

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PRODUÇÃO EDITORIAL**

**O DESIGN EDITORIAL EM UM LIVRO IMPRESSO:
UM ESTUDO DE SUA INFLUÊNCIA NO
PROCESSO DE LEITURA DA OBRA
“AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS”**

MONOGRAFIA DE GRADUAÇÃO

Inari Jardani Fraton

Santa Maria, RS, Brasil

2014

**O DESIGN EDITORIAL EM UM LIVRO IMPRESSO:
UM ESTUDO DE SUA INFLUÊNCIA NO
PROCESSO DE LEITURA DA OBRA “AVENTURAS DE
ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS”**

Inari Jardani Fraton

Monografia apresentada à Comissão de Trabalho de Conclusão de Curso, do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria como requisito parcial para obtenção do grau de **Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marília de Araujo Barcellos

Santa Maria, RS, Brasil

2014

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação
Curso de Comunicação Social – Produção Editorial**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Monografia de Graduação

**O DESIGN EDITORIAL EM UM LIVRO IMPRESSO:
UM ESTUDO DE SUA INFLUÊNCIA NO
PROCESSO DA LEITURA**

elaborada por
Inari Jardani Fraton

como requisito parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial

COMISSÃO EXAMINADORA:

Profª. Drª. Marília de Araujo Barcellos
(Orientadora)

Profª. Ms. Tanise Pozzobon (UFSM)

Profª. Ms. Tauana Mariana Weinberg Jeffman (UFSM)

Santa Maria, 09 de Dezembro de 2014.

AGRADECIMENTOS

Agradecer às pessoas sempre é um processo complicado, já que há a infeliz possibilidade de que se esqueça de alguém que foi tão importante quanto os outros, mas que a memória não foi generosa em ajudar a lembrar. Para tanto, meus agradecimentos são destinados àqueles que estiveram, de alguma forma, ao meu lado durante todo o processo de construção deste trabalho. Àqueles que se fizeram presentes durante minha vida acadêmica e que contribuíram, não necessariamente com algum tipo de conteúdo para estudo, mas com apoio incondicional diante das dificuldades que se impuseram em meu caminho.

Por isso, agradeço aos meus pais Teresinha de Fátima Fraton e Mauro Fraton, por sempre me incentivarem a estudar e a dar o máximo de meu talento em todas as atividades que desempenhei até hoje. E também à minha irmã, Indra, que, mesmo longe, estava torcendo para que eu finalizasse com sucesso a graduação.

Agradeço às minhas amigas de infância, as quais sempre me foram caras e que, nesta época turbulenta de compromissos inadiáveis, sempre foram compreensivas, me apoiando quanto às incertezas do futuro e quanto ao estresse dos últimos semestres.

Agradeço aos amigos que a faculdade me trouxe e que levarei para sempre comigo, com a certeza de que as lembranças felizes sempre serão o remédio para a saudade de uma época tão produtiva em minha vida, com a presença de pessoas tão especiais.

Em especial, agradeço ao Fabio Brust, por ser o ponto de apoio mais forte da minha vida, a quem eu devo enorme gratidão por estar presente em boa parte da minha graduação como elemento indispensável dos longos dias de trabalho e estudo. Sem a presença dele, este trabalho não seria possível.

Por fim, agradeço à minha orientadora, Marília de Araujo Barcellos, por ter dedicado muito do seu tempo às minhas orientações e por ter compartilhado comigo seus conhecimentos, e a todos os professores que passaram por mim como mestres e deixaram marcas positivas na minha formação; às duas professoras da banca, Tauana e Tanise, por se disporem a ler meu trabalho e a contribuir com o mesmo; ao curso de Comunicação Social – Produção Editorial por todo o conhecimento obtido nestes quatro anos e à Universidade Federal de Santa Maria por me proporcionar uma educação pública e de qualidade.

RESUMO

Monografia de Graduação
Curso de Comunicação Social – Produção Editorial
Universidade Federal de Santa Maria

O DESIGN EDITORIAL EM UM LIVRO IMPRESSO: UM ESTUDO DE SUA INFLUÊNCIA NO PROCESSO DA LEITURA

Autora: Inari Jardani Fraton

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marília de Araujo Barcellos

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 09 de Dezembro de 2014

Este trabalho, com o objetivo de chegar a uma conclusão coerente acerca da influência do design editorial na atividade de leitura de um livro impresso, abordou conceitos relacionados ao mercado em que está inserido o *corpus*, o mercado editorial brasileiro. Além disso, buscou-se inserir o problema de pesquisa em um contexto passível de compreensão pelos futuros leitores deste trabalho. Assim, a partir de uma breve explanação acerca dos conceitos presentes no mercado, como editor, editora, leitor, leitura, editoração e, principalmente, livro, incluindo uma abordagem sobre o processo de produção do mesmo. A partir de tais conceitos, tentou-se criar uma sequência lógica e hierárquica sobre os elementos que constituem esse cenário. Após isso, criou-se uma divisão entre os principais aspectos da estrutura do livro e as características mais importantes utilizadas durante o planejamento gráfico e visual do mesmo. Com a explicação de todos estes aspectos, foi possível a efetivação da análise do livro “Aventuras de Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carroll, edição de 2014 da Editora Globo, através de um estudo detalhado da presença ou ausência dos elementos gráficos no decorrer das 196 páginas do livro escolhido, e a consequente finalização da mesma através de resultados que nos mostram a importância do projeto gráfico em um livro impresso e a integração que o mesmo pode permitir entre texto e elementos visuais. Esses resultados tornaram possível a conclusão de que a escolha dos elementos a serem utilizados durante este processo deve ser baseada em um profundo conhecimento dos recursos que cada ferramenta gráfica possui, e o efeito das mesmas quando aplicadas em um livro a ser impresso para que seja possível beneficiar o leitor que escolheu, como atividade, a leitura.

Palavras-chave: design editorial; processo da leitura; Alice no País das Maravilhas, tipografia.

ABSTRACT

Monografia de Graduação
Curso de Comunicação Social – Produção Editorial
Universidade Federal de Santa Maria

O DESIGN EDITORIAL EM UM LIVRO IMPRESSO: UM ESTUDO DE SUA INFLUÊNCIA NO PROCESSO DA LEITURA

Autora: Inari Jardani Fraton

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marília de Araujo Barcellos

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 09 de Dezembro de 2014

This work, with the goal of coming to a coherent conclusion about the influence of editorial design in the activity of reading a printed book, contemplated concepts related to the market in which the *corpus* is inserted, the Brazilian editorial market. Furthermore, we sought to insert the research's problem in a context capable of understanding by the future readers of this work. Thus, from a brief explanation over concepts present in the market, such as editor, publishing house, reader, reading, publication and, mainly, book, including an approach about the book's production process. From these concepts, we tried to create a logical and hierarchical sequence over the elements that constitute this scenery. After this, we created a division between the main aspects of the book's structure and its most important characteristics used during its graphic and visual planning. With the explanation of all these aspects, it was possible to analyze the book "Alice's adventures in Wonderland", of Lewis Carroll, 2014's edition of publishing house Globo, through a detailed study of the presence or absence of graphic elements in the elapse of its 196 pages and the consequent finalization of it through the results that show us the importance of the graphic project in a printed book and the integration that it can allow between text and visual elements. This results made possible the conclusion that the choice of elements to be utilized during this process must be based in a profound knowledge of the resources that each graphic tool provides, and the effect of them when applied in a book to be printed so that it is possible to benefit the reader that chose, as an activity, the reading.

Keywords: editorial design; reading process; Adventures of Alice in Wonderland

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 — Sequência cronológica da história da escrita.
- Figura 2 — Segunda parte da sequência cronológica da história da escrita
- Figura 3 — Cadeia produtiva do livro.
- Figura 4 — Ilustração da estrutura do livro.
- Figura 5 — Elementos extratextuais do livro.
- Figura 6 — Componentes do grid.
- Figura 7 — Representação das margens em uma página.
- Figura 8 — Formatos utilizados antes da padronização.
- Figura 9 — Formatos utilizados atualmente.
- Figura 10 — Estrutura da serifa.
- Figura 11 — Classificação de tipos.
- Figura 12 — Discos cromáticos.
- Figura 13 — Alinhamento diferenciado de texto.
- Figura 14 — Integração entre texto e imagem.
- Figura 15 — Capa do livro “Aventuras de Alice no País das Maravilhas”
- Figura 16 — Guarda do livro.
- Figura 17 — Falsa folha de rosto.
- Figura 18 — Folha de rosto.
- Figura 19 — Sumário.
- Figura 20 — Páginas de entrada do livro.
- Figura 21 — Segundo par de páginas de entrada do livro.
- Figura 22 — Páginas 19 e 20 do livro.
- Figura 23 — Páginas 26 e 27.
- Figura 24 — Destaque da formatação diferenciada da página 40.
- Figura 25 — Páginas 56 e 57.
- Figura 26 — Páginas 112 e 113 do livro.
- Figura 27 — Partes das letras.
- Figura 28 — Página dois do livro.
- Figura 29 — Destaque para o recurso tipográfico da página 16 do livro.
- Figura 30 — Página 18 do livro.
- Figura 31 — Página 20 do livro.

Figura 32 — Destaque da variação de tamanho da fonte na página 45 do livro.

Figura 33 — Utilização do recurso tipográfico em maior quantidade nas páginas 46 e 47 do livro.

Figura 34 — Destaque para a invasão do espaço do cabeçalho pela tipografia na página 47.

Figura 35 — Páginas 48 e 49 do livro.

Figura 36 — Páginas 50 e 51.

Figura 37 — Páginas 64 e 65 do livro.

Figura 38 — Recurso tipográfico nas páginas 66 e 67 do livro.

Figura 39 — Detalhe do tamanho da fonte.

Figura 40 — Progressão ou sincopação cromática.

Figura 41 — Progressão de escala e texto versus imagem.

Figura 42 — Capítulo um do livro.

Figura 43 — Página seis do livro.

Figura 44 — Páginas 10 e 11 do livro.

Figura 45 — Páginas 12 e 13 do livro.

Figura 46 — Páginas 28 e 29 do livro.

Figura 47 — Páginas 36 e 37 do livro.

Figura 48 — Páginas 38 e 39 do livro.

Figura 49 — Páginas 60 e 61 do livro.

Figura 50 — Páginas 94 e 95 do livro.

Figura 51 — Páginas 104 e 105 do livro.

Figura 52 — Páginas 176 e 177 do livro.

Figura 53 — Páginas finais do livro.

Figura 54 — Última página do livro e sua guarda.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 MERCADO EDITORIAL BRASILEIRO	13
1.1 As Editoras e o Editor	19
1.2 A Editoração e o Livro	25
1.3 A Leitura e o Leitor	31
2 O DESIGN EDITORIAL DO LIVRO	33
2.1 Estrutura do Livro	36
2.1.1 Elementos pré-textuais.....	38
2.1.2 Elementos textuais.....	39
2.1.3 Elementos pós-textuais.....	39
2.1.4 Elementos extratextuais.....	39
2.2 Papel	40
2.3 Organização da Página	41
2.3.1 Grid.....	41
2.3.2 Margens.....	44
2.3.3 Formato.....	44
2.3.4 Sangria.....	46
2.4 Tipografia	47
2.5 Cor	49
2.6 Imagens	51
2.7 Legibilidade	51
3 A INFLUÊNCIA DO DESIGN GRÁFICO NA LEITURA	53
3.1 O Estudo de Caso	53
3.2 O livro “Aventuras de Alice no País das Maravilhas”	54
3.3 O <i>design</i> editorial de “Aventuras de Alice no País das Maravilhas”	57
3.3.1 Estrutura do livro.....	60
3.3.2 Papel.....	63
3.3.3 Organização da página.....	64
3.3.4 Tipografia.....	68
3.3.5 Cor.....	78

3.3.6 Imagens.....	79
3.4 Resultados.....	92
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96

INTRODUÇÃO

O livro impresso, como o conhecemos, passou por diversas modificações no decorrer dos anos. Objeto de desejo, de admiração, ou somente ferramenta de trabalho, o livro pode se apresentar de diversas inúmeras formas. As mais variadas, considerando-se o avançado cenário editorial ao qual pertencem editoras pequenas, médias e grandes com temáticas e públicos-alvo diversos entre elas. Esse cenário, ainda em desenvolvimento, modifica, a cada dia, os objetivos pelos quais as editoras ativas no país trabalham, que incluem desde a criação de livros de forma mais visual – devido ao cuidado dispensado durante o planejamento gráfico do livro –, até a produção de livros digitais.

Essa diferenciação, em sua maioria observada através do design editorial de uma publicação, torna possível a compreensão de que este é um elemento importante desde a ideia inicial que torna o livro um produto físico. Assim, levando-se em consideração a tarefa do editor e a cadeia produtiva do livro, observamos que esse processo vai muito além das fronteiras visíveis. É possível aferir tal constatação com base na característica mais visível do projeto gráfico de um livro, a qual se constitui da capacidade de integrar o conteúdo e os elementos gráficos ou imagens através de um único e indissolúvel conceito. Assim sendo, “o juízo estético supõe que se construa um tipo de obra que transcenda a todas as formas particulares que esta obra pode tomar”. (CHARTIER, 1998, p. 70).

Tomando como base a seguinte citação: “a linguagem do *design* envolve reflexão, bom gosto e a análise de formatos e suportes: tudo isso leva à adoção de um projeto gráfico adequado e consistente, que transforma cada livro num objeto singular” (ARAÚJO, 2008, p. 277), torna-se claro que um estudo acerca da influência do *design* editorial na leitura seria fundamental para compreender a utilização de todas as novas ferramentas de *design* gráfico que se pode observar nos livros de publicação mais recente. Essa observação justifica-se através do gosto pessoal da pesquisadora em se tratando da apreciação dos livros impressos.

Uma das editoras que passaram por uma transição nesse sentido foi a Editora Globo. A partir dessa constatação decidiu-se que esse estudo poderia ser realizado com base no livro “Aventuras de Alice no País das Maravilhas” como *corpus*, publicado pela editora mencionada. Assim, este trabalho pretende agregar conhecimento ao cenário de pesquisa acerca dessa etapa pela qual o livro passa durante seu processo

de produção, devido à carência notada através da realização de pesquisa do estado da arte, anterior a este trabalho.

A partir disso, tomou-se como referência livros em que se foi possível obter o conceito de mercado editorial, livro, editoras, editor e todos os demais componentes necessários para a produção de uma obra, o que foi possível através de Emanuel Araújo (2008), Roger Chartier (1998), Helio Puglia Fernandes e Marilson Alves Gonçalves (2011), Gerge Kornis e Fábio Sá-Earp (2005), e Joaquim da Fonseca (2010). Além disso, foram utilizadas bibliografias que pudessem nos ajudar a compreender, de forma clara, os componentes de um planejamento de *design* para uma publicação impressa, tais como Jan Tschichold (2007), Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips (2014), e Timothy Samara (2011). Para apurar os conceitos e fatos acerca da metodologia escolhida para desenvolver este trabalho, o estudo de caso, utilizou-se o livro de Robert K. Yin (2001).

Com base na bibliografia acima referida, dividiu-se este trabalho em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Mercado Editorial Brasileiro”, buscou abordar um breve histórico acerca do mercado editorial e seu cenário em nosso país, além de conceituar suas características para que a continuidade do trabalho fosse possível. Essa continuidade se deu através da conceituação e de uma breve apresentação da história dos elementos constituintes da cadeia do livro: o editor, as editoras, a editoração, o próprio livro, o leitor e a leitura.

Com a apresentação do capítulo “O Design Editorial do Livro”, buscou-se caracterizar e estabelecer relações entre as características do *design* gráfico em um livro, levando-se em consideração o livro escolhido para estudo.

Este estudo, o qual se deu no terceiro capítulo, “A Influência do Design Gráfico na Leitura”, observou as ferramentas gráficas presentes no livro em questão com o objetivo de apresentar pequenas constatações acerca da influência do *design* editorial durante a atividade de leitura. Assim sendo, o elemento principal para este estudo passou a ser a legibilidade, tendo em vista que esta poderia ser um termômetro medidor da boa leitura. Além disso, ainda foram apresentadas uma breve biografia do autor do livro, Lewis Carroll, e uma breve descrição do trabalho da ilustradora, Yayoi Kusama, bem como a conceituação da metodologia escolhida para este trabalho, o estudo de caso.

1 O MERCADO EDITORIAL BRASILEIRO

Para contextualizar o mercado desde sua origem, é necessário observarmos sua história, a fim de compreender que tal nomenclatura pode ser aplicada em três diferentes momentos: primeiramente, quando se trata da atividade de comércio do livro; em seguida, ao se designar o setor editorial enquanto conjunto da profissão de editor e as atividades necessárias à produção do livro; e, finalmente, em casos em que se vem a falar sobre parte da cadeia do livro, a editoração.

Com base nessa multiplicidade de significados, iniciamos este capítulo explanando um breve histórico sobre a atividade de comércio do livro. Para tanto, observamos que sua origem pode ser considerada a partir do momento em que os livros¹ produzidos passam a ser comercializados, ou mesmo doados, mesmo antes da invenção da prensa de Gutenberg. Conforme Araújo (2008), o comércio passou a existir a partir do século IV a.C., ainda que considerando “a atividade isolada de Antímaco de Colofão, que antecipou em cerca de cem anos a dos alexandrinos ao organizar uma edição de Homero.” (ARAÚJO, 2008, p. 38). Já que, ainda segundo o autor, foi Isócrates quem pode ser considerado o primeiro autor a escrever para ser lido e não recitado. Essa simples ação criou um intercâmbio de livros e, conseqüentemente, modificou o cenário da época, já que entrava em cena um novo item de consumo: o livro. A partir deste marco, observou-se o aumento do número de leitores, o que definiu a necessidade do surgimento de profissões ligadas diretamente à produção do livro: “o copista (*bibliográphos*), o especialista em pintar letras capitais (*kalligráphos*) e o livreiro (*bibliopóles*).” (ARAÚJO, p. 38). Com esse desenvolvimento, a editoração passou a estar mais presente na vida da população, o que acabou por criar nosso segundo conceito de ‘mercado editorial’, citado a seguir.

Como segundo conceito da nomenclatura “mercado editorial”, notamos que este também pode ser definido como o conjunto de atividades relacionadas à profissão do editor, bem como suas atividades administrativas e de *marketing*. Para Fernandes (2011), “o setor editorial compreende todas as atividades relacionadas à publicação de livros, por intermédio das editoras e gráficas, até a disponibilização do livro por distribuidores e livrarias.” (FERNANDES, 2011, p. 39). Já Sá-Earp e Kornis (2011) acreditam que o mercado do livro

¹ O histórico do livro será abordado de forma mais aprofundada no subcapítulo 1.2

é composto por dois conjuntos de relações: primeiro, a relação entre o editor, ofertante do livro manufaturado, e os livreiros, muitas vezes entremeada por distribuidores e atacadistas, conformando-se diversas possibilidades comerciais; e, segundo, a relação dos varejistas com os consumidores finais, sejam pessoas ou bibliotecas.” (SÁ-EARP; KORNIS, 2005, p. 18-19).

Assim, com base no terceiro conceito possível para a nomenclatura aqui estudada, observamos que o mercado editorial, enquanto parte do processo editorial, acaba por abarcar uma série de características que devem ser levadas em consideração ao estudarmos a cadeia produtiva do livro em seu âmbito mais geral, enquanto conjunto das etapas anteriores e posteriores à produção do livro especificamente. Para tanto, é possível aferir que essa cadeia reúne “os setores autoral, editorial, gráfico, produtor de papel, produtos de máquinas gráficas, distribuidor, atacadista, livreiro e bibliotecário, cada um formado por um grande número de firmas.” (SÁ-EARP; KORNIS, 2005, p. 18). Uma explicação mais detalhada acerca desse assunto será apresentada no subcapítulo sobre o livro, no fim deste capítulo.

Com base nesses fatos, se torna possível observar que o mercado editorial é composto por determinadas atividades de editoração, as quais podem ser categorizadas a partir de três etapas principais:

- 1) pré-produção;
- 2) produção;
- 3) pós-produção do livro.

Neste capítulo, abordaremos mais intensamente a primeira e terceira etapas, já que o objetivo, nesta fase do trabalho, é abordar as principais características do mercado editorial.

A pré-produção é uma fase importante da cadeia produtiva do livro. É o momento em que se possibilita a escolha dos livros que serão publicados pela editora, o que depende da linha editorial² de cada uma delas. Essa etapa, portanto, envolve a negociação do editor e do autor acerca de uma obra até que ambos consigam chegar a um acordo sobre as formas de publicação do original³. A partir desse acordo, o livro é produzido para, após todas as etapas de produção, ser editado e publicado. A partir

² Essa questão será abordada também no subcapítulo 3.3 deste trabalho.

³ Esse termo será utilizado no decorrer do trabalho para designar um livro “cru” (sendo este termo criado pela autora), ou seja, um livro que foi escrito e revisado somente pelo autor. A partir dele, tornam-se possíveis as demais etapas de preparação do texto até que se torne um livro publicado, ou, uma obra.

de sua publicação, as distribuidoras e livrarias fazem seu papel para que o ciclo de consumo continue e o livro possa alcançar seu destino final: o leitor. Com isso, encerra-se a cadeia de produção do livro e o ciclo do mercado editorial.

Ainda que possamos classificar o mercado editorial em diversos termos possuidores de diferentes significados, é importante destacar que em cada país, ou até mesmo localidade, ele possui funcionamento próprio, de acordo com o contexto local. Para tanto, neste capítulo abordaremos a situação do Mercado Editorial no Brasil e os demais conceitos que fazem parte dessa cadeia.

No Brasil, o ramo editorial ainda é novo e passa por transformações diariamente. Araújo, porém, permite uma interpretação mais facilitada da cronologia dessa atividade, desde sua origem até alguns anos atrás. E é através desse ponto de vista que iremos explorar as características mais marcantes dessa profissão, que ainda está em crescimento em nosso país.

O termo Mercado Editorial começou a ser utilizado no Brasil somente em 1808, quando o Príncipe Dom João assinou a criação da Impressão Régia. Com o início desse tipo de atividade, o público-leitor começou a surgir, mas a qualidade das impressões foi colocada à prova, pois a prática ainda não era comum. O que surpreendeu, ainda na mesma época, foi um elogio de um conhecido bibliólogo da época, Rubens Borba de Moraes, que defendeu que as impressões nacionais possuíam qualidade superior às impressões de até mesmo alguns locais da Europa. Observando, atualmente, o cenário da época, é possível compreender que esse elogio foi uma exceção, já que “as ‘editoras’ eram, na verdade, impressoras mal organizadas para a produção de livros; além de pequeno repertório de tipos e má escolha de papel” (ARAÚJO, 2008, p. 28). Todas essas questões levavam a resultados insatisfatórios, na época, o que acabou abrindo as portas para cidadãos europeus estabelecerem no país algumas novas editoras, entre eles: Laemmert, Villeneuve, Leuzinger, Ogler e Garnier. As novidades trazidas por eles, contanto, se deram basicamente na área da impressão, o que mantinha a área específica da editoração carente de desenvolvimento.

Em princípios do século XX as tipografia brasileiras achavam-se tão mal equipadas que as obras de autores como Graça Aranha, Machado de Assis, Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Afrânio Peixoto, Euclides da Cunha e muitos outros eram impressas na França (Paris, Poitiers) e em Portugal (Lisboa, Porto). (ARAÚJO, 2008, p. 28).

Essas impressões eram bastante comuns, mas consideradas possuidoras de alta qualidade técnica, por advirem de locais com tradição nessa área.

A dificuldade de comunicação entre Brasil e Europa marcou o período durante e após a Primeira Guerra Mundial, na qual a ditadura europeia que existia sobre a profissão e a atividade de editor passou a se extinguir. Com isso, outros países, com seus mercados editoriais em fase de crescimento, passaram a ter chances maiores em relação à sua evolução, assim como o Brasil, que afirmou sua indústria editorial no mercado.

Mas a história de Lobato como dono de uma editora, suas dificuldades de produção e comercialização do livro, de 1917 a 1925, quando faliu, é também a súplica e o símbolo da luta de todas as casas publicadoras brasileiras pela conquista de sua identidade, assimilando (às vezes até copiando servilmente) o que se fazia na Europa e nos EUA, mas tentando inovar para adaptar-se a um novo e impreciso mercado leitor. (ARAÚJO, 2008, p. 29).

A influência das grandes editoras Europeias era grande, porém, e as casas editoriais brasileiras acabaram por se basear no estilo das grandes editoras, mas, ao mesmo tempo, exerceram a atividade com o objetivo de alcançar o público de então. Assim, em 1921, “emergindo dos escombros da falência de Lobato, a Companhia Editora Nacional de certa forma daria início a esse segundo período, ao lançar o volume de estreia de sua bem reputada coleção Brasileira”. (ARAÚJO, 2008, p. 29). Essa primeira coleção foi tomada como base para outras tantas, o que nos faz observar que a editoração, visivelmente, e pela primeira vez, começava a passar por uma modificação positiva em busca de aprimoramentos. Com isso, os profissionais da área passaram a possuir a valorização e aprovação merecidas.

Antônio Houaiss, que uniu seu trabalho de escritor e de editor, se inseriu no campo da editoração através de obras complexas como dicionários e enciclopédias, e inaugurou mais uma época na editoração brasileira: a fase da editoração profissional. Com isso, a partir dos anos de 1960 e, mais intensamente a partir dos anos 1970, as editoras passaram a apreender que o trabalho minucioso pelo qual o original passava dentro da editora diminuiria o tempo que o mesmo ficaria na gráfica.

Com isso,

pretende-se, em resposta às solicitações de um mercado cada vez mais exigente, produzir livros bem-acabados no binômio editoração/afeição gráfico. Com algum atraso no Brasil, essa é a atual realidade do especialista dedicado à editoração de livros, num país onde a prioridade, infelizmente,

ainda não é (e está longe de ser) a fome de livros, mas a de comida e habitação. (ARAÚJO, 2008, p. 32).

O mercado editorial, segundo Fernandes (2011), é considerado “uma das indústrias mais importantes em termos de formação cultural, educacional, profissional, social e política da sociedade. A quantidade de novos produtos lançados por ela é maior do que por qualquer outra indústria.” Além disso, é possível perceber que essa é uma área fundamental para o desenvolvimento do país, pois nela se concentra a “divulgação de conhecimento, a preservação dos valores e da cultura brasileira”. (FERNANDES, 2011, p. 39).

Esse ramo, porém, também passa por modificações diariamente. E isso ocorre devido a diversos fatores, os quais podemos enumerar como a formatação do mercado e de seu funcionamento, os problemas que podem surgir durante a mutação das características da função, entre outras questões.

apesar de importante para a formação da sociedade, o mercado editorial no Brasil é pequeno e pouco tem sido feito no sentido de expandi-lo. Além disso, o que se vê é que o mercado está se reduzindo. Os motivos estão ligados ao acesso e ao preço do livro. Cerca de 90% dos municípios não possuem livrarias, as bibliotecas estão desatualizadas e existem poucas iniciativas para melhorá-las. Esse quadro contribui para o desestímulo da leitura entre os brasileiros. (FERNANDES, 2011, p. 39).

Apesar de todas essas modificações e diversidades perceptíveis ao nos depararmos com o cenário editorial brasileiro, Araújo (2008) nos aconselha a não “estranhar semelhantes disparidades num país em que a atividade editorial alcança somente dois séculos de história e ainda permanece, em ponderável medida, ‘paternalizada’ ou amparada através de incentivos estatais”. (ARAÚJO, 2008, p. 28).

Já em relação às suas características, segundo Sá-Earp e Kornis (2005 *apud* FERNANDES, 2011, p. 49), existiam, então, aproximadamente três mil editoras no Brasil, sendo que a maioria se localizava nas regiões Sul e Sudeste. Esse número, porém, não significava grande número de leitores, tampouco que esse cenário era estático. Isso se devia ao fato de que todos os dias os números aumentavam, ainda mais quando levamos em consideração um estudo de Sá-Earp e Kornis (2005 *apud* FERNANDES, 2011, p.39), que concluiu que o consumo de livros no Brasil, em 2004, era de dois por habitante por ano, aproximadamente. Assim, ao comparar com os Estados Unidos, onde o consumo médio é de 14 livros, com a França, onde é de seis

e com a Austrália, que repete o número da França, podemos notar que o Brasil tem potencial de crescimento do mercado editorial, mesmo que o consumo ainda seja baixo, o que é resultado, também, da renda dos brasileiros. Fernandes (2011), a partir desses números, atenta para outro cenário visível no Brasil: “o livro é considerado um bem supérfluo e a leitura não é valorizada. Boa parte da população considera que atualiza sua cultura assistindo a programas de televisão.” (FERNANDES, 2011, p. 39).

Nessa vertente, ainda podemos observar as diferentes formas de vendas geralmente utilizadas durante o trâmite comercial do livro. Podem ser consideradas três maneiras: “venda simples, venda com promessa de devolução do encalhe e consignação”. (FERNANDES, 2011, p. 49). A consignação é utilizada pelas pequenas editoras que possuem baixo poder de negociação, pois essa é a única maneira de inserir seus livros nas grandes livrarias. Mas “isso agrava ainda mais a situação dos estoques – é mais complicado saber exatamente o quanto se vendeu de um livro, pois o estoque encontra-se nas livrarias e o *feedback* das vendas é, em geral, impreciso e lento.” (FERNANDES, 2011, p. 49).

Fernandes (2011) ainda toca em uma ferida muito mais antiga quando comparada ao problema dos estoques. A pressão por lucratividade, que acaba abalando a gestão das editoras brasileiras, cenário esse que não é recente. As editoras da Europa há muito são consideradas superiores às nacionais. Assim, observa-se que “o mercado internacional do livro está se concentrando em torno de grandes empresas e esse fato tem forçado editoras a submeterem-se às regras da gestão financeira e industrial.” (LEPAPE, 2004 *apud* FERNANDES, 2011, p. 49). Ainda com base em Fernandes (2011), observamos que, mesmo com essa pressão, muitos empresários do ramo livreiro não consideram o retorno financeiro tão ou mais relevante que o prestígio trazido pela publicação de um livro de qualidade no mercado. Esses empresários aceitam taxas consideravelmente mais baixas sobre o capital, muitas vezes de 5%, enquanto novos investidores do mercado editorial exigem taxas de até 20%. Esse foco em lucratividade “leva as editoras a concentrarem os esforços na publicação de *best-sellers* e, com isso, a variedade de livros torna-se mais escassa, levando a um empobrecimento cultural.” (SÁ-EARP; KORNIS, 2005 *apud* FERNANDES, 2011, p. 50).

Mesmo com todas as mudanças e constantes modificações no cenário editorial, podemos notar, conforme Araújo (2008), que

tudo isso veio a tornar o mundo editorial muito diferente do que se vira no passado, mas um elemento permaneceu vital para que ele existisse: o texto, e com o texto o profissional que, na grande ou pequena empresa, trabalha com o acerto de informações desse texto, sua objetividade de comunicação, sua normalização literária e o programa gráfico com que se apresentará ao público. (ARAÚJO, 2008, p. 49).

E são todas essas variações dentro de um mesmo mercado, que constroem o que conhecemos hoje, da forma como vem funcionando há anos, desde que sua organização foi finalizada e aceita como parte de uma cadeia e como conjunto de todas as funções do editor em uma editora.

1.1 As editoras e o editor

As editoras, segundo Araújo (2008), não são de origem tão distante quanto se imaginava. Elas passaram a existir somente após a criação dos primeiros métodos de impressão, atividade que data do século XVI. E, mesmo assim, ainda precisaram de um período de evolução até o século XVIII, quando sua estabilidade começou a ser visível e, sua posição, consolidada no mercado. No princípio, porém, os impressores não possuíam qualquer experiência com a profissão, o que dificultava a qualidade dos produtos impressos. Mas, com essa evolução, pode-se perceber nitidamente a separação das funções do publicador e do impressor ou tipógrafo, e do livreiro, o que só seria definitivo a partir da especialização imposta pela Revolução Industrial.

Atualmente, as editoras possuem métodos específicos e características que se destacam durante o ciclo de todos os livros aprovados para publicação. Essas questões são baseadas na linha editorial que a editora constrói ao longo de sua existência, independentemente do tipo ou porte da editora.

Esses tipos ou portes são determinados de acordo com o rendimento da editora e suas dimensões com base na quantidade de livros publicados. O que podemos notar, com base em Araújo (2008), é que

coexistem no Brasil casas publicadoras de organização profissional atualizada, em que um especialista, o editor, se encarrega tanto da seleção de originais quanto de seu percurso até se transformarem em livros, e aquelas estruturas sob moldes 'domésticos', em que o dono contrata a edição, segundo critérios o mais das vezes subjetivos, transferindo para o revisor tipográfico a responsabilidade de infundir coerência interna ao original (sobretudo na ortografia), e isto na adiantada fase de provas; nesses casos, também a escolha da fonte de tipos e do papel, bem como a diagramação, ficam a cargo da impressora. (ARAÚJO, 2008, p. 28).

Sobre os tipos de editorias e para fins de contextualização acerca de suas funções, serão abordados, de maneira simples, alguns itens de relevância para a publicação das obras. O que pode-se observar, portanto, a partir das classificações existentes e, até mesmo, de acordo com uma rápida análise nas livrarias, é que algumas editoras detêm-se mais efetivamente na formatação do texto, outras em planejamento gráfico mais detalhado, outras em ambos. Essas questões, porém, não podem ser generalizadas. O fato que podemos observar é que

embora possa ser relativamente fácil empreender a abertura de uma empresa desse tipo, o desafio será obter autores que possuam público próprio – e venda garantida – que estejam dispostos a trabalhar com a editora. A busca por autores é um fator de concorrência entre as editoras, o que eleva as porcentagens de direitos autorais. O pacote de serviços prestados ao autor pode ser o diferencial para atraí-lo: relacionamento personalizado, maior atenção e acompanhamento mais próximo da edição de sua obra. (FERNANDES, 2011, p. 49)

Assim, Araújo (2008) defende que as editoras estruturadas

no âmbito do livro, as empresas publicadoras estruturadas comercialmente para a produção racional não dispõem de um departamento de editoração encarregado de: a) escolher e normalizar os originais; b) elaborar os projetos gráficos; c) acompanhar o restante de todo o processo industrial que transformará esses originais em texto impresso. A promoção e comercialização (distribuição) do produto final, o livro, compete a um departamento especializado em pesquisa de mercado e circulação. (ARAÚJO, 2008, p. 32).

E é isso que faz com que exista a multiplicidade de editoras e diferenças em suas linhas editoriais, o que cria uma concorrência saudável entre os diferentes mercados. Para fins de análise, investigaremos tais questões acerca das linhas editoriais a partir da análise de uma obra atual de uma editora que, acredita-se, tenha passado por algumas transformações, também, em sua linha editorial. Assim, será possível observar o objetivo que a editora possui ao publicar um livro da forma como a obra escolhida foi publicada, além de ser possível examinar os itens mais observados pela casa editorial durante o processo de editoração da obra.

Araújo (2008), em relação à organização das casas editoriais do Brasil, explica que ainda existem casas de organização profissional atualizada, mas, também, persistem aquelas de porte “doméstico”. Cada uma delas possui seu próprio método de funcionamento, de acordo com as necessidades das mesmas.

Nas editoras de organização profissional, existe um especialista, o editor, que se encarrega da seleção de originais e o percurso do mesmo até se transformar em livro. Já nas empresas de âmbito mais doméstico, o proprietário contrata um editor (sem qualquer vínculo empregatício), e transfere para o revisor tipográfico “responsabilidade de infundir coerência interna ao original (sobretudo na ortografia), e isto na adiantada fase de provas.” (ARAÚJO, 2008, p. 28). Quando isso ocorre, o planejamento gráfico e a diagramação ficam a cargo da editora. Mesmo com tantas diferenças, é possível perceber que são elas que permitem a existência dos mais diversos estilos editoriais, desde editoras pequenas até editoras participantes de grandes conglomerados.

Mesmo que a organização de uma editora possa ser classificada a partir de seu estilo ou porte, é necessário atentarmos para a organização interna de uma editora, motivo pelo qual é possível seu funcionamento. E foi a partir disso que a Unesco (1992 *apud* FERNANDES, 2011, p. 168) dividiu os principais processos de uma editora entre “estratégicos” e “operacionais”. No nível estratégico, as etapas de uma editora realizadas pela diretoria da mesma são as seguintes:

Definição da filosofia editorial: durante a qual a editora define as áreas editoriais pelas quais os objetivos sociais ou institucionais serão atendidos. Assim, passam a serem definidas as áreas de edição e métodos pelos quais essas áreas serão atingidas e o horizonte de tempo em que o programa editorial será desenvolvido;

Elaboração da lista de publicação: com a filosofia editorial elaborada, é possível criar uma lista de livros que serão editados. A lista é baseada no mercado potencial da editora. Com a lista pronta, pode-se planejar o tipo e o número de títulos que serão editados em um período de tempo específico;

Definição do estilo editorial: O estilo editorial refere-se ao método de criar-se padrões a serem seguidos pelos profissionais da editora em relação à configuração dos produtos e de uma forma que possa abranger as questões de linguagem, sintaxe, *layout* e projeto. Esse padrão permite a criação de uma identidade para a editora e suas publicações.

Já em se tratando do nível operacional, as funções da editora são:

Busca de títulos/autores: o gerente editorial passa a ser responsável por contatar os escritores que poderão fazer parte de seu catálogo. As opções para que se conclua essa etapa são através da busca por autores novos, busca por autores atuais, originais não solicitados, agentes literários, gerentes editoriais de campo, instituições, geração de autores por intermédio da imprensa, autores estrangeiros.

Avaliação de originais: a leitura de originais tem como objetivo avaliar se o texto está de acordo com os critérios estabelecidos pela editora. Essa avaliação pode ser feita por gerentes editoriais, por autores, por representantes de vendas ou por especialistas externos (também chamados de consultores editoriais). Essa é uma das etapas em que é avaliado se o projeto deve seguir adiante ou ser cancelado.

Previsão de vendas: é criada uma previsão de vendas com base na situação do mercado editorial e em questões que tocam o potencial do livro. Esse processo auxilia na etapa de previsão de custos.

Previsão de custos: essa previsão de custos é baseada no preço, tiragem, expectativa de vendas e custos fixos (preparação do original e fotolitos). A definição dessas variáveis baseia-se na escolha dos materiais que serão empregados no acabamento do livro, a existência ou não de fotos, figuras ou cores, e tamanho das páginas.

Proposta de edição: a proposta de edição auxilia na decisão sobre a viabilidade ou cancelamento da publicação por parte da editora. Na proposta de edição, podem constar os motivos que justificam a edição do livro, opiniões sobre o livro, livros concorrentes, definição de variáveis de produção (papel, impressão, encadernação, entre outros), custos fixos e variáveis, estimativa de vendas, tiragem, preço e direitos autorais.

Assinatura de contrato com o autor e negociação de direitos autorais: neste momento ocorre a negociação com o autor ou detentor dos direitos autorais sobre a porcentagem, o critério e o período de pagamento.

Projeto editorial: fazem parte desse projeto as atividades de verificação e edição do texto, consistência de estilo e forma e conferência da linguagem.

A partir de todas as características já citadas, partimos, agora, a uma breve descrição da figura do editor e sua função, inserido como profissional nas casas editoriais. Muitos são os conceitos para a palavra “editor”. Emanuel Araújo, por exemplo, usa o termo *editor* para denominar o profissional que gera um obra segundo

padrões literários e estético-gráficos, para divulgação comercial. Seu conceito de editor restringe-se à concepção da palavra *editor* em língua inglesa, que tem o sentido de

peessoa encarregada de organizar, i.e., selecionar, normalizar, revisar e supervisionar, para publicação, os originais de uma obra e, às vezes, prefaciar e anotar os textos de um ou mais autores. Ao que, em inglês, significa *publisher* (proprietário ou responsável de uma empresa organizada para a publicação de livros), corresponde *éditeur* em francês, *editor* em espanhol, *editore* em italiano, *editor* em português. (ARAÚJO, 2008, p. 35)

Já o editor na abordagem de Antônio Houaiss é o *publisher*, aquele que publica, ou seja, divulga a obra e a torna disponível para venda. Para ele, o termo se restringe ao sentido corrente de

peessoa sob cuja responsabilidade, geralmente comercial, corre o lançamento, distribuição e venda em grosso do livro, ou instituição, oficial ou não, que, com objetivos comerciais ou sem eles, arca com a responsabilidade do lançamento, distribuição e, eventualmente, venda do livro. (HOUAISS, 1967, p. 3 *apud* ARAÚJO, 2008, p. 35).

Não é de hoje a profissão de editor de livros. Essa função nasceu antes mesmo de existir qualquer conceito acerca de tal questão, sendo reconhecida somente muito tempo após seu início. Emanuel Araújo, em seu livro “A Construção do Livro”, destaca que os primeiros editores foram reconhecidos como bibliotecários da Biblioteca de Alexandria. Sua tarefa, à época, era principalmente reagrupar os textos e adequá-los para serem publicados de acordo com as regras estabelecidas naquele cenário:

[...] estabeleceram minuciosa normalização para suas edições, de modo a uniformizar o texto sob padrões bastante rígidos, como Aristarco de Samotrácia, a quem se atribui não só o estabelecimento mais sofisticado (para a época) de sinais críticos destinados a orientar o leitor sobre as condições materiais do original, como a divisão da *Ilíada* e da *Odisseia* em 24 cantos cada, segundo as letras do alfabeto, e o primeiro emprego sistemático dos sinais de acentuação. (ARAÚJO, 2008, p. 38)

O editor, mesmo antes de sua nomeação, sempre possuiu influência na concepção e estruturação da obra como livro. Assim, já se apresentavam mudanças estruturais as quais se mostraram necessárias para melhor organizar e apresentar originais. Além disso, passou-se a empregar sistematicamente os sinais de pontuação, o que passou a ser uma prática que perdurou na profissão, assim como todos os outros tipos de preparação de texto e adequação às normas. Afinal,

o editor, naquela acepção, entendido como preparador de originais, caracteriza-se historicamente, no Ocidente, desde o século III a.C., como responsável pela edição de um texto a ser divulgado (transcrito) pelos copistas. (ARAÚJO, 1986, p. 36).

Somente a partir do surgimento da prensa de Gutenberg, quando passaram a existir os tipos móveis, utilizados para colocar no papel o conteúdo de um manuscrito, é que a função de editor passou a ser considerada mais seriamente em sua complexidade, tornando-a mais completa a partir de então.

[...] a partir de Johann Gutenberg (c. 1400-1468?), que superou a arte da xilotipia com a invenção dos tipos móveis, surgiu a profissão do *impressor*. Ora, os pioneiros do livro impresso foram, na realidade, mais do que simples ‘tipógrafos’ ou ‘impressores’, na medida em que tiveram de buscar elementos destinados a facilitar a leitura, substituindo a riqueza intrínseca dos manuscritos por uma qualidade diferente, a da paginação. Nesse sentido, além de tipógrafos, eram também editores, responsáveis pela normalização do texto e pelo conjunto da obra que imprimiam. Com isso, criaram o livro moderno, a partir de certas soluções gráfico-estéticas [...] (ARAÚJO, 2008, p. 46.).

No início, as funções eram todas genéricas, e os trabalhadores dessa profissão não possuíam qualquer especialização, por isso não podiam ser chamados “editores” ou mesmo “profissionais”. Ou seja, antes de ser editor, geralmente o profissional era um livreiro, ou um gráfico. “Primeiro se é livreiro, primeiro se é impressor e, porque se é livreiro ou gráfico, se assume uma função editorial. Deve-se falar então, para ser preciso, de ‘livreiro-editor’, ou de ‘gráfico-editor’”. (CHARTIER, 1998, p.53). Era preciso já estar envolvido no processo editorial para apenas então efetivamente tornar-se um editor.

A partir disso o papel do editor passou a ser aquele que conhecemos até hoje. “Trata-se de uma profissão de natureza intelectual e comercial que visa buscar textos, encontrar autores, ligá-los ao editor, controlar o processo que vai da impressão da obra até a sua distribuição.” (CHARTIER, 1998, p. 50). O editor deve participar ativamente de todas as etapas que envolvem o produto livro, desde a entrega do original pelo autor até a etapa de venda, tornando-o um produto editorial com conteúdo e aspectos gráficos de qualidade, de forma a possibilitar a apreciação, por parte do leitor.

Portanto, o editor pode ser considerado o profissional que dedica seu tempo e trabalho à produção de livros a partir de uma obra pré-existente. Esse profissional possui grande importância na cadeia editorial, já que, sem ele, a obra não pode ser

considerada propriamente um livro; ou seja, ela só passa a ser um produto a partir do momento em que é tratada, preparada e revisada com o objetivo de tornar-se um livro.

1.2 A editoração e o livro

Editoração se apresenta como o ramo que trabalha com todos os tipos de edição de livros, desde o planejamento do produto até a finalização do mesmo. Esse termo será utilizado neste trabalho com base no livro “A Construção do Livro”, em que Araújo se utiliza dessa nomenclatura para delimitar as atividades do editor. E é Araújo (2008) quem define que editoração, nos termos atuais, “é o conjunto de teorias, técnicas e aptidões artísticas e industriais destinadas ao planejamento, feitura e distribuição de um produto editorial. [...] é o gerenciamento da produção de uma publicação[...]” (ARAÚJO, 2008, p. 38).

Antes de qualquer coisa, porém, existem outras tratativas para que o processo editorial se complemente como seleção do conteúdo, revisão, planejamento do projeto editorial, planejamento do projeto gráfico, execução (diagramação), revisão da diagramação, finalização e impressão (ou programação digital, se for o caso). O conjunto de todas essas funções com o objetivo de criar um produto final, chama-se editoração.

Pode-se aferir que o editor, enquanto profissional que atua na editoração, configura-se como papel relevante para o cenário de qualquer país. Percebe-se isso ao levarmos em consideração que, sem material de leitura ou bibliografias básicas, nenhum cidadão teria acesso à informação ou ao conhecimento. Além disso, sua importância se encontra na possibilidade de levar ao mundo o talento dos escritores de literatura, o que não se limita ao trabalho do revisor ou de qualquer personagem desse ciclo em sua função individual, pois

a editoração, entretanto, vai além: ademais da forma original, da reconstituição, da fidedignidade, da preservação dessa forma literária, pressupõe, como dado igualmente importante, o *suporte material* com que se apresentará o texto restaurado por inteiro (ou, no caso de um escritor vivo, sobretudo em ensaio ou monografia, corrigido e normalizado), de modo a não trair - ao contrário, preservar, ressaltar - o pensamento do autor. (ARAÚJO, 2008, p. 53, grifo do autor).

Além de todas as características, o que podemos observar sobre o cenário do decorrer dos anos em que a editoração já era considerada profissão, é que,

desde que os primeiros tipógrafos começaram a funcionar em caráter comercial, colocaram-se para as casas de impressoras os problemas de concorrência, margem de lucro, distribuição do livro [...] e tantos outros que permanecem entre as modernas empresas do setor editorial. (ARAÚJO, 2008, p. 48).

Além disso, nota-se que, quanto maior o número de títulos para publicação, maior a necessidade de melhoramentos técnicos de impressão e soluções para o fluxo do original, tudo isso

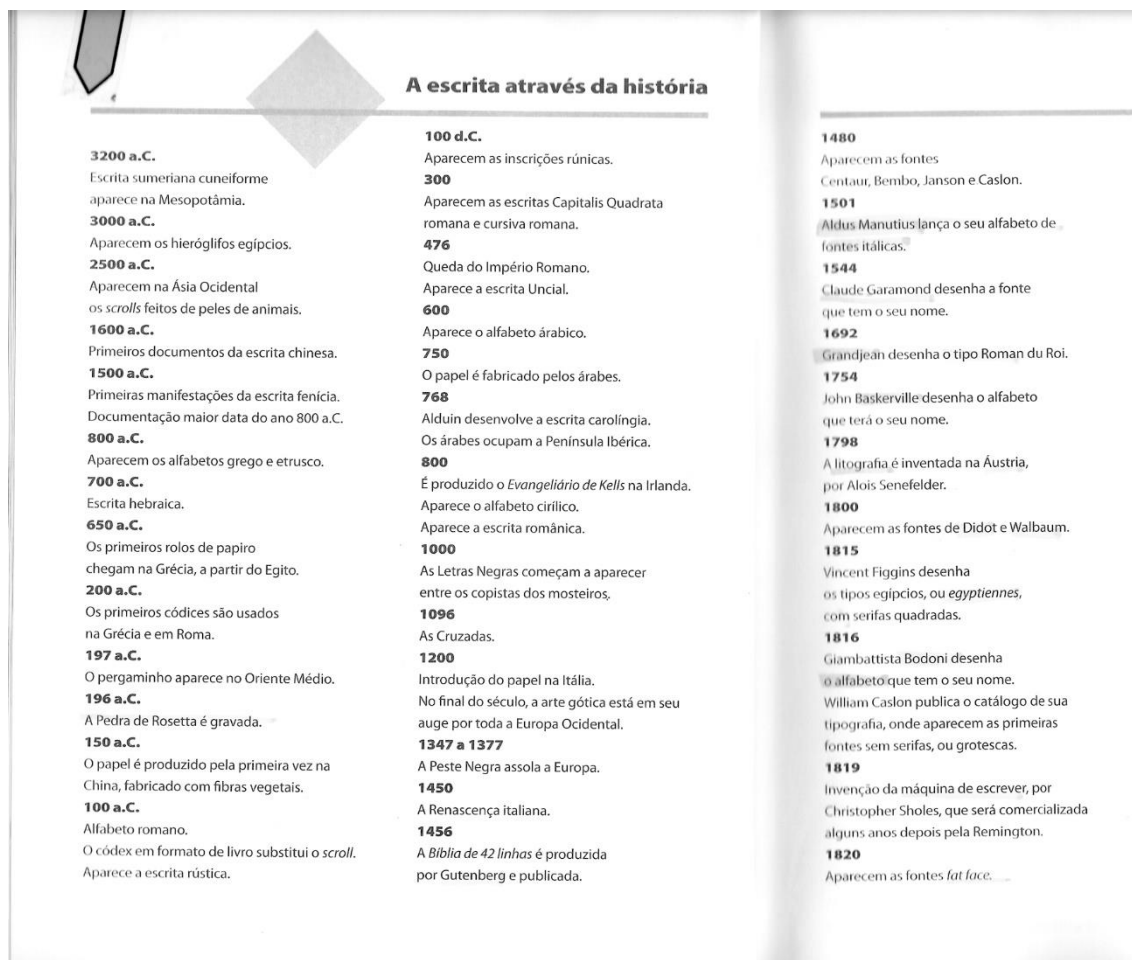
de modo a tornar o texto visualmente agradável e, ao mesmo tempo, o mais *fidedigno* possível, quer reproduzindo de modo servil o manuscrito, quer este devidamente normalizado em seu conteúdo. Sobretudo no último caso não se podiam dispensar os conhecimentos do editor-de-texto. (ARAÚJO, 2008, p.48, grifo do autor).

Sobre os conceitos que podem ser associados à editoração enquanto profissão, são esses os quais observamos. Sua relevância dentro da cadeia produtiva do livro nos leva a aferir que sua importância ainda abrange diversos aspectos acerca da história do livro estudada na academia. Esses aspectos, porém, não podem ser contemplados em sua totalidade, já que a bibliografia é bastante vasta e o objetivo deste trabalho é apenas contextualizar o cenário editorial, a fim de alcançar a etapa de análise de forma a manter o leitor informado sobre todos os fatos importante desta área do mercado brasileiro.

A partir disso, torna-se possível a abordagem de questões mais específicas acerca do objeto livro. O livro é todo e qualquer produto proveniente de um original, o qual pode ser criado por um ou mais autores. Sua história remonta vários séculos da história da humanidade, até os dias de hoje, quando alcançou o formato digital. Nesse subcapítulo, porém, utilizaremos o histórico do livro somente até o momento em que o livro impresso foi desenvolvido e aperfeiçoado. O momento da história em que o livro passou a ser desenvolvido em formatos digitais não é de interesse para a pesquisa, apesar de tal formato de livro ser bastante presente atualmente.

Para contar essa história, porém, é necessário voltar a uma época em que o “formato-livro” era diferente do que estamos acostumados a ver atualmente. Antes disso, porém, visualizaremos uma imagem (Figura 1) com os principais fatos acerca da ordem cronológica da história do livro. A explicação a seguir não será totalmente fiel a imagem, mas abordará, de maneira mais profunda, alguns dos momentos da história do livro relevantes para este trabalho.

Figura 1 — Sequência cronológica da história da escrita.



Fonte: Fonseca (2010)

Para tanto, deve-se relembrar que o livro impresso, mesmo diferente das várias formas de como o conhecemos hoje, surgiu, de fato, no século XV, com a invenção da prensa de Gutenberg. Porém, sua origem se deve às formas de escrita praticadas há muitos anos. As primeiras formas de escrita que se é possível levar em consideração ocorreram há cerca de cinco mil anos, inventadas pelos egípcios. Esse tipo de escrita era feita manualmente, em rolos de papiro. De acordo com Labarre (1981), sabe-se que os romanos, em sua ânsia por também registrar a história através da escrita, aperfeiçoaram a técnica dos egípcios a partir da utilização dos já conhecidos pergaminhos. A evolução desse tipo de escrita se deu através da criação do códice, considerado o manuscrito gravado em madeira, e que, com o passar dos anos, foi substituído pelo livro impresso.

Figura 2 — Segunda parte da sequência cronológica da história da escrita

1823 A Pedra de Rosetta é decifrada por Jean-François Champolion.	1954 Adrian Frutiger desenha o sistema tipográfico Univers.
1830 Aparecem as fontes grandes para títulos, algumas delas em tipos de madeira.	1957 Max Miedlinger desenha a fonte Helvetica.
1885 Linn Boyd Benton inventa o gravador de tipos pantográfico.	1970 Aparecem os primeiros processadores de textos baseados em computação.
1886 Ottmar Mergenthaler inventa a máquina Linotype.	1973 Adrian Frutiger desenha a fonte que leva o seu nome.
1893 Robert Janston desenha a máquina de monotipia.	1978 Aparece a primeira impressora a laser, desenvolvida pela Xerox.
1916 Edward Johnston desenha a fonte Underground para o Metrô de Londres.	1981 A IBM desenvolve o PC, o primeiro computador pessoal.
1920 Herbert Bauer, da Bauhaus, desenha a fonte Universal, só de minúsculas.	1983 É lançado o sistema PostScript para decompor a informação de uma página eletrônica.
1927 Paul Renner desenha a fonte Futura.	1984 Aparece o primeiro computador Macintosh, lançado pela Apple.
1928 Jan Tschichold publica <i>A nova tipografia</i> .	1985 É lançado o sistema Fontographer para o desenho de fontes tipográficas.
1931 É desenhada a fonte Times New Roman por Stanley Morison e Victor Lardent.	1991 A Apple lança o formato de fontes TrueType.
1932 Eric Gill desenha a fonte Gill Sans.	1996 Adobe e Microsoft lançam o formato de fontes compatíveis OpenType.
1944 São apresentadas as primeiras máquinas de fotocomposição, a Photon francesa e a Fotosetter da Intertype.	

Fonte: Fonseca (2010)

A invenção do papel só ocorreu, porém, após perceber-se que havia a necessidade de atualização do suporte para escrita. Para tanto, de acordo com McMurtrie (1965), o chinês T'sai Lun, depois de fazer muitas experiências, por volta do ano de 100 d.C, inventou o papel, a partir de restos de seda.

Johann Gutenberg, apesar do reconhecimento pela invenção da prensa, não a inventou, de fato. Ele foi o pioneiro na impressão por tipos móveis quando “reinventou” a imprensa no século XV. Segundo Martins (1998), essa técnica de impressão possui sua origem no oriente, quando da criação do papel, feito pelos chineses. Em 1401, o chinês Pi Ching inventou uma maneira de imprimir sobre o papel. A partir dessa invenção, tipos móveis poderiam ser “montados” em placas de argila para, após essa montagem, serem pressionados sobre a folha. Essa técnica, porém, não resistiu às

necessidades da criação de ferramentas mais duráveis, já que não era possível ser utilizada por muito tempo devido à sua matéria prima. Essas questões possibilitaram que Gutenberg pudesse ser conhecido pela invenção da prensa utilizada por muitos anos.

Segundo Chartier (1998), na década de 1450, um texto só podia ser reproduzido através da cópia à mão. Mas, de repente, surgiu uma nova técnica baseada em tipos móveis e na prensa, o que modificou a relação com a cultura escrita. Com isso, o custo do livro diminuiu, pois as despesas passaram a ser divididas pela totalidade da tiragem, mesmo que, à época, a reprodução ainda fosse modesta – cerca de mil a mil e quinhentos exemplares. Além disso, o tempo de reprodução do livro foi reduzido devido ao trabalho da oficina tipográfica, a qual passava a ser conhecida e utilizada.

Mesmo com esses fatos, o que observamos é que essa transformação não ocorreu de forma tão absoluta como se pensava. Afinal,

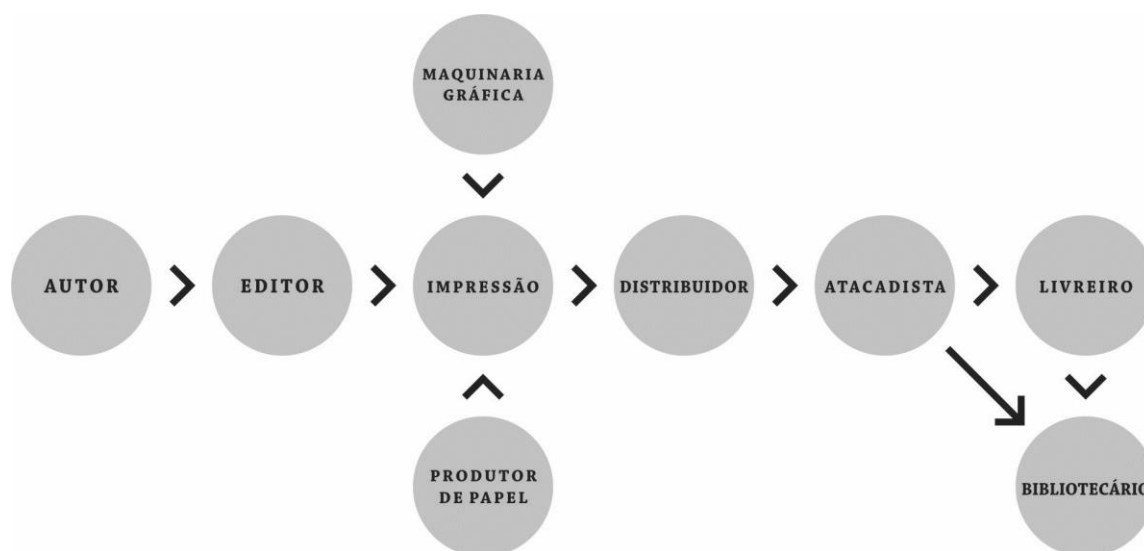
um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos, XIV e XV) e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais – as do códex. Tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão de cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito. Isso é herdado por Gutenberg e, depois dele, pelo livro moderno. (CHARTIER, 1998, p. 8-9)

Em se tratando dos formatos, temos a seguinte hierarquia, desde os últimos séculos do manuscrito, ainda segundo Chartier (1998) o formato chamado *in-fólio*, que se põe sobre a mesa, é o livro do estudo; o formato médio, o qual se tratava dos “novos lançamentos, dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira vaga do humanismo, antes de Gutenberg”; e o *libellus*, mais conhecido como o livro que se podia levar no bolso, considerado o livro de preces e de devoção, ou mesmo de diversão.

Ao pensarmos no produto livro, não é possível visualizar os processos pelos quais ele passa até chegar ao leitor. Para tanto, tendo como base a cadeia de Sá-Earp e Kornis (2005), abordamos agora uma explicação mais detalhada acerca de sua trajetória, iniciando pelos setores que fazem parte da cadeia, conforme Figura 3: setor autoral, editorial, gráfico, produtor de papel, produtos de máquinas gráficas,

distribuidor, atacadista, livreiro e bibliotecário, até alcançar o *status* de obra, considerado como tal a partir do momento em que é publicado.

Figura 3 — Cadeia produtiva do livro.



Fonte: Autora, adaptado de Sá-Earp e Kornis (2005).

O setor autoral diz respeito ao autor que escreveu o conteúdo que será publicado pela editora. Já o setor editorial engloba a editora que, após encaminhar o livro ao conselho editorial, aprovou a publicação do mesmo. Após essa aprovação, um editor se responsabiliza pela produção do livro. Esse editor designa um profissional – que pode vir a ser ele próprio – para planejar os projetos editoriais e gráficos do livro para que seja possível sua diagramação com uma base conceitual sólida a ser seguida. Após a etapa de diagramação, o livro passa pela primeira impressão, chamada de “prova” ou “impressão teste”, utilizada para que seja possível a visualização de erros não observados no *software* de diagramação. Com as correções e a consequente aprovação dessa impressão teste, o setor gráfico entra em cena, ficando responsável pela impressão final que já pode ser feita em uma gráfica terceirizada ou que faça parte da editora responsável pelo livro. Lembramos que todos os serviços editoriais podem ser contratados de forma terceirizada. Esse critério, portanto, fica a cargo da editora. Os exemplares, após impressos e através de uma rede de distribuidores, têm seu destino na editora – que, muitas vezes, também faz a distribuição para locais ou críticos específicos –, além de livrarias,

bibliotecas e livreiros. Esses receptores repassam os livros para os consumidores finais, os leitores, encerrando a cadeia de produção e consumo do livro.

1.3 A leitura e o leitor

Quando se trata de leitura, o leitor é um componente que não se pode dissociar deste conceito, tal é a integração entre a atividade e seu agente. A origem de ambos remonta muito antes da era cristã. Nessa época se deu uma grande transformação no processo de leitura, pois foi neste momento que os leitores passaram pela transição do livro em rolo para o códice. Com isso, foi necessário

se desligar da tradição do livro em rolo. [...] A transição foi igualmente difícil, em toda uma parte da Europa do século XVIII, quando foi necessário adaptar-se a uma circulação muito mais efervescente e efêmera do impresso. Esses leitores defrontavam-se com um objeto novo, que lhes permitia novos pensamentos, mas que, ao mesmo tempo, supunha o domínio de uma forma imprevista, implicando técnicas de escrita ou de leitura inéditas. (CHARTIER, 1998, p. 93).

A leitura é um processo importante em qualquer situação. Sem o conhecimento da leitura, muitas das atividades simples do cotidiano das pessoas se tornariam muito difíceis de executar, pois grande parte delas giram em torno da capacidade de ler. Essa atividade, porém, vem sendo esquecida e pouco estimulada quando considerada como parte da cadeia produtiva do livro, como nos fala Fernandes (2011) ao aferir que

na cadeia do livro, o leitor é o elo mais fraco, seguido pelas editoras. É válido notar que, em toda a literatura sobre o mercado editorial, fala-se pouco do leitor, da sua formação e dos serviços que o setor poderia prestar para estimular a leitura. A cadeia se preocupa muito em publicar o livro, pouco em distribuir e dar a oportunidade do contato com o livro, e nada em formar o leitor. (FERNANDES, 2011, p. 48).

Apesar de tais pressupostos, a leitura ainda é um processo valorizado por muitos autores. Chartier (1998) nos apresenta um conceito mais profundo acerca do sentido da leitura, o que nos mostra que o leitor possui, durante o processo de ler um livro, uma compreensão diferenciada daquela que o editor, resenhistas ou o próprio autor possuem acerca de seu conteúdo. Além disso, o autor nos relata que durante a história da leitura, o leitor possuía, normalmente, a liberdade de deslocamento e subversão do que o livro impunha. Esta liberdade, porém, não é absoluta, pois é cercada de limitações relacionadas às práticas de leitura.

Mesmo com todas essas questões sobre a valorização ou não da leitura e dos leitores, Chartier (1998) ainda nos faz acreditar na singularidade da obra ao nos dizer que “todo leitor de uma obra recebe em um momento, uma circunstância, uma forma específica e, mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que ele nela deposita está ligado a este objeto e a esta circunstância.” (CHARTIER, 1998, p. 71). Além disso, observamos que a forma como o livro é apresentado também influencia na escolha do mesmo, assim sendo, o tipo de livro como o apresentado neste trabalho possui grande potencial de atração aos leitores, o que também seria de grande valia em relação a este processo de cativar mais leitores para que a atividade se perpetue.

2 O DESIGN EDITORIAL DO LIVRO

Como já vimos neste trabalho, o livro, como o conhecemos hoje, passou por modificações no decorrer dos anos, desde sua origem. Assim, é possível notar que o livro tomou sua forma atual a partir de outro formato, o rolo de pergaminho. O tipo de leitura para com esse tipo de livro era menos fluido, além de apresentar dificuldades em relação ao manuseio, o que levou à criação do *códice* e o consequente desenvolvimento da atividade da leitura como um exercício de apreciação e reflexão. Esse formato, com um funcionamento diverso daquele do pergaminho, apresenta o livro de forma horizontal, sendo a continuidade do texto possível devido ao exercício de virar a página. Essa estrutura foi criada com a intenção de criar um ritmo de leitura e organização de imagens, tabelas, entre outros elementos, os quais podem ser inseridos juntamente com o texto ou em páginas específicas para isso.

O *códice* acabou sendo o formato adotado por muitos editores desde seu surgimento até hoje, com apenas pequenas modificações em relação à variedade de formatos que o livro pode apresentar. Essa variedade se refere ao tamanho de cada lateral do livro, normalmente medido em centímetros ou milímetros, que pode variar de acordo com a função de seu texto. Assim, tem-se pela estrutura externa do livro os seguintes componentes: capa (primeira capa), contracapa (quarta capa), lombada e orelhas. Internamente ao livro, podemos considerar a guarda, a falsa folha de rosto, a folha de rosto, o sumário e todos os elementos não obrigatórios do livro, como parte de sua estrutura. Todos esses elementos que compõem o livro são chamados pré-textuais, textuais e pós-textuais, e possuem significado relevante dentro do contexto do livro como um todo. Araújo (2008), porém, ainda se refere aos elementos extratextuais, dentre os quais podemos considerar as capas (primeira, segunda, terceira e quarta), as orelhas (primeira e segunda), a sobrecapa e a lombada. (p. 435).

A explanação desses elementos serão abordados no subcapítulo Estrutura do Livro desta seção, além de passarem por uma abordagem mais específica sobre sua existência e a forma como foram utilizados no livro analisado, que ocorrerá no capítulo três deste trabalho, como forma de aplicação da metodologia.

O livro não tomaria forma, porém, se a profissão de editor não houvesse passado por uma consolidação ao longo dos anos. Assim, observamos que os diversos fatos históricos acerca do objeto livro nos mostram que, antes da era da

editoração eletrônica ter seu início, o trabalho do editor era considerado de maior dificuldade, já que todas as etapas incluíam trabalhos manuais. Araújo (2008) definiu o fluxo de trabalho em uma editora até meados da década de 1970 da seguinte maneira:

original datilografado; diagramação; marcação de textos para composição; digitação e envio para fotocomposição, primeira prova impressa para revisão; correção dos erros de digitação; arte-final (ou *paste-up*); modificações de texto na fotocomposição; correções no *paste-up*; remessa das artes-finais para a gráfica. (ARAÚJO, 2008, p. 274, grifo do autor).

Mais tarde, quando da inserção da editoração eletrônica no processo editorial, esse fluxo passou por uma transformação bastante perceptível em relação ao número de etapas e à simplificação das mesmas até a fase final. Para tanto, as fases seguidas até hoje pelas casas editoras transformaram-se em apenas cinco: “texto digitado, paginação, diagramação eletrônica; prova para correção; prova final”. (ARAÚJO, 2008, p. 274). Mas, levando-se em consideração o desenvolvimento da profissão, podemos enumerar outras etapas importantes nesse processo: revisão e planejamento dos projetos editorial e gráfico que serão aplicados ao livro. O planejamento gráfico e sua execução são questões relevantes para este trabalho, por isso a necessidade de incluí-las no fluxo editorial. Essas questões serão abordadas no próximo capítulo deste trabalho para fins de contextualização e criação de hipóteses acerca da influência do projeto gráfico na leitura.

Assim, observamos que o original, antes de ser considerado um livro de fato, passa por diversas etapas até se tornar uma publicação. Essas etapas, as quais iremos nomear da seguinte forma: revisão; preparação de texto; planejamento do projeto gráfico e execução; prova e correções; e impressão, são indispensáveis para que o texto que a editora possui em mãos seja valorizado como um todo através do tratamento pelo qual passa para se tornar uma obra. Cada etapa possui um profissional responsável por seu desenvolvimento, o que mantém o editor com apenas uma função: “coordenar as múltiplas orientações, de acordo com o elemento essencial e que a tudo permeia – o texto”. (ARAÚJO, 2008, p.274). Portanto, a partir dessa divisão, é perceptível que

o supervisor editorial deverá ter conhecimento mínimo dos processos da produção gráfica para que confira ao livro total coerência entre a padronização interna do texto e a sua apresentação visual. (ARAÚJO, 2008, p. 274).

Todas essas etapas são essenciais para um resultado satisfatório aos olhos do editor. Para tanto, Araújo (2008), defende que o

processo industrial é tão importante para o editor profissional quanto a preparação de originais, visto que da correta execução dessa nova etapa na feitura do produto *livro* dependerá a legibilidade ideal do escrito, mesmo – e sobretudo – combinando-se este a recursos iconográficos, como intercessão de gravuras [...], para não falar da vital escolha adequada de tipos, na harmonia das páginas e na perfeita impressão de toda a obra. (ARAÚJO, 2008, p. 273).

Com base em todos esses dados históricos, podemos observar que

a apresentação geral do livro acompanhou, do mesmo modo, as solicitações do mercado.(...) O apelo visual tornar-se-ia cada vez mais presente, tanto do ponto de vista iconográfico, desde a xilogravura, o talho-doce, a água forte e a litografia, até a fotografia, quanto do puramente tipográfico, em que programações visuais arrojadas passariam a reduzir o texto quase que a um elemento decorativo, exposto em linhas sinuosas, margens irregulares, audaciosas misturas de corpo e famílias de tipos etc. (ARAÚJO, 2008, p. 49).

Assim, aferimos que uma das etapas mais relevantes do processo da cadeia produtiva do livro é a elaboração do projeto gráfico do original que, mais tarde, será transformado em obra. Esse planejamento se refere à aparência que o livro irá possuir em sua forma final. Para tanto, abordamos aqui o conceito de Projeto Gráfico a fim de situar melhor o leitor durante o processo de criação do livro.

Projeto gráfico é o planejamento feito, em parceria ou não com o autor, de todas as questões gráficas que irão estruturar e dar forma ao conteúdo, o que irá transformá-lo em um livro completo. Esse planejamento permite a criação de um conceito gráfico que se encaixe ao texto já existente, para que este esteja inserido em um contexto, fazendo com que não seja perceptível, mas que facilite a leitura de qualquer tipo de leitor, afinal “tipografia que não pode ser lida por todo o mundo é inútil”. (TSCHICHOLD, 2007, p. 35)

A estética do livro passa por um estudo complexo antes de ser colocada em prática. Ela é fruto de uma conceituação acerca dos detalhes importantes do livro a ser planejado. Segundo Tschichold (2007), em “A Forma do Livro”, “o objetivo de todo o design de livro deve ser a perfeição: encontrar a representação tipográfica perfeita para o conteúdo em elaboração.” (TSCHICHOL, 2007, p. 31). Esses detalhes se referem ao tipo de publicação, ao conteúdo da mesma e sua relevância no meio. Ou seja, “quanto mais significativo é o livro, menor é o espaço para o artista gráfico se

posicionar e documentar, por meio de seu ‘estilo’, que ele, e ninguém mais, projetou o livro.” (TSCHICHOLD, 2007, p. 31).

O projeto gráfico tem o poder de prender o leitor ou de expulsá-lo da leitura logo em seu início. Isso se deve ao fato de que um projeto gráfico mal planejado pode “travar” o leitor em uma determinada parte da página, dificultando a fluidez do texto da mesma. Por isso, sua contribuição para a publicação vai além de simplesmente dar beleza à mesma.

A escolha correta do tipo, do sistema de composição em que se devem gravar os caracteres, do papel onde se imprimirá essa composição e, finalmente, o cálculo próprio da quantidade de páginas que deverá ter o livro, constituem o âmbito do projeto gráfico. Mas este envolve também, cada vez mais, a criação e aplicação de *conceitos visuais*, associados à identidade de cada livro. (ARAÚJO, 2008, p. 277, grifo do autor).

Essa atenção ao projeto gráfico passou a ser intensificada a partir da década de 1980, quando a diversidade de livros apresentados com ênfase no projeto visual aumentou. A partir de então, o papel do *design* passou a ser fundamental para integrar o texto e a imagem e fazer desse resultado uma “fonte adicional de informação e expressão”. (ARAÚJO, 2008, p. 277).

Com isso, observamos que “o perfeito design de livro, portanto, é uma questão de *tato* (andamento, ritmo, toque) somente. Provém de algo raramente valorizado hoje: *bom gosto*.” (TSCHICHOLD, p. 33, grifo do autor).

Neste capítulo, portanto, serão abordados todos os aspectos da estrutura do livro e seus conceitos, desde os elementos que o compõem até os mais importantes do projeto gráfico e os fatos relevantes de sua utilização. Será dada maior atenção aos elementos do projeto gráfico observados no livro escolhido para análise. Assim, os demais componentes serão abordados de forma mais superficial, em comparação aos demais elementos, para fins de contextualização.

2.1 Estrutura do Livro

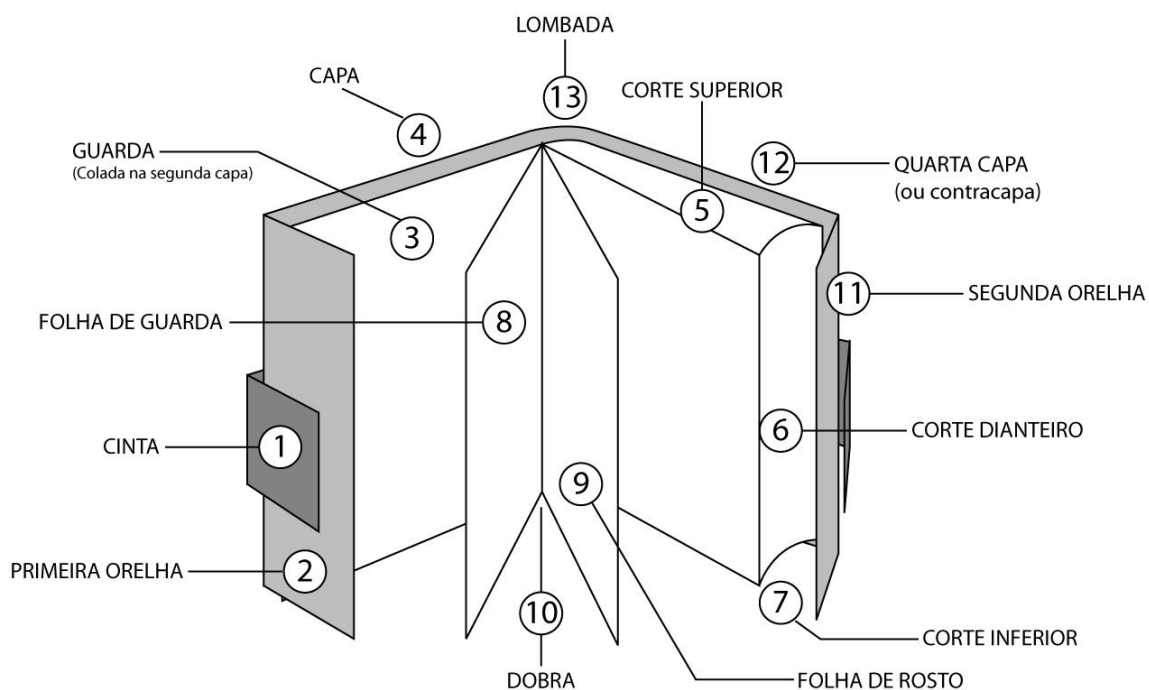
A estrutura do livro é o conjunto de todos aqueles elementos que compõem o livro externamente ao texto, ou seja, não fazem parte da apresentação do conteúdo referente à obra em si, mas complementam o texto através de informações extras necessárias à compreensão do mesmo. Para tanto, eles podem ser apresentados antes ou depois do conteúdo tido como principal. Para tanto, conforme Araújo (2008),

os elementos apresentados antes do texto são considerados “Elementos Pré-Textuais”. Os elementos que aparecem após o texto, são chamados “Elementos Pós-Textuais”. Todos aqueles que aparecem junto ao texto, são chamados “Elementos Textuais”. E, além desses três tipos de elementos, ainda podemos citar os elementos “Extratextuais”, que são todos os que não são abarcados pelas demais classificações, tais como capa, contracapa e orelhas.

Estes elementos se justificam através de sua função de valorizar a obra que está sendo apresentada, além de facilitar o processo da leitura ao inserir informações que complementam a obra já existente. É importante ressaltar, porém, que a inserção desses elementos depende inteiramente da escolha do editor e do autor, o que faz com que não estejam presentes na totalidade de livros de uma determinada editora.

Assim, neste subcapítulo serão apresentados e conceituados todos os tipos de elementos que compõem o livro, com ênfase naqueles que fazem parte do livro escolhido para análise.

Figura 4 — Ilustração da estrutura do livro.



Fonte: O livro e suas capas

<http://chocoladesign.com/o-livro-e-suas-capas>

2.1.1 Elementos Pré-Textuais

Os elementos pré-textuais são utilizados, normalmente, de forma a introduzir a obra que o leitor irá desfrutar. Essa introdução pode conter diversos elementos de forma a apresentar ou organizar o conteúdo que será exposto em seguida. Segundo Araújo (2008), é possível classificar os elementos pré-textuais da seguinte maneira:

Falsa folha de rosto: antecede a folha de rosto, apresenta-se como uma página simples, constituída de elementos semelhantes à folha de rosto;

Folha de rosto: com a função de introduzir ao conteúdo do livro, esta página contém todas as informações relacionadas ao livro, como seu título, nome do autor, data de publicação, entre outros;

Dedicatória: é um elemento opcional utilizado para dedicar o trabalho ou o livro a alguém;

Epígrafe: também é um elemento opcional que pode conter um pequeno trecho de música ou livro;

Sumário: contém todos os títulos e subtítulos que constituem o trabalho organizados de forma a situar o leitor na obra.

Lista de ilustrações: nessa lista devem constar todas as ilustrações utilizadas no livro, mas também é um elemento opcional.

Lista de abreviaturas e siglas: esse elemento lista todas as abreviaturas e siglas utilizadas no decorrer do livro e seus significados, o que auxilia na compreensão dos termos.

Prefácio: é uma pequena apresentação acerca do assunto feita por uma pessoa conceituada no tema e bastante reconhecida na área.

Agradecimentos: é um pequeno texto utilizado para agradecer às pessoas pela participação ou contribuição à obra.

Introdução (o que pode ser substituído por uma apresentação): pode ser uma apresentação do livro e seus objetivos, bem como uma introdução ao assunto que será abordado durante o texto.

Nesse trabalho, abordaremos com mais profundidade apenas os elementos mais visivelmente presentes no livro a ser analisado no capítulo 3.

2.1.2 Elementos Textuais

Os elementos textuais são planejados levando-se em consideração que estarão presentes no decorrer de todo o conteúdo, ou seja, é a apresentação do corpo do texto que se manterá até a última página. Para tanto, o diagramador precisa criar um padrão que, ao ser aplicado, não ofereça qualquer dificuldade durante a atividade de leitura.

Mais uma vez, ao analisarmos Araújo (2008), consideramos sua divisão como a melhor forma de organizar as repartições internas ao texto principal, a saber: páginas capitulares, páginas subcapitulares, fólhos, cabeças, notas, elementos de apoio, iconografia. Assim, traremos a análise do livro com base nessas características do livro e em seus conceitos.

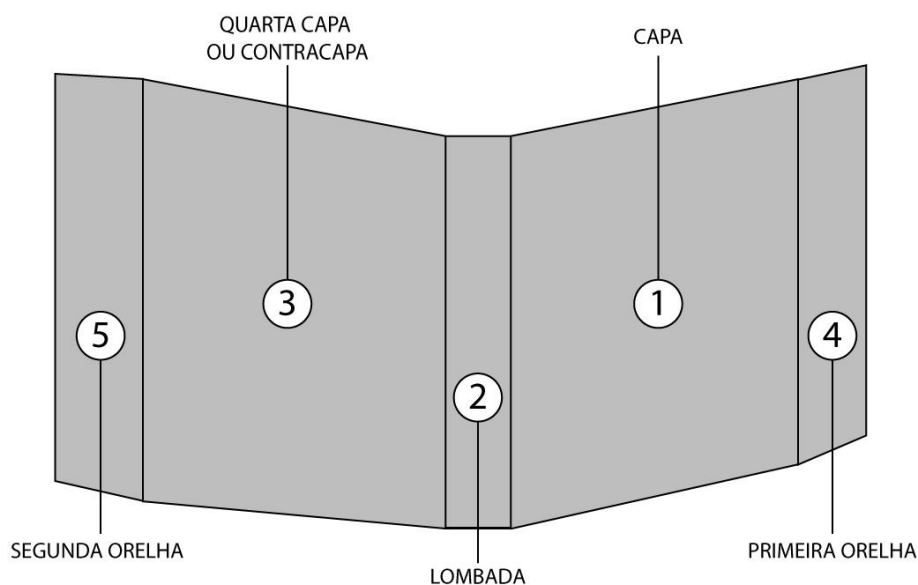
2.1.3 Elementos Pós-Textuais

A parte pós-textual do livro é composta por elementos que são melhor compreendidos quando inseridos após o texto. Araújo (2008, p. 430), destaca os principais elementos não obrigatórios: posfácio, apêndice, glossário, bibliografia, índice, colofão, errata.

2.1.4 Elementos Extratextuais

Os elementos extratextuais constituem parte importante do livro, já que “constituem o revestimento do livro sob a designação genérica de ‘capa” (ARAÚJO, 2008, p. 434). Além disso, ainda podemos considerar outras nomenclaturas para partes diferentes da capa: primeira capa, segunda capa, terceira capa, quarta capa, primeira orelha, segunda orelha, sobrecapa e lombada.

Figura 5 — Elementos extratextuais do livro.



Fonte: O livro e suas capas
<http://chocolatedesign.com/o-livro-e-suas-capas>

2.2 Papel

Ao nos referirmos ao livro impresso, notamos que o papel possui grande importância para sua produção, antes mesmo do planejamento de seus projetos editorial e gráfico. É ele que torna possível a impressão da obra e sua consequente leitura. Assim, é possível aferir que do papel depende a legibilidade, pois sua gramatura (espessura) dificulta ou auxilia em uma boa leitura, além de também permitir maior conforto aos olhos do leitor, quando bem escolhido devido à sua cor e ao gosto de quem está lendo. Araújo (2008) observa que “quer o desenho dos caracteres, quer sua definição resultante do sistema de composição, podem redundar em desastre no caso de uma escolha errada de suporte da página impressa [...]”. (ARAÚJO, 2008, p. 342). Para tanto, observamos que, para que o editor consiga escolher o papel da forma mais correta possível, é necessário que se atente para os tipos de papel existentes, cujas características variam desde textura até sua espessura.

Assim, com base em Araújo (2008), autor que reuniu as características de muitos tipos de papel em seu livro *A Construção do Livro*, citaremos alguns tipos e suas principais características, já que sua variedade é vasta, além de seus objetivos e origens diferentes.

Papel acetinado: superfície lisa, graus variáveis de brilho. É utilizado em impressões tipográficas, em rotogravura e *offset*.

Papel apergaminhado: levemente áspero e rugoso. Preferivelmente utilizado na impressão *offset*, pois confere bons resultados devido à sua opacidade.

Papel cuchê: acetinado, praticamente sem poros e rugas. Sua folha é muito lisa e brilhante, utilizada para impressão em cores ou que receba meios-tons.

Papel offset: superfície uniforme. Utilizado para impressão litográfica.

Papel vergê: qualquer papel que apresenta filigrana ou marca-d'água.

Com tantas informações e variações de papel, é necessário que o editor e o responsável pelo projeto gráfico possuam o conhecimento de determinadas características do trabalho a ser impresso para que o resultado seja satisfatório para ambos os lados: o autor e o editor. Araújo (2008) acredita que essas características devam incluir o público ao qual o livro se destina, a presença ou não de ilustrações, o tipo de impressão ao qual a obra será submetida e o tamanho, em quantidade de páginas, que o livro possui.

2.3 Organização da Página

A produção de um livro depende de diversas etapas que devem ser seguidas para garantir a qualidade do resultado. Uma dessas etapas é a diagramação, a qual inclui inúmeros elementos que poderão compor a página do livro. Aqui nos utilizaremos de alguns deles referentes ao livro analisado, para que seja possível ilustrar seus conceitos e formas de utilização.

2.3.1 Grid

Grid ou diagrama pode ser considerado a base para a diagramação de um livro. Essa base funciona como um método de organização de tudo o que será incluído no livro, desde o conteúdo até as imagens, e deve ser construída a partir do planejamento do projeto gráfico. Ou seja, o grid tem como função permitir que o projeto gráfico seja colocado em prática.

Anterior à criação do grid, que visa facilitar a introdução de elementos na página, o original passa por um estudo detalhado para que seja possível a criação de um conceito de diagramação que será seguido durante esse processo. Esse conceito deve ser criado tendo-se em vista todos os tipos de conteúdo e ilustrações que o livro

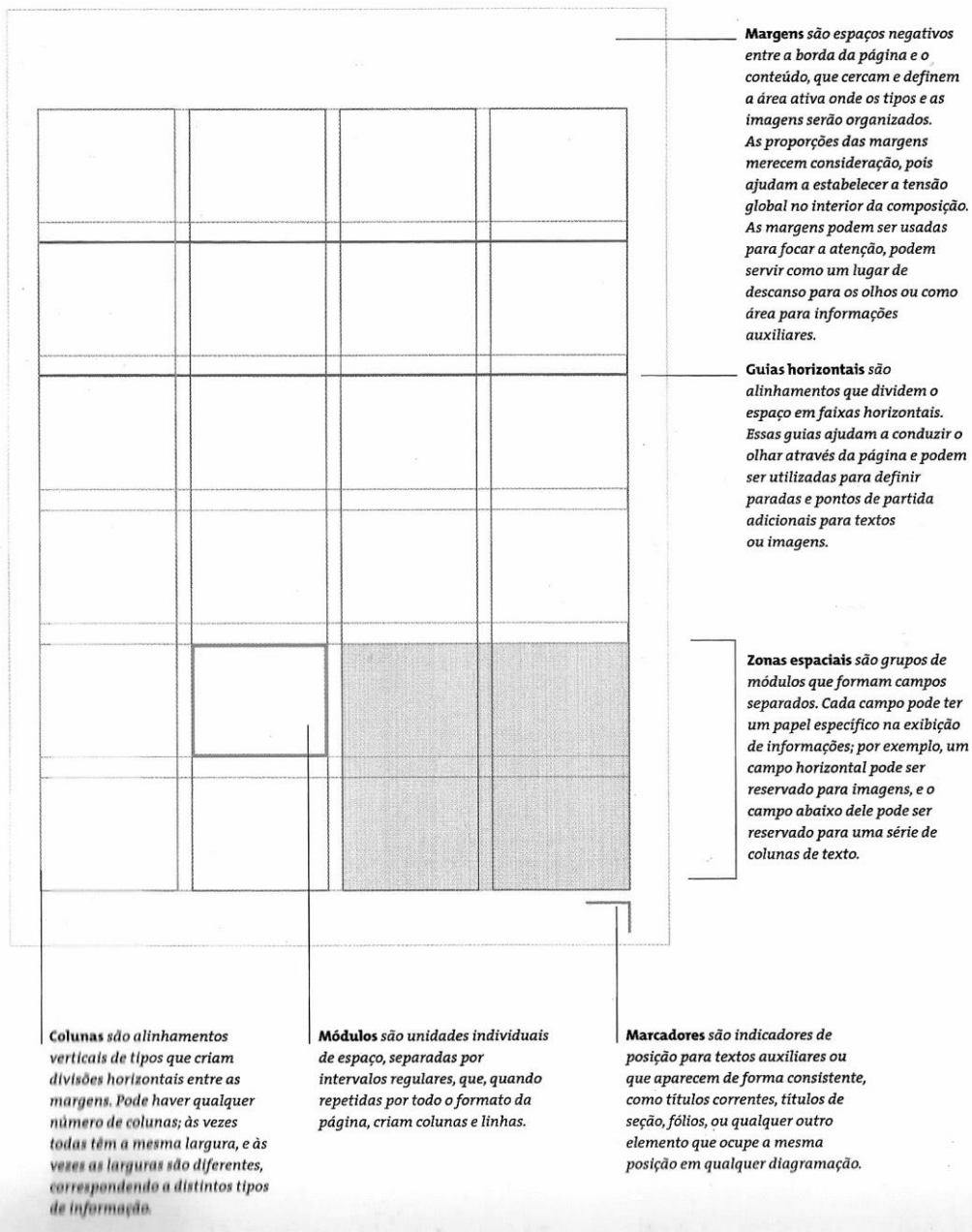
impresso irá abarcar. A partir disso, se torna viável a criação do molde da página. Esse molde é chamado Grid.

Lupton e Phillips (2014) em seu livro “Novos Fundamentos do Design”, definem o grid como “uma rede de linhas” (LUPTON; PHILLIPS, 2014, p.175) que corta um plano de forma horizontal e vertical, podendo ser, também, anguloso, irregular ou circular. Ainda explicam que essas “linhas-guia ajudam o designer a alinhar os elementos entre si. Margens e colunas regulares criam uma estrutura de base que unifica as páginas de um documento, tonando o processo de leiaute mais eficiente.” (LUPTON; PHILLIPS, 2014, p. 175). Além disso, defendem que o grid não só organiza o conteúdo ativo da página, mas também os espaços brancos, os quais passam a fazer parte do conjunto e deixam de ser apenas “buracos vazios”.

O grid é considerado uma etapa importante do processo de planejamento do projeto visual do livro. Este fato pode ser aferido a partir do momento em que se é possível fazer uma observação de diversos tipos de livros em uma livraria ou biblioteca. Essa observação torna possível a compreensão de que cada tema traz um tipo de organização. Afinal, a utilização de um grid bem pensado e executado “incentiva o designer a variar a escola e o posicionamento dos elementos[...]. O grid oferece um ponto de partida racional para cada composição, convertendo uma área vazia num campo estruturado.” (LUPTON; PHILLIPS, 2014, p. 175). E é a partir da criação do grid que todas as outras etapas subsequentes do processo de produção gráfica do livro se tornam possíveis: a construção do boneco, processo que permite a visualização do livro como um todo; a correção do boneco; a primeira diagramação e prova e as demais etapas até a finalização da publicação.

Figura 6 — Componentes do grid.

Componentes do grid As partes da página

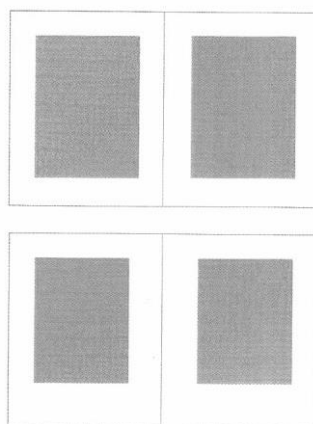


Fonte: Samara (2011)

2.3.2 Margens

As margens são os espaços em branco, encontrados em qualquer tipo de publicação, que limitam a utilização da página lateralmente a um espaço pré-definido. Seu planejamento deve ter como referência o formato da página e a forma de impressão, uma vez que o sistema de corte também vem a interferir no planejamento do espaço que o texto pode utilizar. As margens, por sua vez, também possuem a função de criar espaços de respiro, o que se torna necessário em livros que constituem-se de uma grande quantidade de texto.

Figura 7 — Representação das margens em uma página

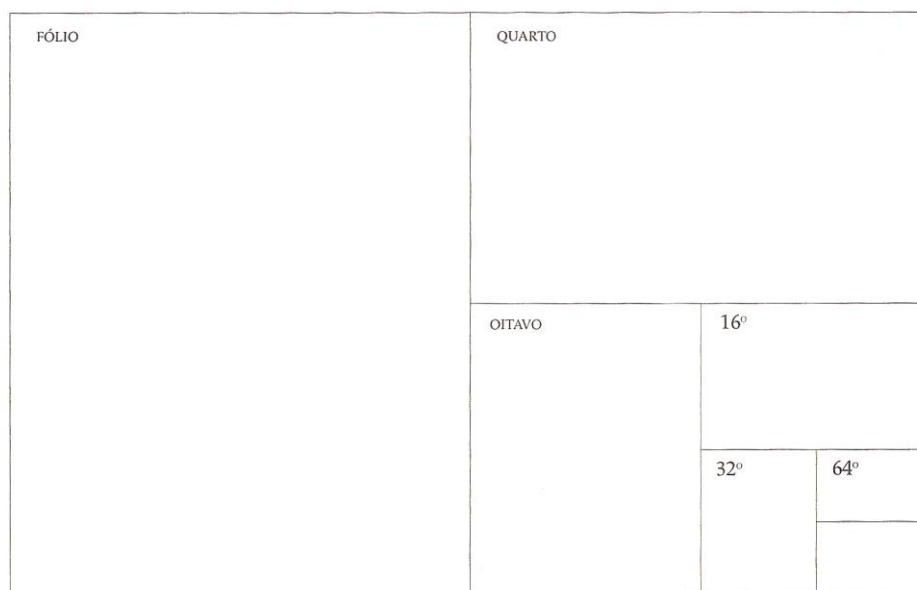


Fonte: Lupton (2014)

2.3.3 Formato

O formato de um livro é dimensionado a partir da folha em que será impresso. Araújo (2008) relembra que, anteriormente à criação da máquina contínua de papel, no século XIX, o tamanho das folhas eram designados através da nomenclatura de *folio*, *quarto*, *octavo*, ou em ordinais, *in-4º*, *in-8º*. Essa nomenclatura correspondia a um tamanho padrão de uma folha sem dobra com duas páginas (frente e verso), a partir da qual criaram-se os múltiplos dessa folha em dobras: *in-folio*, dobrada pela metade; *in-4º*, dobrada duas vezes, *in-8º*, dobrada três vezes, e assim consecutivamente.

Figura 8 — Formatos utilizados antes da padronização



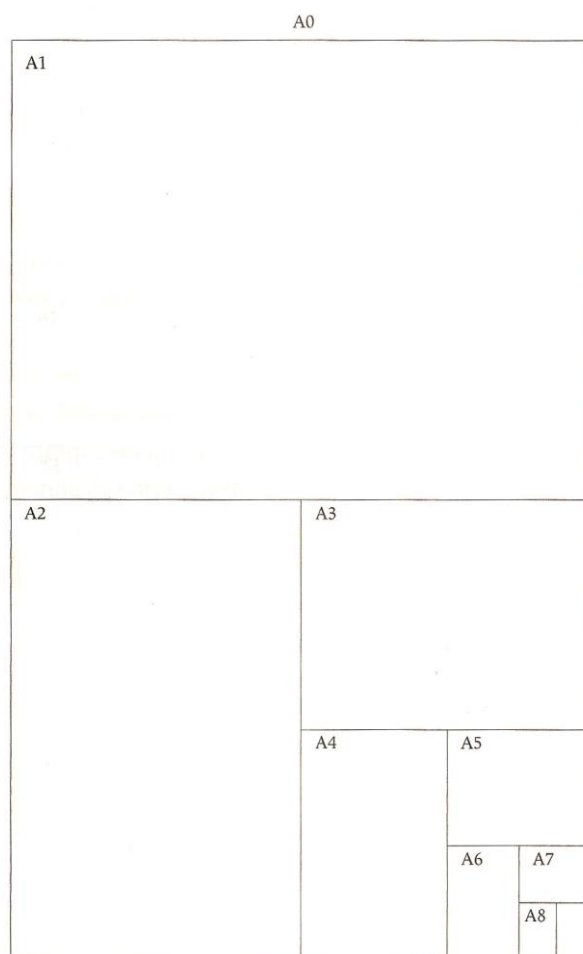
Fonte: Araújo (2008)

Esses formatos, porém, não são os mais utilizados atualmente, pois em 1975 instaurou-se uma padronização recomendada pela Organização Internacional de Normalização (ISO 216), e que a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) logo aceitou. Assim, de acordo com essas normas,

estabelece-se um formato básico de papel, que é um retângulo cujos lados medem 841 mm por 1.189 mm, com área de um metro quadrado, retângulo este designado A0, do qual derivam todos os submúltiplos da série A". (ARAÚJO, 2008, p. 350).

Os formatos resultantes dessa normalização são utilizados, atualmente, para impressão de livros, folhetos, papel de correspondência, entre outros. Assim, a nomenclatura passou a basear-se no maior formato, A0, para dar origem aos demais formatos.

Figura 9 — Formatos utilizados atualmente.



Fonte: Araújo (2008)

Apesar da normalização, ainda são utilizados outros formatos de papel. Esses formatos, porém, não garantem um bom acabamento ao livro, pois suas dobras não são exatas e, por isso, não permitem uma finalização de qualidade como seria se utilizados os formatos já padronizados.

2.3.4 Sangria

A sangria ocorre quando a imagem, ilustração ou foto, independente de formato ou tipo, é formatada de maneira a ocupar não só o espaço da página, mas também um pequeno espaço externo à mesma. Essa é uma ferramenta utilizada para evitar que o corte das páginas de um livro, após a impressão, prejudique a visibilidade e compreensão da imagem, além de sua qualidade.

2.4 Tipografia

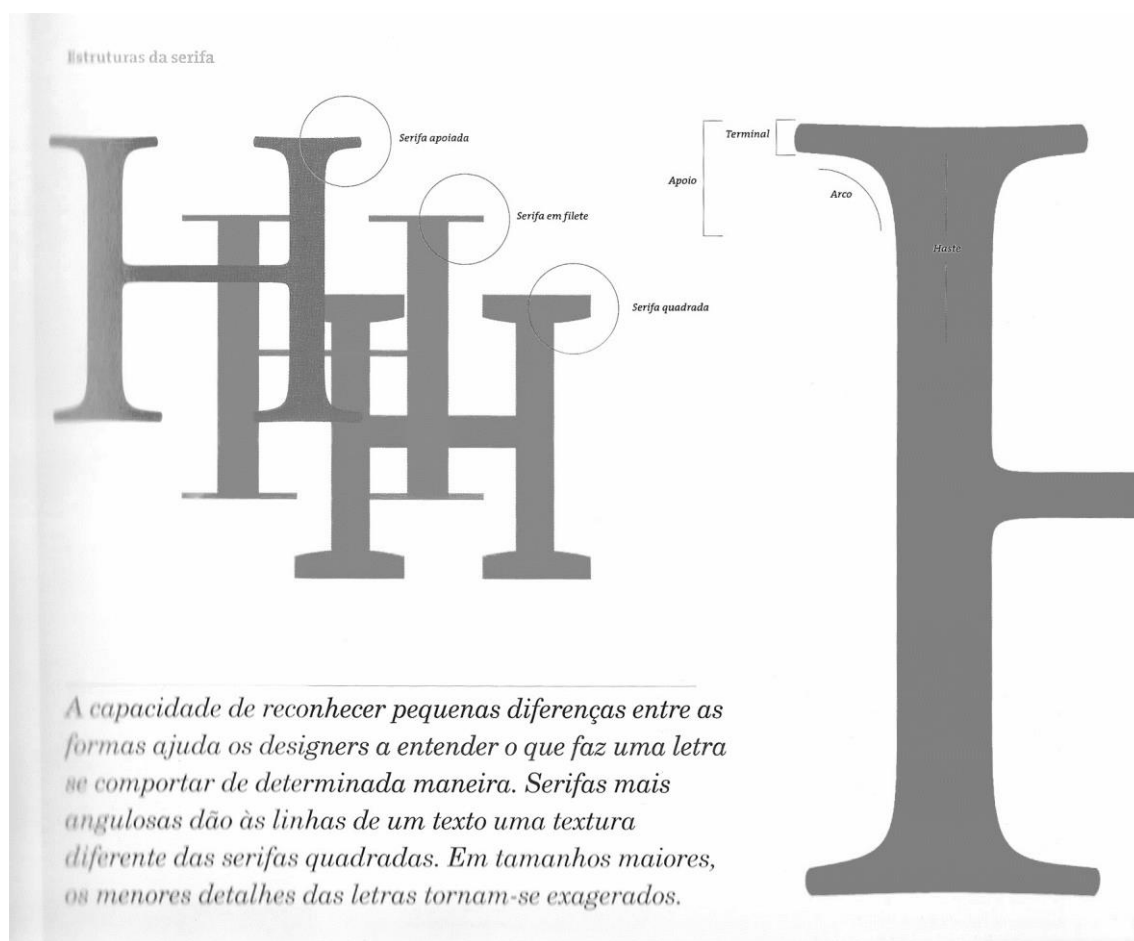
O tipo passou por inúmeras modificações até se adequar aos meios digitais. Essas modificações ocorreram desde sua origem, quando se apresentava na forma de um pequeno bloco de metal fundido com o relevo das letras e sinais, até a forma que se encontra hoje. No passado, porém, as técnicas de impressão não limitavam as criações visuais dos editores. Pelo contrário, os profissionais da tipografia possuíam grande papel na feitura do livro através de suas criações tipográficas e, mesmo depois, com o advento das tecnologias de impressão, esses profissionais continuam a ser valorizados e reconhecidos, já que suas criações podem ser consideradas obras de arte que aumentam o valor do livro em sua versão final. Sem as fontes, seria impossível transcrever o texto do autor de forma a expressar toda a sua importância. Pensando nisso,

o editor não pode se furtar ao conhecimento de todos os procedimentos de transposição do original à matéria impressa, em que sempre foram solidários o estilo da letra, sua correta composição e a distribuição do conjunto no papel adequadamente escolhido na dupla combinação de peso e formato. (ARAÚJO, 2008, p. 278).

Assim, para explanar acerca de sua história, temos como base Araújo (2008), que nos auxilia na compreensão do processo de evolução pelo qual o tipo passou. O autor analisa que a inserção dessa ferramenta trouxe revolução ao processo de produção de livros, principalmente em se tratando da velocidade de cópia dos textos. Mas, após as novas convenções, como cita o autor,

ao escolher o repertório de fontes adequado a tal ou qual publicação, o editor e o diagramador continuam lidando justamente com aquele código que, partindo do traçado da letra manuscrita ou esculpida, impõe suas normas tanto no que diz respeito a medidas quando a modelos. (ARAÚJO, 2008, p. 278).

Figura 10 — Estrutura da serifa.

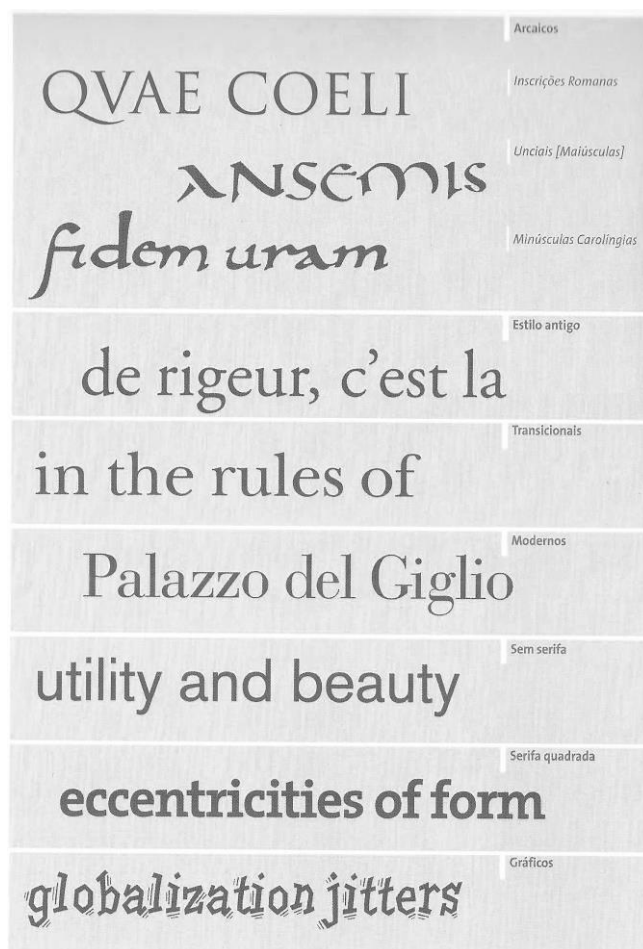


Fonte: Samara (2011)

Podemos conceituar a tipografia levando em consideração suas características e utilidade. “As fontes são conjuntos de caracteres e símbolos desenvolvidos em um mesmo desenho. Esse desenho de letra ou caractere é chamado de tipo.” (ARAÚJO, 2008, p. 278). Atualmente, porém, com o advento das tecnologias e da editoração eletrônica, existem fontes que podem ser ampliadas ou reduzidas sem que a qualidade se perca. Essas fontes são divididas em duas principais tecnologias: o padrão Adobe e o padrão TrueType. O padrão Adobe foi desenvolvido pela Adobe Systems com o intuito de serem compatíveis com a linguagem PostScript. Já o padrão TrueType foi criado pelas empresas Apple e Microsoft e inserido nos sistemas de base do Windows e do Mac. Para evitar problemas na hora de impressão, porém, é aconselhável que sejam utilizadas fontes de padrão Adobe, já que são as mais conhecidas e são compatíveis com uma maior variedade de sistemas.

Além desses tipos de fontes, podemos citar também uma breve classificação das mesmas, baseada na tipografia recorrente desde sua criação, e que manteve alguns de seus traços e formas, como é possível ver na Figura 11.

Figura 11 — Classificação de tipos



Fonte: Samara (2011)

2.5 Cor

A cor só existe devido à existência da luz. Ou seja, a cor é resultado da reflexão da luz por um objeto. Assim, “nossa percepção da cor depende não apenas da pigmentação das superfícies em si como também da intensidade e do tipo da luz ambiente. Mais que isso: percebemos uma determinada cor em função das outras em torno dela.” (LUPTON; PHILLIPS, 2014, p. 71).

A cor tem a função de caracterizar o que está sendo lido de uma forma que seja visualmente semelhante às palavras escritas. Ela pode “expressar uma atmosfera, descrever uma realidade ou codificar uma informação”. (LUPTON; PHILLIPS, 2014, p.71). Mas essa percepção acerca da cor pode se modificar de acordo com o leitor ou

receptor da informação, pois sua cultura e interpretação também influenciam no resultado.

Quando tratamos sobre os tipos de cores, podemos classificá-las, conforme Figura 12, em alguns tipos de acordo com suas características:

Cores primárias: amarelo, vermelho e azul, são cores puras e que não resultam de nenhuma mistura;

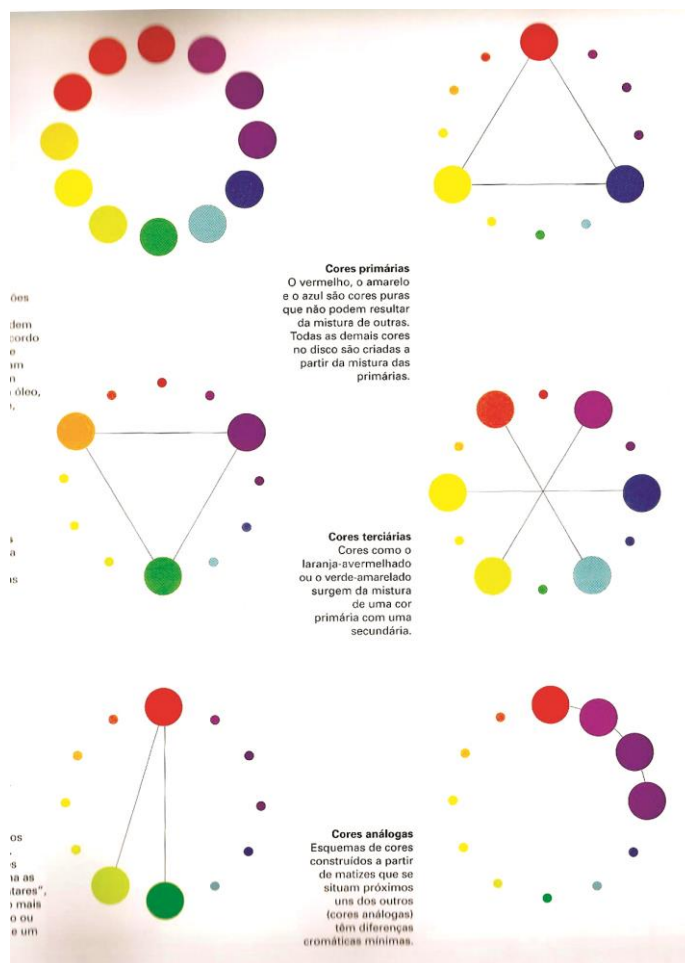
Cores secundárias: resultam da mistura de duas cores primárias;

Cores terciárias: são concebidas através da mistura de uma cor primária com uma cor secundária;

Complementares: são cores que encontram-se em lados opostos do disco de cores;

Análogas: cores que se situam próximas umas das outras no disco.

Figura 12 — Discos cromáticos



Fonte: Samara (2011)

2.6 Imagens

O termo “imagem” identifica, segundo Araújo (2008), “qualquer figura, desenho, ilustração, gráfico, texto ou outra reprodução visível ao olho humano, que retrata o original em sua forma característica, cor e perspectiva”.

O termo “ilustração” se refere a reproduções de desenhos e pinturas como a fotografia. Araújo (2008) defende que esse é um dos elementos mais importantes do design gráfico, pois existem casos em que ela assume um papel mais importante do que o próprio texto. Conceitualmente, descrevemos as imagens como ferramentas utilizadas para ilustrar partes do texto, complementar seu sentido ou somente decorá-lo. Nesse sentido, também é possível utilizar-se da nomenclatura “iconografia” para referir-se a todo e qualquer tipo de documentação visual apresentada em um livro com o intuito já mencionado.

A origem da ilustração editorial data da época das iluminuras, que se desenvolveram por meios “mecânicos, fotomecânicos e, mais recentemente, digitais, com os recursos da computação e das novas tecnologias da editoração eletrônica – lembrando que a tecnologia ajuda, mas não dispensa a sensibilidade do olho humano.” (ARAÚJO, 2008, p. 443). Atualmente existem programas destinados à produção e ao tratamento de imagens que estão disponíveis para os mais variados profissionais que possam vir a necessitar desse tipo de *software*. Assim, notamos que qualquer pessoa pode ser o ilustrador de uma obra, desde o editor de uma editora conceituada, até mesmo o próprio autor que possua intimidade com as técnicas de desenho. O que se mostra necessário é saber contextualizar a ilustração no momento certo do texto, ou apenas utilizá-la quando no lugar do mesmo, para substituí-lo.

2.7 Legibilidade

Durante a atividade da leitura, é necessário que os olhos acompanhem o texto de maneira confortável, sem que haja qualquer interferência ao ritmo e fluidez dessa prática. O princípio de legibilidade se conceitua a partir dessas constatações, já que pode ser considerado como a facilidade com a qual a leitura é feita e

depende da maneira como se dispõem os caracteres (em palavras, frases, períodos) nas linhas, tornando a leitura cômoda ou, ao contrário, às vezes quase impraticável; em amplo sentido, porém, tal disposição deve combinar-se à própria organização da página, vale dizer, o modo como se articulam nesse espaço os elementos que o conformam em um todo, em uma unidade. (ARAÚJO, 2008, p. 374).

Esse princípio facilita a leitura, por isso deve ser observado quando do planejamento do projeto gráfico do livro, pois nota-se que, quanto maior a evidência da utilidade do texto e a utilização de ferramentas gráficas, mais o leitor se sentirá atraído à leitura de determinado livro.

Esse planejamento, portanto, deve ser feito levando-se em consideração alguns elementos que Araújo (2008) considera necessários durante esse processo: Ritmo da leitura; os caracteres; as linhas (justificação, alinhamento e entrelinha). Sobre o ritmo da leitura, sabemos que os espaços entre as palavras são importantes aliados da legibilidade quando bem utilizados. Se considerados exagerados ou desiguais, o ritmo da leitura será prejudicado. Ou seja, se os espaços são iguais, o ritmo é suave, o que irá auxiliar, também, na compreensão do conteúdo do texto.

Já sobre o alinhamento, compreendemos que ele pode se apresentar de diversas formas estando de acordo com o texto apresentado (conforme Figura 13), inclusive justificado, quando nota-se que o texto refere-se a um conteúdo mais sério. O entrelinhamento também contribui para a legibilidade, pois, quando este recurso não é utilizado da forma correta, pode criar espaços não planejados no texto, o que pode conferir ao mesmo uma forma mais pausada de leitura.

Figura 13 — Alinhamento diferenciado de texto.

I turn the corner of prayer and burn
 In a blessing of the sudden
 Sun. In the name of the damned
 I would turn back and run
 To the hidden land
 But the loud sun
 Christens down
 The sky.
 I
 Am found.
 O let him
 Scald me and drown
 Me in his world's wound.
 His lightning answers my
 Cry. My voice burns in his hand.
 Now I am lost in the blinding
 One. The sun roars at the prayer's end.

Fonte: Araújo (2008)

Seguindo esses conselhos, a legibilidade será respeitada e o leitor terá a chance de continuar sua leitura até o fim do livro.

3 A INFLUÊNCIA DO DESIGN GRÁFICO NA LEITURA

Após a apresentação e conceituação dos fatores que contribuem na cadeia produtiva do livro, além da explanação de elementos essenciais para a construção do mesmo, abordaremos, neste último capítulo, a metodologia utilizada para estudo do *corpus*, apresentaremos o produto estudado, a análise construída com base no mesmo e, por fim, os resultados obtidos a partir da análise. Os conceitos utilizados neste capítulo serão ligados aos capítulos anteriores, para que seja possível auxiliar o leitor na compreensão do trabalho.

3.1 O estudo de caso

Para que seja possível fazer uma pesquisa, é necessário escolher a metodologia a ser utilizada durante a mesma. Para tanto, existem inúmeras opções e variações possíveis de métodos de pesquisa em comunicação. Assim, nota-se que o estudo de caso, metodologia escolhida para guiar este trabalho, é apenas uma dentre as diversas opções existentes nessa ampla área de pesquisa.

Robert K. Yin, em seu livro “Estudo de caso: planejamento e métodos”, aborda o fato de que cada método possui vantagens e desvantagens, dependendo de três questões: “o tipo de pesquisa, o controle que o investigador tem sobre os eventos comportamentais reais e o enfoque sobre os fenômenos contemporâneos em oposição aos históricos”. (YIN, 2010, p. 22). Ainda segundo Yin (2010), o estudo de caso torna-se o principal método a ser escolhido quando as questões “como” ou “por que” são propostas; o investigador tem pouco controle sobre os eventos; o enfoque está sobre um fenômeno contemporâneo no contexto da vida real. Além disso, o autor ainda auxilia na escolha do método. Ele defende que

não existe fórmula, mas a escolha depende em grande parte de sua questão de pesquisa. Quanto mais suas questões procuram explicar alguma circunstância presente (por exemplo, “como” ou “por que” algum fenômeno social funciona), mais o método do estudo de caso será relevante quando suas questões exigirem uma descrição ampla e “profunda” de algum fenômeno social. (YIN, 2010, p. 24).

Essas questões auxiliam na distinção entre o método de estudo de caso e os demais tipos de pesquisa de ciência social. Apesar disso, Yin (2010) diz que “todos os métodos se sobrepõem de várias maneiras, sem a presença de limites rígidos.”

(YIN, 2010, p. 22), o que permite a interpretação de que é possível fazer a adaptação do método em relação à pesquisa que será executada para melhor integrar a teoria e a prática.

Com base nas características do estudo de caso, nota-se que ele pode ser utilizado de forma integrada com outros métodos. Com base no livro de Yin (2010), observamos a necessidade de distinguir o estudo de caso comum do estudo de caso descritivo. Este segundo permite a utilização de métodos descritivos acerca do *corpus* utilizado para tal, que acabou sendo a opção mais acertada em relação aos objetivos da pesquisadora acerca da necessidade de chegar a um resultado sobre a influência do *design* editorial na leitura de um livro impresso.

3.2 O livro “Aventuras de Alice no País das Maravilhas”

Apresentamos, agora, os dados básicos a respeito do livro que tomamos como *corpus* dessa análise.

Título Original: Alice’s Adventures in Wonderland

Título em português: Aventuras de Alice no País das Maravilhas

Tradução: Vanessa Barbara

Ilustrações: Yayoi Kusama

Editor Responsável: Camila Saraiva

Editor Assistente: Lucas de Sena Lima

Edição de Arte: Adriana Bertolla Silveira

Diagramação: Gisele Baptista de Oliveira

Preparação: Natalie Araujo Lima

Revisão: Huendel Viana, Cynthia Costa e Andressa Bezerra

Texto fixado conforme as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Copyright das ilustrações – 2012 Yayoi Kusama

Copyright da tradução – 2014 Editora Globo S.A.

Publicado pela primeira vez na Grã-Bretanha pela Penguin Books Ltd. Esta edição é publicada segundo acordo com a Penguin Group.

Traduzido a partir da edição da Penguin Classics de 2012.

O livro “Aventuras de Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carroll e com ilustrações de Yayoi Kusama, é a edição de 2014 da Editora Globo de um clássico bastante editado e reeditado pelas editoras brasileiras. Essa constatação é baseada em uma breve pesquisa em uma ferramenta de busca online, na qual constatou-se que são inúmeras as edições de Alice para livros impressos e digitais, além de adaptações para *audiobooks*, filmes e séries de tv. Aqui, citamos algumas das editoras brasileiras que publicaram o livro em diferentes épocas e estilos: Zahar, Cosac Naify, L&PM Pocket, Martin Claret, Ática, Editora do Brasil, Universo dos Livros, FTD, Vecchi, ARX, Alfaguara, Nova Fronteira, Companhia Editora Nacional, Companhia das Letrinhas.

A edição, trazida para o Brasil pela Editora Globo, mas originalmente pensada e publicada pela Editora Penguin Classics, em 2012, na Inglaterra, possui, ao todo, 196 páginas, envolvidas po capa dura revestida de tecido. Sua origem, sendo de uma editora estrangeira, baseou-se na vontade de Alexis Kirschbaum, diretora editorial da Penguin Classics, responsável pelo novo livro, em “encontrar uma maneira de fazer com que uma versão ilustrada de 'Alice' fosse nova e revigorada e, na verdade, não-ocidental. “Achei que Yayoi Kusama era perfeita, porque ela se descreve como uma Alice no País das Maravilhas, e sua arte é muito surreal. É como um País das Maravilhas”, explica a própria Alexis em entrevista concedida ao site de entretenimento UOL, publicada em 09 de junho de 2014.⁴

O mesmo site descreve a obra da seguinte forma:

A nova edição de "Aventuras de Alice no País das Maravilhas", da Globo Livros, promove o encontro de Lewis Carroll, precursor da literatura de vanguarda no século 19, com as ilustrações de Yayoi Kusama, pioneira da pop art e do minimalismo no século 20. O bom humor e os trocadilhos do texto original ganham novo sabor na versão em prosa para o português. Um dos destaques da tradução de Vanessa Barbara são os criativos e ritmados trechos em versos. Yayoi Kusama é, aos 85, uma das mais importantes artistas vivas. Nascida em 1929 no Japão, mudou-se na década de 1950 para os Estados Unidos, tornando-se uma das figuras centrais da vanguarda artística nova-iorquina. Colega e influenciadora de nomes como Andy Warhol e Claes Oldenberg, sempre se expressou por meio dos mais diversos suportes artísticos - pintura, escultura, instalação, vídeo, performance, happening - e também foi militante dos direitos civis durante a década de 1970. (UOL Entretenimento, 09/06/2014).

⁴ “Editora diz que Kusama se sente como Alice por causa de suas alucinações”, por Natalia Engler. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/06/09/editora-diz-que-kusama-se-sente-como-alice-por-causa-de-suas-alucinacoes.htm>>. Acesso em: 25 de setembro de 2014.

Devido à relevância que há na seleção dos profissionais que trabalham na concepção e execução do produto, a descrição dos envolvidos no livro que definem o produto final é essencial. Desta maneira, abordamos a seguir o perfil da ilustradora e, depois, uma breve biografia do autor, personagem essencial para a existência do livro.

A ilustradora dessa edição, impressa e lançada no ano de 2014, Yayoi Kusama, é uma artista plástica japonesa de 85 anos, conhecida pela utilização constante de “bolinhas coloridas”⁵ em suas obras, e vem para integrar o time de ilustradores que participaram das várias edições desse livro que virou um marco na literatura, e que continua a encantar cada vez mais leitores.

Charles Ludwidge Dogson⁶, conhecido como Lewis Carroll, nasceu na Inglaterra, em 1832, e teve mais dez irmãos, os quais influenciaram seu gosto por contar histórias. Publicou “Alice no País das Maravilhas” pela primeira vez em 1865, e seu livro continua sendo considerado um dos mais fascinantes e misteriosos que já foram escritos até hoje. Por seu interesse em geometria, álgebra e lógica, foi convidado a dar aulas na Universidade de Oxford. Publicou vários livros de matemática e alguns poemas, e foi então que conheceu Henry Liddell, pai da menina Alice, fonte de inspiração para seu livro mais conhecido. Atualmente, seu principal livro já conta com inúmeras adaptações para filmes, histórias em quadrinhos, entre outras, além de ser traduzido para mais de 30 línguas e em Braille. Foi o primeiro livro a ser disponibilizado na internet em versão virtual. Lewis Carroll ainda publicou outros livros, mas que tiveram menor sucesso que “Alice no País das Maravilhas”. Faleceu em Guilford, em 1898.

A escolha desse livro em específico foi feita através de uma minuciosa procura por uma obra que atendesse aos objetivos da pesquisadora. Tais objetivos consistiam em encontrar um livro impresso que possuísse qualquer inovação ou novidade em seu tratamento gráfico, e que pudesse ser analisado com relação às diferenças e influências palpáveis que esse tratamento pode trazer à atividade de leitura.

A análise irá se basear na presença ou características dos seguintes itens: cor, acabamento, elementos gráficos, tipografia, lombada. Para tanto, o que será analisado no livro será sua estrutura física, bem como seus elementos pré e pós-

⁵ Este termo encontra-se entre aspas, pois é um termo utilizado na entrevista na qual esses dados foram baseados.

⁶ Bibliografia retirada do site: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=505364>. Acesso em: XX ago. 2014.

textuais, segundo as características já citadas: primeira, segunda, terceira e quarta capa; falsa folha de rosto; folha de rosto; folha de créditos; sumário; entrada; capítulos; sobre a ilustradora.

3.3 O *design* editorial de “Aventuras de Alice no País das Maravilhas”

Os elementos principais, as "bolinhas", que, neste trabalho, serão chamadas pela nomenclatura de “pontos” devido à bibliografia consultada, estão presentes desde o início do livro. Ou seja, surgem já na guarda e na folha de rosto. Esses elementos permearão o texto até a última das 196 páginas, cedendo lugar a outras ilustrações no decorrer do livro, mas nunca sendo esquecidos, já que é uma característica marcante da artista. Para tanto, observamos que é possível definir ponto a partir dos conceitos encontrados em referências de design. Assim sendo, com base em Samara (2011), foi possível aferir que

o ponto define uma posição no espaço e pode funcionar como referência, indicando um início ou chamando a atenção para os tipos que estão próximos. Pontos também podem indicar estrutura, referenciando o cruzamento de linhas imaginárias ou o alinhamento de elementos tipográficos. O tamanho de um tipo é essencial para sua definição. À medida que ele aumenta, seu contorno passa a ser notado e ele se torna uma massa circular (diferente de um círculo, que é uma linha curva sem fim). Uma massa circular pode ser interpretada visualmente como um plano ou como uma esfera com peso. (SAMARA, 2011, p. 56)

Além disso, observou-se que a ilustradora se utiliza de formas variadas de intervenção no conteúdo. Utiliza contraste de cores, ferramentas de tamanho de fonte, elementos gráficos por baixo do texto. O que resta descobrir é se todas essas inovações auxiliam para uma melhor experiência de leitura ou prejudicam sua fluidez.

Assim, como hipótese, pode-se afirmar que esse tipo de experiência visual e inserção de elementos gráficos mais ricos, possui a característica de facilitadora de integração do leitor com o conteúdo que possui em mãos, já que o *design* gráfico pode possuir o papel de complementar o sentido do texto, auxiliando o processo de compreensão, o que é possível visualizar na Figura 14.

Figura 14 — Integração entre texto e imagem.



Fonte: Samara (2011).

Sabe-se, porém, que a escolha por utilizar ou não esse tipo de ferramenta depende, inteiramente, da editora e do conceito em que o livro está inserido, além da linha editorial da casa publicadora. Assim, para contextualizar as novas questões nas quais se insere a Editora Globo, a qual publicou o livro estudado, observamos, com base em uma pesquisa *online*, que esta editora passou por modificações estruturais recentemente. Esse fato contribuiu para a compreensão das modificações que se passaram na linha editorial da cada publicadora em questão. Para tanto, a pesquisa⁷ tornou possível o conhecimento do fato de que o Diretor Editorial da casa, a partir de 2011, passou a ser Marcos Strecker, o que pode justificar a mudança no catálogo da editora e a variação nas formas de editar um livro.

Nesse caso, defende-se que seu uso foi benéfico para o conjunto da obra publicada, já que se tem uma artista conceituada e experiente como ilustradora, o que agrega ainda mais valor ao livro, mesmo que se esteja falando de um clássico da literatura mundial. O contexto lúdico e integrativo das ilustrações permite ao leitor uma viagem ao mundo criado pelo autor, o que, normalmente, se imagina de um livro que seja publicado com o objetivo de inovar em seu campo em se tratando de uma obra já publicada por inúmeras editoras desde sua primeira edição.

A diferença entre esse formato de livro e um livro que possui um projeto gráfico mais simples é que, com a utilização desse tipo de inovação no projeto gráfico, o bom

⁷ “Marcos Strecker é o novo diretor editorial da Globo”, por Maria Fernanda Rodrigues. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=64068>>. Acesso em: 30 de outubro de 2014.

resultado da publicação agora não depende exclusivamente do talento do escritor, mas, também, da sensibilidade do editor ao planejar o projeto do livro a ser editado. Mas a interferência em excesso também pode se tornar um problema na área editorial, pois, dessa forma, o design prejudicaria o estilo do escritor

O histórico da artista também contribuiu, nesse caso, para o sucesso do livro, já que ela sempre utilizou-se da história de Alice como objeto de representação em suas obras como artista plástica. Além disso, a frase que finaliza o livro, "Eu, Kusama, sou uma moderna Alice no País das Maravilhas", também exprime muito da boa vontade em desenhar para um livro apreciado por ela desde jovem. E isso, pode-se dizer, vale para todo e qualquer ilustrador: quando se está à vontade com o trabalho a ser feito, tudo flui de uma maneira mais fácil.

Neste trabalho, para fins de análise, iremos identificar as páginas anteriores à contagem através de números romanos. Assim, antes da contagem que se inicia na 11ª página, teremos a contagem de I a X para identificar as páginas que serão descritas. Além disso, iremos utilizar a nomenclatura padrão para identificar os elementos pré-textuais, textuais, pós-textuais e extratextuais do livro, de acordo com as referências utilizadas no capítulo 2 deste trabalho, no subitem acerca da estrutura do livro. Ou seja: guarda, falsa folha de rosto, folha de rosto, página de créditos, sumário, entre outros. É importante ressaltar que nosso objetivo com a análise não é interpretar as ilustrações que compõem o livro em questão, mas, sim, observar a influência das mesmas na atividade de leitura. Por isso, nessa análise, apenas indicaremos a presença das ilustrações e sua interferência ou não no processo de leitura, descrevendo somente alguns casos mais marcantes do livro para que a análise possa ser sucinta e objetiva.

Para que o estudo do livro fosse possível, foram tomados como base os elementos passíveis de serem utilizados nos *designs* gráfico e editorial do livro. Tais elementos, ao serem observados no livro como potenciais influenciadores na leitura, foram divididos de acordo com uma hierarquia criada pela pesquisadora ao se deparar com a existência de grande quantidade de elementos gráficos. Essa divisão permitiu a organização de tais elementos em categorias, o que pode contribuir para viabilizar a compreensão do que se está lendo, além de propiciar uma lógica à apresentação da descrição e análise de cada página do livro.

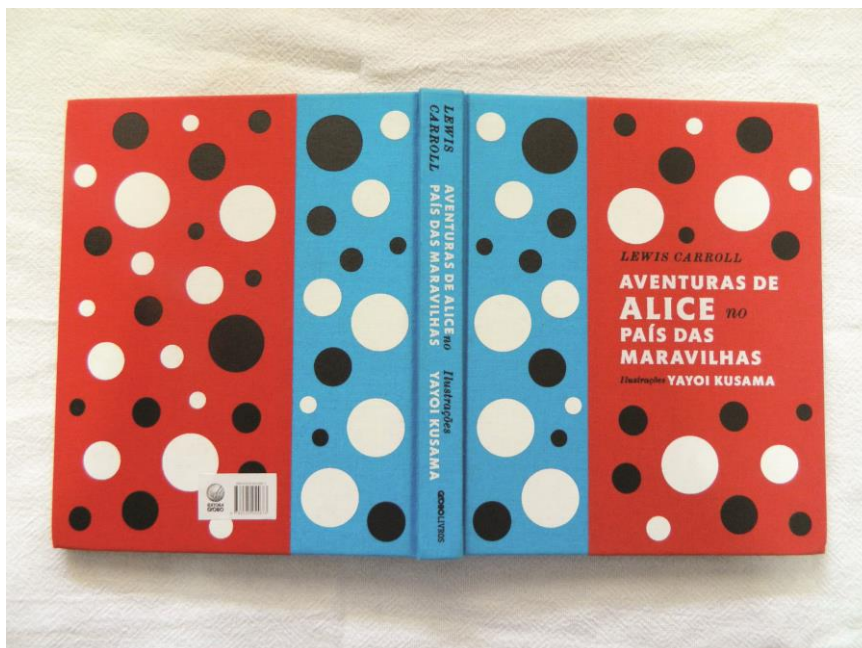
A partir disso, apresentamos, agora, as categorias criadas para guiar a análise e as conseqüentes apresentação dos elementos e observações acerca dos mesmos.

3.3.1 Estrutura do livro

O livro, como já vimos no capítulo 2 deste trabalho, pode ser visualizado através de uma classificação de seus elementos. Esses elementos são: pré-textuais, textuais, pós-textuais e extratextuais. No livro analisado, portanto, observamos a interferência dos elementos gráficos e ilustrações em todos esses elementos. Neste item, porém, não analisaremos os elementos textuais, pois eles estão subdivididos nas categorias apresentadas na sequência.

Assim, conforme Figura 15, na capa e contracapa do livro é possível observar a utilização de elementos gráficos, os pontos.

Figura 15 — Capa do livro “Aventuras de Alice no País das Maravilhas”.



Fonte: Autora.

O livro se inicia com a guarda, ou segunda capa. A terceira capa, que também é chamada de guarda, se encontra após o conteúdo do livro. Assim, conforme Figura 16, temos a guarda amarela e permeada pelos pontos tão característicos da ilustradora em preto e branco, mesmas cores utilizadas nos pontos da capa.

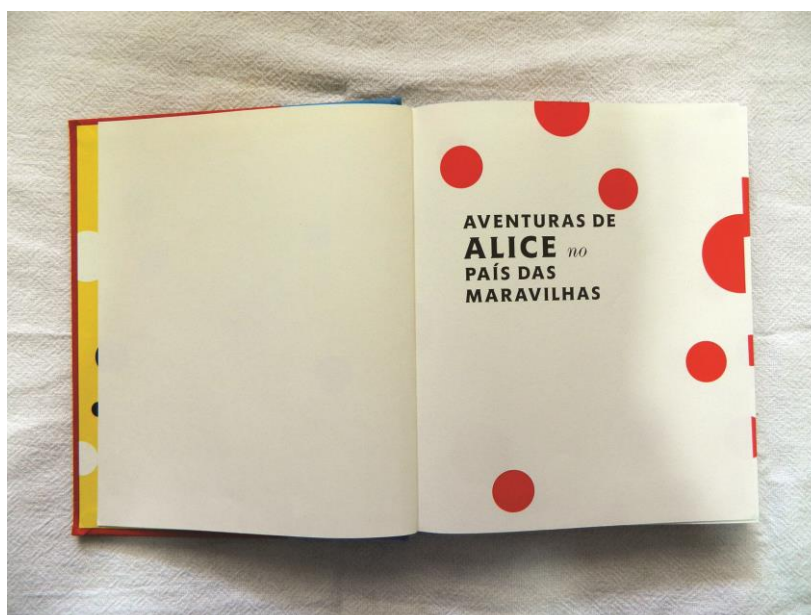
Figura 16 — Guarda do livro.



Fonte: Autora.

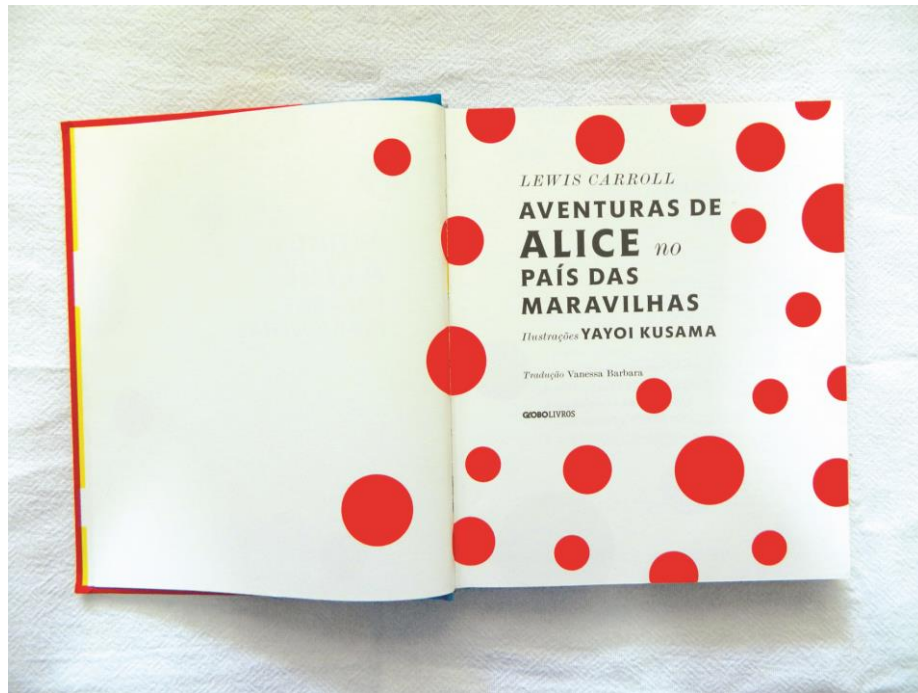
A falsa folha de rosto e a folha de rosto (Figura 17 e 18) também apresentam esses pontos, mas, dessa vez, em vermelho, sendo, ambas as páginas, brancas, fato que se repete na folha de rosto e sumário (Figura 19). As páginas que antecedem o texto, ou entrada, são compostas, nas duas primeiras páginas, de pontos brancos em um fundo vermelho (Figura 20), e, em seguida, por uma primeira ilustração de Yayoi (Figura 21).

Figura 17 — Falsa folha de rosto.



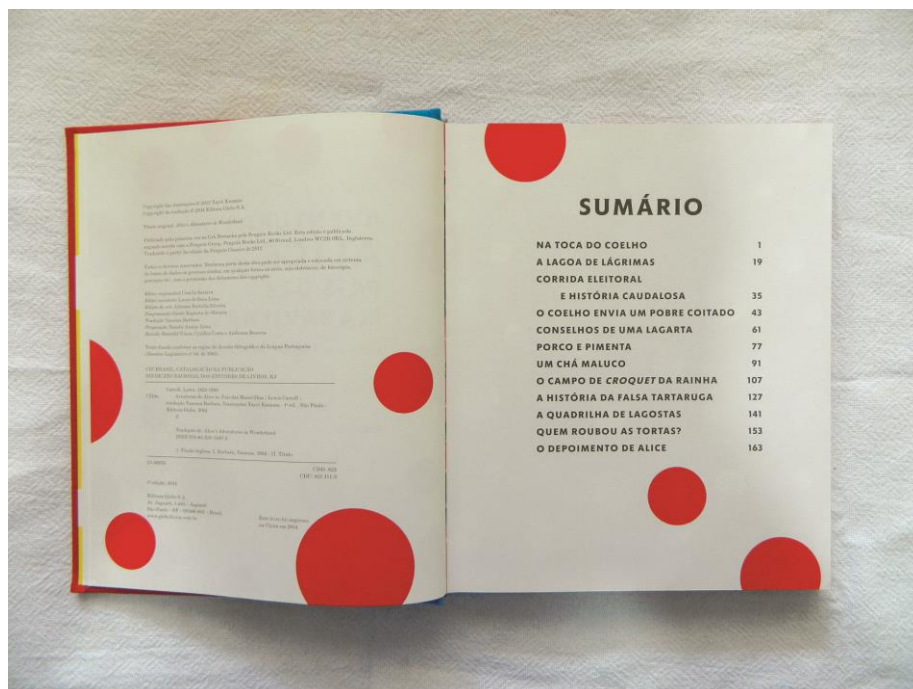
Fonte: Autora.

Figura 18 — Folha de rosto.



Fonte: Autora.

Figura 19 — Sumário.



Fonte: Autora.

Figura 20 — Páginas de entrada do livro.



Fonte: Autora.

Figura 21 — Segundo par de páginas de entrada do livro.



Fonte: Autora.

3.2.2 Papel

O papel é caracterizado por uma cor mais próxima do bege, sendo parecida com o papel *offset* tradicional. Além disso, possui uma gramatura pouco espessa,

quando observadas algumas páginas em que a imagem seguinte transpassa a página em que se está lendo, principalmente em casos em que a página possui fundo branco.

3.2.3 Organização da página

A diagramação segue um modelo padrão de acordo com o grid observado durante a maior parte do livro. Em alguns casos, porém, ele se apresenta de forma variada em decorrência da utilização de elementos gráficos e ilustrativos. A sangria também chama a atenção, pois aparece em evidência quando da variação do tamanho da fonte.

Além disso, observamos a existência de cabeçalho e rodapé na maioria das páginas do livro. Esses dois elementos não se encontram presentes somente em alguns casos específicos em que a ilustração ocupa a página inteira, ou ambas as páginas pareadas, ou em casos em que o fundo da página é colorido, mesmo que a ilustração não esteja presente. As imagens referentes a estes detalhes poderão ser apreciadas nos itens que se referem a tais características.

Tschichold (2007) lista dez erros comuns na produção de livros:

Formatos desviantes, composição tipográfica inarticulada e disforme, páginas de abertura sem nenhuma capitular, carência de forma, papel branco, e até branco-puro, capas brancas de livros, títulos verticais gigantescos em lombadas, nenhuma inscrição na lombada, ignorância do – ou descaso pelo – uso correto de versaletes, grifo e aspas. (TSCHICHOLD, 2007, p. 213 e 214).

Sobre as páginas de abertura sem nenhuma capitular:

páginas que começam abruptamente no canto superior esquerdo e parecem-se com qualquer outra página de texto aberta casualmente. A gente pensa que está vendo uma página qualquer e não uma inicial. A abertura de um capítulo deve ser marcada por um largo espaço em branco acima da primeira linha, por uma letra capitular ou por algo que a diferencie. (TSCHICHOLD, 2007, p. 214)

Assim, observamos, na página 19 (Figura 22), o capítulo dois se iniciando com o título e o texto diagramados normalmente. Ambos repetem sua apresentação na página ímpar. O texto, como no capítulo um, apresenta uma parte da frase em caixa alta dando destaque, recurso semelhante à letra capitular utilizado em alguns textos.

Figura 22 — Páginas 19 e 20 do livro.



Fonte: Autora.

As páginas 26 e 27, devido ao tamanho da ilustração apresentada, não possuem a paginação e o cabeçalho de forma visíveis, conforme Figura 23. Essa ferramenta não prejudica a compreensão do texto, mas auxilia na formatação da imagem, a qual se torna mais visível.

Figura 23 — Páginas 26 e 27.



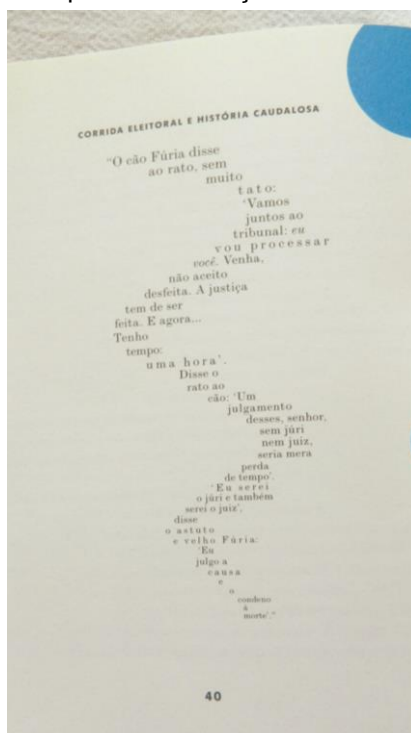
Fonte: Autora.

Nas páginas 28 e 29, observamos o texto diagramado da mesma forma em ambas as páginas, justificado, mesmo que possua os pontos sendo contornados por ele. Um dos pontos adentra o espaço do cabeçalho, como já aconteceu em outras páginas.

É importante ressaltar que, até a página 39, os textos, muitas vezes, se adequaram aos elementos principais, de forma a contorná-los. Mas, muitas vezes, o texto também se mostra de forma mais alinhada e justificada, mantendo o equilíbrio da formatação do texto e possibilitando que a leitura não seja prejudicada, dando leveza ao texto e ao exercício da leitura.

A página 40 traz uma formatação de texto diferente. O texto, apresentado entre aspas, é disposto de forma a criar uma imagem semelhante a curvas. Essa ferramenta dá a sensação de mais dinamicidade ao texto, além de ritmo e velocidade. Esse tipo de diagramação, visível na Figura 24, chama a atenção do leitor quando se trata de um apreciador de livros, o que o mantém atraído pela leitura e o transporta ao universo dos personagens. Notamos, com base em uma breve pesquisa em algumas edições diferentes do livro “Alice no País das Maravilhas”, que esse recurso de alinhamento se repete na maioria destes livros no mesmo ponto do texto. Assim, podemos supor que é uma diagramação já padronizada, devido ao contexto do trecho da história.

Figura 24 — Destaque da formatação diferenciada da página 40.



Fonte: Autora.

Nas páginas 56 e 57, conforme Figura 25, temos mais uma ilustração que ocupa ambas as páginas e dá a cor ao fundo das mesmas. Mas, nesse caso, observamos a utilização de dois blocos de texto, ambos do mesmo tamanho, em composição à ilustração, que representa o trecho do texto apresentado em ambas as páginas. Esses blocos formam um equilíbrio, além de também permitir a existência de um ritmo na leitura, já que ambos os blocos de texto são menores do que aqueles apresentados normalmente neste livro. Além disso, observa-se que a paginação se encontra ausente.

Figura 25 — Páginas 56 e 57.



Fonte: Autora.

A página 112 não apresenta pontos ou ilustrações, somente o texto em fundo branco. Para tanto, pode-se perceber que os espaços em branco também são importantes para a fluidez da leitura, mesmo em um livro composto por tamanha riqueza de ilustrações. Essa página traz um contraponto às demais páginas completamente ocupadas por ilustrações e, até mesmo, faz contraste com a próxima página com fundo colorido e uma grande ilustração que ocupa a maior parte da página 113.

Figura 26 — Páginas 112 e 113 do livro.

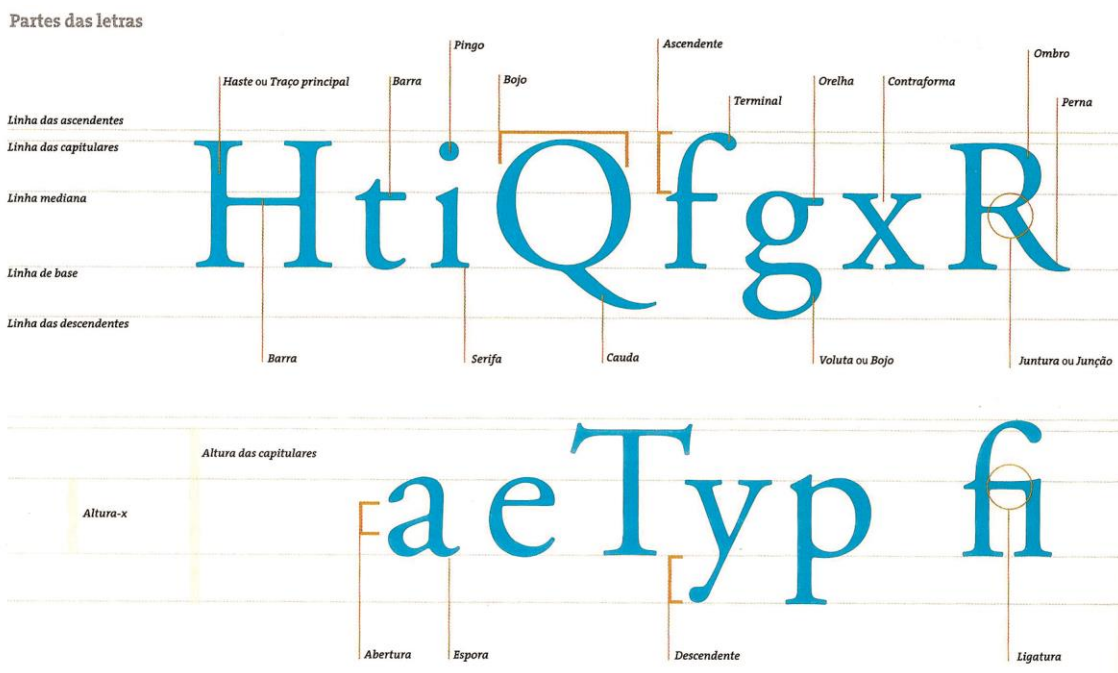


Fonte: Autora.

3.2.4 Tipografia

A tipografia do livro analisado é bastante simples. Sua utilização ocorre através de dois tipos: uma das fontes utilizadas apresenta serifa bem visível e, a outra, nem tanto, assim, as fontes apresentam contraste entre si, devido ao comportamento da fonte com serifa menos visível ser comparável a uma fonte sem serifa. Além disso, existem algumas páginas que apresentam a fonte com serifa mais evidente em tamanho maior em relação ao texto, o que é mais um motivo para observarmos as características dessa fonte: possui um formato mais arredondado e suas extremidades em formatos relacionados aos pontos utilizados como elemento principal.

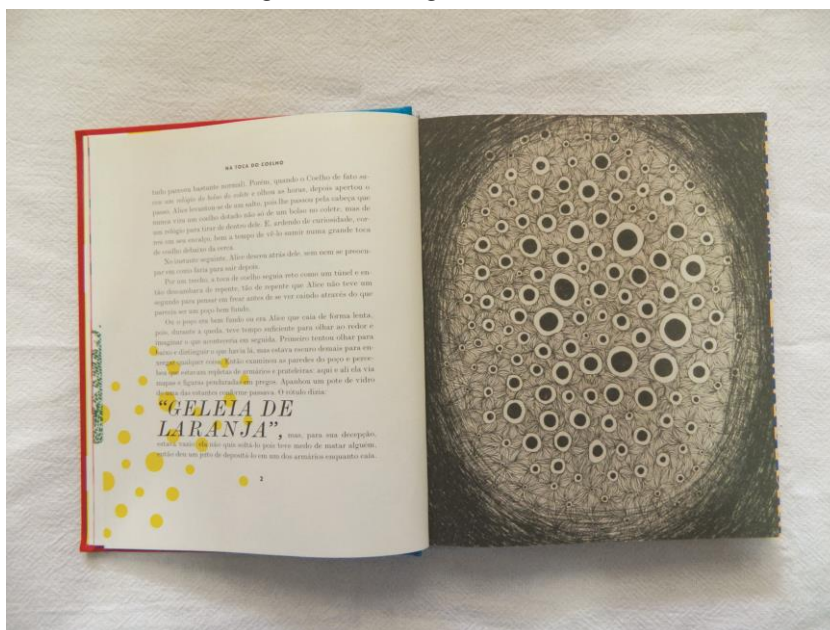
Figura 27 — Partes das letras.



Fonte: Samara (2011).

Nas páginas dois e quatro, observa-se a interferência de uma ferramenta de edição de texto: a existência de uma frase em destaque. Na página dois, a frase em questão é “GELEIA DE LARANJA” e acaba chamando a atenção do leitor. Os motivos de existirem esses textos em destaque se dão a partir da importância do conteúdo, mas, também, devido à dinamicidade que este recurso confere ao livro.

Figura 28 — Página dois do livro.



Fonte: Autora.

Na página 13, observamos a repetição da ferramenta de destaque de texto, com o texto: “BEBA-ME”. Nota-se, até aqui, que essas frases são utilizadas de forma destacada para chamar atenção para um rótulo de algo que Alice leu na história ou uma ação repetida à exaustão.

Na página 16 apresenta-se um recurso muito relevante referente ao planejamento do projeto gráfico do livro em questão: a utilização da variação de tamanho da fonte do texto ao decorrer de uma mesma frase, levando-se em consideração o acontecimento narrado na mesma. A frase “Mas que sensação engraçada!”, disse Alice. ‘Devo estar encolhendo feito uma luneta!’” acaba invadindo o espaço do cabeçalho, o que não interfere na compreensão do livro, e o texto utilizando o espaço de uma página, enquanto a fonte diminui de tamanho conforme a personagem encolhe, no contexto da história. Acredita-se que este recurso seja importante para dar maior dinamicidade ao projeto gráfico, ou seja, à apresentação do texto no espaço compreendido no livro.

Figura 29 — Destaque para o recurso tipográfico da página 16 do livro.



Fonte: Autora.

A página 18 repete a formatação textual da página 13, ou seja, apresenta uma frase em destaque. A frase “BEBA-ME” possui o mesmo sentido já explicado anteriormente para justificar o uso na página 13. Além disso, nesta página, um novo elemento gráfico aparece: os asteriscos, que se apresentam em duas linhas. Acreditamos, portanto, que a utilização deste elemento também faz referência ao estado da personagem e suas sensações ao ingerir o alimento citado na última frase do texto.

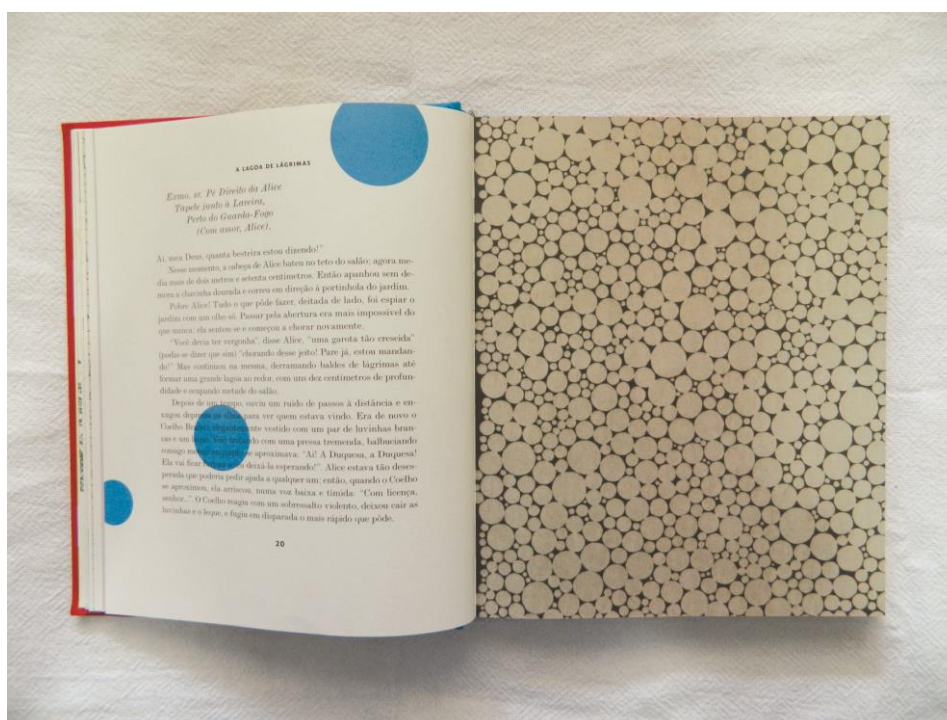
Figura 30 — Página 18 do livro.



Fonte: Autora.

A página 20 se inicia com uma frase destacada em itálico e o restante do texto se mostra normalmente. Essa frase refere-se a um endereço citado no texto na página anterior e também apresenta uma modificação do tipo de texto, justificando o uso do recurso tipográfico.

Figura 31 — Página 20 do livro.

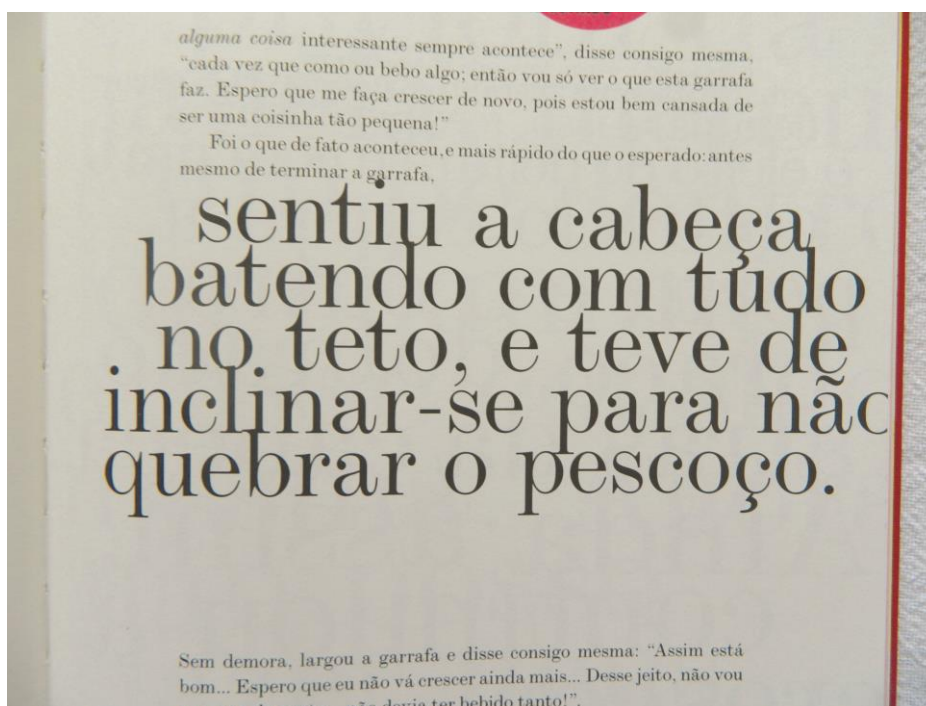


Fonte: Autora.

Na página 23 temos o mesmo fundo, mas somente dois parágrafos pequenos de texto destacados em itálico. Essa ferramenta também auxilia na percepção de que o texto destacado não possui o mesmo padrão do texto apresentado em fonte regular.

Na página 44 é possível observar, novamente, a utilização de recursos tipográficos especialmente pensados para o livro em questão. Nesta página, mesmo que apresente a mesma diagramação das páginas anteriores, a utilização do aumento do tamanho da fonte em uma determinada parte da frase modifica completamente a visão que possuímos acerca da página. As frases “COELHO B.” e “BEBA-ME”, saltam aos olhos quando a página é aberta, assim como parte da frase da página 45: “sentiu a cabeça batendo com tudo no teto, e teve de inclinar-se para não quebrar o pescoço”. Após a frase, ainda tem-se um espaçamento antes da continuação do texto.

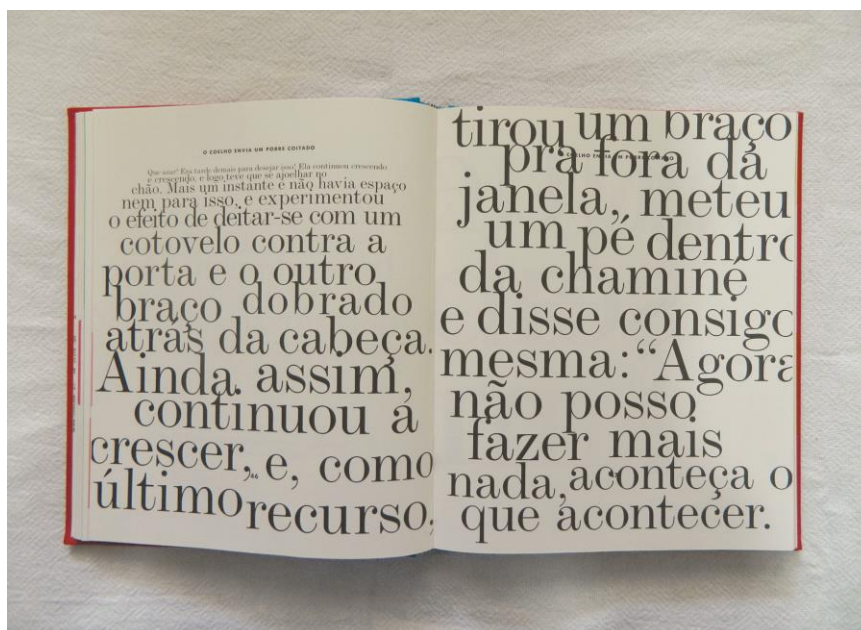
Figura 32 — Destaque da variação de tamanho da fonte na página 45 do livro.



Fonte: Autora.

Nota-se, portanto, que esse recurso apresenta seu uso crescente durante essas páginas, pois nas páginas seguintes, até a página 51, o mesmo recurso é utilizado, mesmo que de outras formas. O que notamos, também, foi a questão da tipografia não respeitar o espaço do cabeçalho, nem do rodapé, o que não interfere em nada na leitura. Pelo contrário, é possível observar que se trata de mais uma maneira de chamar a atenção do leitor para aquilo que está acontecendo na história contada através dessas páginas. Assim, é possível aferir que essa utilização do aumento da tipografia refere-se à trajetória da personagem neste determinado período de tempo apresentado na história, mas também pode causar confusão aos olhos do leitor se observado o recurso como algo isolado e não como parte de um contexto.

Figura 33 — Utilização do recurso tipográfico em maior quantidade nas páginas 46 e 47 do livro.



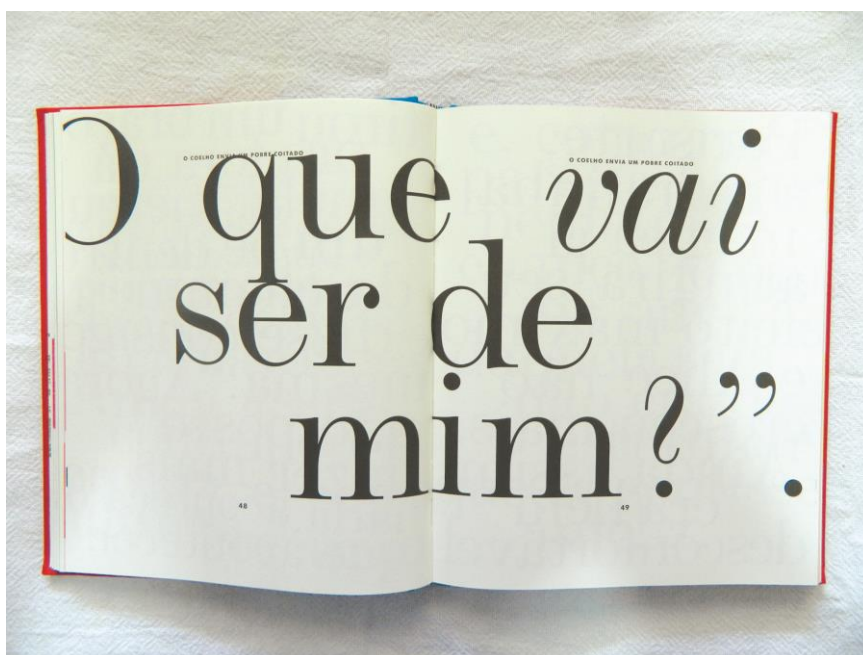
Fonte: Autora.

Figura 34 — Destaque para a invasão do espaço do cabeçalho pela tipografia na página 47.



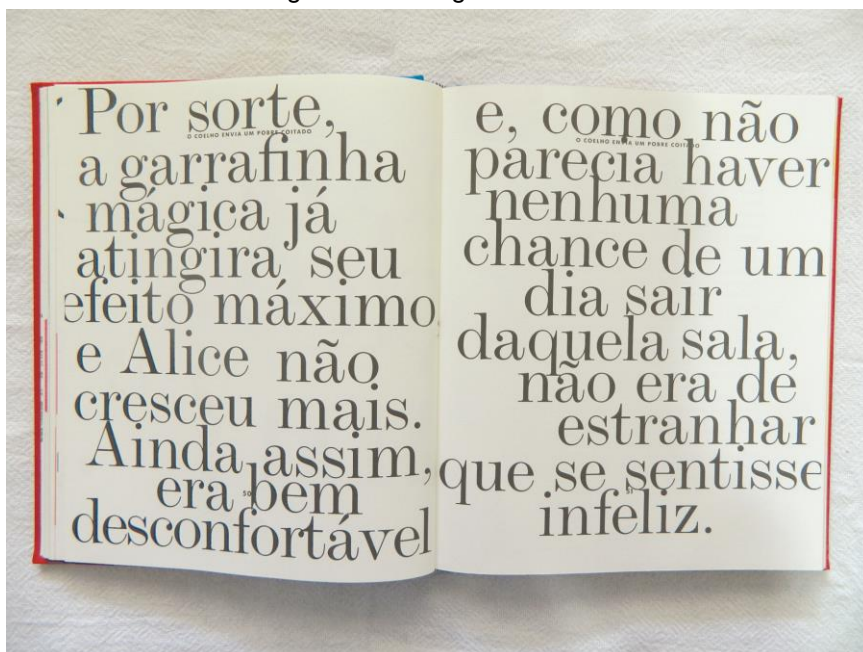
Fonte: Autora.

Figura 35 — Páginas 48 e 49 do livro.



Fonte: Autora.

Figura 36 — Páginas 50 e 51.

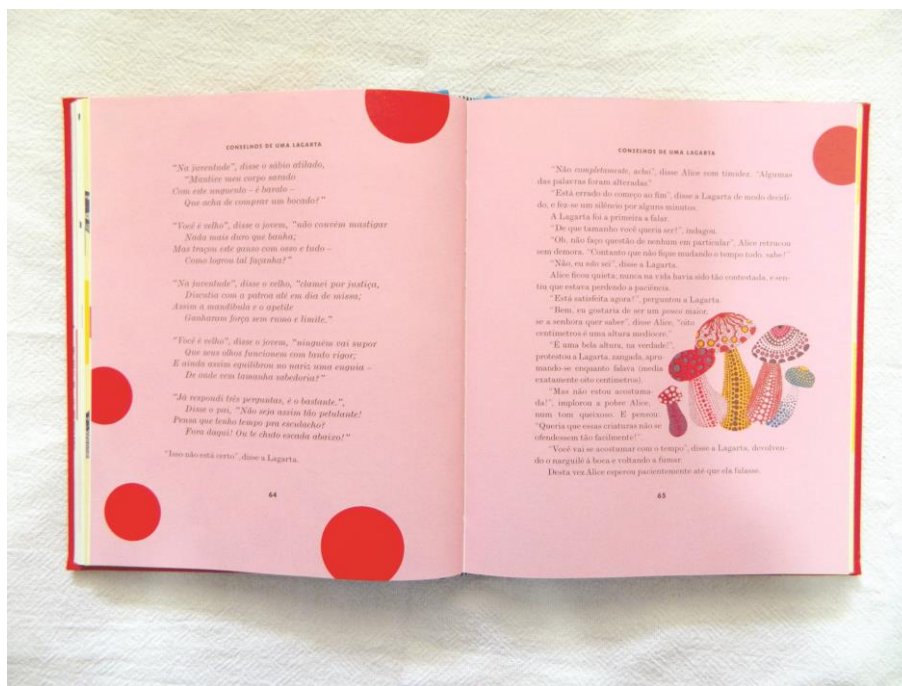


Fonte: Autora.

Na página 63, temos a utilização da ferramenta itálico em um trecho do texto, o que parece ser uma poesia, visto que a personagem fala em “recitar”. Com isso, observa-se o destaque de uma parte do texto que não mantém o padrão e, portanto, pode ser destacada. Essa poesia possui continuidade na página 64, mas a página, juntamente à página 65, apresenta fundo rosa com os pontos já conhecidos. Na

página 65, porém, já vemos o texto normal voltar à cena, juntamente com uma ilustração de seu contexto.

Figura 37 — Páginas 64 e 65 do livro.



Fonte: Autora.

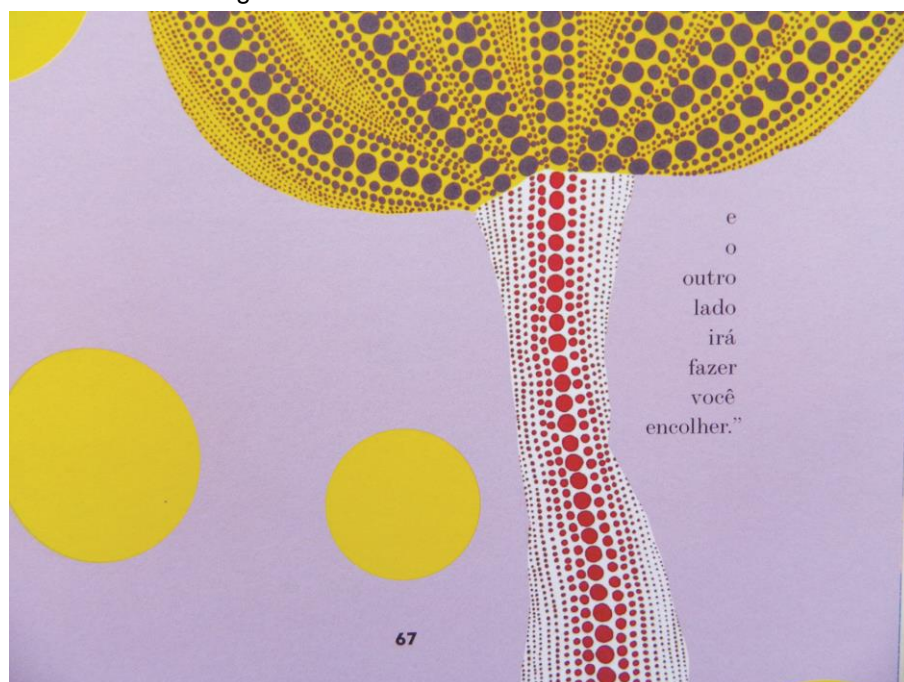
As páginas 66 e 67 trazem o recurso do tamanho da fonte novamente. Ele está claramente sendo utilizado para ilustrar o tamanho que a personagem pode obter. Ao lado dessa ilustração, observamos a utilização da fonte em tamanho normal para contrastar com a da página anterior.

Figura 38 — Recurso tipográfico nas páginas 66 e 67 do livro.



Fonte: Autora.

Figura 39 — Detalhe do tamanho da fonte.



Fonte: Autora.

As páginas 82 e 83 apresentam formatação semelhante. A diferença entre as duas se encontra na utilização de recursos tipográficos na página ímpar que se referem a uma música cantada nesse trecho da história.

Na página 96 temos a utilização do destaque de texto através do itálico em alguns trechos, referente a uma canção que a personagem entoava no trecho em questão.

Na página 110 temos a utilização das fontes em tamanho maior em uma pequena parte da frase, repetindo o mesmo recurso utilizado em outros momentos, com o objetivo de manter a dinamicidade no decorrer do livro.

A página 144 não apresenta ilustração, mas possui um recurso textual com o qual destaca uma canção que se inicia na página 143 e termina nesta página em questão. Um método semelhante é utilizado na página 148 para destacar uma poesia.

As próximas três páginas, 149, 150 e 151, apresentam somente recursos textuais, como o itálico, para destacar o texto em forma de canção, como já mencionado. A última página de texto, antes da entrada do novo capítulo, apresenta o fim do texto e apenas alguns pontos no restante da página. Este também pode ser um método de manter o leitor interessado, sem que o mesmo esteja cansado dos elementos gráficos tão presentes.

Observa-se uma diferença apenas nas páginas 166 e 167: o destaque do texto através do itálico e do tamanho da fonte, que se modifica levemente em comparação à fonte normal. Apesar de ser uma repetição, no caso do livro analisado, também revela um tipo de padrão que permite ao leitor entender que aquele trecho do texto não possui as mesmas características do texto comum, que se apresenta com a fonte padrão do corpo do texto. No caso das páginas citadas, o trecho refere-se a versos inseridos no contexto.

3.2.5 Cor

Samara (2011), ao falar sobre a cor, conclui que

poucos estímulos visuais são tão poderosos quanto a cor. Ela está intimamente conectada ao mundo natural e, portanto, é uma ferramenta de comunicação profundamente útil. No entanto, uma vez que a cor resulta da transmissão de ondas de luz refletidas através de um órgão imperfeito – o olho – para um intérprete imperfeito – o cérebro –, os sentidos que ela expressa são também profundamente subjetivos. Em outras palavras, embora o mecanismo de percepção de cor seja universal entre os humanos, o que fazemos com ela quando a vemos é uma questão totalmente diferente. Diferenças culturais e experiências individuais afetam nossa interpretação das mensagens cromáticas. Por isso, a cor, assim como o texto e a imagem, de fato configura conteúdo, e deve ser discutida durante o processo de design de uma publicação.” (SAMARA, 2011, p. 26)

Figura 40 — Progressão ou sincopação cromática.



Fonte: Samara (2011).

Assim, ao observar o livro estudado, percebeu-se que ele possui cores na maioria de suas páginas. As principais cores observadas no decorrer das páginas, em ordem de aparição, foram: amarelo, branco, preto, vermelho, rosa, verde, azul, cinza, roxo, laranja, marrom, além de diversas variações dessas cores.

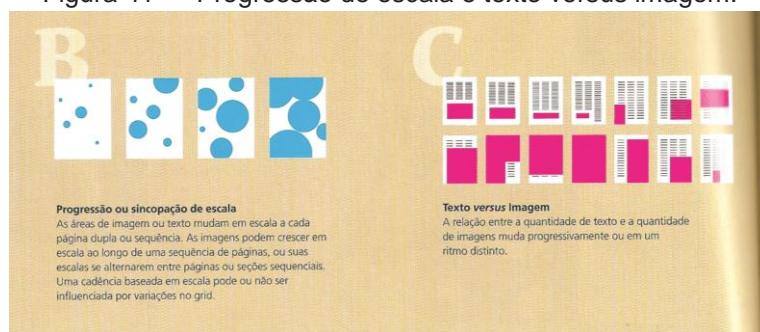
Observamos, porém, em algumas páginas, que a utilização de cores não é feita, o que torna possível aferir que essas são páginas de contraste em relação às demais páginas repletas de ilustrações, pois apresentam espaços vazios, como já mencionados, que também possuem função no *design* gráfico.

Esta análise não possui o objetivo de definir os significados da utilização de cada cor, pois elas são apresentadas de acordo com o texto em que o livro foi concebido e de acordo com seus projetos editorial e gráfico. Essas cores, portanto, transmitem ao leitor uma sensação de dinamicidade e alegria, o que acaba se integrando ao sentido do texto.

3.2.6 Imagens

As imagens observadas no livro são relacionadas ao texto em sua totalidade. O que podemos observar, além disso, é que essas imagens são, muitas vezes, compostas por outros pontos. Seu sentido também se relaciona ao contexto do livro, mas, também, ao contexto em que a ilustradora está inserida, já que é a pessoa responsável pela criação de cada uma delas.

Figura 41 — Progressão de escala e texto versus imagem.



Fonte: Samara (2011).

Fazer os tipos interagirem com outros elementos em uma composição – especialmente com imagens – constitui um grave problema para muitos designers. A dificuldade para resolver esse problema deriva da inescapável funcionalidade da tipografia. Contudo, de modo semelhante aos elementos de uma pintura ou escultura que interagem para criar um conjunto coerente – elementos lineares em oposição a massas de claro e escuro, curvas reagindo a ângulos geométricos – os elementos tipográficos devem formar relações visuais unificadas com materiais não tipográficos ao seu redor. [...] Juntar palavras com imagens significa encontrar uma harmonia visual entre elas que otimize a leitura do texto, e ao mesmo tempo adicione uma dimensão conceitual à imagem.[...] (SAMARA, 2011, p. 84).

No capítulo um, observamos que se inicia com uma ilustração na página par e com o texto na página ímpar, apresenta a repetição do elemento principal na cor amarela. Essa ilustração, de acordo com nossa interpretação, possui função de apenas complementar o texto. Os pontos que aparecem nas páginas também não interferem de qualquer forma.

Figura 42 — Capítulo um do livro.



Fonte: Autora.

Na página 2, é visível que os pontos transpassam o texto, ainda que o contraste entre a cor da fonte e a cor dos pontos seja suficiente para que a leitura não seja prejudicada. Na página 4 também observa-se as mesmas ferramentas da página 2, que se repetem também na página 6.

Figura 43 — Página seis do livro.

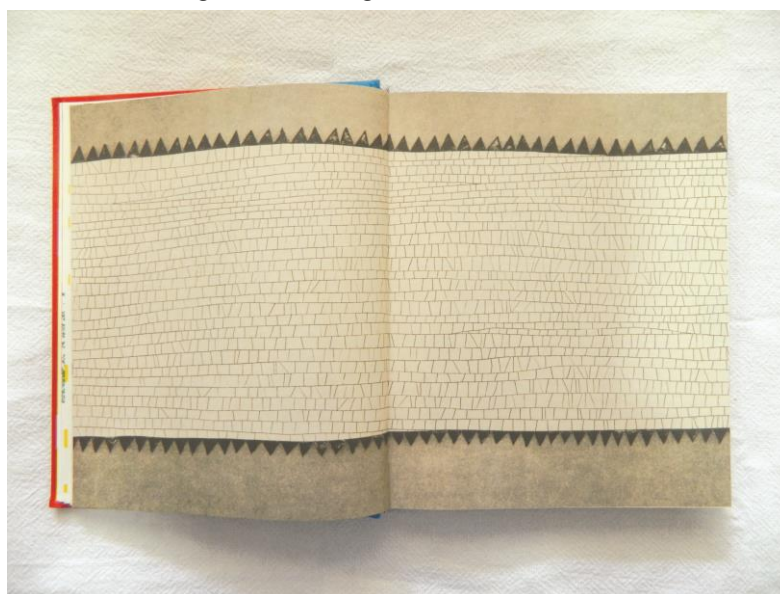


Fonte: Autora.

O texto, entre a página 4 e a página 9, é intercalado por ilustrações de página inteira. Na página nove, porém, observamos os pontos da artista sendo contornados pelo texto, com uma cor diversa da utilizada até esta página: a cor azul. Esse contorno nos mostra que não houve prejuízo na leitura, de acordo com os princípios de legibilidade abordados no segundo capítulo deste trabalho.

As páginas 10 e 11 são tomadas por uma grande ilustração que, de acordo com o texto que a antecede, ilustra a última frase do mesmo.

Figura 44 — Páginas 10 e 11 do livro.



Fonte: Autora.

As páginas 12 e 13 são as primeiras páginas casadas com texto em ambas a aparecerem no livro. No lado esquerdo tem-se uma ilustração contornada pelo texto e, no lado direito, temos um texto simples, com os pontos, em azul, passando por trás do mesmo e uma frase destacada. É necessário frisar que, nesse caso, as partes do texto em que os elementos passam por trás não são tão visíveis, devido à cor escura dos elementos, o que pode dificultar, em parte, a leitura, dependendo do leitor. Além desses elementos já mencionados da página 13, também percebe-se novamente a presença dos asteriscos, que se repetem em três linhas com quatro, três e quatro asteriscos, respectivamente. Esse conjunto se repete por mais duas vezes durante o livro e, observando os momentos em que esses elementos aparecem, percebe-se que são relacionados às reações e sensações da personagem principal sobre o que ela bebeu e comeu.

Figura 45 — Páginas 12 e 13 do livro.



Fonte: Autora.

As páginas 14 e 15 são tomadas por uma ilustração abstrata, que talvez represente o estado da personagem após a última parte do texto anterior à ela. Essa ilustração, por preencher o tamanho total das páginas, impede o aparecimento do cabeçalho e da numeração das páginas.

A página 17 possui seu texto diagramado normalmente, além da presença dos pontos fazendo o contorno do mesmo, em grande quantidade e em cor azul. Esses pontos não interferem no texto de nenhuma forma, já que apenas o contornam sem tocá-lo.

A página 18 apresenta características semelhantes à página 18. As diferenças entre essas páginas se apresentam na ilustração, que é contornada pelo texto nesta página, e a ausência do elemento principal em relação à página 18. Outra diferença é a cor da página, que, nessa última, é roxa, a qual é a primeira que se apresenta com uma cor diversa da apresentada até então, a cor branca.

Na página 19, a ilustração contida na página, sendo contornada pelo texto, é uma continuidade da ilustração da página par, pois o próprio texto da página em questão faz referência ao elemento ilustrado, diferente da página anterior que não cita, em nenhum momento, tal elemento. Essas questões podem ser observadas como técnicas da própria editora para incrementar a apresentação do texto, incluindo a cor do plano de fundo de cada página.

Na página 20 os pontos aparecem novamente em azul, sendo uma delas apresentada com uma transposição do texto, o que não implica em uma diminuição de sua legibilidade. Já a página ímpar, 21, apresenta uma ilustração de página inteira.

A página 22 apresenta, mais uma vez, o fundo na cor roxa. Seus pontos agora são amarelos e perpassam o texto, além de fazerem-no recuar para a direita, fazendo o alinhamento à esquerda se perder, mas mantendo o alinhamento à direita.

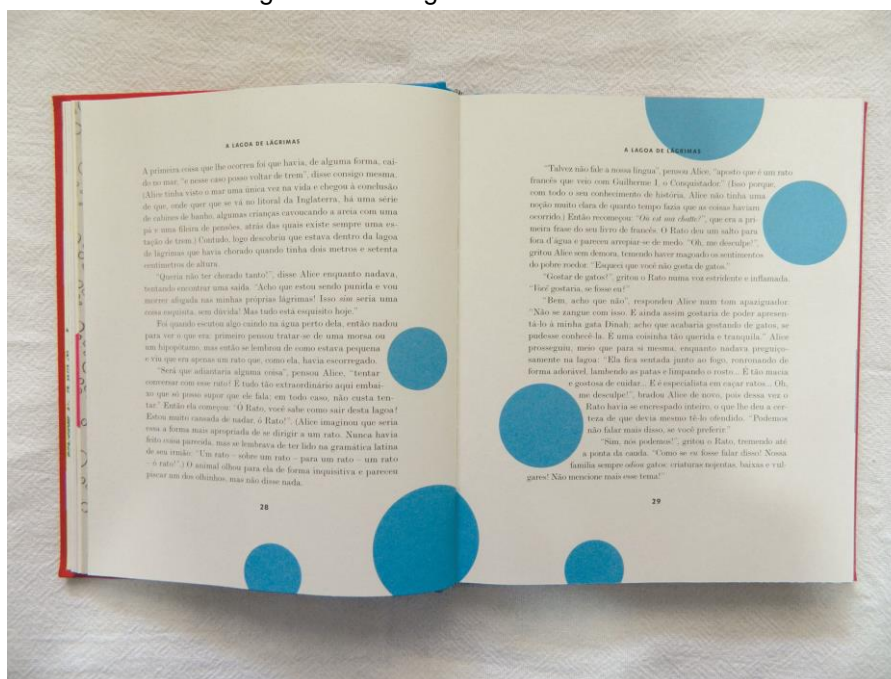
A página 23 apresenta uma ilustração referente a esse trecho. Podemos observar que esse estilo é suficiente para a compreensão do texto no contexto apresentado.

Na próxima página, 24, observam-se os mesmos pontos já conhecidos, na cor rosa, passando por trás do texto e sendo contornados por ele. A página ímpar casada com esta surge da mesma forma, mas apresenta um fundo rosa e uma ilustração que também se refere ao texto daquela página.

As páginas 26 e 27 apresentam uma ilustração grande que preenche ambas as páginas, tirando o espaço do cabeçalho e do rodapé novamente, mas sem interferir em qualquer processo de leitura, já que ambas as páginas não possuem texto.

As páginas 28 e 29, casadas, são diagramadas da mesma forma entre si, e os pontos aparecem em azul, contornados pelo texto. A página 30 também apresenta a mesma diagramação. Só encontra-se uma ilustração na página 31, a qual refere-se ao texto da página 30.

Figura 46 — Páginas 28 e 29 do livro.



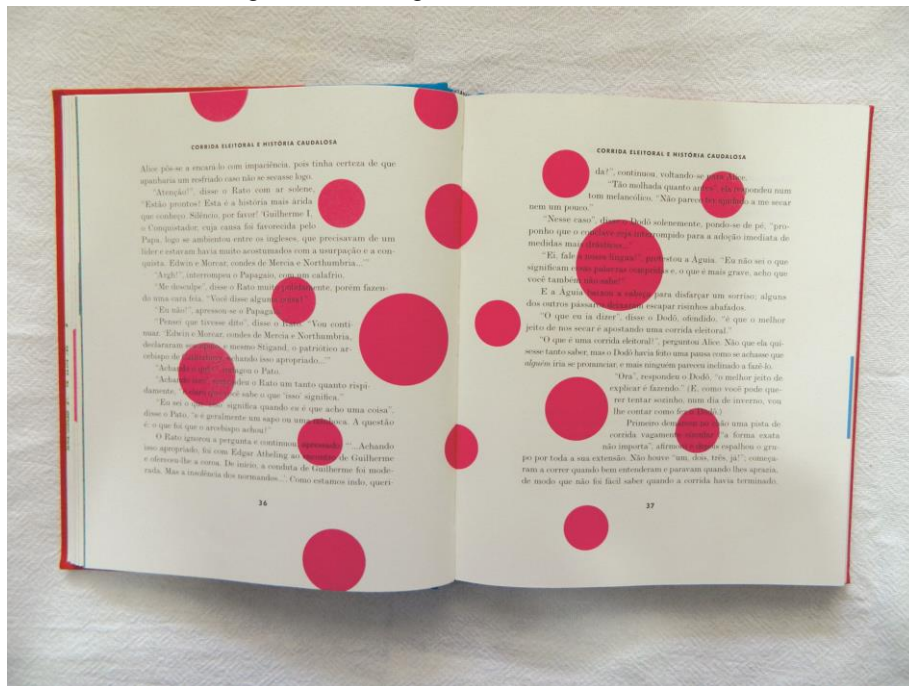
Fonte: Autora.

As duas páginas seguintes contém, assim como as páginas 26 e 27, uma imagem que abrange ambas. Essa imagem se repete às páginas da entrada do livro: um fundo colorido, nesse caso azul, com pontos brancos, ou vazados. Ao observar a sequência do livro, percebe-se que a página seguinte, 34, apresenta uma ilustração na página par para que o título do capítulo possa continuar se encontrando na página ímpar. Essa ilustração se refere ao texto da página 30 e 35.

A página 35, na qual se encontra o título do capítulo três, a formatação se repete em relação às páginas 28, 29 e 30. Neste caso, somente a cor do elemento principal muda para rosa, e a intervenção do mesmo ocorre no texto, mas também não modifica a compreensão ou a legibilidade do texto.

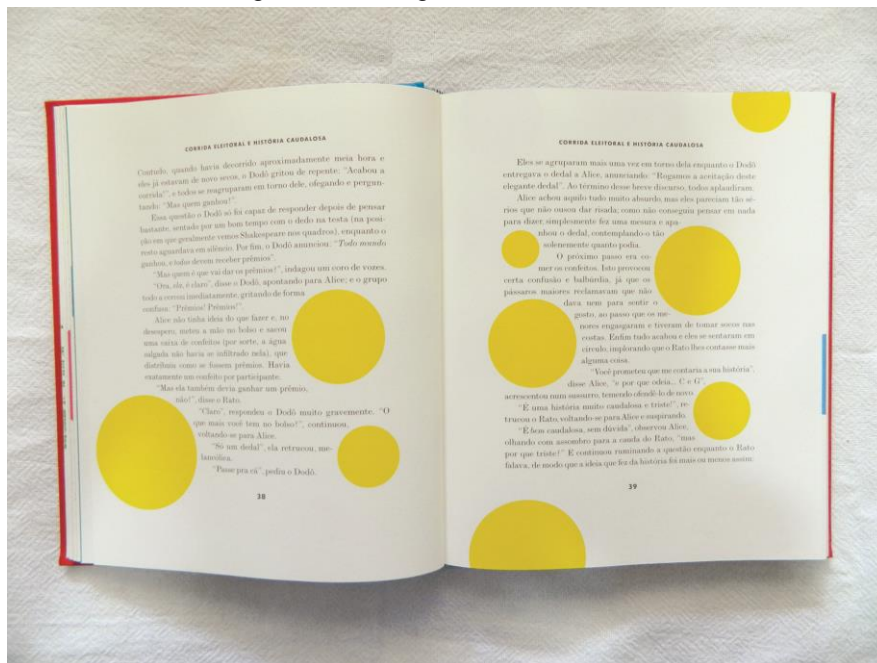
Nas próximas páginas, até a página de número 39, observamos a mesma diagramação já mencionada. As diferenças ficam por conta da cor, do tamanho e da quantidade de pontos utilizados em cada página. Nas páginas 36 e 37 os pontos são rosas e em grande quantidade. Já nas páginas 38 e 39 elas aparecem na cor amarela e em menor quantidade.

Figura 47 — Páginas 36 e 37 do livro.



Fonte: Autora.

Figura 48 — Páginas 38 e 39 do livro.



Fonte: Autora.

As páginas 41, 42 e 43 apresentam, novamente, diagramações semelhantes entre si, com o elemento principal se repetindo em cores diferentes. A página 42, porém, possui fundo rosa e não apresenta número de página, e o capítulo se inicia,

novamente, na página ímpar. É importante ressaltar que esse padrão, criado no decorrer de algumas páginas do livro, não é um recurso ruim em se tratando de projeto gráfico, já que é o que normalmente ocorre na maioria dos livros, de acordo com uma experiência própria de análise de livros durante o curso.

Nas páginas 52, 53, 54 e 55, observamos a mesma diagramação já conhecida, constituída de imagens e pontos, mantendo o padrão utilizado durante o livro, o que também facilita o ritmo de leitura.

As duas últimas páginas deste capítulo, 58 e 59, se apresentam de maneira mais simples do que as anteriores. Possuem pontos na cor azul e pequenas ilustrações contornadas pelo texto. E é com as mesmas ilustrações, mas em tamanhos variados, que o capítulo seguinte se inicia, dando continuidade ao pensamento da personagem. Nessas duas páginas, 60 e 61, somente vemos as ilustrações sendo aplicadas em parceria com os pontos amarelos, em um fundo também amarelo, mas em tom diferente. As páginas seguintes apresentam a mesma formatação tradicional, mas com os pontos em tamanhos menores e em maior quantidade.

Figura 49 — Páginas 60 e 61 do livro.



Fonte: Autora.

As páginas 66 e 67 apresentam fundo colorido e os pontos em amarelo, além de uma ilustração na página ímpar referente ao texto. Nas páginas 68 e 69, observamos a presença de mais ilustrações semelhantes às últimas páginas, sobre fundo colorido. A página 68 nos traz um elemento pouco utilizado até então: os

asteriscos comentados nas páginas 13 e 18. Eles se apresentam em 3 linhas e são utilizados da mesma forma em relação a essas outras páginas. A página 69 apresenta somente ilustrações.

A página 70 apresenta somente texto diagramado de forma simples e a aparição de poucos pontos na cor rosa. Já a página 71 traz outra ilustração que ocupa a totalidade da página e representa a personagem em um novo momento.

As páginas 72 e 73 são bastante simples visualmente, constituídas da mesma formatação da página 70. Novamente, percebe-se a utilização de um padrão conhecido, que cria uma identidade para o livro e permite que o leitor experimente diversos tipos de sensações no decorrer do livro, mesmo que existam páginas mais simples em relação à sua composição gráfica.

As páginas 74 e 75 possuem uma grande ilustração, que possui uma espécie de continuidade na página seguinte, a qual é anterior à página onde se encontra o título do capítulo seis. Essa página, de número 77, não apresenta nenhuma diferença em relação às outras já apresentadas aqui. A página 78 também se apresenta de forma simples, mesmo que esse simples já possua muitas diferenças em relação aos projetos simples que é possível observar em outros livros sem quaisquer expectativas sobre a inovação de seu projeto gráfico. Já a página 79 traz mais uma ilustração de página inteira.

As páginas 80 e 81 apresentam diagramação simples, como já mencionado em outras páginas, mas com uma ilustração na página 81 que se refere ao texto.

A página 82, pareada com a página 83, apresenta ilustrações contornadas pelo texto em um fundo colorido, tal qual a página seguinte. É importante lembrar que, durante as páginas, o elemento principal continua sendo utilizado para incrementar o texto.

As páginas 84 e 85 mantêm o mesmo padrão das páginas 82 e 83, apenas com fundo e pontos em cores diferentes, assim como as páginas 86 e 87.

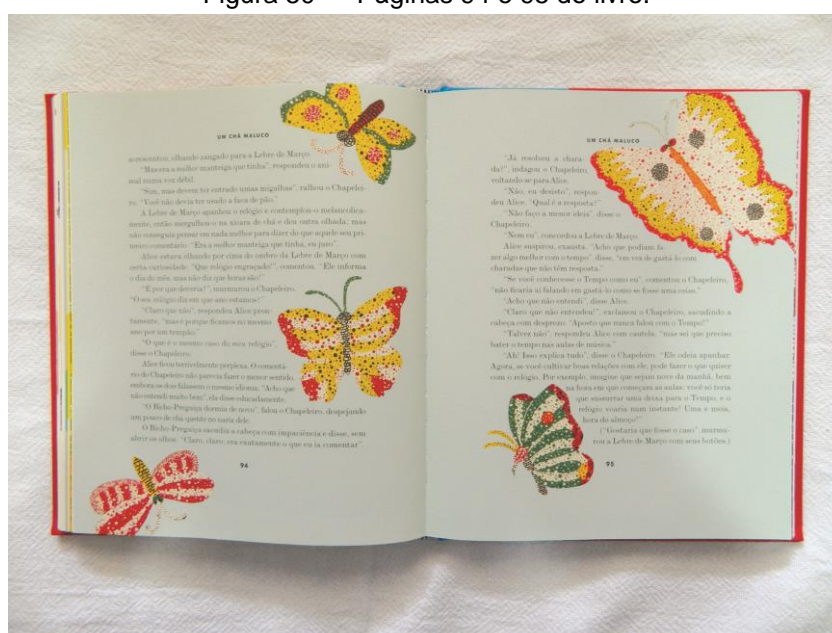
A página 88 ainda segue o padrão apresentado nessas últimas páginas, juntamente com a página 89. Nessa, porém, existe uma grande ilustração em uma cor contrastante com a cor de fundo.

A página 90, que antecede o título do capítulo sete, apresenta mais uma ilustração. Dessa vez em cor escura. Já a página de entrada do novo capítulo não apresenta nada diferente.

Na página 92 temos o fundo amarelo com os pontos aplicadas por cima do mesmo. Além disso, observa-se uma ilustração que tem seu início nessa página e segue até a página 93, sendo contornada pelo texto. Essa ilustração possui uma cor forte e também chama a atenção do leitor quando ele se depara com ela.

As páginas 94 e 95 não apresentam os pontos, somente algumas ilustrações adentrando o espaço do texto e invadindo o espaço do cabeçalho e rodapé para tornar as páginas integradas e não criar uma limitação de espaço, liberando a visão do leitor.

Figura 50 — Páginas 94 e 95 do livro.



Fonte: Autora.

Na página 97, mais uma ilustração de página inteira, e, na página 98, uma ilustração que complementa essa primeira, mas, dessa vez, contornada pelo texto e em um fundo colorido.

Na página 99 temos o padrão conhecido de texto e pontos, assim como na página 100. A página 101, porém, apresenta uma outra ilustração que utiliza a metade inferior da página em um fundo de mesma cor da página 98, mantendo a impressão de que o assunto tratado na história ainda não está finalizado, pois as ilustrações continuam a se complementar. Já na página 102 volta o padrão.

As páginas 103, 104, 105 e 106 apresentam ilustrações de mesmo estilo e, o que pode-se perceber, é que os pontos, tão caros à ilustradora, também fazem parte

das ilustrações como elementos construtores. Acredita-se, com isso, que todo o trabalho passa a se mostrar mais integrado, como não poderia deixar de ser em um livro deste tipo.

Figura 51 — Páginas 104 e 105 do livro.



Fonte: Autora.

A página ímpar seguinte apresenta o título do capítulo oito, como se manteve até aqui e se manterá até o final do livro. Essa página apresenta somente texto e uma ponto grande e vermelho entre o título e as primeiras linhas do texto. Essa questão também mantém a ligação entre todas as páginas do livro como uma unidade. Os pontos, portanto, já se repetem na página 108 e na construção da ilustração seguinte, na página 109.

Na página 110 tem-se há a aplicação dos pontos novamente, também ocupando a página 111.

Uma grande ilustração também toma conta das páginas seguintes, 114 e 115, mas em sua totalidade, além de ser inteiramente composta por pontos, como identidade da ilustradora.

As páginas 116 e 117 apresentam o padrão já conhecido para, logo após estas, observarmos outra ilustração de uma página inteira como para introduzir as páginas

com cores de fundo diferentes, ou as mesmas fazendo parte de uma integração, já que a ilustração apresenta a mesma cor do fundo das demais páginas a seguir. Assim, a página 118 apresenta uma grande ilustração, mas a página 119, somente o padrão com fundo colorido. As páginas 120 e 121, porém, já possuem ilustrações em tamanho menor novamente, que compõem o contexto da história.

Da página 121 até a página 126, observamos ilustrações nos dois pares de páginas e na última, página 126, também, como entrada do capítulo nove. A página que contém seu título não apresenta qualquer diferença relevante, assim como a 128 e 129. Na página 130, temos uma ilustração de página inteira, mas o padrão retorna nas páginas 131 e 132. A página 133 apresenta uma ilustração, novamente de página inteira, construída de forma semelhante a outras ilustrações apresentadas neste livro. A página 134, porém, não possui nenhuma formatação diferenciada, em contraste com a página seguinte, 135, que traz uma ilustração de um peixe em um fundo azul com pontos brancos, o que se repete nas páginas 136 e 137, para sofrer uma pequena modificação na página 138, quando os pontos passam a ser azuis, também. Na página 139, pode-se ver uma ilustração grande, sem texto, também dentro do mesmo contexto das páginas anteriores. Esse contexto se mantém na página 140, mas não é utilizado nas páginas 141 e 142 devido ao uso do padrão com pontos a partir da página ímpar na qual se inicia o capítulo dez. Na página 143, porém, o fundo azul volta a ser usado até a página 148. Além do fundo e das pontos brancos, a página 143 ainda apresenta uma ilustração bastante colorida, bem como nas páginas 145, 146, 147 e 148. As demais ilustrações até esta página são contornadas pelos textos de cada página para interagir com o mesmo.

A página que antecede o título do capítulo onze, a 152, apresenta uma ilustração bastante diferente das demais que observou-se até agora. Já a página do título, 153, apresenta as pontos já conhecidas passando pelo meio do texto, o que se repete na página seguinte, em cores diferentes.

Na página 155 tem-se mais uma ilustração, seguida por cinco páginas diagramadas somente com o texto e os pontos, até a página 160. Nas páginas 161 e 162 temos duas ilustrações de página inteira. Esta última funciona como entrada do capítulo doze, que também se inicia com a aplicação dos pontos. Essa aplicação, em número e cor variáveis, ocorre até a página 169.

Na página 170, temos mais uma ilustração de página inteira que antecede uma página com apenas duas frases. Essa página antecede as páginas 172 e 173 que

apresentam uma ilustração com os mesmos motivos da ilustração contida na página 170.

A página 174 traz somente texto, sem qualquer ilustração ou elementos gráficos. Nesse caso, repete-se também o conceito de espaços vazios, relevantes dentro do contexto do projeto gráfico. A página seguinte contém somente uma ilustração construída pelos famosos pontos. E, na página 175, chega-se ao final da história, com uma caixa pequena de texto e a palavra FIM afastada do mesmo.

Figura 52 – Páginas 176 e 177 do livro.

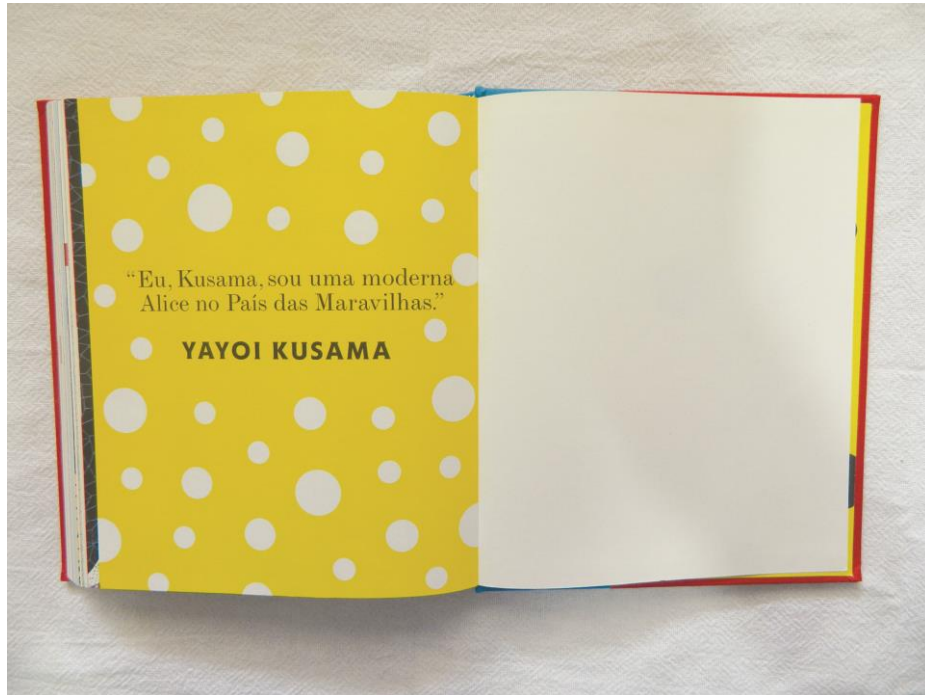


Fonte: Autora.

Após isso, tem-se outra ilustração que, devido ao seu contexto, significa o fechamento do livro (Figura 52). Antes da última página, porém, observa-se um par de páginas, 178 e 179, com fundo rosa e os pontos brancos, que antecede uma pequena biografia da ilustradora Yayoi Kusama, a qual recebe destaque neste livro devido ao seu trabalho impecável como compositora de um conjunto inspirador de texto e ilustrações, os quais não deixaram a desejar em nada o trabalho de um designer. Essa biografia é apresentada com uma ilustração da própria Yayoi e, na página 181, a caixa de texto. Após isso, tem-se uma última página de texto, a página 182, com uma frase final, também de Yayoi, em um fundo amarelo rodeada dos pontos que ela tanto aprecia e utiliza. Assim, o livro é finalizado, de fato, com a guarda

composta por pontos em preto e branco, em um fundo amarelo, como finalização de algo que começou com a guarda no início do livro.

Figura 53 – Páginas finais do livro.



Fonte: Autora.

Figura 54 – Última página do livro e sua guarda.



Fonte: Autora

3.3 Resultados

Como resultados da análise feita com base nos elementos gráficos possíveis em um livro, direcionados ao estudo do livro “Aventuras de Alice no País das Maravilhas”, obtemos constatações acerca do benefício ou prejuízo que esses elementos podem conferir ao processo de leitura. Para tanto, mesmo que em algumas páginas não seja possível fazer um estudo muito aprofundado acerca dos elementos que as constituem, fazendo com que o resultado seja apenas uma descrição destas páginas, observamos que nas páginas em que ocorre a integração dos elementos gráficos com o texto, a leitura é facilitada, já que ambos auxiliam na compreensão do conteúdo. Além disso, notamos que as páginas que apresentam qualquer interferência ao texto, tal qual a invasão dos pontos ao espaço do texto e a consequente sobreposição do mesmo em relação aos pontos, apresentam uma modificação na legibilidade, nos levando a observar que esse tipo de recurso deve ser utilizado com cautela, já que as cores devem ser contrastantes com o objetivo de facilitar a leitura.

Ademais essas duas observações, o restante dos recursos utilizados no decorrer das páginas do livro estudado possuem a capacidade de atrair o leitor em se tratando de questões estéticas e relacionadas à dinamicidade e ao ritmo de leitura. Essa atração permite que o livro seja lido em sua totalidade e que a compreensão do mesmo seja potencializada devido ao uso de ferramentas planejadas durante os projetos visual e gráfico do livro em questão.

A criação de ilustrações e elementos gráficos por parte de artistas ou profissionais desta área também fazem a diferença quando do planejamento do projeto gráfico. Para corroborar essas questões, realizou-se uma pesquisa acerca da ilustradora e sobre o processo de ilustração do livro. A diretora editorial da Penguin Classics, Alexis Kirschbaum, já citada nesta etapa do trabalho, explicou, ainda na entrevista concedida ao UOL Entretenimento, que encomendou as ilustrações de forma a deixar a ilustradora o mais livre possível, sem dar sugestões sobre o que deveria ser retratado. Além disso, a diretora explicou que fora ela quem fizera um pedido direto sobre os recursos tipográficos que são apresentados durante as páginas do livro: “também sugeri que ela usasse motivos visuais que aparecem ao longo do livro, que dão uma ideia de todo, e que brincasse com o tamanho”.

Segundo o próprio *site*, o livro possui muitos traços gráficos:

além das ilustrações de Kusama, a nova edição enfatiza os elementos visuais em um projeto gráfico que faz com que texto e figuras se entrelacem, e que as próprias frases, em escala ampliada ou reduzida, sirvam como ilustrações. (UOL ENTRETENIMENTO, 2014, *online*).

Além disso, a diretora ainda destaca que havia algumas frases que a editora gostaria de enfatizar, então foi utilizada a ferramenta da mudança de tamanho da fonte: “Queríamos enfatizar o humor das palavras e fazer disso algo que tanto as crianças quanto os adultos pudessem apreciar”, explica Alexis durante a entrevista.

Durante a análise do livro, acreditamos que a experiência foi bastante completa em relação aos inúmeros elementos gráficos e visuais que apresenta. No princípio, acaba-se se encantando com a riqueza de detalhes das ilustrações e a grande capacidade criativa da artista. No decorrer da análise, porém, esses elementos acabam por tornar-se tão integrados ao conteúdo que não mais é possível percebê-los isoladamente, mas, sim, como parte de um grande conceito criado para trazer de volta o gosto pela leitura. Essa integração não permite qualquer dificuldade no processo de leitura, e essa constatação ganha força quando nos deparamos com uma grande inserção no mundo da personagem, além da possibilidade de experimentar sensações e formas de leitura variadas em momentos diferentes da análise.

Com isso, percebemos que a ilustradora possui sensibilidade suficiente para integrar texto, ilustração e elementos gráficos tão utilizados por ela em sua carreira como artista. Talvez por sua profissão diferir da profissão de *designer* ou ilustrador por si só, é que isso foi possível. Esse é, na verdade, o papel do *designer* quando de sua tarefa de “embelezar” o texto e o livro como obra. Além disso, existe a função de facilitar a leitura, mantendo o interesse do leitor em relação ao livro, e essa missão possui alto grau de responsabilidade, já que envolve o livro, agora não só como produto, mas como obra de arte, e o leitor, que passa por inúmeras modificações de acordo com o passar do tempo e das evoluções dos métodos de leitura.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

São tantas as características que um projeto gráfico pode abarcar que seria impossível reunir todas elas em um único trabalho. O editor ou qualquer outro profissional que tenha planejado o aspecto visual do livro possui o pensamento diferente de um outro tipo de designer, e isso faz com que não seja possível desvendar o método de cada um em sua maneira de imaginar o livro pronto. Neste trabalho, portanto, tentou-se abordar os aspectos principais e mais visíveis em se tratando de design editorial a fim de abarcar a mágica dessa profissão e o resultado que ela traz para um livro que chega às suas mãos de forma vazia graficamente, apenas com as ideias do autor expressadas em palavras. O editor, assim, precisa transcrever essas ideias para aspectos mais visuais, integrando todo o texto às ilustrações ou elementos planejados para comporem as páginas da publicação. E essa sempre é uma tarefa difícil, mas, na maioria das vezes, o que acontece vai além das expectativas do próprio autor: o texto, enfim, está disposto da maneira mais exata em relação ao seu objetivo, o que facilita que o leitor aprecie de muitas formas a leitura e que se sinta absorvido pelo livro, em sua totalidade.

Assim, após analisar tudo o quanto foi apresentado neste trabalho, desde a apresentação e contextualização do cenário editorial brasileiro até as mais variadas formas que um livro pode tomar para apresentar seu conteúdo, observamos que o *design* editorial, ferramenta utilizada por profissionais para dar vida e cor aos livros, também possui função de auxiliar na compreensão do conteúdo dos mesmos. Esse auxílio se apresenta a partir do planejamento gráfico de um livro que será publicado por uma editora específica, e deve ser criado por um *designer* que possua conhecimento necessário para criar um conceito que será seguido durante todo o processo de produção do livro. Esse conceito irá guiar os profissionais durante a execução dos projetos editorial e gráfico, integrando ambos os projetos em uma apresentação visual satisfatória se inserida no contexto do conteúdo do livro.

Com isso, observamos que nosso objetivo inicial com este trabalho foi alcançado, mediante estudos acerca dos elementos que podem ser utilizados em um projeto gráfico e de questões a respeito do contexto em que o livro estudado está inserido. Essas informações são importantes, pois fazem parte da etapa de planejamento dos projetos visual e gráfico de qualquer livro que se venha a estudar.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do Livro**. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2008.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**. São Paulo: Editora Globo, 2014.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHOCO LA DESIGN. **O livro e suas capas**. 2013. Disponível em: <<http://chocoladesign.com/o-livro-e-suas-capas>>. Acesso em: 07 de novembro de 2014.

FERNANDES, Helio Puglia; GONÇALVES, Marilson Alves. **Repensando o modelo de negócios do livro: estratégias operacionais para gestão editorial**. São Paulo: Com-Arte, 2011.

FONSECA, Joaquim. **Tipografia e Design Gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

FRÔNTIS EDITORIAL. **Legibilidade**. Disponível em: <<http://www.frontis.com.br/Imagens/Legibilidade.pdf>>. Acesso em: 14 de novembro de 2014.

LABARRE, Albert. **História do livro**. Trad. do francês de Maria Armanda Torres e Abreu. São Paulo: Editora Cultrix, 1981

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita**. São Paulo: Ática, 1998. 519p.

McMURTRIE, D. C. **O Livro: impressão e fabrico**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

PUBLISH NEWS. **Marcos Strecker é o novo diretor editorial da Globo**. 2011. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=64068>>. Acesso em: 30 de outubro de 2014.

SÁ-EARP, Fabio; KORNIS, George. **A economia da cadeia produtiva do livro**. Rio de Janeiro: BNDES, 2005. Disponível em: <http://www.bndespar.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/ebook/ebook.pdf>. Acesso em: 06 de outubro de 2014.

SAMARA, Timothy. **Guia de tipografia**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SAMARA, Timothy. **Guia de design editorial**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro**: ensaios sobre tipografia e estética do livro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

UOL ENTRETENIMENTO. **Alucinações fazem Yayoi Kusama se sentir como “Alice”, acredita editora**. 2014. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/06/09/editora-diz-que-kusama-se-sente-como-alice-por-causa-de-suas-alucinacoes.htm>>. Acesso em: 25 de setembro de 2014.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Tradução Ana Thorell. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.