antofágica. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=Cik8Vb1rGgs&ab\\_channel=Antof%C3%A1gica](https://www.youtube.com/watch?v=Cik8Vb1rGgs&ab_channel=Antof%C3%A1gica). Acesso em: 15 fev. 2023.

EARP, Fabio Sá; KORNIS, George. **A economia da cadeia produtiva do livro**. Rio de Janeiro: BNDES, 2005.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates, v.19).

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FISCHER, Steven Roger. **História da leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2006

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Ufrgs, 2009.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. São Paulo: Rosari, 2008.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. 3ª. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

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

LABARRE, Albert. **História do Livro**. São Paulo: Cultrix, 1981.

LAZZARI, Alessandra de. **Cenários para a indústria editorial brasileira nos próximos cinco anos**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Curso de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011

LOUZADA, Daniel (org.). **Livros para todos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MARTINS, Wilson. **A Palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: Mr. Bbook, 2005.

NIELSEN BOOK. **Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro**. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros e Câmara Brasileira do Livro, 2022.

NIEMEYER, Lucy. **Tipografia**: uma apresentação. Rio de Janeiro: 2Ab, 2000.

OLIVEIRA, Ariel Lara de. **A Reportagem Gráfico-Sequencial de Joe Sacco**: um olhar sobre safe area gorazde. 2011. 83 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ORWELL, George. **1984**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

\_\_\_\_\_. **Why I Write** in Orwell, G., Why I Write. Inglaterra: Penguin, 2004, p. 1-10.

PARTE 1 | Assista antes de iniciar o livro [1984]. Direção de Débora Tavares. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. YouTube, son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=0eWHDQEjFm8&list=PLZ-E5X2LdfMTV\\_HVxQK\\_zgfdLeamNE&index=1&ab\\_channel=Antof%C3%A1gica](https://www.youtube.com/watch?v=0eWHDQEjFm8&list=PLZ-E5X2LdfMTV_HVxQK_zgfdLeamNE&index=1&ab_channel=Antof%C3%A1gica). Acesso em: 15 fev. 2023.

PARTE 02 | Assista durante a leitura [1984]. Direção de Débora Tavares. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. Son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=RhYQwigo2Gs&list=PLZ-E5X2LdfMTV\\_HVxQK\\_zgfdLeamNE&index=2&ab\\_channel=Antof%C3%A1gica](https://www.youtube.com/watch?v=RhYQwigo2Gs&list=PLZ-E5X2LdfMTV_HVxQK_zgfdLeamNE&index=2&ab_channel=Antof%C3%A1gica). Acesso em: 15 fev. 2023.

PARTE 03 | Assista após o término da leitura [1984]. Direção de Débora Tavares. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. Son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=FKIvMI4f6I&list=PLZ-E5X2LdfMTV\\_HVxQK\\_zgfdLeamNE&index=3&ab\\_channel=Antof%C3%A1gica](https://www.youtube.com/watch?v=FKIvMI4f6I&list=PLZ-E5X2LdfMTV_HVxQK_zgfdLeamNE&index=3&ab_channel=Antof%C3%A1gica). Acesso em: 15 fev. 2023.

RONCATTO, Gabriel Muttoni. **George Orwell**: modernidade e contemporaneidade em 1994. 2011. 59 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SAMARA, Timothy. **Grid**: construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TAVARES, Débora Reis. **A revolta contra o totalitarismo em 1984 de George Orwell, a formação do herói degradado**. 2013. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

THOMPSON, John B. **A Mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998

\_\_\_\_\_. **As guerras do livro**: a revolução digital no mundo editorial. São Paulo, Editoria Unesp, 2021

\_\_\_\_\_. **Mercadores de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

VILLAS-BOAS, André. **O que é (e o que nunca foi) design gráfico**. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2007.

ZOID, Gabriel. **Livros demais!:** sobre ler, escrever e publicar. São Paulo: Summus, 2004.