

UNIVERSIDADE FEEVALE

INGRID SCHERDIEN

DESIGN DE LIVROS: ANALISANDO A CONSTRUÇÃO
GRÁFICA/EDITORIAL

Novo Hamburgo
2010

INGRID SCHERDIEN

DESIGN DE LIVROS: ANALISANDO A CONSTRUÇÃO
GRÁFICA/EDITORIAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Design – Habilitação em Design Gráfico – Ênfase em Mídias Eletrônicas pela Universidade Feevale.

Orientadora: Prof^a Me. Janine Barbosa Moura

Novo Hamburgo
2010

INGRID SCHERDIEN

Trabalho de Conclusão do Curso de Design – Habilitação em Design gráfico – Ênfase em Mídias Eletrônicas, com título Design de livros: analisando a construção gráfica/editorial, submetido ao corpo docente da Universidade Feevale, como requisito necessário para obtenção do Grau de Bacharel em Design.

Aprovado por:

Professora Me. Janine Barbosa Moura
(Orientadora)

Professor Me. Alexandre Giovani da Costa Schiavoni
(Membro da banca examinadora)

Professor Me. Luís André Ribas Werlang
(Membro da banca examinadora)

Novo Hamburgo, junho de 2010.

Dedico as páginas deste trabalho aos meus pais, Lili e Edmar Scherdien. Embora meu pai já não as possa lê-las e minha mãe não compreenda muitos conceitos de design, foram eles que me ensinaram o significado das palavras, me dando subsídios para aqui escrevê-las.

Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço a Deus, que me deu discernimento para cursar as diferentes disciplinas de toda a faculdade. À minha orientadora Janine, que acreditou no meu trabalho, compreendeu minhas ansiedades e esteve disposta em todas as horas. À ex-professora da Universidade Feevale, Arina Blum, que me ajudou a iniciar os estudos do design do livro. Aos professores do curso de Design da Feevale, que me deram a base conceitual e a motivação de sempre seguir em frente. À professora do curso de Letras da Unisinos, Marília Barcellos, que ministrou uma extensão em design de livros, do qual fui aluna, e que gerou em mim o interesse em estudar mais sobre o assunto. Aos amigos e familiares que ajudaram no que foi possível, presenciando e compreendendo meus bons e maus momentos nos meses de estudo, em especial ao meu noivo Maicon Cesar, que soube ser paciente e companheiro.

Um livro é um espelho flexível da mente e do corpo. Seu tamanho e proporções gerais, a cor e a textura do papel, o som que produz quando as páginas são viradas, o cheiro do papel, da cola e da tinta, tudo se mistura ao tamanho, à forma e ao posicionamento dos tipos para revelar um pouco do mundo em que foi feito. Se o livro se parecer apenas com uma máquina de papel produzida conforme a conveniência de outras máquinas, só máquinas vão querer lê-lo.

Robert Bringhurst

RESUMO

O livro é provavelmente o conjunto metafísico mais elogiado pelos mestres da tipografia de todos os tempos, sendo considerado como um ícone da cultura. A construção de sua materialidade e de sua visualidade, ou seja, o seu design, é um desafio milenar. Diversos autores definem especificações para a construção do design de livros. Porém, deseja-se verificar, se os critérios definidos por esses autores estão sendo aplicados no projeto dos livros, principalmente naqueles de grande venda e leitura, os chamados best-sellers. Diante deste contexto, este trabalho tem por objetivo principal, identificar como o design de determinados livros vem sendo apresentado, propondo melhorias a partir do resultado desta análise de acordo com as especificações encontradas para um bom design de livros. De acordo com a metodologia de trabalho definida, na primeira parte do Trabalho de Conclusão de Curso, são realizados levantamentos bibliográficos sobre o histórico e futuro do livro no mundo e no Brasil, seu valor comercial e cadeia produtiva, e as especificações de construção do design dos livros, selecionando dez títulos integrantes das listas dos livros mais vendidos do Brasil, do gênero Obras Gerais/Ficção, dos últimos cinco anos, realizando análises qualitativas, descrevendo e comparando os dados encontrados nesta análise. Com os resultados obtidos, questiona-se a padronização do design editorial entre diversas editoras e propõe-se um projeto prático para a segunda etapa do Trabalho de Conclusão de Curso, utilizando o aporte teórico aqui apresentando como base para o desenvolvimento de uma nova proposta de identidade editorial, com base em um dos livros analisados.

Palavras-chave: Livros. Design Gráfico. Projeto Editorial. Análise Visual.

ABSTRACT

Book is probably the most acclaimed metaphysical set by the typography masters of all the time, being considered as a cultural icon. The construction of its materiality and visual, in other words, its design, is a millennial challenge. Too many authors define specifications for books design construction. However it's important to verify if the statements by these authors are being applied in the books project, mainly those with more expressive selling and reading, the best-sellers. With this background, this work has as the main objective to identify how the design is presented in specific books, proposing improvements from the results in this analysis according the founded specifications for a good book design. The methodology of this work, in the first part of the Undergraduate Work, comprises bibliographic research about past and future of the book in the world and in Brazil, its market value and production chain, and the construction specifications to book design, choosing ten titles into best-seller lists, in genre General/Fiction, by the last five years, performing quantitative analysis, describing and comparing the founded data. With these acquired results, it's inquired the editorial design standardization among several publishers and it's proposed a practical project for the second part of the Undergraduate Work, using the presented theoretical yield as a basis for development by a new propose of editorial identity, based on one of the analyzed books.

Keywords: Books. Graphic Design. Editorial Project. Visual Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Placa de argila desenterrada em Nínive, em 1852	19
Figura 2 - Fragmento de um papiro encontrado em Behnesa, a 170 km do Cairo. Datado em 300 d.C.	20
Figura 3 - Representação de um volumen	20
Figura 4 - Texto religioso inscrito em códice de madeira egípcio. Século III d.C.....	21
Figura 5 - Exemplar mais antigo da Bíblia: o Códex Sinaiticus, escrito em grego em folhas de pergaminho, no século IX.....	22
Figura 6 - Códice de pergaminho.	22
Figura 7 - Iluminura representativa de um monge copista.	24
Figura 8 - Manuscrito medieval da Ética de Nicômaco, de Aristóteles.	24
Figura 9 - A Virgem e o Menino, iluminura do manuscrito “Livro de Horas de Milão-Turim”, da escola de Jan Van Eyck, datado de 1445.....	25
Figura 10 - Manuscrito medieval em latim, de Aristóteles, com texto grego original à margem. Pertencente à Biblioteca Apostólica Vaticana.	25
Figura 11 - Capital Quadrada.	26
Figura 12 - Letras Cursivas.	26
Figura 13 - Minúsculas, sob a denominação Semiuncial	27
Figura 14 - Letra Gótica de Fôrma.	27
Figura 15 - Letra Gótica de Suma, Alemã.....	27
Figura 16 - Letra Bastarda.	27
Figura 17 - Fabricação do papel em 1698: formação da polpa de celulose, prensagem da polpa e secagem.....	28
Figura 18 - Fabricação industrial de papel.	29
Figura 19 - Blocos de madeira talhados e entintados, utilizados no processo de xilografia.	29
Figura 20 - Tipo móvel.....	30
Figura 21 - Tipos móveis.....	30
Figura 22 - Bíblia de 42 linhas de Gutenberg.....	31
Figura 23 - Letra Humanística, aperfeiçoada e transformada em Letra Romana.....	32
Figura 24 - Letra Romana.....	32
Figura 25 - Fraktur.....	33
Figura 26 - O primeiro tipo itálico talhado por Manuzio.	33
Figura 27 - Baskerville.	34
Figura 28 - Didot..	34
Figura 29 - Bodoni.....	34
Figura 30 - Processo de impressão Offset.	36
Figura 31 - Times New Roman..	36
Figura 32 - Modelos de desenvolvimento do livro.....	42
Figura 33 - Modelo de desenvolvimento do livro segundo a ordem das atividades.	43
Figura 34 - Kindle..	46
Figura 35 - Ipad..	46
Figura 36 - Componentes do livro.....	52

Figura 37 - Livros da série Harry Potter. Capas de coleção.....	56
Figura 38 - Capas utilizando fotografias documentais	57
Figura 39 - Tipografia e ilustrações apresentando uma base conceitual	58
Figura 40 - Capas utilizando a fotografia de forma expressionista	58
Figura 41 - Quarta-capa, lombada, sobrecapa e cinta.....	59
Figura 42 - Formatos.	60
Figura 43 - Obtenção do retângulo áureo	62
Figura 44 - Proporções de páginas	63
Figura 45 - Grade baseada em medidas.....	65
Figura 46 - Diagrama de Villard de Honnecourt.....	66
Figura 47 - Retângulo Raiz Quadrada	66
Figura 48 - Definições das margens	67
Figura 49 - Proporções das margens segundo Araújo (2008)	68
Figura 50 - Garamond.	71
Figura 51 - Arial	73
Figura 52 - Indicação de entrelinha.	74
Figura 53 - Alinhamento Justificado.	75
Figura 54 - Alinhamento à esquerda.....	76
Figura 55 - Alinhamento à direita..	76
Figura 56 - Orientação por texto corrido	79
Figura 57 - Orientação por textos de referência	80
Figura 58 - Texto apoiado por imagem	80
Figura 59 - Orientação por narrativas múltiplas.....	81
Figura 60 - Publicações multilíngues.	81
Figura 61 - Orientação por imagens	81
Figura 62 - Formatos ISO de papel	84
Figura 63 - Opções de acabamento: grampo ou costura e colagem..	86
Figura 64 - Capa dura e brochura.	87
Figura 65 - Gráfico de análise do item Estilo de Capa.....	97
Figura 66 - Gráfico de análise do item Composição/Predominância de elementos.	98
Figura 67 - Gráfico de análise do item Composição/Tipografia da capa.	98
Figura 68 - Gráfico de análise do item Relação da capa com o conteúdo.....	98
Figura 69 - Gráfico de análise do item Quarta-capa.....	99
Figura 70 - Gráfico de análise do item Sobrecapa.....	99
Figura 71 - Gráfico de análise do item Disposição da lombada.....	100
Figura 72 - Gráfico de análise do item Proporção do livro.	100
Figura 73 - Gráfico de análise do item Margens.	101
Figura 74 - Gráfico de análise do item Proporções das margens na grade.....	101
Figura 75 - Gráfico de análise do item Função das imagens.....	102
Figura 76 - Gráfico de análise do item Disposição das imagens.....	102
Figura 77 - Gráfico de análise do item Legibilidade.	103
Figura 78 - Gráfico de análise do item Corpo de texto.	103
Figura 79 - Gráfico de análise do item Entrada de parágrafos.	104
Figura 80 - Gráfico de análise do item Posicionamento dos fólhos.	104

Figura 81 - Gráfico de análise do item Títulos do miolo.....	105
Figura 82 - Gráfico de análise do item Coloração do papel.	105
Figura 83 - Gráfico de análise do item Formato de papéis.....	106
Figura 84 - Gráfico de análise do item Tipos de encadernação.....	106
Figura 85 - Cinta, capa e quarta-capa de <i>O Caçador de Pipas</i>	109
Figura 86 - Detalhe de página de <i>O Caçador de Pipas</i>	109
Figura 87 - Capa de <i>Memórias de Minhas Putas Tristes</i>	110
Figura 88 - Quarta-capa e capa de <i>Harry Potter e as Relíquias da Morte</i>	111
Figura 89 - Página de <i>Harry Potter e as Relíquias da Morte</i>	112
Figura 90 - Capa de <i>Quando Nietzsche Chorou</i>	113
Figura 91 - Capa de <i>A Menina que Roubava Livros</i>	114
Figura 92 - Página com imagens de <i>A Menina que Roubava Livros</i>	114
Figura 93 - Página de abertura de capítulos de <i>A menina que Roubava Livros</i>	115
Figura 94 - Lombada e Capa do <i>O Vendedor de Sonhos</i>	116
Figura 95 - Quarta-capa e capa de <i>A Cabana</i>	117
Figura 96 - Página de <i>A Cabana</i>	117
Figura 97 - Capa de <i>Leite Derramado</i>	118
Figura 98 - Página de <i>Leite Derramado</i>	119
Figura 99 - Lombada de <i>Leite Derramado</i>	119
Figura 100 - Detalhe da página de <i>O Símbolo Perdido</i>	120
Figura 101 - Capa de <i>O Símbolo Perdido</i>	121
Figura 102 - Quarta-capa e capa de <i>Amanhecer</i>	121
Figura 103 - Página de <i>Amanhecer</i>	122

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Livros mais vendidos de 2006.....	89
Quadro 2 - Livros mais vendidos de 2007.....	19
Quadro 3 - Livros mais vendidos de 2008.....	90
Quadro 4 - Livros mais vendidos de 2009.....	90
Quadro 5 - Livros mais vendidos de 2010.....	91
Quadro 6 - Questões de análise - Seção Capa	93
Quadro 7 - Questões de análise - Seção Formato.....	93
Quadro 8 - Questões de análise - Seção Grades	94
Quadro 9 - Questões de análise - Seção Imagens.....	94
Quadro 10 - Questões de análise - Seção Tipografia.....	95
Quadro 11 - Questões de análise - Seção Layout	96
Quadro 12 - Questões de análise - Seção Suporte	96
Quadro 13 - Questões de análise - Seção Encadernação	96

LISTA DE SIGLAS

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

CBL – Câmara Brasileira do Livro

CTP – Computer-to-plate

DIN – Deutsches Institut für Normung

Fipe/USP – Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas da Universidade de São Paulo

ISBN – International Standard Book Number

ISO – International Organization for Standardization

SNEL – Sindicato Nacional dos Editores de Livros

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 O LIVRO.....	17
1.1 A HISTÓRIA DO LIVRO	18
1.2 O LIVRO NO BRASIL	37
1.3 O VALOR COMERCIAL DO LIVRO	39
1.4 O DESENVOLVIMENTO DO LIVRO	41
1.5 O FUTURO DO LIVRO.....	43
2 O DESIGN DO LIVRO	48
2.1 OS COMPONENTES DO LIVRO.....	51
2.2 ELEMENTOS DO DESIGN DO LIVRO	53
2.2.1 Embalagem.....	54
2.2.1.1 Capa.....	54
2.2.1.2 Formato	60
2.2.2 Estrutura	64
2.2.2.1 Grades.....	64
2.2.2.2 Imagens.....	68
2.2.2.3 Tipografia	70
2.2.3 Navegação.....	78
2.2.3.1 Layout	78
2.2.4 Especificações.....	82
2.2.4.1 Suporte	82
2.2.4.2 Encadernação	85
3 ANÁLISE PRÁTICA.....	88
3.1 ESCOLHA DOS LIVROS.....	88

3.2 ANÁLISE QUALITATIVA	92
3.2.1 Compilação dos resultados gerais	97
3.2.1 Análises específicas	108
3.2.2.1 <i>O Caçador de Pipas</i>	108
3.2.2.2 <i>Memórias de Minhas Putas Tristes</i>	110
3.2.2.3 <i>Harry Potter e as Relíquias da Morte</i>	111
3.2.2.4 <i>Quando Nietzsche Chorou</i>	112
3.2.2.5 <i>A Menina que Roubava Livros</i>	113
3.2.2.6 <i>O Vendedor de Sonhos</i>	115
3.2.2.7 <i>A Cabana</i>	116
3.2.2.8 <i>Leite Derramado</i>	118
3.2.2.9 <i>O Símbolo Perdido</i>	120
3.2.2.10 <i>Amanhecer</i>	121
3.2.2.11 <i>Comparativos entre os livros</i>	122
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUÇÃO

O design de livros como reflexo do desenvolvimento artístico e técnico, tanto nos últimos anos, como nos primórdios da história do livro e nos quatro séculos desde a invenção dos tipos móveis de Gutenberg, está sempre em movimento (FILHO, 2008).

O livro existe para dar expressão aos valores culturais e ideológicos, com seu aspecto gráfico sendo o encontro da estética com a tecnologia disponível, sua venda, constituindo um processo comercial condicionado por fatores geográficos, econômicos, educacionais, sociais e políticos, sendo difícil imaginar uma atividade que envolva tantos aspectos da vida nacional quanto a publicação de livros (HALLEWELL, 1985).

O livro nasceu de uma notável união da arte com a técnica. Ele é a obra conjunta do escritor, do artista e do tipógrafo. E por si mesmo o fruto da criação do escritor e do artista que escolhe o formato, o tipo, as ilustrações, a encadernação, ou seja, todo o aspecto exterior, “a forma” da obra (RIBEIRO, 2007, p.371)

O papel do artista e do tipógrafo, citados por Ribeiro (2007), também é exercido por designers, considerados, muitas vezes, como criadores de uma “arte invisível”, como define Filho (2008). Barcellos (2009) complementa, ressaltando que configurar esse conteúdo, reunindo palavras, imagens e significados, dando forma ao produto e facilitando a leitura, é um papel de extrema importância que os designers gráficos podem e devem exercer.

Diante deste contexto, o presente estudo tem por objetivo principal, identificar como o design de determinados livros vem sendo apresentado, propondo melhorias a partir do resultado desta análise. Para tanto, também se fez necessário levantar diversas informações referentes ao objeto livro e sua história. De forma prática, este trabalho também busca analisar dez exemplares de livros de modo a identificar as práticas exercidas na criação dos projetos editoriais.

A metodologia de trabalho utilizada no desenvolvimento do projeto foi elaborada juntamente com a orientadora, através de uma subdivisão de etapas de trabalho. As etapas constituintes do Trabalho de Conclusão de Curso I são apresentadas neste relatório em três capítulos. No capítulo 1, aborda-se o histórico do livro no mundo e no Brasil, o valor comercial do livro, a cadeia produtiva de desenvolvimento do livro, e questões referentes ao futuro do livro impresso enquanto suporte.

O capítulo 2 aborda o design do livro, apresentando os componentes que constituem o livro e os elementos de design, subdivididos em quatro grupos: Embalagem, que contempla a capa e o formato do livro; Estrutura, que engloba a construção das grades, das imagens e da

tipografia; Navegação, que especifica o layout; e Especificações, que aborda suporte e encadernação do livro.

No terceiro capítulo, foram selecionados dez títulos integrantes das listas dos livros mais vendidos do Brasil, do gênero Obras Gerais/Ficção, dos últimos cinco anos, entre 2006 e 2010, e realizadas análises qualitativas baseadas nos critérios determinados no segundo capítulo.

Com as análises, pôde-se chegar a um parecer sobre as práticas utilizadas na criação do projeto editorial dos livros, identificando problemas e definindo uma proposta de projeto para o Trabalho de Conclusão de Curso II. Na segunda parte do trabalho, o aporte teórico aqui apresentando, será utilizado para desenvolver uma nova proposta de identidade editorial, com base na criação de um projeto gráfico para um dos livros analisados, buscando seguir as especificações para um bom design de livros, e ao mesmo tempo inovando nos aspectos compositivos do projeto editorial.

1 O LIVRO

Fisicamente, um livro pode ser considerado um conjunto de folhas impressas, agrupadas em fascículos ou cadernos, grampeadas, costuradas ou coladas, protegidas por uma encadernação ou capa (SATUÉ, 2004). Fonseca (2008) esclarece que para a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), o livro é uma publicação não-periódica, com conteúdo científico, literário ou artístico, com no mínimo cinco páginas, excetuando as folhas de guarda. O produto livro é explicado de diversas formas. Em alguns países é considerado como um volume com determinado número mínimo de palavras. No entanto, em conferência da UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*), realizada em 1950, o livro foi definido como uma publicação literária não-periódica, contendo em um só volume mais de 48 páginas, sem contar as capas (HASLAM, 2007). Satué (2007) expõe o restante da definição da UNESCO, que considera um volume com menos de 48 páginas, como um opúsculo, folheto ou plaqueta. Quando composto por mais de um volume, chama-se obra.

No Brasil, a Lei do Livro, de número 10.753, instituída pelo Senador José Sarney no dia 30 de outubro de 2003, considera como livro a publicação de textos escritos em fichas ou folhas não-periódicas, grampeadas, coladas ou costuradas, encadernadas ou em brochura, em qualquer formato e acabamento (Art. 2º). O Artigo 1º destaca ainda, a importância do livro como meio de difusão:

O livro é o meio principal e insubstituível da difusão da cultura e transmissão do conhecimento, do fomento à pesquisa social e científica, da conservação do patrimônio nacional, da transformação e aperfeiçoamento social e da melhoria da qualidade de vida (Lei n. 10.753, 2003, p. 1).

De forma conceitual, Collaro (2000) afirma que um livro é a preservação de fatos de qualquer natureza, através da comunicação gráfica impressa, qualquer que seja o formato, cor ou assunto.

Em sua conceituação, o livro é basicamente uma mensagem escrita ou impressa de considerável extensão, proposto para circulação pública e registrado em materiais leves e, ao mesmo tempo, duráveis o bastante para proporcionar uma portabilidade relativamente fácil. Seu objetivo primário é transmitir sua mensagem às pessoas, apoiando-se nas faculdades simultâneas de portabilidade e permanência. Como tal, o livro ultrapassa o tempo e o espaço para divulgar, expor, preservar e transmitir conhecimento (FONSECA, 2008, p. 247).

Satué (2007) eleva o livro à primeira instância como apoio teórico do patrimônio cultural da Humanidade, ao citar uma passagem pronunciada pelo bibliotecário *Jordi Rubió i Balaguer*, em 1968, em uma conferência realizada na Livraria Porter, de Barcelona: “símbolo de todas as coisas importantes que lhe foram confiadas, com o propósito de ocultá-las da maioria ou evitar que se percam ao longo dos tempos”.

Sendo o livro a forma mais antiga de documentação, ele registra o conhecimento, as ideias e as crenças dos povos, fazendo com que sua história esteja intimamente ligada à história da humanidade (HASLAM, 2007).

1.1 A HISTÓRIA DO LIVRO

Ao longo da civilização, o homem presenciou várias formas de materialização do livro. Albert Labarre (1981), o autor do livro *História do Livro*, apresenta um apanhado histórico sobre a evolução dos suportes, da tipografia e das ilustrações de um livro. Outros autores como: Andrew Haslam (2007), Arnaldo Campos (1994), Claudio Ferlauto (2001), Emanuel Araújo (2008), Heloísa Jahn (2001) e Joaquim da Fonseca (2008), descrevem informações que complementam e reafirmam os dados históricos especificados por Labarre (1981).

Para o autor, o aparecimento do livro está ligado aos suportes da escrita e não especificamente à linguagem e ao pensamento. A história da escrita e da linguagem constitui-se de forma independente e complexa, iniciando na arte rupestre dos homens da época glaciária, aos símbolos pictográficos e ideogramas dos velhos sistemas de escrita, até a criação do alfabeto, na Fenícia, no século XV a.C. O mais antigo suporte da escrita parece ser a pedra, utilizada desde as pictografias rupestres até as antigas inscrições do antigo Oriente e da Antiguidade clássica (LABARRE, 1981). Mas o primeiro suporte dos livros foi a madeira, utilizada desde 4000 a.C. Labarre (1981) expõe os significados das palavras que designam o livro: em grego, *biblos*, e em latim, *líber*, significando *casca de árvore*. Haslam (2007) também aborda a origem dos termos, incluindo o inglês:

A palavra “book” deriva-se de uma velha palavra inglesa bok oriunda de “beech tree” (faia, tipo de árvore). Em português a palavra livro deriva-se do latim líber. Os saxões e os germânicos usavam as tábuas de faia para escrever, sendo a definição literal de um livro “tábua para escrita” (HASLAM, 2007, p. 6).

Outro suporte do livro na antiguidade foi a argila. Para Ferlauto e Jahn (2001) as tabuletas de argila utilizadas pelos sumérios, babilônios, assírios e hititas, 3000 a.C. na Mesopotâmia, são consideradas como ancestrais do livro moderno. Nelas, eram traçados sinais com a ajuda de pedaços finos de madeira (Figura 1).



Figura 1 - Placa de argila desenterrada em Nínive, em 1852.
FONTE: Imagem obtida do blog CIÊNCIA DA CRIAÇÃO, 2010.

Os tecidos também serviram como suporte, principalmente a seda utilizada pelos chineses, mas diversos outros materiais foram utilizados, como: ossos, carapaças duras de animais, conchas, folhas secas, cerâmica, ardósia, marfim, tijolos, bronze, metais diversos etc., mas consideram-se os principais suportes do livro antigo, o papiro e o pergaminho (LABARRE, 1981).

O papiro é uma planta abundante nas margens do Rio Nilo, no Egito, e serviu ao homem desde a pré-história, na utilização de suas fibras, para a fabricação de cordas, sandálias, barcos e outros utensílios, além de se portar muito bem como suporte para a escrita (CAMPOS, 1994). Sobre o processo de elaboração da folha de papiro, Labarre (1981) detalha:

Extraía-se o miolo dos caules em forma de fitas, que se dispunham umas ao lado das outras, em camadas perpendiculares; molhava-se o conjunto, prensava-se, secava-se ao sol; depois batiam-se as folhas para melhor fazer aderir as duas camadas, passava-se uma película de cola sobre as suas superfícies para facilitar a escrita; por fim, cortavam-se em pedaços de 15 a 17 centímetros de altura (LABARRE, 1981, p. 8).

O papiro permaneceu como suporte principal do livro no Egito e difundiu-se no mundo grego e no império romano (Figura 2). Apresentava-se sob a forma de um rolo constituído por folhas coladas umas às outras (Figura 3). Desenrolava-se horizontalmente e quase sempre escrito de um lado só, o do sentido horizontal das fibras. O título encontrava-se no fim do livro ou em uma etiqueta pendente do cilindro-invólucro (LABARRE, 1981). O rolo era denominado *volumen* pelos latinos e *kylindros* pelos gregos. Os textos eram escritos em colunas, assim como nos jornais de hoje (CAMPOS, 1994). O uso das colunas de texto e as ilustrações que os escribas egípcios aplicavam aos livros são consideradas por Haslam (2007) como as primeiras concepções de design nos livros. Segundo Labarre (1981), a consulta de um volumen não era prática, sendo necessário desenrolá-lo ante si, era incômodo de ser segurado e impossibilitava que o leitor tomasse notas.

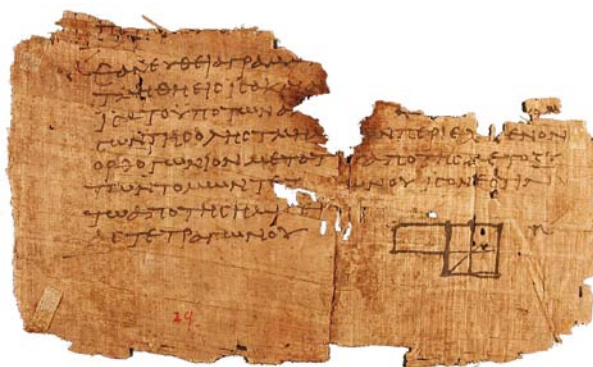


Figura 2 - Fragmento de um papiro encontrado em Behnesa, a 170 km do Cairo. Datado em 300 d.C.
FONTE: Imagem obtida do site PROF 2000, 2010.



Figura 3 - Representação de um volumen.
FONTE: Imagem obtida do site SAULO DE TARSO, 2010.

Ainda assim, a maioria da documentação romana era escrita em rolos de papiro sustentados por bastões de madeira, osso, metal ou marfim em suas extremidades. Por volta do ano 100 d.C., o volumen é substituído pelo *codex*, ou códice, formado por duas pranchas de madeira cobertas de cera, presas uma à outra de modo que pudessem ser abertas e fechadas (Figura 4). A ponta de um estilete era utilizada para escrever (FONSECA, 2008).



Figura 4 - Texto religioso inscrito em códice de madeira egípcio. Século III d.C.

FONTE: Imagem obtida do site MONASH UNIVERSITY LIBRARY, 2010.

Desde o século III a.C., as peles de animais eram sujeitas a tratamentos que possibilitassem o recebimento da escrita e a esse suporte foi dado o nome de pergaminho. A lenda da invenção do pergaminho foi atribuída a Eumenes II, rei de Pérgamo, na Ásia Menor (LABARRE, 1981). Ele queria escapar do monopólio egípcio do papiro e passou a utilizar peles de carneiro, bezerro, cabra, bode, jumento e antílope, submetendo-as a preparações que deram origem a um novo material: o *pergamineum*, em latim, pergaminho em português.

As peles eram lavadas, secas, estiradas, estendidas no chão, com o pêlo para cima, cobertas com cal viva no lado das carnes; depois pelava-se o lado do pêlo, empilhavam-se as peles num barril cheio de cal; por fim, lavavam-se, secavam-se estendendo-as, tornavam-se mais finas, poliam-se e talhavam-se consoante o corte pretendido. O pergaminho era simultaneamente um material mais sólido e mais flexível que o papiro, e permitia que se raspasse e apagasse (LABARRE, 1981, p. 10).

Com o pergaminho, o volumen pôde ser suplantado progressivamente, pois sua resistência e flexibilidade permitiam dar ao livro uma forma mais prática. Entre os séculos II e IV d.C., desenvolveu-se o códice de pergaminho, feito de folhas encartadas e dobradas para constituírem cadernos juntos uns aos outros (Figuras 5 e 6). A escrita dos textos, tanto no volumen em papiro, quanto no códice em pergaminho, era manual, utilizando tintas a base de fumo, carvão, madeira e sais minerais (LABARRE, 1981). “Apesar de ambos, volumen e códice, terem sobrevivido lado a lado no período compreendido pelos anos 1 d.C. a 400 d.C., a praticidade do formato códice acabou prevalecendo” (FONSECA, 2008, p. 29).



Figura 5 - Exemplar mais antigo da Bíblia: o Códex Sinaiticus, escrito em grego em folhas de pergaminho, no século IX. FONTE: Imagem obtida do site O GLOBO CIÊNCIA, 2010.



Figura 6 - Códice de pergaminho.
FONTE: Imagem obtida do site DIREÇÃO GERAL DE ARQUIVOS, 2010.

O códice significou uma mudança radical na história do livro, talvez a mais importante, pois o atingiu em sua forma. Sua generalização foi relativamente rápida: no século II, achava-se representado na literatura pagã do Egito com apenas 2,31% de exemplares, enquanto que no século IV a proporção ascendeu para 73,95% (ARAÚJO, 2008).

Segundo Haslam (2007), muitos termos utilizados para descrever tamanhos de papel derivados de folhas dobradas, surgiram com o desenvolvimento do códice. A dobra ao meio das grandes folhas de pergaminho criou dois fólhos (do latim *foliu*, termo usado para se referir ao número das páginas); a dobra em quatro páginas – *in-quarto* ou *4to*, e a dobra em oito páginas – *in-oitavo* ou *8to*, também são termos utilizados ainda hoje. “A palavra página, usada para denominar o lado de uma folha, advém do latim *pagina*, que significa ‘algo atado’, refletindo suas origens na encadernação e não no acabamento em forma de rolos, próprio do papiro” (HASLAM, 2007, p. 07). Para Labarre (1981) o códice constituiu uma forma portátil do livro muito apropriada. Sua maior capacidade favoreceu o agrupamento do texto, e a paginação com quatro margens permitiu o desenvolvimento dos comentários. Outra vantagem das páginas foi a utilização das duas faces do pergaminho, além de permitir acesso imediato a qualquer ponto do texto (FERLAUTO; JAHN, 2001).

A difusão do livro em formato de códice tem início no período helenístico da Grécia, no século V, influenciando a fundação de grandes bibliotecas como a de Alexandria, com mais de 500.000 volumes, entre diversas outras. Essas bibliotecas mantinham oficinas de copistas, tanto para difusão comercial, como para suas próprias necessidades (LABARRE, 1981).

Na Idade Média, período da história europeia que vai da desintegração do Império Romano do Ocidente no século V até o século XV, a Igreja Católica, organizada em torno de uma hierarquia estruturada com o papa como o ápice indiscutível, constituiu a mais sofisticada instituição de governo na Europa Ocidental. As ordens monásticas cresceram e prosperaram participando ativamente da vida secular. “Nessa época, nos monastérios da Europa, os monges cultivavam a escrita sagrada” (FERLAUTO; JAHN, 2001, p. 44).

Os monges copistas dedicavam-se à arte da caligrafia manuscrita, ilustrando ricamente as páginas. Surgem, nesse período, as oficinas monásticas ligadas a um mosteiro ou uma igreja, os *Scriptorium*, onde os livros eram escritos, decorados e encadernados pelos monges copistas (Figura 7). A execução de um manuscrito podia ser obra de um só copista, ou de um trabalho coletivo (LABARRE, 1981). Ferlauto e Jahn (2001) descrevem que os “manuscritos” medievais adotaram o formato do códice romano, sendo constituídos por páginas reunidas e costuradas formando volumes que podiam ser manuseados sobre as mesas das bibliotecas dos monastérios. “Os monges desenvolveram efetivamente intenso trabalho de compilação de manuscritos, transcrevendo, ilustrando, reunindo os melhores exemplares destinados a mais ampla divulgação possível, sobretudo dentro da comunidade religiosa” (ARAÚJO, 2008, p. 43).



Figura 7 - Iluminura representativa de um monge copista.
 FONTE: Imagem obtida do site ARQUIVO MUNICIPAL DE ESPINHO, 2010.

De acordo com Labarre (1981), a reputação dos manuscritos medievais muito se deve a sua decoração, principalmente porque a pintura da Idade Média quase não subsiste a não ser pela sua ilustração (Figuras 8 e 9). A inicial ornada também ocupa grande destaque na decoração dos manuscritos (Figura 10). Elas não respondiam apenas à necessidade de decoração, mas a sua significação: muitas vezes as iniciais assumem formas humanas ou de animais.



Figura 8 - Manuscrito medieval da Ética de Nicômaco, de Aristóteles.
 FONTE: Imagem obtida no site KALIPEDIA, 2010.



Figura 9 - A Virgem e o Menino, iluminura do manuscrito “Livro de Horas de Milão-Turim”, da escola de Jan Van Eyck, datado de 1445. FONTE: Imagem obtida no blog A ILUMINURA, 2010.



Figura 10 - Manuscrito medieval em latim, de Aristóteles, com texto grego original à margem. Pertencente à Biblioteca Apostólica Vaticana. FONTE: Imagem obtida no site BOSTON UNIVERSITY PEOPLE, 2010.

Segundo Campos (1994), a arte da decoração de livros não surgiu na Idade Média, mas sim, desde os gregos primitivos, embora mais objetiva, aparecendo em livros de ciências e medicina. Na Antiguidade o papiro não se prestava à prática da ilustração, mas o pergaminho ofereceu melhores condições aos artistas, propiciando o reaparecimento da ilustração a partir do século VI. Dessa forma, as ilustrações medievais – iluminuras e miniaturas – puderam se desenvolver. Labarre (1981) diferencia iluminuras e miniaturas dentro da ilustração dos livros:

A iluminura é a parte ornamental da decoração: iniciais não historiadas, pinceladas de ouro [...], e principalmente cercaduras que preenchem a totalidade das margens com arabescos, folhagens e flores onde se anicham animais e personagens secundários. [...] Por miniatura é preciso entender a ilustração propriamente dita: cenas pintadas, letras historiadas, vinhetas espalhadas pelo texto, e principalmente pinturas de página inteira (LABARRE, 1981, p. 35).

littera scripta manet

Figura 13 - Minúsculas, sob a denominação Semiuncial (ARAÚJO, 2008, p. 283).

Após o século XII, com a necessidade de multiplicar os manuscritos correntes para uso do mundo universitário, passa-se a comprimir os textos: a verticalidade da letra gótica permite o aperto dos sinais na linha. A escrita gótica passa a apresentar três tipos principais: a letra de fôrma (Figura 14), particularmente angulosa; a letra de suma (Figura 15) com ângulos menos marcados, menor, servindo para a grafia dos manuscritos de estudo, as “sumas”; e a letra bastarda (Figura 16), caracterizada por um alongamento vertical das letras, usada preferencialmente nos manuscritos em língua vulgar (LABARRE, 1981).

Littera scripta manet

Figura 14 - Letra Gótica de Fôrma (ARAÚJO, 2008, p. 285).

clementissime pater. p ie
 sum chzistum filium tuum
 dominum nostrum suppli
 ces rogamus ac petimus.
 ¶ Die erigat se et oscu

Figura 15 - Letra Gótica de Suma, Alemã (RIBEIRO, 2007, p. 42).

¶ Omulus seinem sun von der stat athenis heyl. Es
 pus ist gewesen ein sinnreycher man auß kriecken
 der durch sein fabeln die menschẽ geleert hat. wie sy
 sich in allem thun vnd lassen halten sollen. Aber daruon das
 er das leben der menschen vnd auch ire sitten erzeigen mo

Figura 16 - Letra Bastarda (ARAÚJO, 2008, p. 315).

Surge na Europa, nesse mesmo período, o papel (Figuras 17 e 18), originário da China e desenvolvido por volta de 200 a.C. segundo alguns registros, embora a história oficial chinesa afirme que o papel foi desenvolvido pelo eunuco Tsai Louen, diretor das oficinas imperiais, em 104 d.C. (HASLAM, 2007). Segundo Haslam (2007) a palavra papel é derivada de *papyrus*, em latim, ou *papuros*, do grego, pois os primeiros papéis chineses foram confeccionados com a casca da amoreira ou com o bambu, cuja polpa era esmagada e transformada em fibras, espalhada sobre um tecido e deixada para secar.

O aparecimento do papel no Ocidente permitiu a multiplicação e a vulgarização dos manuscritos, pois apresentava sobre o pergaminho a vantagem de um preço inferior e de maiores possibilidades de fabricação. O papel não substituiu o pergaminho de imediato, mas revezou-o, sendo utilizado em manuscritos de uso corrente, devido a crescente necessidade de ampliar a produção dos livros, como os destinados aos estudantes (LABARRE, 1981).

Por volta de 751 d.C. a produção de papel já havia se espalhado pelo mundo islâmico. Os Mouros levaram o conhecimento de sua fabricação para a Espanha, e em 1238 foi fundado o primeiro moinho de papel da Europa, na Catalunha (HASLAM, 2007).

Segundo Araújo (2008), em 1276 se estabeleceu uma fábrica de papel em Fabriano (Itália), levando esta cidade a tornar-se, durante certo tempo, o principal centro fornecedor para a Europa. Contudo, a expansão do papel concorreu com o pergaminho até mesmo depois do desenvolvimento da imprensa.

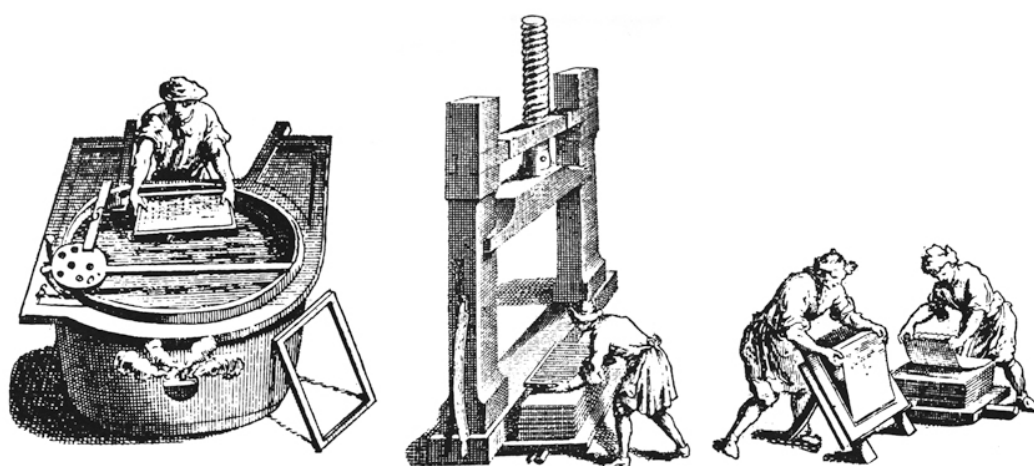


Figura 17 - Fabricação do papel em 1698: formação da polpa de celulose, prensagem da polpa e secagem (RIBEIRO, 2007, p. 23).

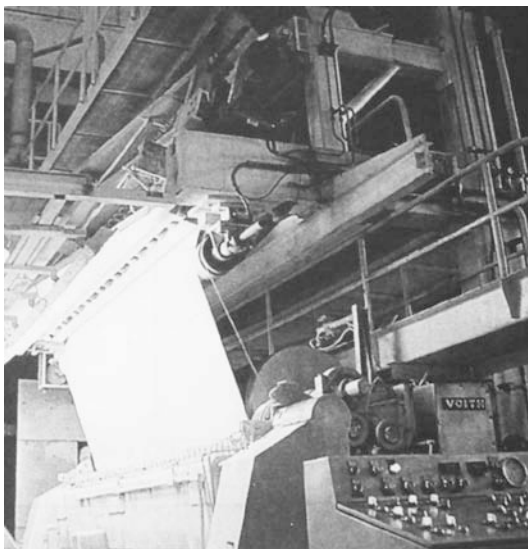


Figura 18 - Fabricação industrial de papel (RIBEIRO, 2007, p. 25).

“Ainda que a necessidade de textos tenha ficado durante muito tempo limitada, a cópia de manuscritos um a um não era suficiente e desde muito cedo buscavam-se meios de acelerar e multiplicar a sua produção” (LABARRE, 1981, p. 43) Assim, desenvolveu-se a xilografia, a primeira solução técnica para o problema (Figura 19).

Este processo consistia em talhar um bloco de madeira de forma a deixar um desenho em relevo, trabalhando-o no sentido das fibras. A parte saliente era então entintada, depois aplicava-se por cima uma folha de papel que se prensava [...] Esta técnica foi usada inicialmente na impressão de tecidos, no Egito desde o século IV, no Ocidente nos séculos XII ou XIII. Foi adaptada à impressão do papel pelos chineses nos séculos IX ou X e, na Europa, na segunda metade do século XIV (LABARRE, 1981, p. 43).



Figura 19 - Blocos de madeira talhados e entintados, utilizados no processo de xilografia.

FONTE: Imagem obtida do site PORTAL SERGIPE, 2010.

Mesmo com o progresso da xilografia, o processo ainda exigia um trabalho longo e delicado e a sua utilização carecia de flexibilidade. Os textos do processo xilográfico tinham

de ser gravados página a página e os blocos deterioravam-se depressa. A solução foi trazida pela tipografia, com seus caracteres móveis de metal (Figuras 20 e 21), rigorosamente idênticos (LABARRE, 1981).

Segundo Haslam (2007), os tipos móveis fundidos em moldes de areia já tinham sido usados na Coréia em 1241 e os chineses usavam a impressão em blocos móveis de madeira desde o século VII para produzir cartas de baralho e cédulas de dinheiro, em circulação desde 960 d.C. Porém, atribui-se a Johannes Gutenberg o status não-oficial de “pai da impressão”.

Gutenberg conhecia o trabalho em metal e tinha familiaridade com as prensas usadas para esmagar uvas no processo de fabricação do vinho. Nascido em Mogúncia, cidade da Alemanha, possuía e lia os códices encadernados e sabia da existência do papel (HASLAM, 2007).

Com esse conhecimento, Gutenberg pôde desenvolver tipos móveis em metal, aprimorando cada tipo para que fossem mais idênticos possíveis. Em relação ao suporte, o pergaminho não se comportava muito bem com a tipografia, mas o papel, já em uso corrente no fim do século XIV, permitiu o desenvolvimento do processo tipográfico (LABARRE, 1981).

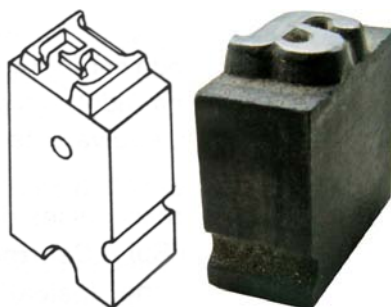


Figura 20 - Tipo móvel (RIBEIRO, 2007, p. 73).



Figura 21 - Tipos móveis.

FONTE: Imagem obtida do site LULI RADFAHRER, 2010.

Para Haslam (2007), o método de impressão é mais rápido que a cópia caligráfica e, como consequência, os textos se tornaram economicamente acessíveis e bastante disponíveis. O primeiro livro europeu impresso, utilizando os tipos móveis desenvolvidos por Gutenberg foi a Bíblia de 42 linhas, ou Bíblia de Mogúncia, em 1455, impressa em latim (Figura 22). O impacto do livro impresso sobre o desenvolvimento da Europa Ocidental é incontestável:

Desde os tempos dos romanos, o alfabeto ocidental de 22 letras era usado na escrita manual e cada letra, palavra ou sentença de um livro manuscrito era criada individualmente: um artesão, um artefato. O tipo móvel e seu descendente, o livro impresso, permitiram que uma única pessoa, após compor um texto, pudesse reproduzi-lo. Os primeiros tipógrafos eram responsáveis pela composição e criação do layout ¹ das páginas, além de cuidarem da reprodução do texto. O livro impresso industrializou a produção da linguagem (HASLAM, 2007, p. 08).



Figura 22 - Bíblia de 42 linhas de Gutenberg (HASLAM, 2007, p. 7).

A difusão da tipografia foi vital para incrementar o processo de multiplicação de textos. Em termos de padronização da forma do livro o progresso foi muito rápido e decisivo: em menos de trinta anos o novo produto tomou basicamente a aparência com que o conhecemos até hoje (ARAÚJO, 2008).

A imprensa tipográfica difundiu-se em todo mundo. No fim do século XV, mais de 250 cidades européias tinham recebido a imprensa. Na América do Norte, a primeira oficina foi estabelecida em 1683. No Brasil, em 1747 (LABARRE, 1981).

¹ Hurlburt (1986) define layout como o arranjo, a forma, a composição de uma página.

Caracterizando o livro tipográfico Labarre (1981) descreve que os primeiros livros impressos, até 1500 d.C., são denominados de *incunábulo* (do latim *incunabula*: berço) conservando a apresentação do manuscrito, até mesmo porque não se sabia conceber uma forma do livro diferente da que se conhecia. Pouco a pouco, o livro impresso passou a adquirir um aspecto particular.

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

Conforme Fonseca (2008), os livros impressos nessa época eram vendidos pelo mesmo preço que um escriba cobrava para copiá-los à mão, mesmo custando menos para ser produzidos. No entanto, a maioria das pessoas não era capaz de diferenciá-los. Mesmo com o temor do desemprego pelos escribas, a procura do trabalho destes aumentou, pois passaram a produzir protótipos feitos à mão para os compositores de imprensa.

Neste contexto, não é surpresa verificar que a escrita dos primeiros livros impressos era semelhante a dos manuscritos: góticas de fôrma nos textos sagrados e obras litúrgicas; góticas de suma nos grandes tratados; e bastarda nos textos em língua vulgar. Porém, os caracteres romanos foram redescobertos (Figura 23 e 24) e passaram a ser utilizados inicialmente nos textos clássicos latinos, suplantando os góticos somente na década de 1540, com exceção das publicações do território germânico, que foram impressas até o início do século XX na tipografia *Fraktur* (Figura 25), derivada da bastarda (LABARRE, 1981).

Littera scripta manet

Figura 23 - Letra Humanística, aperfeiçoada e transformada em Letra Romana (ARAÚJO, 2008, p. 285).

A B C D E
F G H I K
L M N O
P Q R S T
V X Y Z

Figura 24 - Letra Romana (RIBEIRO, 2007, p. 40).

Refier oder Kreyß/Nemlich deß Rheins
 Bayrn vnd Schwaben / sampt andern
 runder zum Heyligen Röm. Reich Teu
 hörig/ begriffen/ mit sonderm Freyheite

Figura 25 - Fraktur (ARAÚJO, 2008, p. 315).

Labarre (1981) destaca Nicolau Jenson, Robert Granjon, Claude Garamond e Aldo Manuzio como os criadores de alguns dos mais belos caracteres romanos do século XV e XVI. Manuzio, por exemplo, desenhou em Veneza, em 1501, um caractere romano inclinado que permitia uma impressão mais apertada em volumes portáteis: surgia assim o *itálico* (Figura 26). Já Robert Granjon, um impressor parisiense, gravou caracteres inspirados na escrita cursiva, reproduzindo a caligrafia do seu tempo.

P abula parua legens, nidiſq; loquacibus eſcas,
E t nunc porticibus uacuis, nunc humida circum
S tagna ſonat, ſimilis medios Iuturna per hoſtes
F ertur equis, rapidoq; uolans obit omnia curru.
I amq; hic germanum, iamq; hic oſtendit ouantem
N ec conferre manum patitur, uolat auia longe.

Figura 26 - O primeiro tipo itálico talhado por Manuzio (RIBEIRO, 2007, p. 50).

Em relação às ilustrações, Labarre (1981) afirma que as primeiras decorações do livro impresso foram as mesmas do livro manuscrito. Utilizava-se a xilografia para imprimir as imagens, gravuras em madeira, e posteriormente, gravuras em metal – o *talho-doce*. E, “a forma do livro atual é ainda a do códice do fim da Antiguidade. Na Idade Média, o livro era já constituído por cadernos, isto é, por folhas de pergaminho dobradas e reunidas. O livro impresso utilizou o papel da mesma forma” (LABARRE, 1981, p. 57).

No decorrer dos séculos seguintes, o livro participou da história geral e suportou as perturbações religiosas e civis, assim como as crises financeiras. Labarre (1981) ainda destaca as evoluções na tipografia, no papel como suporte e nos caracteres, que foram constantes: John Baskerville, entre 1750 e 1775 criou um novo tipo de letras, mais geometrizada, com traços finos e elegantes (Figura 27). John Whatman preocupou-se com a fabricação do papel sem vergaduras, chamado papel velino. A dinastia dos Didot, fundada por François em Paris,

no ano de 1713, aperfeiçoou a técnica de impressão inventando a prensa “de um só golpe” e substituindo as fôrmas de madeira por fôrmas metálicas. Gianbattista Bodoni, impressor em Parma, de 1776 a 1813, trabalhou no mesmo sentido que Baskerville e Didot (Figura 28), criando caracteres com grande regularidade e geometrização (Figura 29).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÀÂÉÎÕ
 abcdefghijklmnopqrstu
 vwxyzàâéîõøü&1234567
 8901234567890(\$£.,!?)

Figura 27 - Baskerville.

FONTE: Imagem obtida no site IDENTIFONT, 2010.

ABCDEFGHIJKLM
 NOPQRSTUVWXYZÀÂÉÎ
 abcdefghijkl
 mnopqrstuvwxyzàâéî
 &1234567890(\$£.,!?)

Figura 28 - Didot.

FONTE: Imagem obtida no site IDENTIFONT, 2010.

ABCDEFGHIJKLMN
 OPQRSTUVWXYZÀ
 ÅÉÎÕØabcdefghijklm
 nopqrstuvwxyzàâéîõø
 &1234567890(\$£.,!?)

Figura 29 - Bodoni.

FONTE: Imagem obtida no site IDENTIFONT, 2010.

“Setenta e cinco anos depois dos trezentos exemplares diários impressos pelo prelo manual, na primeira gráfica moderna – construída na Filadélfia, em 1846 – imprimiam-se 95 mil exemplares por hora” (FERLAUTO; JAHN, 2001, p. 45). Uma nova revolução acontecia no século no final do século XVIII: inventou-se a fotografia, e criou-se o processo litográfico de imprimir imagens. Assim, criavam-se os pontos de partida para a impressão em offset.

Com a invenção da fotografia na década de 1830, tornou-se possível separar as cores das imagens nas quatro cores da escala conhecida por CMYK: ciano, magenta, amarelo e preto. Empregando-se essas quatro cores, era possível imprimir todas as outras cores. A litografia e o offset fizeram uso dessa seleção (HASLAM, 2007).

Na litografia, a matriz de impressão era uma pedra especial plana, uniformemente microporosa, não possuindo relevos nem entalhes na superfície. No processo, a tinta gordurosa fica retida nas partes gravadas, que ficam impermeabilizadas, mantendo a umidade da água nas partes porosas, que não serão impressas, repelindo a tinta onde ela não é desejada. Na impressão offset, surgida em Nova Jersey, EUA, em 1904, a pedra foi substituída por uma lâmina de metal flexível, geralmente de zinco ou alumínio (ARAÚJO, 2008). As lâminas de metal são recobertas por uma camada de substâncias fotossensíveis e gravadas utilizando-se máscaras fotográficas, expondo-se a camada fotossensível à luz.

Antes de ser entintada, a lâmina é molhada para que as áreas que não devem ser impressas rejeitem a tinta. Na máquina de impressão offset, a lâmina é colocada em um cilindro que é pressionado contra outro cilindro (cauchú) revestido com uma borracha (blanqueta), que por sua vez, imprime no papel (Figura 30). O cilindro impressor exerce a pressão necessária para transferir a imagem do cauchú para o papel, que passa pelo meio dos dois cilindros. Atualmente há também o processo de gravação das lâminas chamado de CTP (*computer-to-plate*) que grava as chapas em uma máquina de impressão a laser diretamente do computador para a lâmina. (HASLAM, 2007).

No século XX, a impressão de livros passa a ser feita por meio de prensas cada vez mais velozes. Campos (1994), afirma que o offset e a fotografia, possibilitaram a grande revolução moderna na indústria editorial.

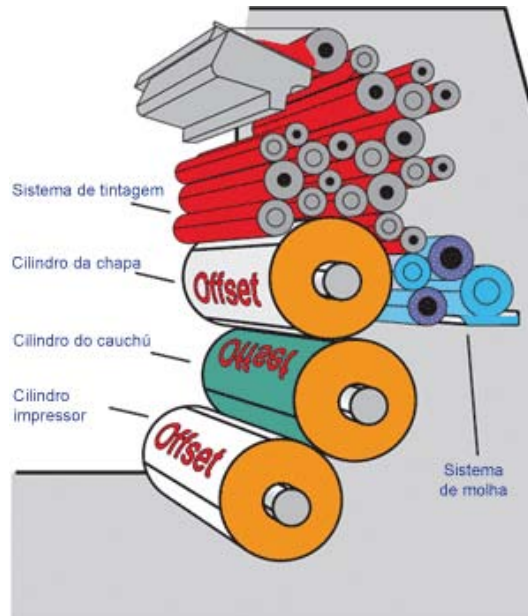


Figura 30 - Processo de impressão Offset.

FONTE: Imagem obtida no site PORTAL DAS ARTES GRÁFICAS, 2010.

O apelo visual tornou-se cada vez mais forte, tanto com a presença de ilustrações como fotografias. A tipografia também passou a ser um elemento decorativo, com textos expostos em linhas sinuosas, margens irregulares, misturas de corpos e famílias de tipos (ARAÚJO, 2008).

Caracteres como os de Baskerville, Didot e Bodoni, continuam sendo utilizados. Na Alemanha, desenvolve-se um grande esforço para romper a tradição tipográfica e a utilização da letra *Fraktur*. Uma letra romana desenhada por Stanley Morison para o jornal The Times – a Times New Roman (Figura 31) – foi posteriormente adotada para a composição de livros, entre diversas outras criações tipográficas utilizadas até o dia de hoje (CAMPOS, 1994).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÀ
 ÅÉÎÏÜabcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 nopqrstuvwxyzàåéîðøü
 &1234567890(\$£.,!?)

Figura 31 - Times New Roman.

FONTE: Imagem obtida no site IDENTIFONT, 2010.

A apresentação exterior do livro, salvo raras exceções, passou a apresentar capas impressas apenas no século XIX, com a ilustração e a fotografia tomando pouco a pouco esse lugar (LABARRE, 1981).

No século XX, o papel de ascendência cultural do livro é indiscutível – hoje desafiado por novos meios de disseminação, armazenamento e recuperação do conhecimento. Neste século verificou-se a comercialização maciça dos livros e também, a partir de 1950, a impressão de obras de menor apelo generalizado, democratizando e diversificando a circulação de ideias (FERLAUTO; JAHN, 2001, p. 45).

Com o advento de novas tecnologias e do computador, que facilitou o trabalho de criação e edição de livros, o livro contemporâneo se apresenta com um apelo cada vez maior à imagem e à cor (LABARRE, 1981). Os caracteres são abundantes e utilizados de formas diferenciadas, há vários tipos de papel em oferta no mercado e, o formato do suporte e os tipos de acabamento, também se apresentam de inúmeras maneiras (CAMPOS, 1994).

1.2 O LIVRO NO BRASIL

A história do livro apresentou peculiaridades no Brasil. O autor Luiz Caropreso (2008) traz informações sobre o início da produção de livros no país até a atualidade. Emanuel Araújo (2008) divide a prática editorial brasileira em três períodos, e Marília Barcellos (2009) contextualiza o cenário editorial brasileiro atual.

O primeiro período iniciou-se oficialmente quando, em 13 de maio de 1808, o príncipe D. João, recém-chegado ao Brasil, assinou o decreto que criava a Imprensa Régia. Daí em diante criou-se um público leitor, primeiro na Corte, mas logo também nas províncias, ávidos por obras técnicas e de ficção (dramas, romances e textos populares). Mesmo assim, ainda não havia uma editora local, e por esse motivo, poucos pontos de venda dos livros e uma falta de qualidade na produção dos textos (ARAÚJO, 2008). Somente em 1822, com a Independência do Brasil, abriu-se espaço para a chegada de livreiros e editores (CAROPRESO, 2008). Ainda assim, o primeiro livro lícito impresso no Brasil, pode ser considerado como o primeiro livro mais vendido do país, um best-seller: *Marília de Dirceu*, do poeta e jurista Tomás Antônio Gonzaga, em 1810, totalizando 35 edições impressas entre Brasil e Portugal, uma das quais, vendeu 2.000 exemplares em apenas seis meses.

Porém, na primeira metade do século XIX, os livros produzidos na capital do Império tinham valor muito superior aos produzidos na Europa, mesmo com o custo do frete.

Caropreso (2008) descreve que também havia o fato de a impressão dos livros no Brasil ser feita somente nas horas ociosas das tipografias, que passavam a maior parte do tempo imprimindo jornais. Por isso, a maior parte dos livros comercializados no Brasil nesse período eram impressos em Portugal. Já no início do século XX, o mercado editorial brasileiro tinha um tamanho respeitável, com 45 livrarias e 67 tipografias.

O segundo período sobreveio como consequência das dificuldades de comunicação entre Brasil e Europa, durante e, logo depois da Primeira Guerra Mundial, assinalando a afirmação da indústria editorial brasileira. Assim, surgem muitas editoras e projetos novos e ousados (ARAÚJO, 2008).

Mesmo assim, até 1960 a qualidade de impressão dos livros no Brasil não era muito boa. Isso porque o parque gráfico brasileiro não acompanhou as evoluções do mercado editorial e muitos problemas eram comuns, frutos da utilização de máquinas com mais de quarenta anos. Somente em 1966, a ditadura militar criou condições para que o parque gráfico nacional renovasse a tecnologia de produção (CAROPRESO, 2008).

De acordo com Araújo (2008), o terceiro período inaugurou no Brasil a editoração profissional, não-amadorística, com as principais editoras convencidas de investirem na criação dos originais, ou seja, na sua diagramação.

Entre 1969 e 1973, Caropreso (2008) destaca que, a produção editorial triplicou e o Brasil subiu para o décimo posto do ranking mundial da categoria. No final da década de 1970, a editora Record desponta, utilizando estratégias diferenciadas na divulgação de seus livros, tornando-se, atualmente, a maior editora de livros de interesse geral do Brasil. Na década de 1980, haviam 400 editoras em operação.

Em 1998, outra editora causou uma reviravolta no mercado:

A Sextante lançou, por exemplo, *O Monge e o Executivo*, de James Hunter, que atingiu a marca de 1,5 milhão de exemplares vendidos. Outro sucesso da editora foi *O Código Da Vinci*, de Dan Brown, com 1,3 milhão de exemplares. Os números da Sextante ajudam a ilustrar o crescimento do mercado editorial brasileiro a partir da década de 1990. Para se ter uma ideia dessa evolução, as estatísticas da Câmara Brasileira do Livro mostram que, em 1990, o mercado editorial brasileiro produziu 22.479 títulos, com mais de 239 milhões de exemplares, faturando R\$ 901,5 milhões. Em 2006, esses números saltaram para 46.026 títulos, 320 milhões de exemplares impressos e faturamento total do ano superior a R\$ 2,8 bilhões (CAROPRESO, 2008, p. 136).

Mas no atual cenário editorial brasileiro, também há cerca de 80 editoras de pequeno e médio porte, agrupadas na Liga Brasileira de Editoras, e outras tantas divididas em entidades locais, como o Clube dos Editores do Rio Grande do Sul ou mesmo em instituições

de representatividade nacional como a Câmara Brasileira do Livro (CBL), e o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), conforme afirma Barcellos (2009).

Assim como crescem em número as editoras, os pontos de contato com o consumidor, as livrarias, acompanham esse crescimento. Dessas, no total de 2.676, há uma forte concentração na região Sudeste – 53%, com 48% do total de livrarias do país somente em São Paulo. A região Sul apresenta 15%, o Nordeste, 20%, o Norte, 5%, o Centro Oeste, 4% e o Distrito Federal, 3%, com 71 livrarias, considerado índice alto pelo poder aquisitivo da população (BARCELLOS, 2009, p. 17).

Ainda contextualizando o setor, Barcellos (2009) informa que a CBL e a SNEL, a partir da demanda e organização das pesquisas de produção e vendas do mercado editorial, determinaram a divisão do mercado do livro em quatro segmentos: Didáticos; Religiosos; Técnicos e Científicos; e Obras Gerais. Essa divisão auxilia as editoras na seleção de seu perfil e linha editorial.

Barcellos (2009) resume alguns dados da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, promovida pela CBL em 2008, como o resultado que indica os gêneros mais lidos: Bíblia e livros religiosos 45%; Didáticos 34%; e Obras Gerais 32%, – gênero responsável pelo surgimento dos chamados best-sellers: os livros mais vendidos. Segundo a pesquisa, as mulheres lêem mais do que os homens por prazer ou gosto; os homens lêem mais por atualização profissional ou exigência escolar/acadêmica; crianças e adolescentes são os que mais lêem por exigência da escola; jovens e adultos lêem mais por exigência do trabalho; idosos lêem mais por motivos religiosos.

Araújo (2008) conclui, que os esforços dos profissionais envolvidos na edição de livros no Brasil, foram vitais para a melhora da qualidade editorial brasileira. Atualmente, a maioria das editoras, mesmo de pequeno porte, possui um departamento editorial que trabalha com muita atenção em cada exemplar. Essa é uma resposta às solicitações de um mercado cada vez mais exigente, que deseja livros bem-acabados tanto na editoração dos textos quanto no planejamento gráfico (ARAÚJO, 2008).

1.3 O VALOR COMERCIAL DO LIVRO

O mercado editorial é um negócio que envolve grandes cifras. Em 1999, a Bertelsmann AG, um grupo editorial com sede na Alemanha, era a maior editora do mundo,

obtendo um lucro de cerca de 27 bilhões de marcos (mais de 14 bilhões de dólares). Um valor superior ao total da economia de muitos países (HASLAM, 2007).

A partir do final do século XII, os livros tornaram-se reconhecidos como objetos de comércio e, na Europa o valor comercial deles estava suficientemente estabelecido para que os empregadores de dinheiro aceitassem como caução; encontram-se notas registrando tais garantias em numerosos livros medievais, em especial os pertencentes a estudantes. No século XV, o negócio tornara-se importante a ponto de os livros serem incluídos no rol de bens vendidos nas feiras comerciais de Frankfurt e Nordligen (MANGUEL, 1997, p. 271).

Haslam (2007) afirma que a quantidade de livros impressos no mundo aumenta a cada ano, embora o número exato seja difícil de apurar, pois muitas publicações não utilizam o ISBN (*International Standard Book Number*), método utilizado para a codificação e monitoramento de livros. O autor descreve que a Grande Biblioteca de Alexandria, fundada no século III a.C. pelo rei egípcio Ptolomeu Soter e destruída por um incêndio em 640 d.C., tinha entre 428 mil e 700 mil pergaminhos, sendo a mais extensa biblioteca do mundo antigo. Atualmente, a biblioteca nacional dos Estados Unidos, a *Library of Congress*, exibe 119 milhões de itens em 460 línguas, enquanto a *British Library*, biblioteca nacional da Grã-Bretanha, declara possuir 150 milhões de livros nas línguas mais conhecidas. A maior livraria do mundo é a *Barnes and Noble*, em Nova York, que possui 207 mil metros de estantes repletas de todo tipo de publicações.

Rosely Boschini, empresária do setor editorial e presidente da Câmara Brasileira do Livro, publicou no site da CBL, no dia 02 de março de 2010, um artigo intitulado *A década do Livro*. Nesse artigo, Boschini (2010) expõe as estatísticas de produção e venda de livros da última década no Brasil, mostrando um cenário promissor para o mercado editorial brasileiro dos próximos anos. Para a autora, o ano de 2010 mostra-se muito estimulante para a ampliação do hábito de leitura no país. Começando pela estimativa de crescimento econômico de 5%, consolidando a recuperação econômica do Brasil, a primeira nação a emergir da grave crise mundial. Boschini (2010) também destaca a realização das eleições para a Presidência da República, governadores, senadores, deputados federais e estaduais, que sempre suscitam maior interesse em pesquisas e estudos sobre política e história. E ainda, a Copa do Mundo na África do Sul, evento tradicionalmente estimulante para a indústria da cultura e do entretenimento como um todo. O crescimento anual dos programas governamentais de distribuição de livros às escolas públicas também é relevante e, agora, não mais restrito às obras didáticas.

Mesmo sem uma pesquisa sobre o setor em 2009, os dados e estatísticas dos estudos mais recentes corroboram com a percepção de que o livro e a leitura encontram-se numa curva ascendente no Brasil. Conforme se pode verificar na pesquisa *Produção e Vendas do Mercado Editorial Brasileiro*, realizada pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas da Universidade de São Paulo (Fipe/USP), para a CBL e SNEL, no período de 2006 e 2008 foram lançados aproximadamente 57 mil novos títulos e impressos mais de um bilhão de exemplares. Segundo Boschini (2010), o estudo também aponta significativa redução de preços considerando os valores reais, ou seja, já descontada a inflação de 2004 a 2008, a queda do preço médio efetivo do período foi de 22,4% no segmento de obras gerais, por exemplo. Em 2008, o mercado editorial faturou R\$ 3,3 bilhões, foram publicados 51.129 títulos (mais 19,52% em relação a 2007) e produzidos 340.274.195 exemplares (BOSCHINI, 2010).

A presidente da CBL destaca outra importante pesquisa – *Retratos da Leitura no Brasil* – que também indica um cenário de crescimento para o consumo de livros. Segundo a última edição da mesma, realizada em 2008, os índices de leitura dos brasileiros acima de 15 anos, com pelo menos três anos de escolaridade, dobraram entre 2000 e 2008 no país: de 1,8 livro por ano para 3,7 livros. O índice nacional de leitura (toda a população brasileira acima de cinco anos, incluindo os analfabetos) chegou, em 2008, a 4,7 livros por habitante/ano.

Boschini (2010) finaliza afirmando que, embora a década terminada em 2009 tenha apresentado um grande avanço do livro no Brasil, é necessária uma continuidade dos esforços para que o hábito de leitura seja ainda mais expandido. Para que isso ocorra, importa analisar as formas como as editoras desenvolvem o produto livro, de forma a considerar não apenas o lucro com o comércio editorial, mas a melhor forma de atender as necessidades do público leitor.

1.4 O DESENVOLVIMENTO DO LIVRO

Para atender a crescente demanda literária e as necessidades do público leitor, é preciso determinar onde começa o livro. Podem-se definir alguns modelos de desenvolvimento, considerando a localização de cada profissional nas etapas de trabalho. Conforme Haslam (2007), os editores consideram esses modelos como um “caminho crítico”, que identifica a ordem dos estágios e é geralmente acompanhado por um cronograma de produção detalhado.

Na Figura 32 pode-se visualizar quatro modelos de desenvolvimento do livro, que hierarquizam a ação dos profissionais na cadeia produtiva. O Modelo 1 é convencional, e situa o autor no início da cadeia de produção. “O autor tem uma ideia e prepara um texto na expectativa de que ele seja aceito por um editor para ao final materializar-se em forma de livro” (HASLAM, 2007, p. 22). Segundo o autor, esse modelo permanece como predominante para trabalhos de ficção, além de também ser usado na publicação de não-ficção. Porém, os editores de não-ficção tornaram-se mais pró-ativos no processo de elaboração do livro, desenvolvendo modelos alternativos: conscientes do valor de sua marca, muitas editoras encomendam textos de escritores que entendem bem do assunto solicitado, como exemplificado no Modelo 2 e 3. No Modelo 4 verifica-se que até mesmo diretores de arte podem propor uma coleção de acordo com um conceito. Para as editoras, as opções alternativas são rentáveis e eficientes. Os leitores aparentam satisfação, a margem de lucro tem aumentado e o volume de vendas tem a perspectiva de se elevar (HASLAM, 2007).

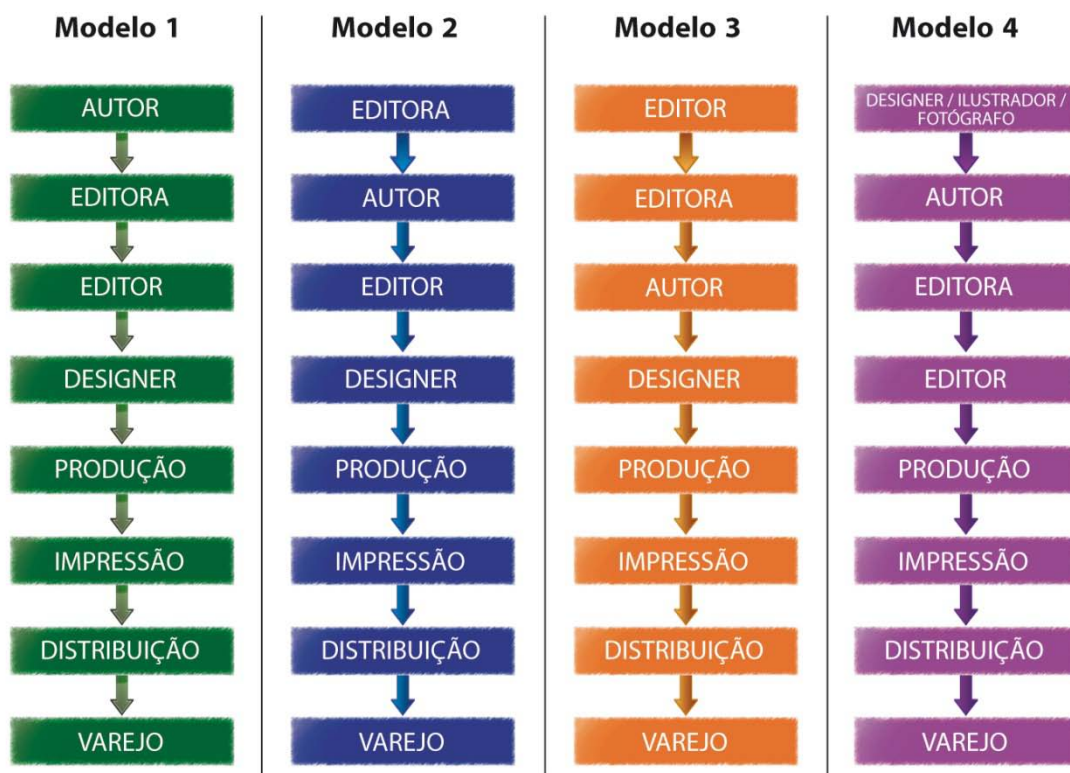


Figura 32 - Modelos de desenvolvimento do livro (HASLAM, 2007, p. 22).

Barcellos (2009) apresenta no Modelo 5, a execução do projeto editorial de um livro de forma mais detalhada, definindo a ordem das atividades e não dos profissionais (Figura 33).

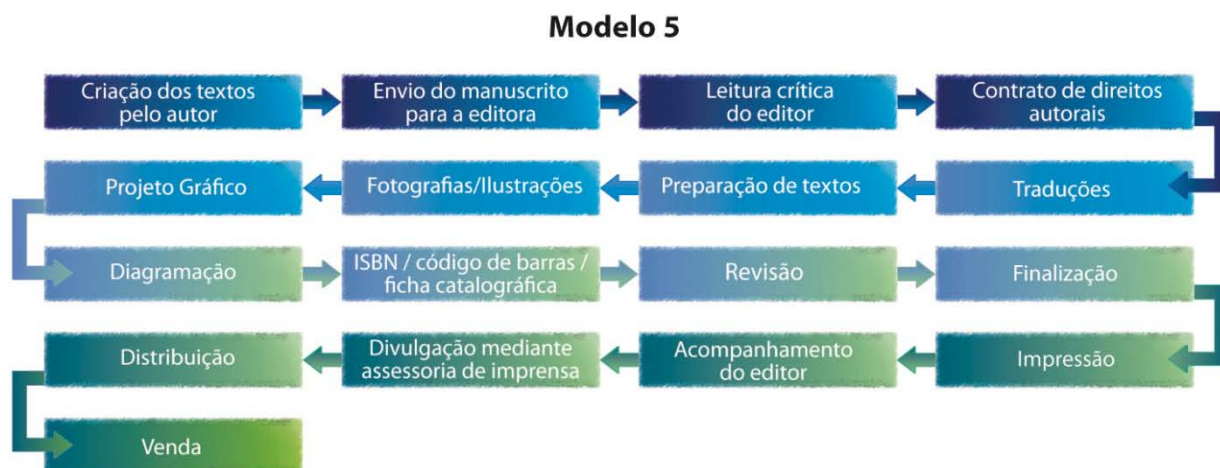


Figura 33 - Modelo de desenvolvimento do livro segundo a ordem das atividades (BARCELLOS, 2009, p. 12).

Embora possuam algumas diferenças, todos os modelos apresentam-se de forma bem estruturada e funcional, servindo para um gênero específico de livro, sendo, portanto, complementares. Essa versatilidade na ordem das etapas de execução permite com que cada livro seja tratado de forma particular, resultando em um produto que atenda as necessidades do público leitor da melhor forma possível.

1.5 O FUTURO DO LIVRO

A amplitude do conhecimento preservado em bibliotecas somado ao número de publicações produzidas anualmente, impossibilita a imaginação de um mundo sem livros (HASLAM, 2007). A influência e efeitos do livro impresso são incomensuráveis, tanto que, no ano 2000, Gutenberg foi eleito o indivíduo mais significativo do último milênio pelos leitores do jornal britânico *The Times*. “O tipo móvel que inventou, possibilitou a produção dos livros impressos e criou a primeira forma de mídia de massa” (HASLAM, 2007, p. 12).

Chartier (1998) considera que o livro se tornou um objeto comum e indispensável, que satisfaz os prazeres mais simples, tornando-se um companheiro de cada momento. O autor ainda cita uma frase de *Jan van der Heyden*:

O livro, sobretudo quando é antigo, ilustrado e precioso, figura frequentemente entre os objetos que os colecionadores consideram como raridades. Ele participa do inventário do mundo e indica, também, a efemeridade das coisas (Jan van der Heyden, *Coin de Pièce avec curiosités*, século XVII. Budapest, Szépművészeti Múzeum IN: CHARTIER, 1998, p. 133).

Ainda sobre a importância do livro, Gritti (2002) reproduz uma citação de *John Steinbeck* que afirma que as pessoas crêem nos livros: “É estranho, mas real, que os apelos vindos das terras dominadas pela censura não peçam rádios, manifestos ou panfletos. Pedem livros. Continuam a acreditar nos livros quando já não mais acreditam em outra coisa” (GRITTI, 2002, p. 55).

Ao final do século XIX e início do século XX surgiram novas formas de mídia baseadas em áudio e imagens em movimento, como o telefone, o rádio, o cinema e a televisão. Contudo, o livro impresso, juntamente com jornais, revistas e outros periódicos, permaneceram como a principal forma escrita de comunicação de massa (HASLAM, 2007). Haslam (2007) continua, descrevendo que, com a invenção da tecnologia digital e a criação da internet, se previu o fim da impressão e a morte do livro foi proclamada. Porém, embora a tecnologia digital tenha revolucionado a escrita, o design, a produção e a venda de livros, até hoje, nenhuma dessas tecnologias foi capaz de substituir o livro por completo. Ainda assim, diante dessas novas tecnologias, há indagações sobre o que esperar do livro na sociedade do futuro. Zilberman (2001) dá exemplos da história recente que sugerem respostas conciliadoras:

No início do século XX, o cinema afirmou-se graças ao emprego de uma tecnologia de ponta, cuja utilização, se encarecia os custos de produção, assegurava lucros crescentes, ao atingir grande público, reproduzir-se facilmente e apresentar grande durabilidade. A nova modalidade de expressão artística ameaçou a hegemonia do teatro, mas os dois gêneros harmonizaram-se, acabando por se subsidiarem mutuamente. [...] Logo, mudanças determinam não apenas rupturas, mas também continuidades, desde que adaptações ocorram (ZILBERMAN, 2001, p.117).

Na edição de março de 2010 da revista *Superinteressante*, Alexandre Versignassi (2010) assina a matéria *O fim do livro de papel*. No texto, Versignassi diz que a internet nunca arranhou o prestígio nem as vendas dos livros, citando o caso do site da *Amazon*, uma livraria online, segundo negócio que mais deu certo na rede, perdendo apenas para o Google. O autor afirma que isso ocorreu, pois ler um livro inteiro no computador ainda é bastante desagradável: os olhos cansam de ficar em frente à tela dos computadores, pois estas emitem luz. Para Versignassi (2010) há ainda certo fator emocional, pois quem gosta de ler sente afeto físico pelos livros, gosta de tocar neles, sentir o fluxo das páginas, observar a estante cheia.

Para Campos (1994) nada indica o fim do livro impresso em curto prazo, pois ele possui a vantagem de não ser passageiro como os demais meios de comunicação, mas sim um perdurável depósito de pensamentos e saberes da humanidade. “O impresso é indispensável para quem pretenda ser responsável pela sua informação e assumir uma atitude ativa perante a cultura. Neste mundo inundado de ondas e imagens, o livro representa um esforço pessoal e salutar” (LABARRE, 1981, p. 105).

Segundo Chartier (1998), é preciso assegurar a indestrutibilidade do texto pelo maior tempo possível, preservando os objetos que os transmitiram. E segundo Bellei (2002) é o que, aparentemente, tem acontecido, pois o vigor editorial do livro impresso permanece, quando vendem-se mais livros do que nunca, principalmente pela Internet.

Os pessimistas continuam a citar a queda nas vendas dos jornais como um prognóstico do que deve acontecer com os livros. Entretanto, isto é contrariado pelo aumento do número de títulos e vendas gerais de revistas e periódicos especializados (HASLAM, 2007).

Para a Câmara Brasileira do Livro, o livro digital já é uma realidade, baseando-se nos inúmeros lançamentos de e-readers (leitores de livros digitais), como o *Kindle*, da Amazon (Figura 34) e, o *Ipad*, da Apple (Figura 35). Entre os dias 29 e 31 de março de 2010, em parceria com a *Frankfurter Buchmesse*, empresa organizadora da maior feira editorial do mundo, realizada em Frankfurt, e ainda com a co-realização da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, a CBL realizou o Primeiro Congresso Internacional do Livro Digital, durante o 36º Encontro de Editores e Livreiros. A CBL considera que esse é o momento de debater sobre os desafios e oportunidades que o futuro reserva ao setor de livros no país, e também de encontrar e promover mecanismos que tornem o livro digital uma importante oportunidade de novos negócios para os representantes do setor, extraindo o melhor das novas tecnologias.

Porém, para Versignassi (2010) nem o *Kindle*, nem o *Ipad*, substituirão os livros impressos, pois ambos ainda apresentam problemas que dificultam a leitura dos livros digitais. O *Kindle* tem a vantagem de ter uma tela que não emite luz, composta por tinta de verdade – preta para as letras, branca para o fundo –, mas a tinta eletrônica demora a se ajustar na tela de uma página à outra do livro. Sua tela é muito pequena, apenas seis polegadas, e é preciso apertar botões para ir adiante à leitura. Já o *Ipad* tem tela grande e colorida, sensível ao toque, passando as páginas com os próprios dedos, sem precisar apertar botões, porém a tela é de LCD, emitindo luz e cansando os olhos. Dessa forma, dezenas de empresas já têm buscado juntar as qualidades de cada um, objetivando a criação de um leitor de livros eletrônicos que seja realmente eficiente (VERSIGNASSI, 2010).



Figura 34 - Kindle.

FONTE: Imagem obtida no blog ABRINDO O LIVRO, 2010.

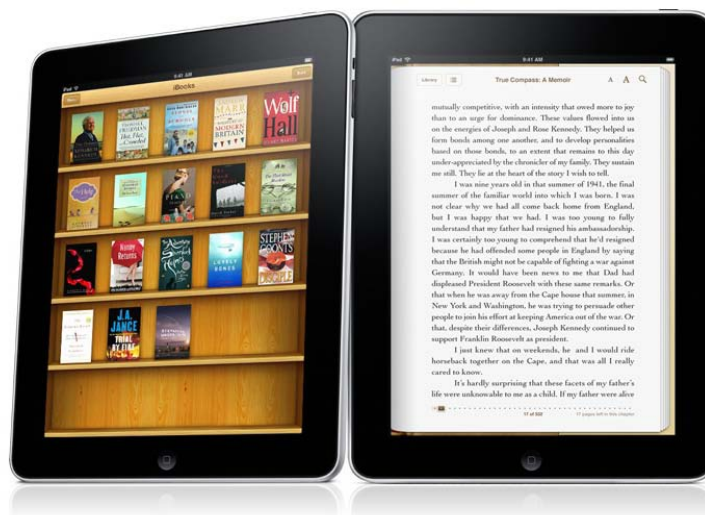


Figura 35 - Ipad.

FONTE: Imagem obtida no blog ABRINDO O LIVRO, 2010.

Haslam (2007) acredita que o mercado de informação está em constante expansão, com evoluções na tecnologia de leitura em tela e na disponibilização de livros em arquivos para downloads. E neste contexto, no futuro, com uma nova geração de leitores eletrônicos, poderá haver um substituto à altura do livro atual.

Dessa forma, considerou-se importante o levantamento de informações sobre a história do livro, sobre o setor editorial brasileiro atual e sobre os questionamentos em relação ao futuro do livro, de forma a compreender as especificações que são atribuídas pelos autores, ao que se considera um bom design de livro. Para Melo (2006) o design do livro é um desafio milenar, pois a construção de sua materialidade passou por inúmeras transformações até obter a configuração que conhecemos hoje. E, para poder analisar essa configuração atual, fez-se indispensável o conhecimento dessas transformações pelas quais o livro passou.

2 O DESIGN DO LIVRO

O design do livro é um dos primeiros exemplos do que hoje chamamos de design gráfico². Para Fawcett-Tang (2007), os monges copistas do século IX podem ser considerados como os primeiros designers de livros. Jan Tschichold passou muitos anos analisando manuscritos medievais com a intenção de descobrir os princípios de design que continham. Após analisar uma grande variedade de exemplares, concluiu que a maioria utilizava o padrão áureo, com proporções 2:3:4:6 para o tamanho das margens interna, do topo, externa e inferior, respectivamente. A altura do boxe de texto igualava-se à largura da página e havia uma proporção de 2:3 entre a largura e a altura da página. Esse padrão de proporções também foi utilizado por Gutenberg, já que os primeiros livros impressos buscavam uma similaridade com os manuscritos (FAWCETT-TANG, 2007).

Atualmente, muitos designers preferem seguir padrões de proporções, enquanto outros preferem fugir de todas as regras. Ainda assim, uma série de critérios deve ser especificada: torna-se necessário definir e integrar tipografia, papel, formato e acabamento adequados para cada livro (WOLLNER, 2003).

Segundo Fawcett-Tang (2007), embora as técnicas de produção de livros estejam se desenvolvendo em um crescente processo de sofisticação, e a capa do mesmo esteja sujeita aos modismos efêmeros do design gráfico, o interior do livro tem mantido essencialmente o mesmo formato desde que os primeiros códices foram criados pelos romanos.

No contexto atual, o design do livro tem-se tornado cada vez mais importante no processo editorial, graças à competição entre os editores e ao desenvolvimento de um público leitor visualmente educado, que, ao deparar-se com dois títulos de conteúdo semelhante e mesmo preço irá escolher o que for mais atraente ao olhar, que ofereça melhor leitura e que apresente a informação da maneira mais clara e compreensível (FAWCETT-TANG, 2007).

Porém Hendel (2006), também apresenta o lado negativo da grande influencia das editoras sobre o design dos livros. Muitas delas não compreendem a particularidade do design de livros e querem apenas colocar o máximo possível de letras e elementos em uma página. “O trabalho do designer gráfico é contar ao observador alguma coisa e, se a mensagem não for entendida, a falha foi do designer” (HENDEL, 2006, p. 5). O designer gráfico que trabalha

² Atividade de planejamento e projeto relativos à linguagem visual. Lida com a articulação de texto e imagem, podendo ser desenvolvida sobre os mais variados suportes e situações. Compreende as noções de projeto gráfico, identidade visual, projetos de sinalização e design editorial, entre outras (ADG, 2008, p. 175).

com livros deve levar em consideração seus três clientes: o autor, o leitor e o editor. A comunicação entre os três deve ser clara e eficiente e todas as decisões que são influenciadas por eles devem ser tomadas antes de ser iniciado o projeto de design do livro.

O design de livros é diferente de todos os outros tipos de design gráfico. O trabalho real de um designer de livro não é fazer as coisas parecerem legais, diferentes ou bonitinhas. É descobrir como colocar uma letra ao lado da outra de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página. O design de livro não se deleita com sua própria engenhosidade; é posto a serviço das palavras. Um bom design só pode ser feito por pessoas acostumadas a ler – por aquelas que perdem tempo em ver o que acontece quando as palavras são compostas num tipo determinado (HENDEL, 2006, p. 3).

Para Hendel (2006), o design de livros é considerado como a arte invisível. Quando um livro é lido com prazer e compreende-se o significado das palavras através da forma como se apresentam, isso se deve à própria invisibilidade e eficiência do design. Os leitores prestam atenção na história e não pensam muito sobre como foi feito o design do livro, assim como não se pensa muito sobre o design de um lápis, por exemplo. Se um objeto é eficiente e usado com frequência, menos ainda questiona-se o modo como veio a existir. No entanto, o objeto mais simples requer, muitas vezes, especificações complicadíssimas em sua fabricação (HENDEL, 2006).

O design de livro é uma arte que tem suas próprias tradições e um corpo relativamente pequeno de regras aceitas. Se o design de um livro irá chamar ou não a atenção para si mesmo, isso vai depender do grau de consciência do leitor acerca tanto do design em geral quanto do design de um livro particular (HENDEL, 2006, p. 1).

Para Tschichold (2007), o trabalho de um designer de livros difere essencialmente do de um artista gráfico, que busca constantemente novos meios de expressão, desejando alcançar um estilo pessoal. O designer de livros deve ser um fiel servidor da palavra impressa, criando um modo de apresentação que não ofusque o conteúdo do livro. Por isso, o objetivo de todo design de livro deve ser a perfeição: encontrar a representação tipográfica perfeita para o conteúdo do livro em elaboração. Mas, isso não quer dizer que a obra do designer de livro deva ser incolor ou vazia de expressão.

Escolher uma fonte bem ajustada ao texto; projetar uma página primorosa, idealmente legível, com margens harmonicamente perfeitas, impecável espaçamento de palavras e letras; escolher corpos de tipo ritmicamente corretos para folhas de rosto e títulos, e compor as páginas em que há títulos de seção e de capítulos genuinamente belas e graciosas, no mesmo tom da página de texto – por esses meios um designer de livro pode contribuir muito para a fruição de uma valiosa obra de literatura (TSCHICHOLD, 2007, p. 32).

Tschichold (2007) complementa afirmando que, por outro lado, se a escolha for por um tipo indiscreto demais, o livro pode se transformar em um item de moda, que tem o seu valor, caso se trate de um produto de vida curta; mas inadequado, se desejasse perdurar por mais tempo.

Considerando que o designer está ativamente presente no processo de produção do livro, apesar do conceito de invisibilidade do design, Chartier (1998 apud Farbiarz, Farbiarz e Coelho, 2008), é mais enfático, ao desconsiderar que o suporte seja neutro, pois para o historiador os textos não existem fora dos suportes. Os autores acreditam que, considerando a leitura como uma prática social circunscrita em esferas culturais, pode-se situar essa invisibilidade dentro de uma série de expectativas de um determinado grupo de leitores sobre como deve ser a visualidade do livro. Conforme Hendel (2006), ao se contrariar essas expectativas, o design do livro torna-se muito aparente, passando a ser um “mau design”.

Ser um designer de livros na atualidade é muito mais fácil. O acesso aos computadores permitiu aos designers um contato maior com uma gama muito variada de tipos. No primeiro século do livro impresso, o designer não apenas escolhia a tipografia, mas também tinha de desenhar a fonte e fazer a impressão. Os computadores mudaram radicalmente o modo de trabalho dos designers: o que antes levava horas ou dias, hoje pode ser feito em minutos (HENDEL, 2006). Mas para o autor, isso também proporcionou uma distância maior entre o designer e o tipógrafo, fazendo com que a escolha de tipos não seja sempre correta, devido a tantas opções disponíveis.

Wollner (2003) apresenta uma opinião não tão positiva sobre a produção editorial brasileira, considerando que a mesma não tem seguido os parâmetros construtivos indispensáveis na criação de um bom design de livros. Para o autor, isso é resultado do fato de que há poucos profissionais de tipografia ainda em atividade, e uma lacuna nas escolas de design brasileiras no ensino da disciplina. Os jovens têm recorrido ao computador e aos softwares existentes, muitas vezes sem saber a diferença entre milímetros e polegadas.

Já Fawcett-Tang (2007) é mais flexível ao analisar as atuais tendências de design de livros, afirmando que é difícil generalizar, pois todo design está sujeito a mudanças de rumo e de influências de abordagens estilísticas. Em um contexto mais abrangente, o autor cita a utilização recente de tipos não-serifados³ e o uso abundante da fotografia, considerando que a tendência mais significativa do design de livros, no momento, é o “vale-tudo”, aproximando ao máximo o design do livro trabalhado ao estilo do público-alvo.

³ Serifas são acabamentos ou terminações situadas nas extremidades das hastes das letras.

O projeto gráfico de um livro trata-se, em última análise, da busca do equilíbrio, mesmo quando, de propósito, se rompe esse equilíbrio, de modo, a produzir-se certa estrutura com seu próprio ritmo e seu próprio código, que resulte em comunicação imediata, cômoda e visualmente agradável entre o autor e seus leitores (ARAÚJO, 2008).

Nesse contexto observa-se que não existem diretrizes absolutas para se fazer o design de um livro. Há pressupostos sobre como deve ser a aparência do livro e regras que são aconselháveis de serem seguidas, mas é preciso que o design de livro parta das palavras do autor, e não de uma teoria abstrata. “O design de dois livros não pode ser exatamente igual, assim como dois livros não podem ser escritos com as mesmas palavras” (HENDEL, 2006, p. 24). Mesmo um layout de uma coleção de livros sofre adaptações em cada obra.

O design de um livro precisa levar em consideração os piores extremos do texto: o título de um capítulo com duas palavras e aquele com dezessete, a página de texto corrido e aquela com numerosas citações e subtítulos (HENDEL, 2006). Pois, mesmo que um livro seja tratado com aspectos de impressão tecnicamente esmerada, junto a uma capa esteticamente atraente, mas não apresentar requisitos ergonômicos indispensáveis para o manuseio e leitura, o livro não corresponde à sua função (WOLLNER, 2003).

Portanto, para Swarcz (1994), conceber um livro é desenvolver um produto que dê liberdade à imaginação, por isso, seu design precisa partir do princípio de ser um design aberto, que possa ser lido de muitas maneiras, que não conduza as ideias do leitor, mas que permita a criatividade do mesmo. O que realmente define a forma do livro é o processo de leitura.

Ainda assim, faz-se importante analisar os pressupostos que os autores consideram como necessários para um bom design de livros. Os itens que serão abordados nesta pesquisa são: Embalagem, que contempla a capa e o formato do livro; Estrutura, que engloba a construção das grades, das imagens e da tipografia; Navegação, que especifica o layout; e Especificações, que aborda suporte e encadernação do livro. Para tanto é necessário identificar as partes que compõem o livro.

2.1 OS COMPONENTES DO LIVRO

As várias partes que compõem um livro possuem denominações específicas que são usadas na indústria editorial. É importante ter uma familiaridade com estes termos para prosseguir com as questões de análise. Andrew Haslam (2007), Celso Collaro (2000),

Emanuel Araújo (2008) e Milton Ribeiro (2007) apresentam essas denominações. Abaixo uma compilação das definições dos autores (Figura 36).

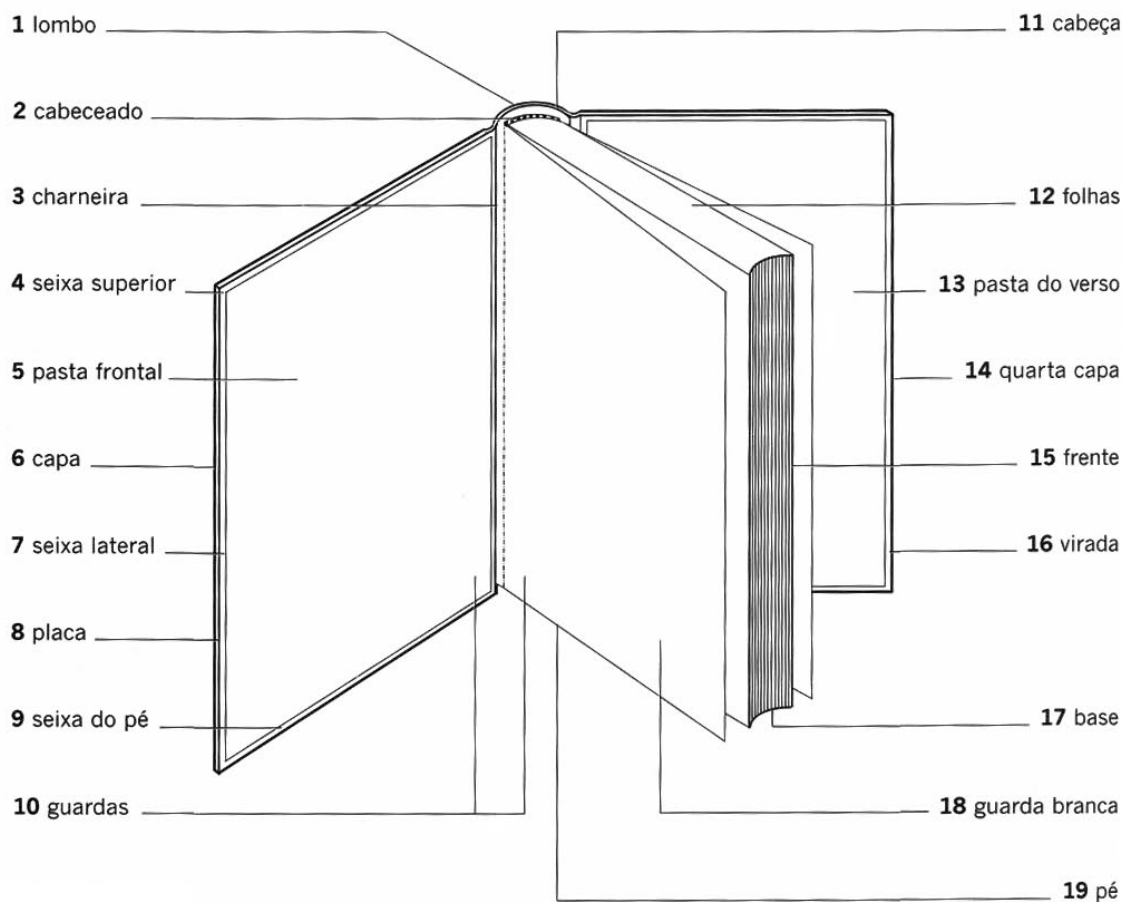


Figura 36 - Componentes do livro (HASLAM, 2007, p. 20).

1 - lombo: lombada do livro, onde as páginas são grampeadas, costuradas ou coladas.

2 - cabeceado: pedaço de tecido colorido colado na parte interna da lombada de um livro de capa dura.

3 - charneira: tira de pano ou de couro que se põe ao longo do encaixe do livro.

4 - seixa superior: projeção da capa dura que se estende para além do refile final da cabeça do livro.

5 - pasta frontal: frente da capa dura formada por uma placa de cartão, parte do material de revestimento e uma folha da guarda.

6 - capa: revestimento de papel, cartão ou outro material que é colado, grampeado ou costurado ao miolo do livro.

7 - seixa central: projeção da capa dura que se estende para além do refile final da frente do livro.

8 - placa: pedaço de cartão formador das pastas da capa dura.

9 - seixa do pé: projeção da capa dura que se estende para além do refile final do pé do miolo do livro.

10 - guardas: folhas de papel encorpado, dobradas, coladas no início e no final do livro de capa dura. A finalidade é prender o miolo à capa dura.

11 - cabeça: superfície superior do miolo do livro.

12 - folhas: conjunto de duas páginas geralmente numeradas com algarismo ímpar na frente e par no verso.

13 - pasta do verso: quarta-capa do livro de capa dura formada por uma placa de cartão, parte do material de revestimento e uma folha da guarda.

14 - quarta-capa: verso da capa do livro.

15 - frente: borda frontal do livro.

16 - virada: também denominada debrum. Trata-se da porção do material de revestimento da capa dura que recobre as bordas das placas de papelão que formam as pastas.

17 - base: parte inferior do miolo do livro.

18 - guarda branca: folha sem impressão, mas que faz parte do caderno impresso.

19 - pé: superfície inferior do livro.

20 - caderno (ausente na ilustração): folha impressa e dobrada, em múltiplos de quatro páginas para formar uma seção de livro.

Com a compreensão dos termos utilizados na indústria editorial, no que se refere ao objeto livro, pode-se partir para a análise dos elementos que compõem o design do livro.

2.2 ELEMENTOS DO DESIGN DO LIVRO

Para especificar as orientações para um design de livros adequado de forma detalhada, o processo de criação gráfica foi dividido em quatro grandes grupos, os quais são subdivididos de acordo com os elementos definidos nas referências. Os itens analisados neste capítulo ficaram divididos da seguinte forma: Embalagem, grupo que contempla a capa e o

formato do livro; Estrutura, grupo que especifica a escolha e construção das grades, das imagens e da tipografia; Navegação, que define a orientação do layout do livro; e Especificações, grupo que aborda as características do suporte e da encadernação do livro.

2.2.1 Embalagem

“A aparência externa de um livro é a ferramenta mais importante na atração da atenção dos compradores em potencial, tendo em vista as prateleiras cada vez mais cheias das livrarias” (FAWCETT-TANG, 2007, p. 12). Inclusive, os departamentos de marketing e venda das editoras e livrarias tendem a considerar que “quanto mais chamativa a capa, mais chance de sucesso do título”.

Porém o autor complementa que a embalagem de um livro não se limita apenas a uma bela imagem na capa, mas sim ao formato do livro e a diversas intervenções na capa e no formato que agregam valor e aumentam a sedução do livro.

Por esse motivo, nesse item, serão abordadas algumas definições sobre a capa e o formato do livro, que geram o impacto inicial no público leitor.

2.2.1.1 Capa

Embora todos os vários elementos (como o layout, a tipografia, o uso de imagens, a qualidade de impressão, o tipo de papel e o acabamento) combinem-se para oferecer uma sensação geral, é a capa que fica com a maior parte desse trabalho. Uma capa bem-sucedida possui uma forma escondida de erotismo, que se conecta a alguma parte indefesa da personalidade do comprador e lhe diz: “leve-me, eu sou seu”. Entretanto, o conceito de design de capas como o principal apelo de venda é relativamente recente (FAWCETT-TANG, 2007).

No período da Renascença os impressores e encadernadores decoravam as capas dos livros com estampas de folhas de ouro, produzindo verdadeiras obras de arte, mas sem apelo comercial (FERLAUTO, 2002).

Segundo Haslam (2007), a capa de um livro tem duas funções: proteger as páginas e indicar o conteúdo. A função referente à proteção é executada pela encadernação, em relação ao conteúdo, a capa funciona como uma arma de sedução para que o livro seja aberto ou comprado: uma promessa feita pela editora, em nome do autor, para o leitor.

Leon (2005) considera que nos últimos 15 anos, as capas dos livros brasileiros apresentam-se de forma muito criativa. Na reportagem *Sedução nas livrarias*, na revista Florense, o autor considera que um dos meios mais eficazes para se aprender sobre o design gráfico de um país é entrar numa livraria e deixar-se levar pelas capas dos livros. Para Leon (2005), a principal função da capa do livro é atrair e seduzir, como qualquer outra embalagem. “O invólucro de um livro faz o leitor em potencial avizinhar-se de seu conteúdo de forma sensível, mais do que analítica. [...] Ela convida, sugere e é responsável por impulsos de escolha” (LEON, 2005, p. 31).

Para Ramos e Panazzolo (2005), a capa e a quarta-capa são os limites materiais da história contida no interior do livro: ambas desencadeiam informações e fazem emergir hipóteses do que se pode esperar do texto. Ao ser apresentado por uma capa, o livro torna-se semelhante a uma embalagem que suscita o desejo da posse, guarda um mistério, ativa a curiosidade e, ao mesmo tempo, sinaliza algumas possibilidades à mente de quem se aproxima desse objeto. Analisar ilustrações e palavras que estão disponíveis em uma capa pode influenciar na compreensão do conteúdo do livro:

As pistas oferecidas pela capa colaboram para a compreensão da história, pois a interação se inicia antes da leitura formal do texto interno. O tocar o livro, contemplá-lo como objeto de observação atenta é o início do processo de leitura (RAMOS; PANAZZOLO, 2005, p. 117).

O designer brasileiro João Baptista de Costa Aguiar, autor de mais de mil capas de livros, afirma, ao ser entrevistado por Leon (2005), que uma boa capa é apreciada no conjunto, sendo difícil alterar qualquer de seus componentes sem o prejuízo do todo, mesmo sendo composta por diversos elementos como o papel utilizado, o tipo de impressão, a tipografia e as imagens. Para o designer, um bom capista precisa construir um amplo repertório de conhecimentos sobre história da arte, ter uma boa memória visual e uma grande intuição.

Esse apelo comercial da capa do livro faz com que muitas editoras contratem designers apenas para realizar o projeto da capa, delegando o miolo dos livros ao pessoal interno da editora. Mas muitos designers recusam-se a fazer a capa se não lhes derem o miolo para desenhar, já que um livro bem feito precisa da unidade dos dois componentes (LEON, 2005).

Goebel Waine (apud Ferlauto, 2002) em seu ensaio *A linguagem visual do livro*, afirma que a capa do livro, essencialmente, consiste na proteção do volume e na identificação

do conteúdo, entretanto, costumando-se atribuir à imagem da capa a parte principal, em detrimento dos elementos gráfico-tipográficos do texto, que são justamente os atributos primordiais do livro.

O designer Uwe Loesh (apud Ferlauto, 2002) afirma que em geral, uma imagem é mais forte do que uma mensagem escrita, mas por outro lado, a imagem que está na cabeça do leitor é muito mais forte do que qualquer imagem real no momento em que se lê um título em uma capa de livro. É muito mais pelo intermédio da tipografia da capa e sua similaridade com as formas do interior do livro que o designer pode comunicar o conteúdo da obra.

Para Tschichold (2007), não há nenhum equívoco em lutar por uma aproximação entre a tipografia da capa e a tipografia do interior do livro. A capa é antes de tudo, um pequeno cartaz, que chama para o interior do livro.

Em outra vertente, temos Eugênio Hirsch, designer e ilustrador alemão, que veio para o Brasil em 1957 e em 1959 começou a fazer capas para a editora Civilização Brasileira. Seu trabalho, de grande sensibilidade e sofisticação, é marcado pela agressividade do traço e pelo contraste forte de cores. Hirsch considerava que as capas deveriam ser feitas para agredir, não para agradar (LIMA; MARIZ, 2003).

Haslam (2007), define quatro estilos de capas de livros. Segundo ele, os diferentes gêneros de livros não recorrem aos mesmos estilos de representação no mundo inteiro, demonstrando que o design e as capas dos livros podem refletir a cultura local ou nacional.

O primeiro estilo de capa apresentado é aquele em que as capas são feitas de forma a promover uma determinada coleção com vários volumes (Figura 37). O livro de coleção acaba se destacando dos demais em uma livraria e ainda informa ao leitor sobre a existência de outros títulos que compõem a coleção.

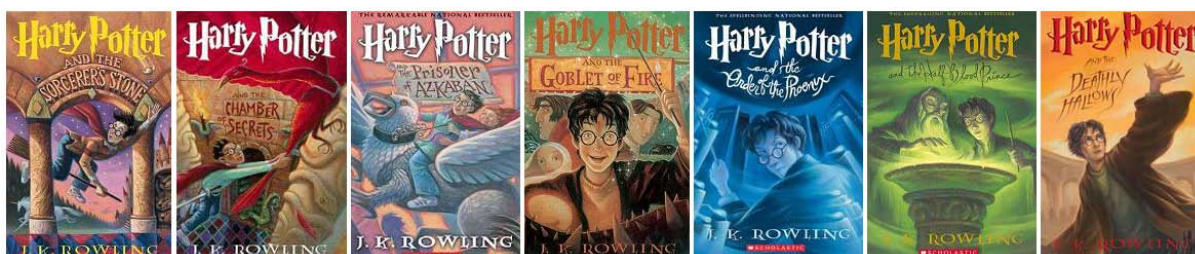


Figura 37 - Livros da série Harry Potter. Capas de coleção.

FONTE: Imagem obtida no site SCHOLASTIC, 2010.

As capas estilo documentação são projetadas a partir de uma posição documental que busca registrar aquilo que o livro contém (Figura 38). Este estilo pode tomar a forma de um título tipográfico ou de uma seleção representativa de imagens extraídas do conteúdo do livro: “uma abordagem baseada na máxima que diz ‘aquilo que você vê é exatamente o que receberá’. [...] a composição da capa pode captar e refletir o layout do miolo” (HASLAM, 2007, p. 165).



Figura 38 - Capas utilizando fotografias documentais (HASLAM, 2007, p. 166).

Há também as capas conceituais que se baseiam em um conceito que busca representar o conteúdo do livro por meio de uma alegoria visual, um trocadilho ou um paradoxo fazendo uma fusão inteligente e divertida entre a imagem e o título (Figura 39). “O leitor, ao examinar as lombadas dos livros, pode retirar um livro da prateleira e, ao visualizar sua capa, sentir uma onda de prazer, um momento de euforia – em outras palavras, um impulso de compra –, ou como se diz em inglês, ‘smile of the mind’, expressão usada como título de um livro sobre design conceitual” (HASLAM, 2007, p. 165). Com isso, o leitor transforma-se em um autêntico comprador, sendo a aquisição impulsionada pela capa do livro que o fez raciocinar.



Figura 39 - Tipografia e ilustrações apresentando uma base conceitual (HASLAM, 2007, p. 165-168).

Por último, o autor cita as capas expressionistas, geralmente utilizadas em romances e contos (Figura 40). O objetivo destas capas não é fazer um sumário visual, mas evocar o conteúdo, intrigando o leitor. As capas dessa espécie geralmente utilizam desenhos, ilustrações, fotografias ou imagens de peças de arte adequadas ao conteúdo do livro. Essa abordagem tem o conteúdo como ponto de partida para a interpretação, e a capa incita o leitor a seguir em frente.

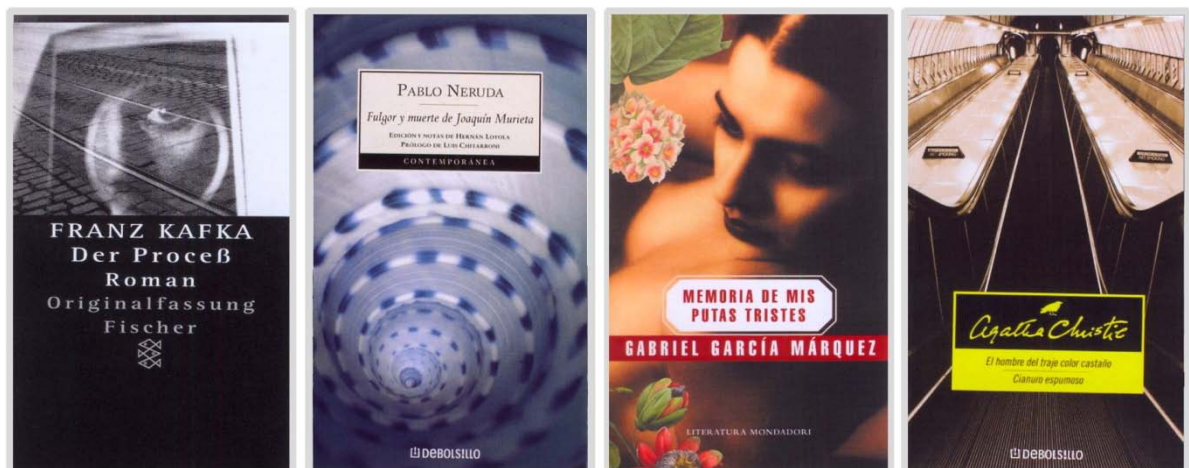


Figura 40 - Capas utilizando a fotografia de forma expressionista (HASLAM, 2007, p. 167).

Outros elementos a serem considerados são a quarta-capa, a lombada e a sobrecapa (Figura 41): Atualmente a primeira-capa, a quarta-capa e a lombada são trabalhadas em conjunto para promoverem a venda do livro. “Uma vez comprado e guardado o livro na

estante, a sua lombada serve como uma etiqueta; é surpreendente como procuramos os livros em nossas prateleiras através da evocação visual da cor e do design das lombadas” (HASLAM, 2007, p. 160).

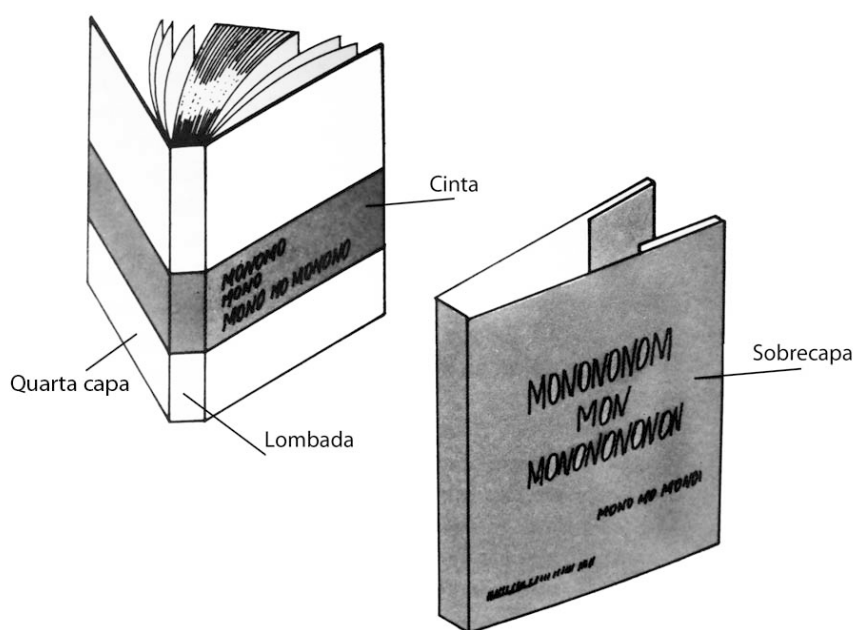


Figura 41 - Quarta-capa, lombada, sobrecapa e cinta (RIBEIRO, 2007, p. 372).

O autor reforça que, independentemente do tratamento dado à capa, o designer geralmente precisa usar imagens e tipografia para reforçar o status da primeira capa, em outras partes do livro, como na quarta-capa. Mesmo que seja óbvio o maior impacto da capa sobre a quarta-capa, as duas relacionam-se, tanto na imagem quanto na tipografia: a primeira capa proclama e a quarta-capa relembra. Da mesma forma, embora tenha um papel visual secundário, a sinopse da quarta-capa pode levar o leitor a se decidir pela compra (RIBEIRO, 2007).

Haslam (2007) informa que a tipografia da lombada da maioria dos livros europeus e brasileiros corre da cabeça para o pé, com a linha de base adjacente à última capa. Para o autor, essa disposição é incorreta. Algumas editoras norte-americanas fazem o contrário, colocando o título do pé para a cabeça, isso também ocorre no Brasil. Para Ribeiro (2007), os dizeres da lombada devem manter a posição do pé para a cabeça, pois a sua leitura será mais fácil quando o livro se encontrar alinhado na estante. O autor considera que a lombada deve conter o nome do autor, o título da obra, a marca ou nome da editora.

A sobrecapa envolve o livro, utilizada particularmente nas encadernações de capas duras e tem a finalidade de atrair a atenção nas prateleiras das livrarias e proteger o livro até que ele chegue às mãos do comprador. Atua como um pequeno cartaz ao redor do livro e, muitas vezes permanece no livro por toda sua vida funcional. Algumas sobrecapas apresentam dimensões inferiores à altura do livro, atuando como uma cinta horizontal que envolve a capa (FONSECA, 2008).

Portanto, de acordo com essas referências, serão considerados como fatores de análise os seguintes itens: (i) estilo da capa do livro; (ii) composição da capa por imagens ou apenas por elementos tipográficos; (iii) tipografia da capa apresentando-se próxima da tipografia do interior do livro ou de forma muito diferenciada; (iv) capa apresentando um layout impactante e atrativo, transmitindo a essência do conteúdo do livro ou transmitindo uma informação incompatível com a história; (v) quarta-capa informando sobre o conteúdo do livro ou apenas ilustrativa; (vi) presença ou ausência de sobrecapa; (vii) disposição da lombada.

2.2.1.2 *Formato*

O formato do livro é determinado pela relação entre a largura e a altura da página. Na indústria editorial, o termo “formato” é algumas vezes usado de forma equivocada, fazendo referência a um determinado tamanho, porém livros de diferentes dimensões podem compartilhar de um mesmo formato, que geralmente apresenta-se de três maneiras: retrato, formato cuja altura da página é maior que a largura; paisagem, cuja altura da página é menor que a largura; e quadrado, com altura e largura iguais (Figura 42). Por razões práticas, estéticas e de produção, faz-se necessário uma consideração cuidadosa para que o formato projetado seja conveniente à leitura e manuseio, além de economicamente viável (HASLAM, 2007).



Figura 42 - Formatos.
FONTE: Montagem da autora.

Segundo Hendel (2006), o formato retrato, praticamente tornou-se um padrão devido tanto ao costume quanto a praticidade, sendo esse formato utilizado com frequência desde a época de Gutenberg.

“O formato do livro deve estar intimamente ligado ao conteúdo da obra, seu caráter, finalidade e função, à luz do fator econômico” (RIBEIRO, 2007, p. 375). Hendel (2006) afirma que o fato mais frequente é o formato ser decidido muito antes de começar o trabalho do designer, já que muitas editoras precisam diminuir gastos excessivos na produção do livro. Nesse sentido, os formatos já padronizados de papéis são muito utilizados, pois qualquer elemento que varie desse padrão aumenta os custos.

Ainda assim, há oportunidades para o designer propor novos formatos. Para Haslam (2007), a escolha do formato de um livro caracteriza as ideias do autor, e determina as primeiras impressões que o público leitor terá. Um guia de bolso precisa ter cerca de 10 cm de largura para caber dentro de um bolso, enquanto um Atlas deve ser consultado sobre uma superfície ampla, uma vez que seu conteúdo detalhado exige um formato de grandes dimensões.

Há diversas abordagens para definir o formato da página do livro, sendo uma delas, a utilização do tamanho dos papéis disponíveis no mercado. Essa é a forma mais econômica, uma vez que se evita o desperdício de papel, porém existem outras formas de definir as proporções das páginas, como a seção áurea (Figura 43), que embora necessite de aparas no papel, cria um formato de livro diferenciado e atraente (HASLAM, 2007). Os formatos padronizados de papel são detalhados posteriormente.

Para Bringhurst (2005), as folhas padronizadas precisam de um bloco de texto em formato diferenciado para ganhar contraste. Já as páginas com formato áureo são aprovadas pelo autor:

É verdade que o desperdício aumenta se uma página A4 (210 x 297 mm) for cortada [...]. Mas uma página orgânica é visível e sensivelmente diferente de uma mecânica, e o seu próprio formato pode suscitar certas reações e expectativas no leitor, independentemente do texto que contiver (BRINGHURST, 2005, p. 176).

Ribeiro (2007) considera que os retângulos áureos são os mais importantes, em relação à estética e beleza do livro. Por outro lado, não se pode esquecer a economia de papel e os diversos problemas que um formato inapropriado pode causar no transporte, no arquivamento etc. Para o autor, o formato normalizado existente no mercado oferece economia, e o áureo, beleza.

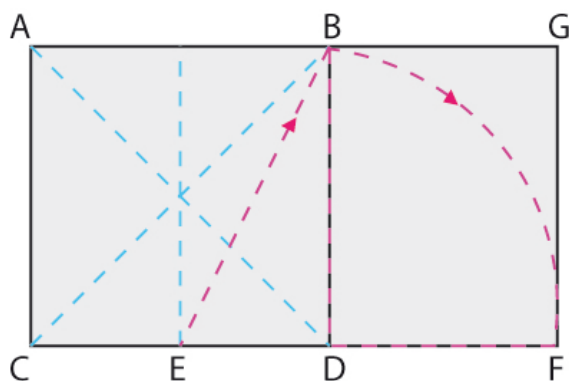


Figura 43 - Obtenção do retângulo áureo (RIBEIRO, 2007, p. 157).

Além da seção áurea existem outras maneiras para se estabelecer o formato de um livro, porém deve-se levar em consideração que o retângulo mais eficaz é aquele que apresenta uma relação correta entre seus lados, proporcionando comodidade no manuseio das páginas, e um adequado tamanho das margens e das colunas de texto (ARAÚJO, 2008).

Para Tschichold (2007), duas constantes denominam as proporções de um livro bem feito: a mão e o olho. “Um olho sadio está sempre a mais ou menos dois palmos da página do livro, e todas as pessoas seguram um livro do mesmo jeito” (TSCHICHOLD, 2007, p. 61). Para o autor, o formato do livro também é determinado por sua finalidade, relacionando-se com o tamanho médio das mãos de um adulto, com exceção dos livros infantis.

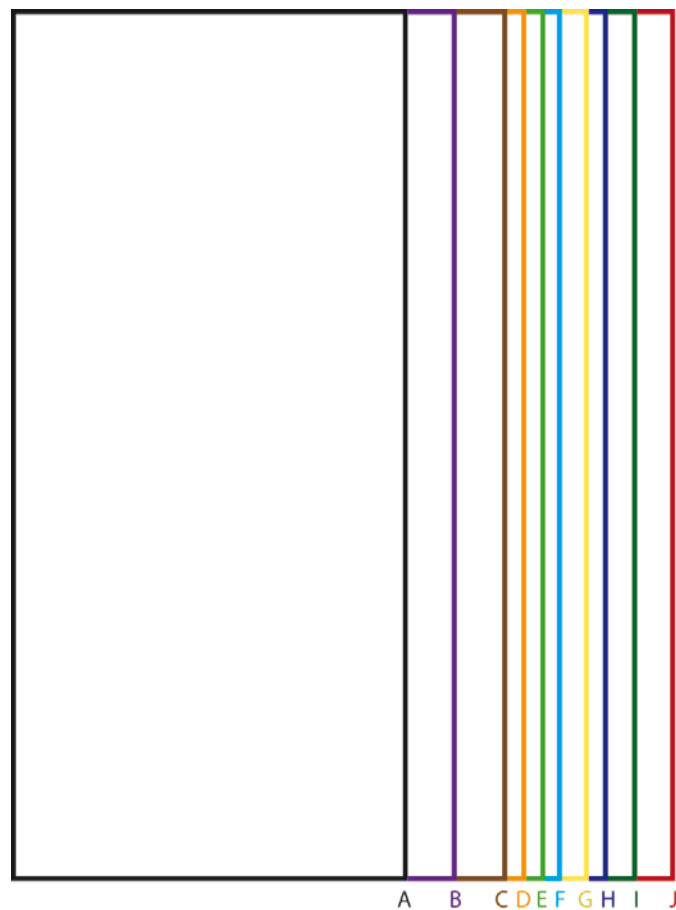
Há duas categorias principais de livros: os que pomos em cima de uma mesa para estudo sério e os que lemos reclinados numa cadeira, numa poltrona, ou enquanto viajamos de trem. Os livros em que estudamos devem ficar inclinados diante de nós. Poucos, porém, ficam nesta posição. Curvar-se sobre um livro é tão pouco saudável quanto a habitual posição de escrever imposta por uma mesa plana (TSCHICHOLD, 2007, p. 61).

O autor é mais enfático ao apresentar suas considerações sobre o formato dos livros. Para Tschichold (2007), não é só a manuseabilidade geral de um livro que determina sua largura absoluta, mas também a profundidade da estante média: livros com largura superior a 24 cm são incômodos. O autor afirma que a maioria das pessoas não gosta de manusear livros muitos largos, pois os mesmos não cabem nas estantes e são ruins de serem lidos. Também apresenta dois argumentos contra livros quadrados: o primeiro é a manuseabilidade, pois é difícil para a mão ter controle sobre o livro; o segundo argumento diz respeito à armazenagem, pois o livro quadrado necessita ficar disposto na posição horizontal. Tschichold (2007) finaliza, concordando com Ribeiro (2007), ao considerar que o formato

áureo é o mais adequado para o projeto de um livro, mas também recomenda outros formatos (Figura 44):

Considero claras, intencionais e definidas as proporções de páginas irracionais geometricamente definíveis como 1:1,618 (seção áurea), $1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{3}$, $1:\sqrt{5}$, 1:1,538 e as simples proporções racionais de 1:2, 2:3, 3:5, 3:4 e 5:9. Todas as outras são relações obscuras e acidentais. A diferença entre uma relação clara e uma obscura, ainda que frequentemente pequena, é visível (TSCHICHOLD, 2007, p. 64).

Bringhurst (2005) afirma que, de um modo geral, não há proporções ideais, mas também sugere as proporções 5:9 para livros com volume modesto, e formato $1:\sqrt{2}$ para livros que acomodam imagens grandes, mapas e tabelas. Quando o livro contém imagens importantes, geralmente o formato é decidido pela proporção das mesmas.



A – 1:2,236 ($1:\sqrt{5}$)	F – 1:1,618 (Seção Áurea)
B – 1:2 ($1:\sqrt{4}$)	G – 1:1,538
C – 5:9	H – 2:3
D – 1:1,732 ($1:\sqrt{3}$)	I – 1:1,414 ($1:\sqrt{2}$)
E – 3:5	J – 3:4

Figura 44 - Proporções de páginas (TSCHICHOLD, 2007, p. 87).

De acordo com essas considerações, será verificado se (i) os livros a serem analisados utilizam um formato adequado para o manuseio e leitura, e se (ii) utilizam algum método de obtenção das proporções das páginas, como o formato áureo, ou ainda outro considerado apropriado pelos autores, ou se utilizam um formato pré-determinado pelo mercado de papéis.

2.2.2 Estrutura

Neste item serão apresentadas algumas definições sobre a estrutura principal do livro, que é composta por três elementos-chave: sistemas de grade, imagens e tipografia. Logicamente, o livro pode ser construído sem o uso de todos os três elementos, porém, segundo Fawcett-Tang (2007):

[...] até mesmo um livro concebido sem uma grade formal tem de se encaixar nos parâmetros do tamanho das páginas; um livro apenas tipográfico pode criar imagens por meio do posicionamento dos textos e dos títulos; e um livro com predominância visual cria uma narrativa por meio do posicionamento e do tamanho das imagens (FAWCETT-TANG, 2007, p. 88).

2.2.2.1 Grades

“O formato do livro define as proporções externas da página; A grade determina suas divisões internas; O layout estabelece a posição a ser ocupada pelos elementos. O uso da grade proporciona consistência ao livro, tornando coerente toda a sua forma” (HASLAM, 2007, p. 42).

Segundo o autor os sistemas básicos de grade determinam as larguras das margens, as proporções da mancha, o número, o comprimento e a profundidade das colunas, além da largura dos intervalos entre elas. Os sistemas de grade mais complexos definem uma grade para as linhas de base sobre a qual as letras serão assentadas e podem determinar o formato das imagens, além da posição dos títulos, números das páginas, notas de rodapé etc. Alcança-se a harmonia entre o tamanho da página e o da mancha quando ambos têm as mesmas proporções. Se os esforços no sentido de combinar formato da página e mancha numa unidade indissolúvel são bem-sucedidos, então as proporções das margens não dominam a página de um livro (TSCHICHOLD, 2007, p. 68).

Para Haslam (2007), a primeira decisão relativa à mancha de texto de uma página espelhada é definir se ela deverá ser simétrica ou assimétrica. A maioria dos livros encadernados possui formato simétrico, ou seja, a página direita é uma imagem espelhada da página esquerda. As páginas assimétricas não possuem linha de simetria em relação à área de texto. Após esta definição, deve-se partir para a escolha do sistema de grade.

Uma das abordagens para construção de grades é a definição de medidas específicas para cada elemento da página (Figura 45). Porém muitos livros utilizam sistemas de grade baseados na construção geométrica em lugar das relacionadas a uma determinada medida. (HASLAM, 2007).

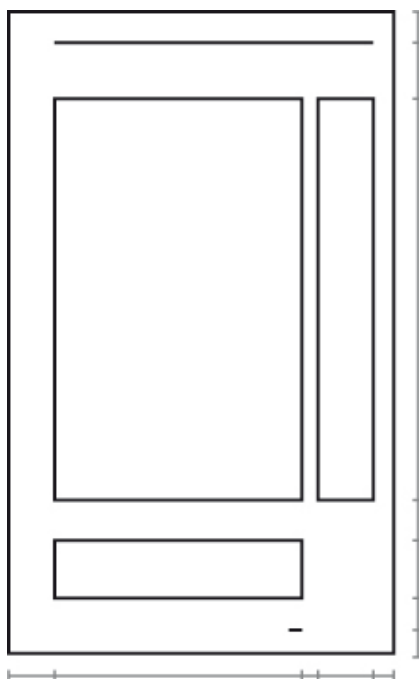


Figura 45 - Grade baseada em medidas (HASLAM, 2007, p. 51).

Haslam (2007) apresenta diversas formas de criar um sistema de grade, mas as duas principais são o diagrama de Villard de Honnecourt, que através do traçado das diagonais, pode subdividir qualquer formato de página (Figura 46); e o retângulo raiz quadrada⁴ que possibilita o desenho da grade a partir da intersecção entre as diagonais e círculos dispostos no centro da página, com a mesma largura dos retângulos (Figura 47). Tschichold (2007) e Ribeiro (2007) também defendem a subdivisão através do traçado das diagonais de uma

⁴ Retângulos raiz quadrada são os retângulos que podem ser subdivididos em retângulos menores que retêm as proporções de altura e largura da página original. Um retângulo raiz de 2 pode ser dividido em dois e um retângulo raiz de 3 pode ser dividido em três (HASLAM, 2007).

página ou de um conjunto de duas páginas, como o diagrama de Villard de Honnecourt e o retângulo raiz quadrada.

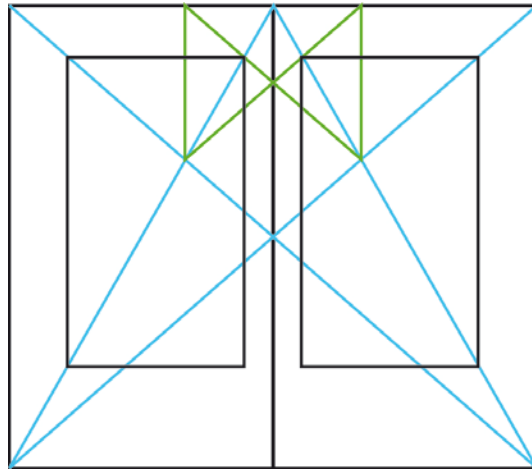


Figura 46 - Diagrama de Villard de Honnecourt (HASLAM, 2007, p. 44).

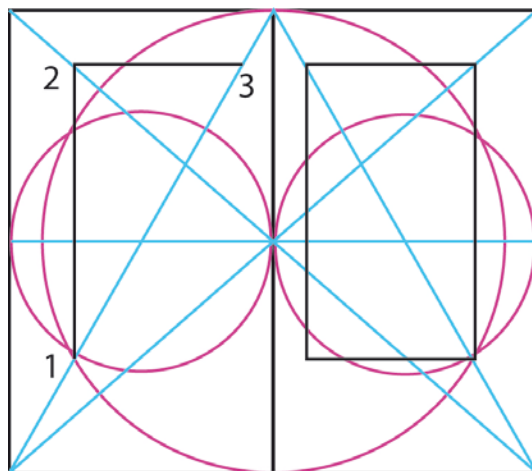


Figura 47 - Retângulo Raiz Quadrada (Haslam, 2007, p. 48).

Na definição das grandes, um dos pontos de destaque, é a proporção das margens: elas amarram o bloco de texto à página e amarram as páginas opostas uma à outra com a força de suas proporções, e emolduram o bloco de texto, facilitando a visualização do leitor e tornando o manuseio conveniente (deixando espaço para os polegares). “Talvez 50% do caráter e da integridade de uma página estejam em suas letras. Boa parte dos outros 50% reside nas margens” (BRINGHURST, 2005, p. 181).

A principal finalidade das margens do livro é estabelecer um equilíbrio entre o texto e o branco do papel, a fim de proporcionar boa leitura. Fatores econômicos podem reduzir as margens, dando maior campo para a composição, diminuindo assim o número de páginas e barateando o custo (RIBEIRO, 2007).

Collaro (2000) define uma edição de um livro de econômica, quando numa página houver 75% de texto para 25% de brancos; de normal quando os brancos e textos estiverem em uma média de 50% para cada; e de luxo (generosas) quando as páginas possuírem uma média de 25% para texto e 75% para as margens (Figura 48).

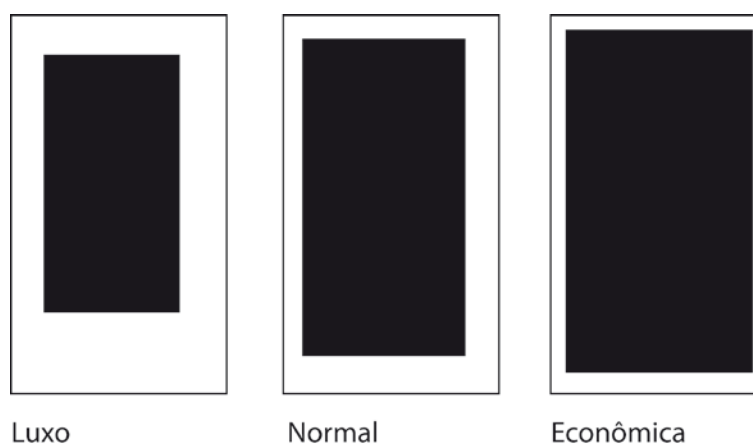


Figura 48 - Definições das margens (COLLARO, 2000, p. 136).

Para Araújo (2008) a margem interna deve medir a metade da margem externa, a margem superior deve medir o dobro da margem interna e a margem inferior deve medir mais ou menos o dobro da margem superior (Figura 49). Isso se justifica:

As margens enquadram e realçam a mancha, tal como a moldura realça ao máximo um quadro. Tanto as margens quanto a moldura se submetem às leis de proporções. As margens de uma página orientam os olhos na focalização da mancha. Com efeito, nossos olhos estão acostumados a certas convenções, e qualquer desvio acentuado significa uma interrupção no fluxo da leitura. Deve haver mais margem ao pé da página que no alto, pois de outro modo a mancha parece estar caindo página abaixo. As margens internas devem ser menores que as externas, pois uma dupla página de texto aberta afeta os olhos como uma unidade, não como duas páginas independentes entre si. Deve-se deixar espaço suficiente nas margens externas para fácil manuseio do leitor, de modo que seu polegar não cubra o impresso. A margem inferior deve ser ampla o bastante para o apoio cômodo do polegar do leitor, particularmente no momento em que as últimas linhas da página estejam sendo lidas (SIMON, 1969 apud ARAÚJO, 2008, p. 395).

Hendel (2006), ao afirmar que as páginas espelhadas de um livro devem ser posicionadas uma em relação à outra de forma que o leitor pense nelas como uma unidade,

também considera que, em um design tradicional, a margem interna deve ser menor que a margem lateral, de modo que os dois blocos de textos fiquem próximos e o espaço externo a eles seja maior. A margem superior deve ser menor que a inferior, que por sua vez é a maior de todas, para que o leitor possa segurar o livro pelos polegares.

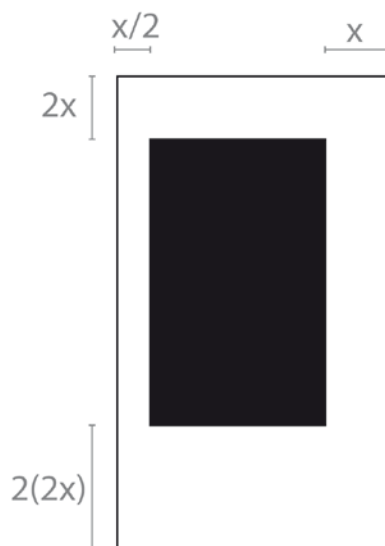


Figura 49 - Proporções das margens segundo Araújo (2008).

Fonte: Montagem da autora.

Considerando essas definições, nos livros a serem analisados será feita (i) a verificação do sistema de grades utilizado, considerando se as proporções definidas para os elementos – (ii) principalmente para as margens – são agradáveis para a leitura.

2.2.2.2 Imagens

A imagem gráfica foi a base da comunicação humana. A própria escrita foi desenvolvida a partir das formas de pictogramas, ou seja, de imagens esquemáticas e simbólicas existentes há séculos atrás. A imagem, sob diversas formas e linguagens, vem acompanhando o desenvolvimento da comunicação humana desde as primeiras manifestações registradas nas cavernas (FARBIARZ; FARBIARZ; COELHO, 2008).

“O termo imagem é utilizado no cotidiano da tecnologia gráfica para identificar qualquer figura, desenho, ilustração, gráfico ou outra reprodução visível ao olho humano, que retrata o original em sua forma característica, cor e perspectiva” (ARAÚJO, 2008, p. 443).

Para Ribeiro (2007), a imagem deve condizer e se integrar ao texto, ajudando o leitor a compreender a mensagem e aumentando-lhe o interesse pela leitura.

Ao se falar em imagem, fala-se de uma representação no sentido de substituto de algo. A imagem é o resultado da produção de sentidos do ilustrador ou do fotógrafo em diálogo com o repertório do escritor, do designer gráfico e do editor, com atenção focada no público leitor (FARBIARZ; FARBIARZ; COELHO, 2008).

Nos livros impressos mais antigos, as imagens eram reproduzidas em folhas separadas do texto. Com o avanço dos processos de impressão, hoje é possível imprimir imagens próximas dos textos. Com isso, se construiu duas formas de utilização das imagens: a imagens que auxiliam a compreensão do texto e as imagens que constroem uma história por meios apenas visuais (HASLAM, 2007).

No último caso, uma característica presente em muitos livros de imagens é a possibilidade de leituras mais abertas (FARBIARZ; FARBIARZ; COELHO, 2008). As imagens podem despertar um potencial de imaginação e de criação de novas janelas de entendimento diferentes do texto escrito ou oral. Os autores apresentam a imagem desempenhando diversas funções em relação ao seu campo de ação: ela pode ser representativa quando está ligada à realidade, pode ser descritiva e pode narrar pela caracterização dos personagens.

Analisando a composição das imagens através do âmbito da psicologia, as mesmas se colocam como elementos estruturais básicos da composição visual e se impõem na qualidade de padrões visuais à percepção, portanto, signos interpretáveis. As bases teóricas destes estudos são encontradas nas Leis da Gestalt⁵, que originaram os princípios que regem as forças de organização (LEON M., 2001, p. 54).

Conforme os fundamentos da Gestalt, as possíveis combinações de mais de uma imagem na mesma página, devem ser feitas por oposição:

Isto significa que ilustrações grandes devem ser acompanhadas por ilustrações pequenas, assim como, um conjunto de formas verticais deve ser combinado com formas horizontais; redondas com quadradas, construções simétricas com assimétricas, a ilustração mais larga $\frac{3}{4}$ da largura da mancha deve ser centralizada, ilustração composta por figuras de perfil deve ser colocada voltada para o texto, para não desviar a atenção do leitor (LEON M., 2001, p. 50).

⁵ A psicologia da Gestalt se estruturou a partir de experiências conduzidas por um grupo de psicólogos que buscavam examinar como se dava a percepção. Seus fundadores, Wolfgang Köhler e Max Wertheimer se interessavam muito pelas artes, por isso, o foco especial à percepção das imagens (FARBIARZ; FARBIARZ; COELHO, 2008).

No tópico anterior, que se refere às grades do livro, verifica-se que as imagens precisam estar dispostas de forma harmoniosa dentro da estrutura definida pela grade.

De acordo com estas informações, serão considerados como pontos para análise dos livros, os seguintes itens: (i) presença ou ausência de imagens; (ii) imagens que complementam o texto ou o substituem; (iii) imagens dispostas na página de forma agradável à visualização e leitura ou agrupadas de forma desordenada.

2.2.2.3 Tipografia

A tipografia é um assunto extenso e não é objetivo deste trabalho explicar sobre todas as especificações da mesma. Os fatores relacionados às classificações e propriedades de cada tipo são considerados de extrema importância, mas o que será abordado neste item, é como o designer deve escolher o tipo apropriado ao livro que estiver sendo desenvolvido, e como o bloco de texto deve ser disposto na página do livro. “O modo como se organiza a informação numa página pode fazer a diferença entre comunicar uma mensagem e deixar o leitor confuso” (ARAÚJO, 2008, p. 373)

Dessa forma, entende-se que o principal objetivo da tipografia do livro atual é facilitar o entendimento do conteúdo pelo leitor, ou seja, compondo a organização de um texto de forma legível. Tipografia que não pode ser lida por todo mundo, é inútil, segundo Tschichold (2007). Para o autor, é difícil determinar se uma coisa pode ser lida com facilidade, mas o leitor mediano se rebela imediatamente quando o tipo é pequeno demais ou então irrita os olhos; ambos são sinais de ilegibilidade.

Para Araújo (2008), a legibilidade 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. A disposição dos elementos tipográficos deve combinar-se à própria organização da página.

O termo legibilidade refere-se a algo que pode ser lido, facilmente decifrável. Um dos primeiros testes de legibilidade da tipografia foi um experimento conduzido na França, em 1790, por Jean Anisson, então chefe da *Imprimerie Nationale*⁶. Foi apresentado a um grupo de especialistas páginas impressas com diferentes tipos, que leram os textos a distâncias cada vez maiores. A conclusão obtida foi a que tipos serifados, como as fontes Garamond

⁶ A *Imprimerie Nationale* é a gráfica oficial do Estado Francês.

(Figura 50), Didot, Baskerville, Bodoni e Times New Roman, são mais legíveis, porque podem ser lidos de distâncias maiores (FARIAS, 2000).

ABCDEFGHIJKLMNOP
 OPQRSTUVWXYZÀ
 ÅÉÎÏÖÜabcdefghijklm
 nopqrstuvwxyzàâéîõøü
 &1234567890(\$£.,!?)

Figura 50 - Garamond.

FONTE: Imagem obtida no site IDENTIFONT, 2010.

No entanto, os designers gráficos e tipógrafos não aceitam focar o trabalho tipográfico exclusivamente em resultados de pesquisas que apresentam somente valores funcionais, já que a prática se quer criativa. Por sua vez, os pesquisadores de legibilidade, que constituem-se de oftalmologistas, fisiologistas, psicólogos e cientistas da computação, acabam dividindo suas opiniões e resultados de pesquisa unicamente com suas próprias comunidades científicas, já que a maioria dos designers e tipógrafos prefere contar unicamente com seu bom senso estético e conhecimentos gráficos (FARIAS, 2000).

Neste sentido, o autor, dentre as diversas descobertas a respeito da legibilidade, resume apenas um tópico em relação ao design de tipos:

Palavras compostas apenas com letras maiúsculas (caixa-alta) são consideravelmente menos legíveis do que palavras compostas em caixa-baixa. Tipos itálicos reduzem a legibilidade, mas tipos bold não. Tipos semi-bold são essenciais (FARIAS, 2000, p. 78).

Araújo (2008) concorda com Farias (2000), no que se deve a diminuição da legibilidade nos textos compostos em caixa-alta, pois a leitura se faz pela percepção das formas das palavras e nas maiúsculas, que apresentam a forma retangular, só há diferenciação das letras na largura, o que prejudica a identificação das mesmas, diminuindo a legibilidade. Mas o autor também determina outras considerações que devem ser tomadas na escolha da tipografia do livro, citando dois fatores que prejudicam a leitura:

(1) Composição de maiúsculas em itálico cujos caracteres apresentem inclinação irregular, o que, em determinadas combinações de letras, provoca junções, assim afetando o equilíbrio da linha; (2) Má escolha da fonte, em que os caracteres minúsculos possuam hastes ascendentes e descendentes muito curtas ou muito longas, deixando, em consequência, brancos excessivos entre as linhas ou retângulos enquadrados pelo encontro das descendentes de uma linha com as ascendentes da linha inferior (ARAÚJO, 2008, p. 376).

Araújo (2008) conclui afirmando que a legibilidade de um texto em um livro se perde, quando o número de desvios de atenção ocasionados por falhas na organização do texto é grande, o que também provoca a diminuição do ritmo de leitura.

Mas também há outras questões relacionadas à tipografia do livro. A escolha da fonte tem um impacto enorme na aparência do texto impresso: “A decisão sobre que tipo de letra usar deve se basear na clareza, na legibilidade, na estética e na funcionalidade” (ARAÚJO, 2008, p. 379).

Escolher o tipo do livro é a tarefa que consome mais tempo, que mais gera prazer ao designer e que se torna a decisão mais importante no design do livro. O fato de haver uma escolha ilimitada de tipos, devido às novas concepções tecnológicas, pode se tornar um problema. Os designers podem trilhar dois caminhos diferentes: criar o layout do livro de forma que o mesmo não reflita as tendências de uma época ou local, ou ainda, compô-lo de acordo com o gosto contemporâneo (HENDEL, 2006).

Para Hendel (2006) não há razão para que um determinado livro não possa ser feito com um tipo específico, porém os designers devem ter em mente que, ao usar uma tipografia inesperada, podem tornar o leitor mais consciente da aparência das letras do que daquilo que estão dizendo. No entanto, a atemporalidade pode ser inatingível: será possível fazer o design de um livro de forma que esse não reflita a época em que foi feito? Porém, Tschichold (2007) considera que as fontes clássicas são ainda a melhor opção. Para o autor, a tipografia realmente boa deve ser legível após dez, cinquenta, mesmo cem anos, e nunca deve repelir o leitor. Mas Hendel (2006) ainda considera como válidas três possibilidades no uso da tipografia: (i) utilizar um tipo tão neutro quanto possível que não sugira época nem lugar; (ii) utilizar um tipo alusivo que dê propositadamente o sabor de um tempo passado; (iii) utilizar uma tipografia nova, desenvolvida para o livro, que apresente o texto de forma única.

Não é somente o que o autor escreve num livro que vai definir o assunto do livro. Sua forma física, assim como sua tipografia, também o definem. Cada escolha feita por um designer causa algum efeito sobre o leitor. Este efeito pode ser radical ou sutil, mas normalmente está fora da capacidade do leitor descrevê-lo (HENDEL, 2006, p. 11).

Sobre o estilo do tipo, o autor defende ainda que existem estudos que mostram que o tipo com serifa é mais fácil de ler do que o sem serifa, mas isso também se deve ao costume de os livros serem feitos, em sua maioria, com fontes serifadas. As serifas auxiliam na leitura, pois criam uma linha de continuidade entre as palavras da frase. São boas para serem utilizadas em textos corridos de materiais impressos, mas também possuem comportamento adequado em títulos e palavras (BRINGHURST, 2005). Mas Hendel (2006) considera que o tipo sem serifa também pode ser legível para leitores casuais, pois é muito utilizado em placas de trânsito, por exemplo, que necessitam de uma leitura rápida. Um exemplo de fonte não serifada é a Arial (Figura 51), recomendada pela norma ABNT NBR 14724:2005 como fonte padrão para a formatação de trabalhos acadêmicos, juntamente com a Times New Roman (PRODANOV; FREITAS, 2009).

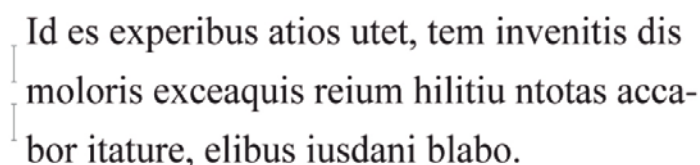
ABCDEFGHIJKLMN
 OPQRSTUVWXYZÀ
 ÅÉÎÕabcdefghijklmn
 opqrstuvwxyzàåéîõ&
 1234567890(\$£.,!?)

Figura 51 - Arial.

FONTE: Imagem obtida no site IDENTIFONT, 2010.

O corpo (tamanho) da fonte, medido em pontos (pt), e sua composição, têm a mesma importância que a escolha do tipo. A letra precisa ser grande o suficiente para ser legível, mas não tanto que pareça grande demais na página (HENDEL, 2006). As decisões sobre o tamanho da fonte devem ser tomadas levando-se em conta as características do público leitor, material, proposta e formato do livro (HASLAM, 2007). Os tipógrafos se referem aos tipos com menos de 14 pt como “tamanho livro”, e aos tipos com mais de 14 pt como “tamanho título”. O autor afirma que os romances destinados ao público adulto normalmente são compostos em tamanhos que vão de 8,5 a 10 pt, porque permitem que os olhos capturem mais prontamente o grupo de letras, facilitando o processo de leitura.

Hendel (2006) sugere algo próximo a 65 caracteres por linha, mas com o aumento da entrelinha (Figura 52) – espaço entre uma linha de texto e a seguinte –, é possível aumentar o número de caracteres. Linhas compridas precisam de um espaço extra entre elas para que o olho do leitor vá prontamente para o começo da linha seguinte. Com isso também é necessário margens generosas na página, para fazer com que o bloco de texto se ajuste à página (HENDEL, 2006). Haslam (2007) também considera cerca de 65 caracteres por linha, como a quantidade ideal.



Id es experibus atios utet, tem invenitis dis
moloris exceaquis reium hilitiu ntotas acca-
bor itature, elibus iusdani blabo.

Figura 52 - Indicação de entrelinha.

FONTE: Montagem da autora.

Sobre a entrelinha Araújo (2008) define que, em geral, os tipos menores, como os de corpos 8 e 9 pontos, carecem proporcionalmente de entrelinhas maiores para compensar sua baixa legibilidade. Uma entrelinha de 100% é do exato tamanho do tipo. Ou seja, se a fonte estiver com corpo 12 pt a entrelinha padrão estará com 12 pt. Geralmente aconselha-se a utilização de entrelinhas maiores em textos mais extensos, para facilitar a leitura. Fontes sem serifa exigem uma entrelinha maior do que as serifadas, pois as serifas tem a característica de auxiliar o fluxo de leitura (BRINGHURST, 2005).

Araújo (2008) detalha algumas orientações para a escolha da fonte adequada:

a) Simplicidade: Quanto mais simples for o desenho de uma fonte, mais legível ela será. Deve-se por isso, dar preferência aos estilos limpos, e não aos decorativos. b) Dimensão: Letras pequenas demais tornam a leitura cansativa, enquanto letras grandes demais dificultam a vida do leitor. Existe uma dimensão adequada para cada texto. c) Força: Em geral, letras grossas e baixas dificultam a leitura, bem como os caracteres altos e finos demais. As letras ditas normais ou book ganham em legibilidade sobre as letras claras (light) e negritas (bold). d) Orientação: Quanto mais inclinada for a letra, menor a legibilidade. Convém evitar textos muito extensos em itálico, pois isso dificulta a leitura. e) Harmonia: Um texto deve ser composto por uma família de caracteres com um único estilo, e não uma mistura de tipos e formatos. Convém não utilizar mais do que dois tipos diferentes de fontes num mesmo texto. f) Ritmo: Massas de letras muito compactadas podem provocar monotonia na leitura (ARAÚJO, 2008, p. 379-380).

A profundidade da coluna (quantidade de linhas de texto no sentido vertical) é considerada em relação ao tamanho da largura da coluna de texto e às proporções do formato da página. Embora as pessoas já tenham se acostumado a ler longas colunas de jornal, a maneira pela qual elas lêem artigos não se equipara a experiência de ler um livro. Haslam (2007) considera que, muitas obras, celebradas por seus detalhes primorosos e citadas como exemplo de design diferenciado, possuem aproximadamente 40 linhas por coluna, como é o caso de romances, projetados para dar suporte à leitura contínua. Johannes Gutenberg produziu Bíblias contendo tanto 42 quanto 38 linhas, além de outros livros, usando um número similar de linhas voltadas para a leitura contínua (HASLAM, 2007).

Em relação aos alinhamentos do texto, Araújo (2008) considera que, embora hoje se utilizem todos os arranjos de alinhamento nos livros, os títulos podem ser alinhados de forma centralizada em relação à largura da coluna de texto, mas para o corpo de texto considera-se como recomendável o alinhamento justificado (Figura 53), e para as legendas de imagens, o alinhamento à esquerda (Figura 54) ou à direita (Figura 55) de acordo com o posicionamento da imagem. No corpo de texto, com o alinhamento justificado, que apresenta as duas margens regulares, deve-se apenas ter cuidado com os “caminhos de rato” que são espaços maiores entre as palavras provocados pela justificação forçada, o que prejudica a legibilidade.

Id es experibus atios utet, tem invenitis dis
moloris exceaquis reium hilitiu ntotas acca-
bor itature, elibus iusdani blabo. Officias ma
autem fugit quationecae laut et et pliquosti to
ernamus modi ipsaepudi dit litat aut lantiorat
laceriori imin pratem quid modiam vollupta
de velia pa sum, ut quamus id quiandae res-
trum quas quis aut odit, saepel ipsamen des-
trum voluptaessi officitatent fuga. Onsequam
alibus, ut eossinverum nes et harisit qui totat
vendae pro quias exero bernat odist, sum sun-
dige ntincto omnitiureped que non eos que pra
qui re, si ulparibustes aut vitiae velibus minul-
parum atum faccupetae repudam landendam,
nihille stiorporio. Raepudae vendipsa nis vent,
offici berum voloruptatur abore nullesecab ip-
sanduciet et quam utem es

Figura 53 - Alinhamento Justificado.

FONTE: Montagem da autora.

Id es experibus atios utet, tem invenitis dis
moloris exceaquis reium hilitiu ntotas acca-
bor itature, elibus iusdani blabo. Officias ma
autem fugit quationecae laut et et pliquosti to
ernamus modi ipsaepudi dit litat aut lantiorat
laceriori imin pratem quid modiam vollup-
ta de velia pa sum, ut quamus id quiandae
restrum quas quis aut odit, saepel ipsamen
destrum voluptaessi officitatent fuga. Onse-
quam alibus, ut eossinverum nes et harisit
qui totat vendae pro quias exero bernat odist,
sum sundige ntincto omnitiureped que non
eos que pra qui re, si ulparibustes aut vitiae
velibus minulparum atum faccupuae repu-
dam landendam, nihille stiorporio. Raepudae
vendipsa nis vent, offici berum voloruptatur
abore nullesecab ipsanduciet et quam utem es

Figura 54 - Alinhamento à esquerda.

FONTE: Montagem da autora.

Id es experibus atios utet, tem invenitis dis
moloris exceaquis reium hilitiu ntotas acca-
bor itature, elibus iusdani blabo. Officias ma
autem fugit quationecae laut et et pliquosti to
ernamus modi ipsaepudi dit litat aut lantiorat
laceriori imin pratem quid modiam vollup-
ta de velia pa sum, ut quamus id quiandae
restrum quas quis aut odit, saepel ipsamen
destrum voluptaessi officitatent fuga. Onse-
quam alibus, ut eossinverum nes et harisit
qui totat vendae pro quias exero bernat odist,
sum sundige ntincto omnitiureped que non
eos que pra qui re, si ulparibustes aut vitiae
velibus minulparum atum faccupuae repu-
dam landendam, nihille stiorporio. Raepudae
vendipsa nis vent, offici berum voloruptatur
abore nullesecab ipsanduciet et quam utem es

Figura 55 - Alinhamento à direita.

FONTE: Montagem da autora.

Lupton (2006) incentiva o uso do texto justificado, pois esse alinhamento produz uma forma limpa na página, bem definida. Os alinhamentos à esquerda ou à direita são bons alinhamentos quando a intenção é respeitar o fluxo orgânico da linguagem e evitar espaçamentos irregulares.

Para Haslam (2007), o alinhamento à esquerda pode deixar a margem direita das linhas muito irregulares, provocando um efeito visual desagradável. No alinhamento à direita, o problema é a falta de amparo à leitura de longos trechos, uma vez que o início de cada linha à esquerda da página é variável. Já a justificação é aconselhada, desde que se utilize também a hifenização das palavras, o que evita os “caminhos de rato”. Inclusive, o autor informa, que esse alinhamento tem sido a principal abordagem para a composição de texto em livros desde 1455, e deriva-se das antigas colunas dos papiros egípcios.

Sobre os outros detalhes do arranjo dos textos, em relação aos parágrafos, a maioria dos designers prefere um espaço EME – igual à largura da letra M do tipo sendo usado – antes do início da primeira linha do parágrafo. Outros utilizam um espaço menor ou maior, mas a maioria concorda que a ausência do recuo dificulta a leitura. Tschichold escreveu um ensaio inteiro defendendo o recuo da primeira linha de cada parágrafo, pois dessa forma o leitor não perde o início do parágrafo, e o recuo não compromete o design (HENDEL, 2006). Haslam (2007) inclusive sugere que um designer que utiliza a seção áurea para o formato da página e para a caixa de texto, pode aplicar a mesma estratégia à micro-espacos dentro da página e criar entradas de parágrafo com proporção áurea.

Sobre o tipo dos títulos, que estabelecem de maneira mais óbvia o tom visual do livro, o mesmo deve ser escolhido em conjunto com o tipo do texto. Pode ser o mesmo, em corpo maior, ou esses podem ser diferentes, contrastantes. Se for utilizado o mesmo tipo, e se houver subtítulos, por exemplo, deve-se fazer uso de negritos ou de alinhamentos diferentes para proporcionar o destaque em relação ao corpo do texto. Porém, se a escolha foi por dois tipos, a diferenciação se dá de forma mais rápida (HENDEL, 2006).

E em relação aos fólhos (números das páginas), os mesmos devem estar situados em um lugar agradável e fácil de achar na página. Por ordem de importância, resume-se: (1) no pé, alinhado ou levemente recuado em relação à borda exterior do bloco de texto; (2) no topo da página, alinhado com a borda exterior do bloco de texto; (3) ao pé da página, centralizado horizontalmente sob o bloco de texto; (4) no quarto superior da margem externa, após o limite externo do texto; (BRINGHURST, 2005).

Em relação aos elementos tipográficos dos livros estudados no terceiro capítulo deste relatório, serão analisados alguns itens, de acordo com as considerações explanadas pelos autores, de forma a verificar se o texto disposto na página é realmente agradável e eficiente à leitura: (i) grau de legibilidade do tipo escolhido; (ii) estilo do tipo; (iii) tamanho da fonte e entrelinha correspondente; (iv) alinhamento apresentado; (v) profundidade da coluna; (vi) entrada de parágrafos; (vii) posicionamento dos fólhos.

2.2.3 Navegação

A navegação de um livro refere-se ao modo como as informações são organizadas na parte interna, no miolo do livro: qual a ordem de leitura das páginas e como o layout se organiza facilitando a leitura. Fawcett-Tang (2007) argumenta que quando um leitor escolhe um livro, ele geralmente o folheia para ter uma ideia de como foi organizado. “Os sistemas de navegação permitem que o designer guie o leitor através dos níveis de informação, por vezes complexos, embutidos na estrutura do livro” (FAWCETT-TANG, 2007, p. 58).

2.2.3.1 Layout

O processo de execução do layout de um livro envolve a tomada de decisão sobre o posicionamento exato de todos os elementos da página. Este item descreve como as grades podem auxiliar na montagem do conteúdo do livro.

É no momento da diagramação que o designer pode explorar a imaginação e aumentar o interesse do leitor, permitindo uma melhor concentração na obra e uma valorização da mesma, porém, a ordenação do layout deve manter uma unidade, seguindo a construção da grade pré-estabelecida e do conteúdo do livro (RIBEIRO, 2007). Ainda assim, Hulburt (1986) afirma que desenhar uma página significa mais do que apenas dispor textos e fotos no papel. Para a autora, compor uma página é construir e estruturar os elementos que irão transmitir uma mensagem:

[...] o leitor talvez acredite que o design é um processo lógico, que basta seguir diversas etapas para alcançar um bom resultado final. Nada mais distante da verdade. O hábil designer está submetido a um processo contínuo: a intuição, a sensibilidade, o senso da forma, larga experiência são fatores conjugados num único ato. Mas é preciso lembrar que isso não exclui a importância da tentativa e do erro, na busca de uma solução (HURLBURT, 1986, p.84).

Mas para ordenar os elementos, é preciso conhecer os elementos que serão dispostos nas páginas. Segundo Haslam (2007), os dois pólos do layout são: o texto, que é organizado em torno de uma sequência de leitura; e as imagens, cujos arranjos são determinados pelas considerações relativas à composição, derivadas da produção de imagens. “Os aspectos funcionais do design da página são aqueles que possibilitam que o leitor se relacione diretamente com a mensagem do autor. Desse modo o layout da página é determinado pela natureza do conteúdo” (HASLAM, 2007, p. 143).

Os livros que têm grande quantidade de texto são projetados para serem lidos. Esse tipo de layout precisa guiar o leitor através das informações, deixando-o seguro quanto à disposição do texto, de forma a se concentrar na mensagem do autor. Haslam (2007) apresenta esquemáticos com diferentes abordagens de layout em relação à leitura:

- Layout utilizando texto corrido (Figura 56): O texto flui de uma coluna à outra, do alto da página da esquerda até a base da página da direita. O padrão de leitura ao longo da página é suave e contínuo, os parágrafos são claramente visíveis em uma primeira visualização da página. Os títulos e cabeçalhos que introduzem novos temas são sinalizados para o leitor na virada de cada página.

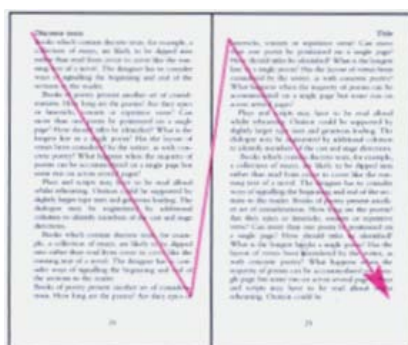


Figura 56 - Orientação por texto corrido (HASLAM, 2007, p. 144).

- Trabalhos de referência baseados em texto (Figura 57): São os dicionários, que geralmente têm uma ordem ou estrutura classificatória predeterminada pelo autor, pelo editor ou pelo organizador da publicação. O papel do designer é garantir que o desenho sustente a estrutura interna do texto. No exemplo com o texto dividido em duas colunas, a linha magenta indica como um leitor que utiliza um livro de referência ordenado alfabeticamente consegue localizar um verbete. Examinando as palavras-chave no topo da margem direita das páginas, o leitor poderá localizar a página que contém o verbete, localizá-lo ao longo das colunas e obter a informação que deseja. A linha em ciano mostra como um leitor utiliza um livro de referência que não é ordenado alfabeticamente, no qual o leitor começa sua busca a partir da página de conteúdo ou do índice.

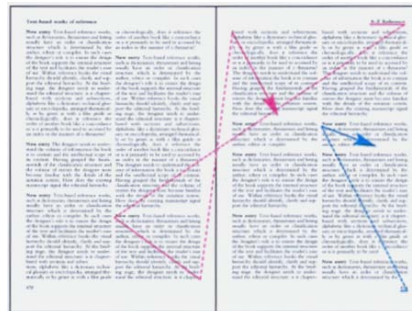


Figura 57 - Orientação por textos de referência (HASLAM, 2007, p. 144).

- Texto apoiado por imagem (Figura 58): Um livro composto por texto que possui imagens de apoio é projetado pensando-se primeiramente na sequencia de leitura, mas para compreender melhor o conjunto, o leitor conecta as imagens ao texto de referência. Para amparar essa ligação, as imagens são inseridas próximas de suas referências no texto, pois se a imagem é colocada de forma deslocada, o leitor não tem contexto para compreender a imagem.

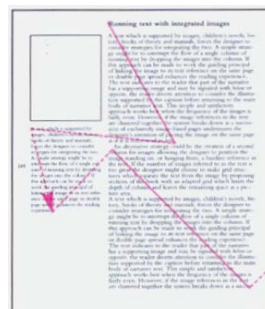


Figura 58 - Texto apoiado por imagem (HASLAM, 2007, p. 144).

- Narrativas múltiplas (Figura 59): Alguns livros podem possuir narrativas autônomas adicionais ou histórias paralelas, que são geralmente projetadas em torno da sequencia de leitura. Se essa estratégia é usada continuamente, o leitor habitua-se à posição da história marginal na página e consegue ler o texto principal sem perder a concentração.

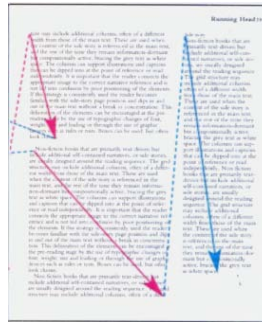


Figura 59 - Orientação por narrativas múltiplas (HASLAM, 2007, p. 145).

- Publicações multilíngues (Figura 60): Uma abordagem para edições em mais de um idioma é incluir ambas as línguas na mesma página através de uma grade que defina colunas para cada língua.

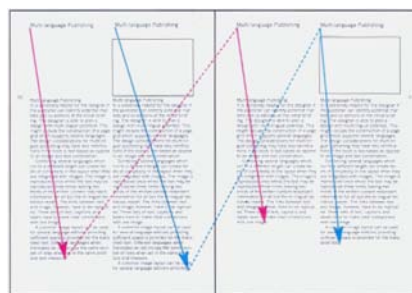


Figura 60 - Publicações multilíngues (HASLAM, 2007, p. 145).

Haslam (2007) ainda define esquemático para a abordagem de layout orientada por imagens (Figura 61): o observador é atraído pelas imagens e o texto tem um papel secundário, a relação visual mais importante é aquela estabelecida entre as próprias imagens. Elas transmitem a narrativa por meio da ordem e do tamanho em que são colocadas na página.

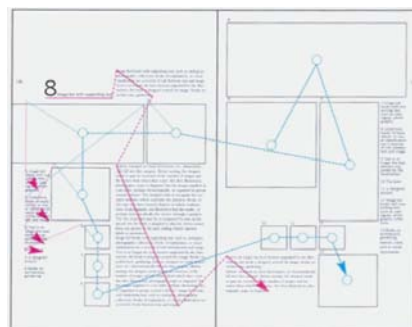


Figura 61 - Orientação por imagens (HASLAM, 2007, p. 145).

Sendo assim, pretende-se verificar, nos livros analisados, qual a orientação do layout: (i) se definida principalmente por texto, ou (ii) por imagens, considerando qual a abordagem de layout e se a mesma é adequada ao conteúdo do livro.

2.2.4 Especificações

“A variedade de escolha dos tipos de papel, técnicas de impressão, possibilidades de dobra e de encadernação só são limitadas pela imaginação do designer ou pelo orçamento da editora” (FAWCETT-TANG, 2007, p. 138). Para o autor, alguns livros não exigem recursos criativos para anunciar seu próprio valor, enquanto outros podem ser transformados em objetos altamente desejados a despeito de seu conteúdo.

Neste sentido, esse item abordará algumas características sobre o suporte atual do livro impresso, o papel, e sobre os processos de encadernação do livro atual, de forma a identificar os fatores envolvidos na escolha desses itens.

2.2.4.1 Suporte

O suporte atual do livro impresso é o papel, que compõe a forma física do bloco do livro, a superfície impressa e as páginas. Portanto, é importante que o designer conheça as suas propriedades físicas e os diferentes tipos disponíveis no mercado onde atua (HASLAM, 2007). Segundo o autor, o papel tem sete características-chave: o formato, a gramatura, o corpo, o sentido da fibra, a opacidade, o acabamento e a cor. Há também características especiais como absorção, pH e conteúdo de fibras recicladas. Todas devem ser consideradas pelo designer na escolha do papel adequado ao livro que estiver sendo trabalhado. Porém, de forma a definir os itens que serão utilizados na análise prática, somente serão detalhados os itens cor e formato.

Um papel bem escolhido contribui para a atratividade de um livro tanto quanto uma tipografia requintada, mas, nem sempre é dada importância a esse aspecto. O que não é justificável, pois o designer tem a possibilidade de projetar o papel exatamente para o livro em pauta: “Pode-se considerar a relação entre espessura e flexibilidade, o tipo da fonte usada, o clima do livro e, em seguida, especificar a textura, a tonalidade e o peso do papel de

maneira a obter perfeita harmonia entre todas as partes” (TSCHICHOLD, 2007, p. 209-210). O autor complementa ainda, que há muitos tipos de papéis disponíveis no mercado, com alternativas que não encarecem os custos de produção do livro.

A cor é geralmente adicionada ao papel no estágio de preparação da massa. Papéis produzidos a partir de fibras recicladas não podem ser coloridos porque as fibras provêm de diferentes tipos de papel. A brancura do papel tem um largo espectro, e essas diferenças têm um efeito importante no resultado da reprodução das cores. É importante considerar como as cores de texto e imagem serão reproduzidas em um suporte particular: um livro sobre jardinagem com predominância de cores verdes pode parecer muito limpo sobre uma superfície branca ou mate, e ligeiramente antigo em um suporte de cor mais escura, semelhante ao pergaminho (HASLAM, 2007).

Ferlauto (2002) considera que para uma leitura prolongada, é desejável um papel fosco e ligeiramente amarelado ou creme. Se o livro apresentar muitas imagens, uma superfície lisa e brilhante realça as cores das ilustrações impressas, tornando-as mais atraentes. Tschichold (2007) concorda com Ferlauto (2002), argumentando que o papel branco-puro só deve ser usado em trabalhos que o exigem de forma incontestável, como um livro de fotografias, por exemplo. Para o autor, a brancura do papel não é um sinal de qualidade e durabilidade: o papel branco ofusca o olho, gerando um desagradável efeito de transparência. O autor afirma que o papel branco, como o *offset*, nunca pretendeu ser usado em livros e sim, em impressões coloridas que se tornam mais autênticas quando o papel do fundo é branco-puro. Pelo mesmo motivo, o papel *couché* é revestido de branco de ambos os lados. Para Tschichold (2007), o papel ideal deve ter uma tonalidade próxima do linho ou da camurça, como o papel mate.

Araújo (2008) concorda com Ferlauto (2002) e Tschichold (2007) recomendando o uso de papéis brancos para reprodução de imagens coloridas, enquanto papéis levemente amarelados são indicados para livros de leitura, evitando o cansaço visual e a transparência de textos e figuras de uma página para o seu verso.

Em relação ao formato do papel, a princípio, cada fabricante adotava as medidas que desejasse. Porém, a grande variação dificultava o projeto dos materiais impressos (RIBEIRO, 2007).

Quando se fabricava o papel à mão, com folhas de tamanho padronizado em 32 x 44 cm, sua dobra determinava o próprio tamanho do livro, quanto maior o número de dobras, menor a dimensão do livro: assim para os *in-folio* (22 x 32 cm), *in-4º* (16 x 22 cm), *in-8º* (11 x 16 cm) etc. Hoje, o editor apenas determina, segundo os formatos padronizados (em geral entre A4 e A8) o próprio formato do livro, mas ao impressor cabe definir a quantidade de dobras da montagem de cada caderno. Assim, as designações tradicionais permanecem somente para indicar o número de páginas por caderno (*in-4º* = oito páginas, *in-8º* = 16 páginas, *in-16º* = 32 páginas etc.), nada mais tendo a ver com o tamanho do livro (ARAÚJO, 2008, p. 352).

Com o advento da impressão mecanizada, no século XIX, tornou-se necessário padronizar os formatos de papel de modo a conformar-se aos formatos das impressoras. Na Europa, o sistema métrico tornou-se o padrão de medida de comprimento, especificado nas normas DIN – *Deutsches Institut für Normung* (HASLAM, 2007). Instituiu-se, portanto, em 1922, o formato DIN 476, aceito pelas instituições normalizadoras nacionais até a padronização recomendada em 1975 pela ISO 216 (*International Organization for Standardization*), que a ABNT aceitou no todo (ARAÚJO, 2008). O formato ISO (Figura 62) tem como padrão a série A, com o formato de origem A0 (841 x 1189 mm). Os demais formatos são submúltiplos: A1, A2, A3... que, se obtém através da divisão do formato em questão pela metade. Há também os formatos auxiliares B e C, que mantêm as mesmas proporções da série A, mas com tamanhos intermediários (RIBEIRO, 2007).

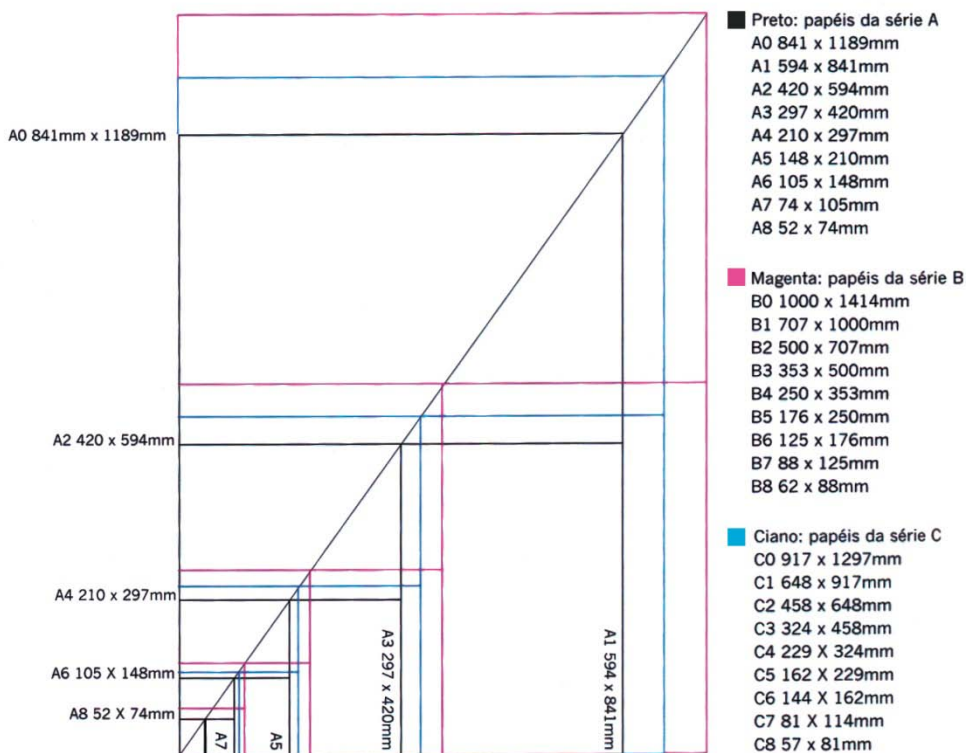


Figura 62 - Formatos ISO de papel (HASLAM, 2007, p. 192).

Existem ainda outros formatos de papel padronizados, como os americanos, os britânicos e os franceses, que são expressos em polegadas e que apresentam diversas variações de medidas, sendo também utilizados no Brasil (HASLAM, 2007).

Araújo (2008) apresenta informações sobre os tamanhos de papel mais utilizados no Brasil:

- AA (2ª), cuja folha mede 76 x 112 cm, nela imprimindo-se 32 páginas de um livro 19 x 27 cm. Esse formato é preferido para livros infantis ou obras impressas em colunas;
- Americano (AM), cuja folha mede 87 x 114 cm, nela imprimindo-se 64 páginas de um livro 14 x 21 cm. Esse formato é preferido para obras de ficção, monografias e livros didáticos;
- Francês, cuja folha mede 76 x 96 cm, nela imprimindo-se 64 páginas de um livro de 13,5 x 20,5 cm, também, como o americano, muito usado em monografias e livros didáticos;
- BB (2B), cuja folha mede 66 x 96 cm, nela imprimindo-se 32 páginas de um livro de 16 x 23 cm. Esse formato é preferido para obras de grande volume de texto, por exemplo certos livros didáticos e monografias, quando se pretende aumentar a mancha tipográfica a fim de diminuir o número de páginas (ARAÚJO, 2008, p. 353).

E ainda, conforme já detalhado no item Formato, que aborda as proporções mais apropriadas para os livros, é possível, além de utilizar os tamanhos padronizados de papel, definir outro formato através da escolha de determinado método de construção da página.

Portanto, em relação ao item suporte, será verificada nos livros analisados, (i) qual a cor do papel utilizado, e se o mesmo é adequado aos elementos dispostos no livro. Será considerado também, (ii) qual o tamanho do papel se o mesmo for padronizado, pois se o formato for diferenciado, a análise já terá sido abordada no item Formato.

2.2.4.2 Encadernação

A encadernação continuou sendo um processo artesanal até meados do século XIX, mesmo com o advento das impressoras tipográficas rotativas, das máquinas compositoras e de outras inovações tecnológicas que industrializaram a arte da impressão. “Os encadernadores relutaram em sacrificar a qualidade da encadernação manual em favor da produtividade, da simplicidade e da economia” (FERLAUTO, 2002). Por esse motivo, algumas tecnologias modernas permitem incluir acabamentos que simulam as antigas encadernações manuais, como relevos e douração.

Os estágios de encadernação artesanal do livro continuam os mesmos na encadernação mecanizada. No final do século XIX as máquinas começaram a fazer parte do processo de encadernação, utilizadas para dobrar as folhas impressas transformando-as em cadernos. A encadernação manual ainda é utilizada quando se produz objetos de arte, com edições limitadas e baixa tiragem. As máquinas atuais de encadernação são capazes de dobrar, colar, fixar a capa e refilar as folhas impressas em um processo contínuo (HASLAM, 2007).

Ferlauto (2002) considera a encadernação contemporânea dividida em quatro especialidades: grampo em sela ou lateral, aplicação de adesivo na lombada, costura e encadernação mecânica:

Brochuras, folhetos e revistas finas são encadernados com grampos de arame que prendem as páginas através da lombada dos cadernos. Alguns livros são encadernados com grampo lateral. Os livros de capa mole são geralmente colados na lombada. Os livros de capa dura, quase sempre costurados. A encadernação mecânica é feita com espiral, argolas metálicas, baguetes plásticas etc. (FERLAUTO, 2002, p. 89).

Urbim (2004) afirma que se a publicação for de poucas páginas, o acabamento exige uma grampeadora, e dois grampos são suficientes para que as páginas não se soltem. Com mais páginas, o livro vai para costura e colagem (Figura 63): conjuntos de páginas são costurados uns aos outros e essa costura é complementada pela colagem. Já Haslam (2007) faz duas grandes divisões: encadernação em capa dura e brochura (também chamado de capa mole) (Figura 64).

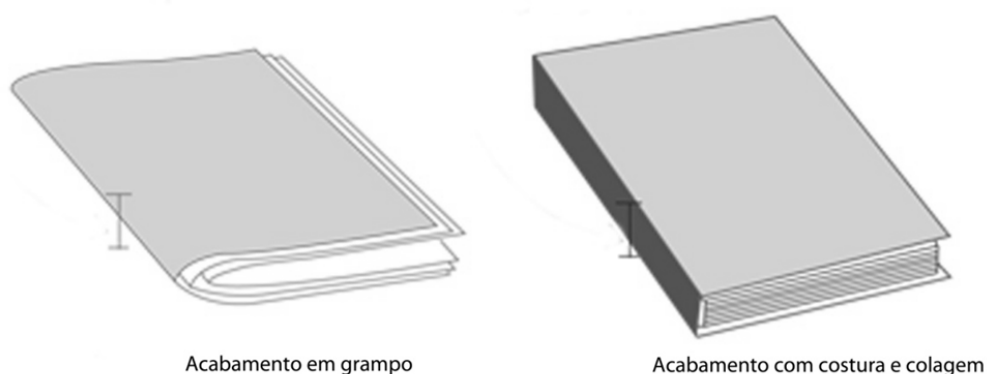


Figura 63 - Opções de acabamento: grampo ou costura e colagem.
 FONTE: Imagem obtida do site PAPEL PRINT, 2010.

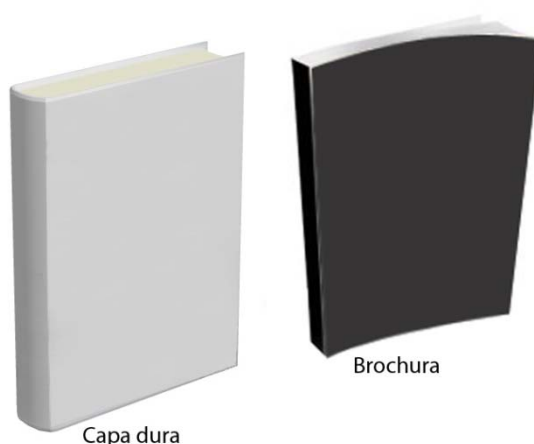


Figura 64 - Capa dura e brochura.
FONTE: Montagem da autora.

Dentro dessas divisões, Haslam (2007) apresenta os estilos de encadernação: encadernação de biblioteca e encadernação com adesivo. Embora qualquer livro possa ser encontrado em uma biblioteca, o termo encadernação de biblioteca refere-se à condição de encadernação concebida para uso intensivo e longevidade elevada. As capas são geralmente feitas de papelão prensado, a costura é feita ao longo do comprimento de cada caderno, e o material utilizado no revestimento da capa é o couro ou tecido (HASLAM, 2007).

Sobre a encadernação em capa dura, o autor explica que a capa é estruturada com três retângulos de papelão, que formam com a aplicação do revestimento o que é chamado de: pasta frontal (capa), pasta traseira (quarta-capa) e lombada. A lombada pode ser quadrada ou arredondada. As pastas podem ser revestidas em couro, tecido ou papel impresso. As guardas são coladas sobre o reforço da lombada ou do papelão e também têm a função de prender o bloco do livro à capa dura.

Haslam (2007) define a encadernação com adesivo ou encadernação sem costura como a utilizada para a encadernação de brochuras ou livros de capa mole. É o método mais rápido e barato. Nem o miolo nem a capa são costurados, deixando a resistência por conta do adesivo. O material da capa é geralmente mais pesado que o material do miolo e não requer guardas.

Dessa forma, pretende-se verificar (i) quais os tipos de encadernação utilizados nos objetos de análise, e se a encadernação utilizada é apropriada para o manuseio do livro.

Com a definição de todos os itens abordados neste capítulo, é possível partir para a escolha e análise prática dos livros. As análises serão apresentadas no próximo capítulo.

3 ANÁLISE PRÁTICA

Após o levantamento de informações referentes aos itens que especificam um design de livros adequado, questiona-se de que forma essas especificações estão sendo aplicadas, na prática, no design dos livros, principalmente naqueles de grande venda e leitura, os chamados best-sellers, que alcançam a um grande público.

Segundo CEIA (2010), o termo inglês best-seller significa literalmente “o mais vendável”, e é designado aos livros que atingiram um elevado número de vendas durante um determinado período de tempo. A Bíblia é de longe o maior best-seller de todos os tempos, com mais de mil traduções.

O fato de um dado livro poder ser classificado como best-seller não tem relação direta com a qualidade desse livro. O que os diferencia são as soluções narrativas que atraem o grande público e auxiliam a vendagem. A publicidade também incentiva a venda do livro através de divulgações que geram destaque aos escritores, editores, patrocinadores, e outros profissionais envolvidos na cadeia produtiva do livro (CEIA, 2010).

Neste contexto, percebe-se que a maioria dos best-sellers pertencem ao gênero Obras Gerais, o que inclusive é confirmado pela pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, promovida pela CBL em 2008, que indica o gênero Obras Gerais com 32% de leitura. Dentro do gênero Obras Gerais encontram-se os livros de ficção, também denominados romances (Barcellos, 2009).

Sendo assim, foram selecionados dez títulos integrantes das listas dos livros mais vendidos do Brasil, do gênero Obras Gerais/Ficção, nos últimos cinco anos, entre 2006 e 2010. Nos mesmos, foram realizadas análises qualitativas baseadas nos critérios determinados em cada item do capítulo anterior.

3.1 ESCOLHA DOS LIVROS

Para definir quais títulos seriam analisados, recorreu-se à revista VEJA (2010), periódico brasileiro semanal com mais de 40 anos, publicado pela Editora Abril. É a revista de maior circulação no Brasil, tratando sobre temas relacionados à economia, política, cultura, comportamento, entre outros. A revista VEJA (2010) foi selecionada, pois veicula em todas as edições, uma lista com os dez livros mais vendidos durante a semana na qual a revista foi

publicada. No início do ano seguinte, divulga uma lista geral com os livros mais vendidos durante todo o ano anterior.

Para compilar essas listas, a revista baseia-se nas informações de vendas passadas pelas principais livrarias de todo o Brasil, entre elas: Cultura, Fnac, Nobel, Saraiva e Laselva, totalizando 71 livrarias nos 27 estados brasileiros. Redes de comércio de livros online, como o Submarino, Cultura, Fnac, Saraiva, entre outras, também repassam informações de vendas para a revista VEJA.

De posse das listas completas dos dez livros mais vendidos de 2006, 2007, 2008 e 2009, e da lista parcial relacionada por semanas, dos dez livros mais vendidos de 2010 até o dia 19 de maio, foram escolhidos dois títulos de cada ano. Primeiramente foram selecionados os cinco livros mais vendidos, localizados na primeira posição de cada ano, com exceção da lista parcial de 2010, da qual foi selecionado o segundo livro mais vendido, pois o primeiro título já aparecia em primeiro lugar na lista de 2009. Após essa seleção, a escolha dos próximos cinco livros não se deteve na posição do livro na lista, mas sim na editora responsável pela publicação do livro. Foram escolhidos títulos de editoras diferentes daquelas que haviam publicado os primeiros livros selecionados. No caso da lista parcial de 2010, o segundo livro escolhido foi o que apareceu durante mais semanas na lista.

Os Quadros 1, 2, 3, 4 e 5 apresentam a lista dos livros mais vendidos dos anos de 2006, 2007, 2008, 2009 e 2010, respectivamente, compiladas pela revista VEJA.

Os mais vendidos de 2006 Ficção			
	TÍTULO	AUTOR	EDITORIA
1	O Caçador de Pipas	Khaled Hosseini	Nova Fronteira
2	O Código Da Vinci	Dan Brown	Sextante
3	Anjos e Demônios	Dan Brown	Sextante
4	Ponto de Impacto	Dan Brown	Sextante
5	Quando Nietzsche Chorou	Irvin D. Yalom	Agir/Ediouro
6	Memórias de Minhas Putas Tristes	Gabriel Garcia Márquez	Record
7	Fortaleza Digital	Dan Brown	Sextante
8	A Bruxa de Portobello	Paulo Coelho	Planeta
9	Harry Potter e o Enigma do Príncipe	J. K. Rowling	Rocco
10	Labirinto	Kate Mosse	Summa de Letras

Quadro 1 - Livros mais vendidos de 2006. VEJA Edição 1990 - 10 de janeiro de 2007 (VEJA, 2010).

Os mais vendidos de 2007 Ficção			
	TÍTULO	AUTOR	EDITORIA
1	Harry Potter e as Relíquias da Morte	J. K. Rowling	Rocco
2	O Caçador de Pipas	Khaled Hosseini	Nova Fronteira
3	A Cidade do Sol	Khaled Hosseini	Nova Fronteira
4	A Menina que Roubava Livros	Markus Zusak	Intrínseca
5	O Código da Vinci	Dan Brown	Sextante
6	O Guardião de Memórias	Kim Edwards	Sextante
7	Elite da Tropa	Luiz Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel	Objetiva
8	Quando Nietzsche Chorou	Irvin D. Yalom	Agir/Ediouro
9	Neve	J. K. Rowling	Companhia das Letras
10	A Distância entre Nós	Thirty Umrigar	Nova Fronteira

Quadro 2 - Livros mais vendidos de 2007. VEJA Edição 2042 - 9 de janeiro de 2008 (VEJA, 2010).

Os mais vendidos de 2008 Ficção			
	TÍTULO	AUTOR	EDITORIA
1	A Menina que Roubava Livros	Markus Zusak	Intrínseca
2	O Vencedor de Sonhos	Augusto Cury	Academia de Inteligência
3	A Cabana	William Young	Sextante
4	Crepúsculo	Stephenie Meyer	Intrínseca
5	O Caçador de Pipas	Khaled Hosseini	Nova Fronteira
6	A Cidade do Sol	Khaled Hosseini	Nova Fronteira
7	Lua Nova	Stephenie Meyer	Intrínseca
8	O Pequeno Príncipe	Antoine de Saint-Exupéry	Agir/Ediouro
9	O Guardião de Memórias	Kim Edwards	Sextante
10	A Sombra do Vento	Carlos Ruiz Zafon	Objetiva/Suma de Letras

Quadro 3 - Livros mais vendidos de 2008. VEJA Edição 2094 - 7 de janeiro de 2009 (VEJA, 2010).

Os mais vendidos de 2009 Ficção			
	TÍTULO	AUTOR	EDITORIA
1	A Cabana	William Young	Sextante
2	Eclipse	Stephenie Meyer	Intrínseca
3	Crepúsculo	Stephenie Meyer	Intrínseca
4	Lua Nova	Stephenie Meyer	Intrínseca
5	Amanhecer	Stephenie Meyer	Intrínseca
6	O Vendedor de Sonhos	Augusto Cury	Academia de Inteligência
7	O Símbolo Perdido	Dan Brown	Sextante
8	Leite Derramado	Chico Buarque	Companhia das Letras
9	O Menino do Pijama Listrado	John Boyne	Companhia das Letras
10	O Vendedor de Sombras	Augusto Cury	Academia de Inteligência

Quadro 4 - Livros mais vendidos de 2009. VEJA Edição 2146 - 6 de janeiro de 2010.

Os mais vendidos de 2010 (até o dia 19 de maio) Ficção			
	TÍTULO	AUTOR	EDITORIA
1	A Cabana [1 86]	William Young	Sextante
2	O Símbolo Perdido [3 23]	Dan Brown	Sextante
3	Alice [2 8#]	Lewis Carrol	Zahar
4	Querido John [9 3]	Nicolas Sparks	Novo Conceito
5	O Ladrão de Raios [4 17]	Rick Riordan	Intrínseca
6	O Mar de Monstros [5 14]	Rick Riordan	Intrínseca
7	A Batalha do Labirinto [6 13]	Rick Riordan	Intrínseca
8	Diários do Vampiro 3 – A Fúria [8 10#]	L. J. Smith	Record
9	Amanhecer	Stephenie Meyer	Intrínseca
10	À Espera dos Filhos da Luz [0 1]	Ana Maria Braga	Ediouro
[A B#] A] posição do livro semana anterior B] há quantas semanas o livro aparece na lista #] semanas não consecutivas			

Quadro 5 - Livros mais vendidos de 2010. VEJA Edição 2165 - 19 de maio de 2010.

Sendo assim, os dez livros selecionados para análise foram:

1. **O Caçador de Pipas**, de Khaled Hosseini, editora Nova Fronteira (2006);
2. **Memórias de Minhas Putas Tristes**, de Gabriel Garcia Márquez, editora Record (2006);
3. **Harry Potter e as Relíquias da Morte**, de J.K. Rowling, editora Rocco (2007);
4. **Quando Nietzsche Chorou**, de Irvin D. Yalom, editora Agir (2007);
5. **A Menina que Roubava Livros**, de Markus Zusak, editora Intrínseca (2008);
6. **O Vendedor de Sonhos**, de Augusto Cury, editora Academia de Inteligência (2008);
7. **A Cabana**, de Willian Young, editora Sextante (2009);
8. **Leite Derramado**, de Chico Buarque, editora Companhia das Letras (2009);
9. **O Símbolo Perdido**, de Dan Brown, editora Sextante (2010);
10. **Amanhecer**, de Stephenie Meyer, editora Intrínseca (2010).

Após a escolha dos livros, pode-se partir para a realização da análise qualitativa, cujo objetivo é identificar de que forma cada livro apresenta-se graficamente. Os resultados não são baseados em dados estatísticos, mas sim em considerações descritivas. Porém, os dados também podem ser verificados através de quadros e gráficos que auxiliam a compreensão das informações. A pesquisa qualitativa é útil para firmar conceitos e objetivos a serem alcançados e identificar as variáveis a serem melhoradas (PRODANOV; FREITAS, 2009).

3.2 ANÁLISE QUALITATIVA

Com a definição dos livros a serem analisados, construiu-se quadros de questões a partir do referencial teórico apresentado, de forma a compilar os resultados gerais e facilitar as análises específicas. O questionário utilizado nesta pesquisa foi composto por oito seções: a) Capa (Quadro 6); b) Formato (Quadro 7); c) Grades (Quadro 8); d) Imagens (Quadro 9); e) Tipografia (Quadro 10); f) Layout (Quadro 11); g) Suporte (Quadro 12); h) Encadernação (Quadro 13). Cada seção foi subdividida em itens, predeterminados no capítulo anterior.

Em cada livro, o item assinalado com o símbolo “x” corresponde ao que é apresentado, na prática, pelo exemplar. O símbolo “-”, quando marcado em duas opções, demonstra que o exemplar apresenta elementos dos dois itens, não estando posicionado de forma clara quanto à proposta editorial que deseja apresentar. Em alguns casos o “x” aparece assinalado em duas opções, quando as mesmas não são contraditórias, possibilitando com que o livro contenha as duas especificações, como no caso do Estilo de Capa.

a) Capa		1. O Caçador de Pipas	2. Memórias de Minhas Putas Tristes	3. Harry Potter e as Relíquias da Morte	4. Quando Nietzsche Chorou	5. A Menina que Roubava Livros	6. O Vendedor de Sonhos	7. A Cabana	8. Leite Derramado	9. O Símbolo Perdido	10. Amanhecer
	(continua)										
	ESTILO DE CAPA										
	Coleção			x							x
	Documentação				x						
	Conceitual	x	x			x	x	x	x	x	
	Expressionista	x		x		x	x	x		x	x
	COMPOSIÇÃO										
	Predominância de imagens	x	x	x	x	x	x	x		x	x
	Predominância de elementos tipográficos								x		
	Tipografia da capa igual à do miolo	x			x	x	x	x			
	Tipografia da capa diferente do miolo		x	x					x	x	x
	RELAÇÃO COM O CONTEÚDO										
	Relação direta	x		-	-	-	x	x		-	
	Relação de difícil interpretação		x	-	-	-			x	-	x

a) Capa		1. O Caçador de Pipas	2. Memórias de Minhas Putas Tristes	3. Harry Potter e as Relíquias da Morte	4. Quando Nietzsche Chorou	5. A Menina que Roubava Livros	6. O Vendedor de Sonhos	7. A Cabana	8. Leite Derramado	9. O Símbolo Perdido	10. Amanhecer
		(conclusão)									
	QUARTA-CAPA										
	Informa sobre o conteúdo	x	x	x	x		x	x		x	x
	Apenas ilustrativa					x			x		
	SOBRECAPA										
	Possui	x									
	Não Possui		x	x	x	x	x	x	x	x	x
	LOMBADA										
	Do pé para a cabeça						x		x		
	Da cabeça para o pé	x	x	x	x			x		x	x
	Horizontal					x					

Quadro 6 - Questões de análise - Seção Capa.

b) Formato		1. O Caçador de Pipas	2. Memórias de Minhas Putas Tristes	3. Harry Potter e as Relíquias da Morte	4. Quando Nietzsche Chorou	5. A Menina que Roubava Livros	6. O Vendedor de Sonhos	7. A Cabana	8. Leite Derramado	9. O Símbolo Perdido	10. Amanhecer
	DISPOSIÇÃO										
	Retrato	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Paisagem										
	Quadrado										
	PROPORÇÃO										
	Padrão de mercado	x	x	x	x	x	x	x		x	x
	Definida pelo designer								x		
	Proporções áureas										
	TAMANHO										
	De bolso										
	Até 24 cm de largura	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Superior a 24 cm de largura										

Quadro 7 - Questões de análise - Seção Formato.

c) Grades		1. O Caçador de Pipas	2. Memórias de Minhas Putas Tristes	3. Harry Potter e as Relíquias da Morte	4. Quando Nietzsche Chorou	5. A Menina que Roubava Livros	6. O Vendedor de Sonhos	7. A Cabana	8. Leite Derramado	9. O Símbolo Perdido	10. Amanhecer
	CONSTRUÇÃO										
	Ausência de grades										
	Grade por medidas	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Grade por construções geométricas										
	MARGENS										
	Econômicas	x		x	x	x		x		x	x
	Normais	x	x		x		x	x		x	
	Generosas								x		
	PROPORÇÕES										
	Conforme especificações das referências								x		
	Distintas das especificadas nas referências	x	x	x	x	x	x	x		x	x

Quadro 8 - Questões de análise - Seção Grades.

d) Imagens		1. O Caçador de Pipas	2. Memórias de Minhas Putas Tristes	3. Harry Potter e as Relíquias da Morte	4. Quando Nietzsche Chorou	5. A Menina que Roubava Livros	6. O Vendedor de Sonhos	7. A Cabana	8. Leite Derramado	9. O Símbolo Perdido	10. Amanhecer
	FUNÇÃO										
	Ausência de imagens	x	x	x	x		x	x	x		x
	Complementares ao texto					x				x	
	Substitutivas ao texto										
	DISPOSIÇÃO										
	Ordenada com a grade					x				x	
	Desordenadas										

Quadro 9 - Questões de análise - Seção Imagens.

e) Tipografia		1. O Caçador de Pipas	2. Memórias de Minhas Putas Tristes	3. Harry Potter e as Relíquias da Morte	4. Quando Nietzsche Chorou	5. A Menina que Roubava Livros	6. O Vendedor de Sonhos	7. A Cabana	8. Leite Derramado	9. O Símbolo Perdido	10. Amanhecer
	LEGIBILIDADE										
	Tipografia de fácil identificação e leitura	x	x	x		x	x	x	x	x	x
	Tipografia de difícil identificação e leitura				x						
	ESTILO										
	Tipo neutro	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Tipo alusivo ao passado										
	Tipografia nova										
	CORPO										
	Corpo até 8 pt				x						
	Corpo de 8,5 a 10 pt			x							x
	Corpo de 11 a 14 pt	x	x			x	x	x	x	x	
	Corpo acima de 14 pt										
	ALINHAMENTO										
	Justificado	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Alinhado à esquerda										
	Alinhado à direita										
	Centralizado										
	PROFUNDIDADE DE COLUNA										
	Até 20 linhas										
	Até 42 linhas	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Acima de 42 linhas										
	ENTRADA DE PARÁGRAFOS										
	Sem entrada								x		
	Espaço M										
	Espaço por medida	x	x	x	x	x	x	x		x	x
	Espaço pela grade										
	POSICIONAMENTO DOS FÓLIOS										
	Pé da página alinhado ao texto					x					
	Topo da página alinhado ao texto	x	x		x			x		x	
	Pé da página centralizado			x			x		x		x
	Quarto superior da margem externa										
	TÍTULOS										
	Mesma tipografia do texto	x	x		x	x	x	x	x		
	Tipografia diferente			x						x	x

Quadro 10 - Questões de análise - Seção Tipografia.

f) Layout		1. O Caçador de Pipas	2. Memórias de Minhas Putas Tristes	3. Harry Potter e as Relíquias da Morte	4. Quando Nietzsche Chorou	5. A Menina que Roubava Livros	6. O Vendedor de Sonhos	7. A Cabana	8. Leite Derramado	9. O Símbolo Perdido	10. Amanhecer
	ABORDAGENS										
	Texto corrido	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Referências de texto										
	Texto apoiado por imagens										
	Narrativas múltiplas										
	Publicação Multilíngue										
	Orientação por imagem										

Quadro 11 - Questões de análise - Seção Layout.

g) Suporte		1. O Caçador de Pipas	2. Memórias de Minhas Putas Tristes	3. Harry Potter e as Relíquias da Morte	4. Quando Nietzsche Chorou	5. A Menina que Roubava Livros	6. O Vendedor de Sonhos	7. A Cabana	8. Leite Derramado	9. O Símbolo Perdido	10. Amanhecer
	COLORAÇÃO										
	Papel branco			x							
	Papel amarelado	x	x		x	x	x	x	x	x	x
	FORMATO										
	Definido pelo designer								x		
	ISO (A, B e C)	x			x	x	x	x		x	x
	Americano										
	Francês		x	x							

Quadro 12 - Questões de análise - Seção Suporte.

h) Encadernação		1. O Caçador de Pipas	2. Memórias de Minhas Putas Tristes	3. Harry Potter e as Relíquias da Morte	4. Quando Nietzsche Chorou	5. A Menina que Roubava Livros	6. O Vendedor de Sonhos	7. A Cabana	8. Leite Derramado	9. O Símbolo Perdido	10. Amanhecer
	TIPOS										
	Brochura com grampo										
	Brochura com adesivo		x								
	Brochura com costura	x		x	x	x	x	x	x	x	x
	Capa dura										

Quadro 13 - Questões de análise - Seção Encadernação.

Com a tabulação das questões, pode-se partir para a compilação dos resultados gerais, demonstrando através de gráficos de pizza, a predominância de determinadas escolhas na produção editorial dos livros analisados.

3.2.1 Compilação dos resultados gerais

De acordo com os itens verificados no quadro anterior, foram compilados os resultados das questões, utilizando gráficos de pizza meramente como apoio na visualização dos dados. Os mesmos apresentam os resultados com dados numéricos totais, sem estatísticas e porcentagens quantitativas.

a) Capa

No item **Estilo de Capa**, verifica-se que 1 livro apresenta capa estilo Documentação, 2 livros apresentam capa estilo Conceitual, 2 livros apresentam capa estilo Coleção com elementos Expressionistas, e 5 livros apresentam elementos Conceituais e Expressionistas nas capas (Figura 65).

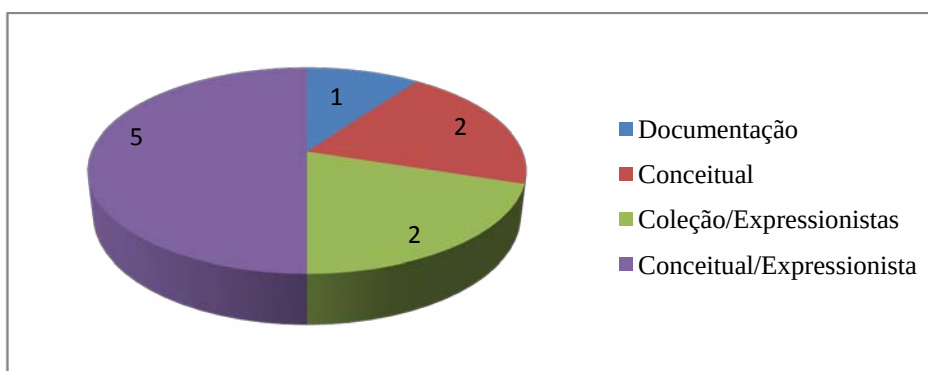


Figura 65 - Gráfico de análise do item Estilo de Capa.

Já no item **Composição**, 9 capas apresentam predominância de imagens, enquanto apenas uma apresenta predominância de elementos tipográficos (Figura 66). 5 livros apresentam a tipografia do título da capa igual à tipografia do miolo, e 5 livros com tipografia de capa diferente da tipografia do miolo (Figura 67).

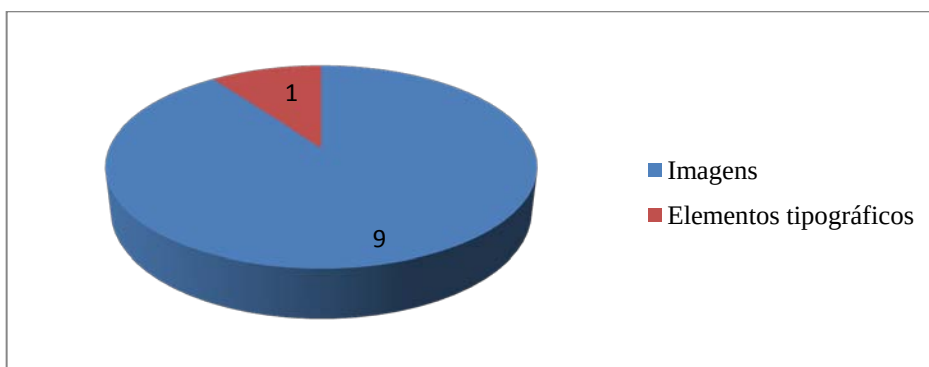


Figura 66 - Gráfico de análise do item Composição/Predominância de elementos.

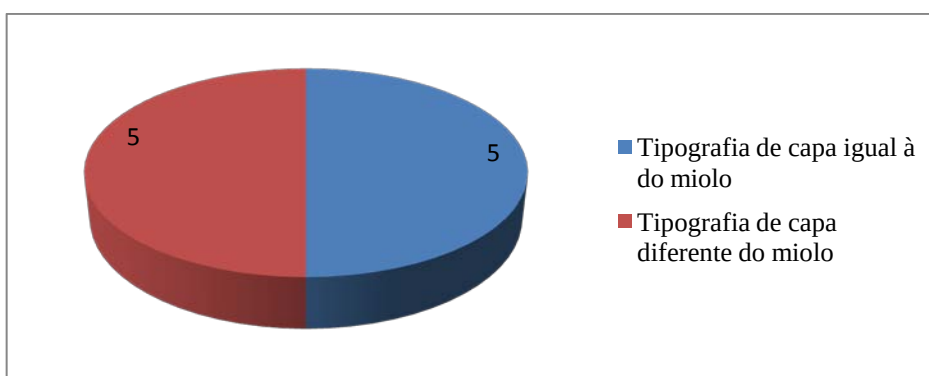


Figura 67 - Gráfico de análise do item Composição/Tipografia da capa.

Para o item **Relação com o Conteúdo**, 3 livros apresentam capas com relação direta entre a capa e o conteúdo do livro, 3 livros apresentam relação de difícil interpretação entre a capa e o conteúdo do livro e 4 livros apresentam uma interpretação relativa, nem tão direta e nem tão difícil de ser compreendida (Figura 68).

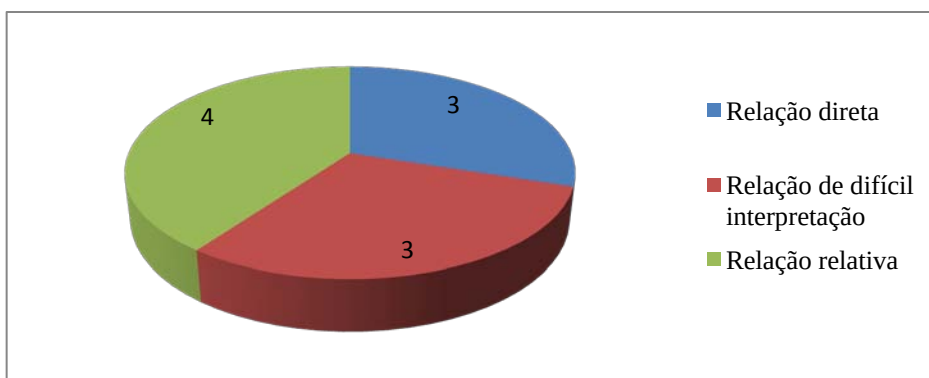


Figura 68 - Gráfico de análise do item Relação da capa com o conteúdo.

No item **Quarta-capa**, 8 livros informam sobre o conteúdo do livro na quarta-capa, enquanto 2 livros apresentam a quarta-capa apenas de forma ilustrativa, sem apresentar informações sobre o conteúdo (Figura 69).

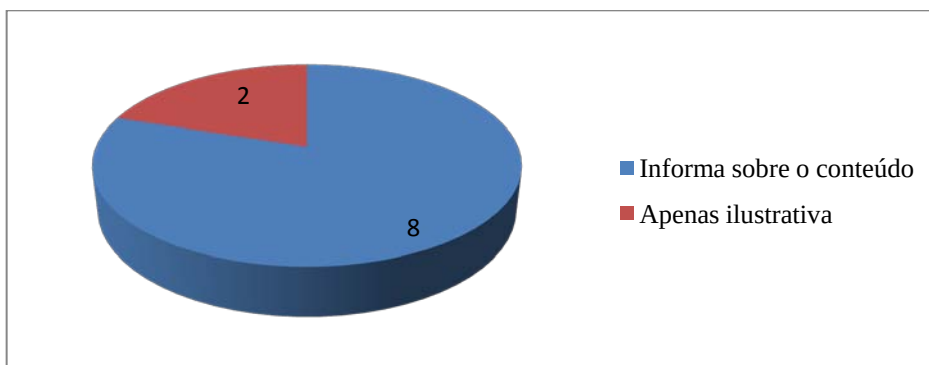


Figura 69 - Gráfico de análise do item Quarta-capa.

No item **Sobrecapa**, apenas 1 livro possui sobrecapa em formato de cinta. Os outros 9 não possuem nenhum tipo de sobrecapa (Figura 70).

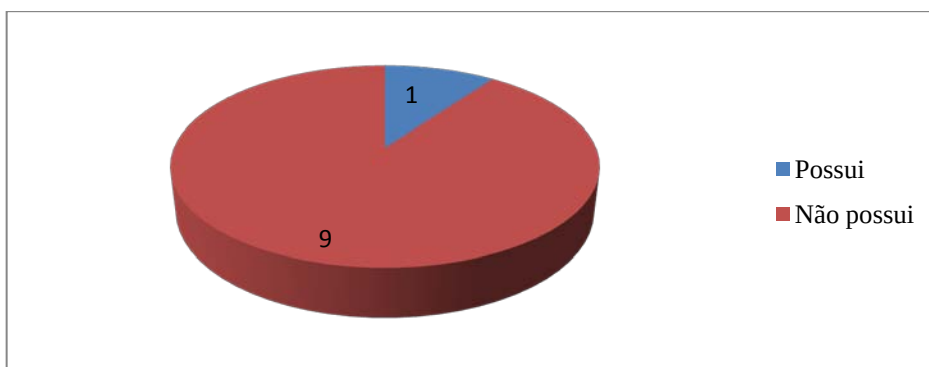


Figura 70 - Gráfico de análise do item Sobrecapa.

Por fim, no item **Lombada**, 7 livros apresentam a disposição da lombada da cabeça para o pé, 2 livros apresentam a disposição da lombada do pé para a cabeça e 1 livro apresenta a disposição da lombada na horizontal (Figura 71).

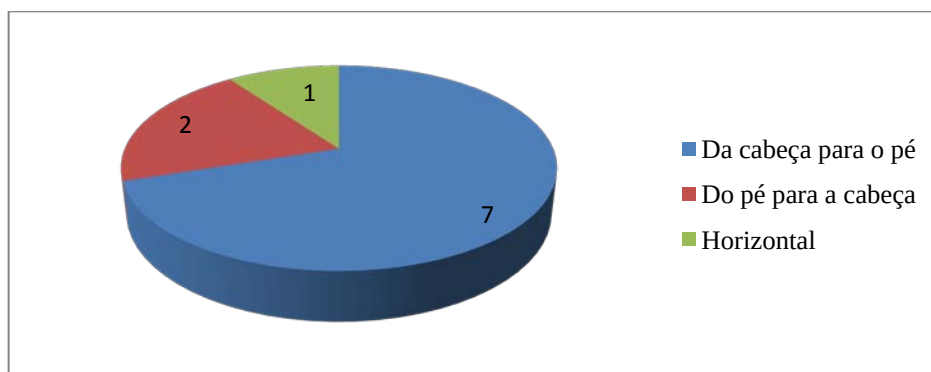


Figura 71 - Gráfico de análise do item Disposição da lombada.

b) Formato

No item **Disposição**, os 10 livros apresentam o formato Retrato.

Já no item **Proporção**, 9 livros apresentam formato padrão de mercado e apenas 1 livro com formato definido pelo designer (Figura 72).

No item **Tamanho**, os 10 livros apresentam largura de até 24 cm.

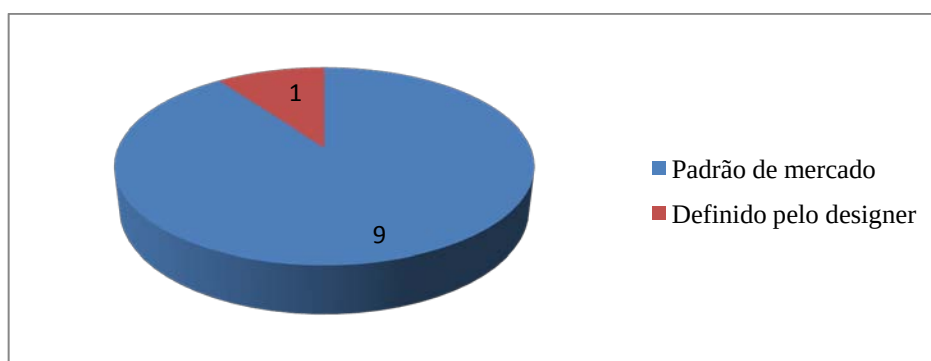


Figura 72 - Gráfico de análise do item Proporção do livro.

c) Grades

No item **Construção**, os 10 livros apresentam grades definidas por medidas.

No item **Margens**, 1 livro apresenta margens generosas, 2 livros apresentam margens normais, 3 livros apresentam margens econômicas e 4 livros apresentam margens entre normal e econômicas (Figura 73).

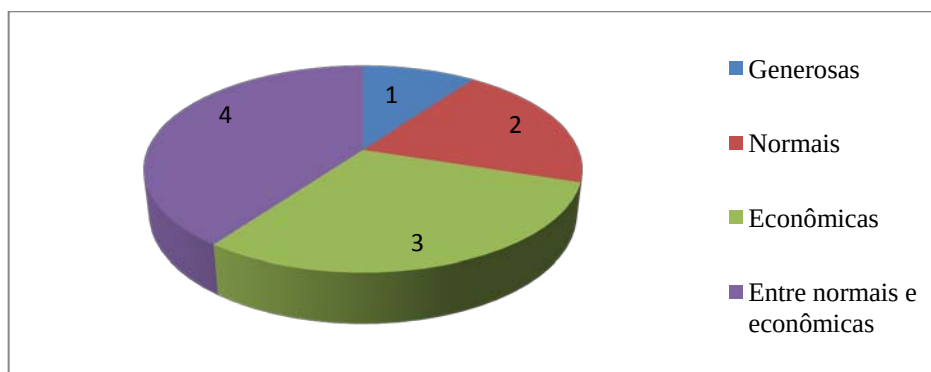


Figura 73 - Gráfico de análise do item Margens.

Para o item **Proporções**, apenas 1 livro apresenta proporções das margens conforme especificações das referências, ou seja, apresentando diferenças entre os tamanhos das margens, de maneira proporcional. Os outros 9 livros apresentam margens por medidas sem levar em consideração essas proporções (Figura 74).

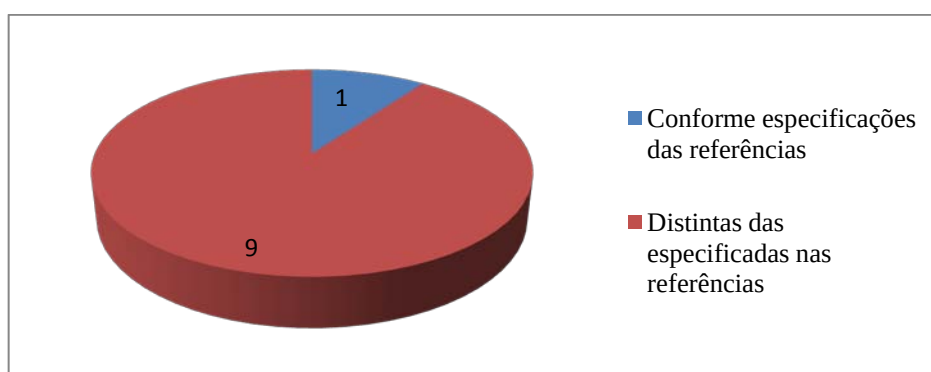


Figura 74 - Gráfico de análise do item Proporções das margens na grade.

d) Imagens

No item **Função**, 8 livros não apresentam imagens e 2 livros apresentam imagens complementares ao texto (Figura 75).

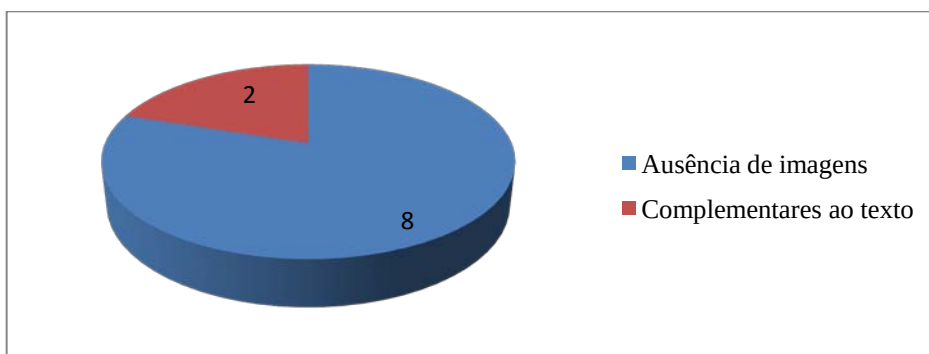


Figura 75 - Gráfico de análise do item Função das imagens.

No item **Disposição**, verifica-se que os 2 livros que possuem imagens, as apresentam de forma ordenada com as grades (Figura 76).

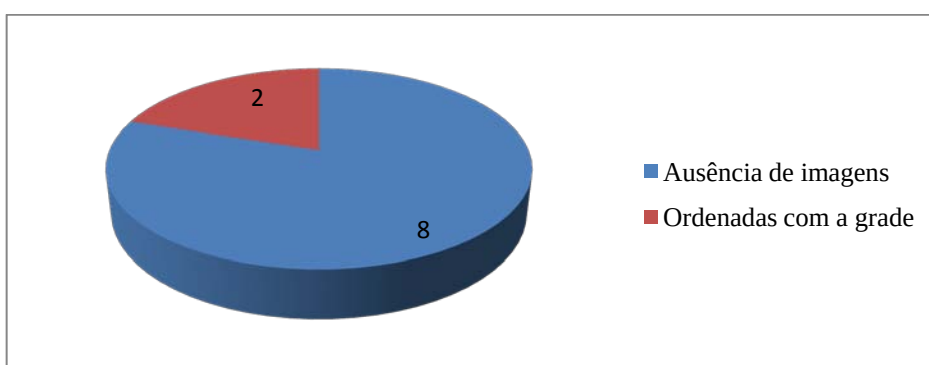


Figura 76 - Gráfico de análise do item Disposição das imagens.

e) Tipografia

No item **Legibilidade**, 9 livros apresentam tipografia de fácil identificação e leitura, enquanto apenas 1 livro tem a legibilidade prejudicada devido ao pequeno tamanho da fonte (Figura 77).

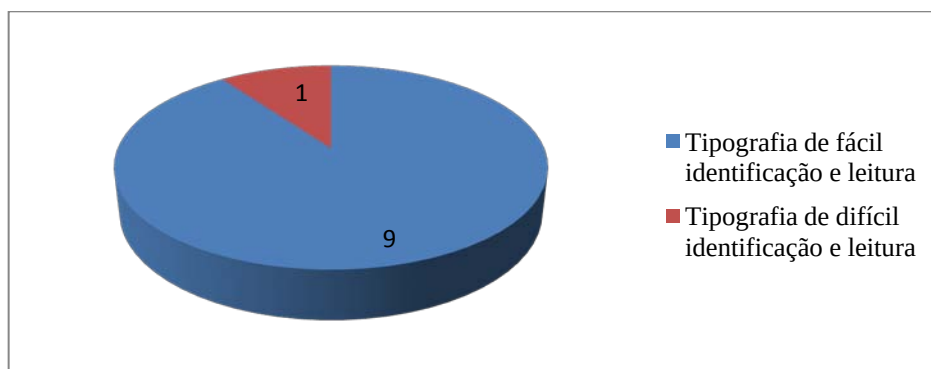


Figura 77 - Gráfico de análise do item Legibilidade.

No item **Estilo**, os 10 livros apresentam tipografia neutra e também serifada.

No item **Corpo**, 1 livro apresenta fonte com tamanho de até 8 pt., 2 livros apresentam fonte com tamanho entre 8,5 e 10 pt., e 7 livros apresentam fonte com tamanho entre 11 e 14 pt (Figura 78).

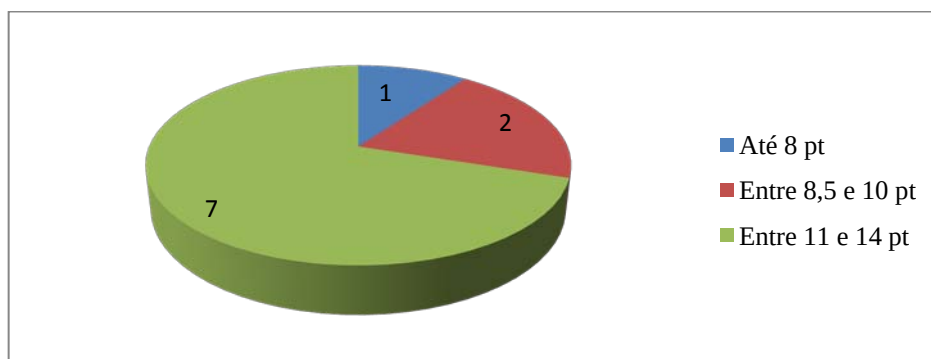


Figura 78 - Gráfico de análise do item Corpo de texto.

No item **Alinhamento**, os 10 livros apresentam alinhamento justificado.

No item **Profundidade de Coluna**, os 10 livros apresentam profundidade de coluna com até 42 linhas.

No item **Entrada de Parágrafos**, 9 livros apresentam espaço de entrada de parágrafos definida por medidas, e apenas 1 livro não possui entrada de parágrafos (Figura 79).

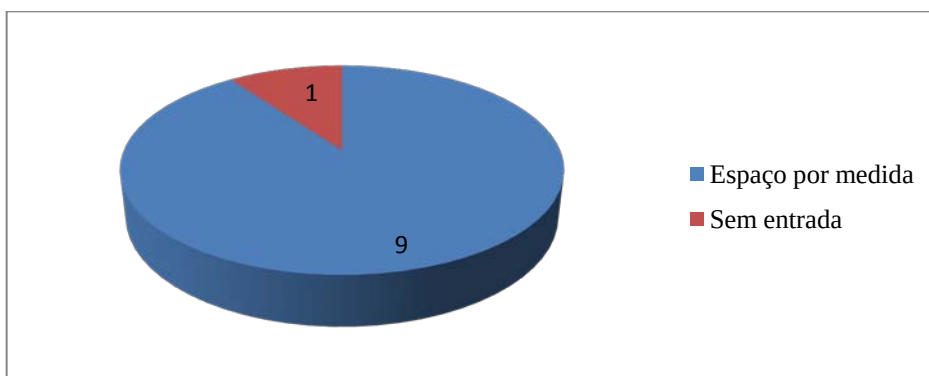


Figura 79 - Gráfico de análise do item Entrada de parágrafos.

No item **Posicionamento dos Fólios**, 5 livros apresentam os fólios localizados no topo da página alinhado ao texto, 4 livros apresentam os fólios localizados no pé da página centralizado, e apenas 1 livro apresenta os fólios localizados no pé da página alinhado ao texto (Figura 80).

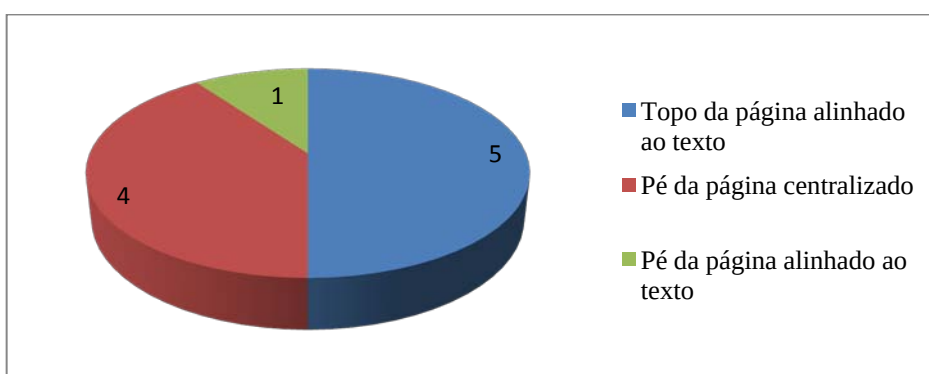


Figura 80 - Gráfico de análise do item Posicionamento dos fólios.

No item **Títulos**, 7 livros apresentam a tipografia do título com a mesma tipografia do corpo de texto, enquanto apenas 3 livros apresentam a tipografia dos títulos diferente da tipografia do corpo de texto (Figura 81).

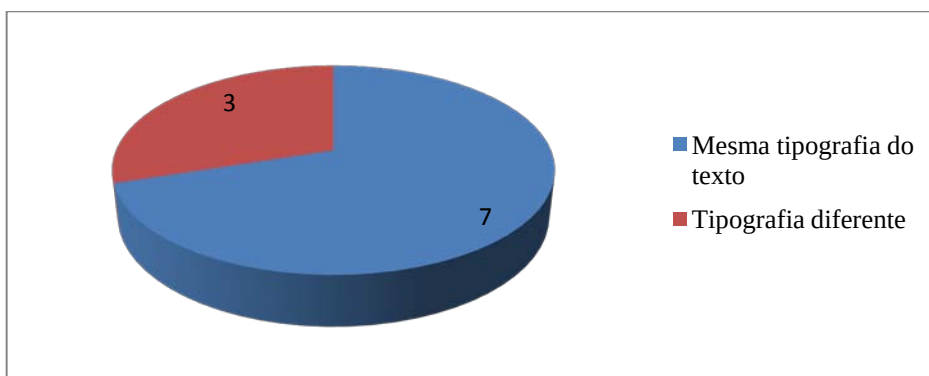


Figura 81 - Gráfico de análise do item Títulos do miolo.

f) Layout

No item **Abordagens**, os 10 livros apresentam orientação de layout por texto corrido.

g) Suporte

No item **Coloração**, 9 livros utilizam papel amarelado e 1 livro utiliza papel branco (Figura 82).

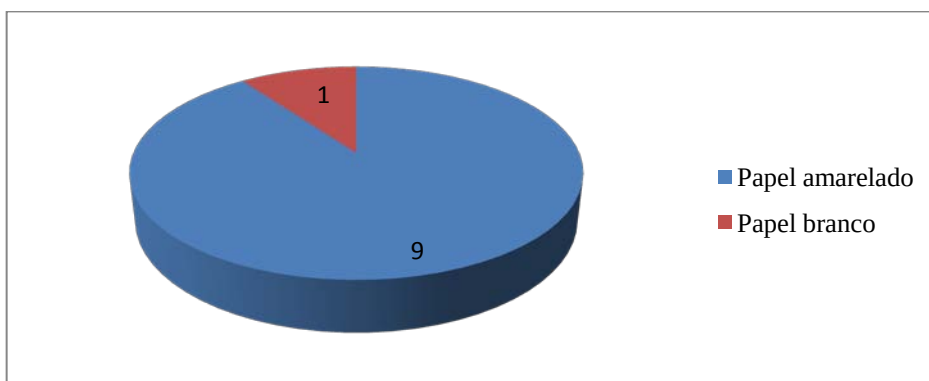


Figura 82 - Gráfico de análise do item Coloração do papel.

No item **Formato**, 1 livro apresenta formato de papel definido pelo designer, 2 livros apresentam formato de papel padrão Francês e 7 livros apresentam formato de papel padrão ISO, na proporção BB (Figura 83).

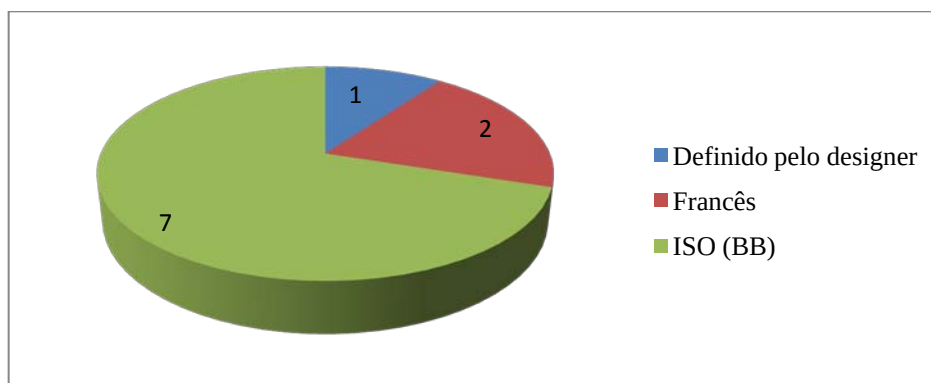


Figura 83 - Gráfico de análise do item Formato de papéis.

h) Encadernação

No item **Tipos**, 9 livros apresentam acabamento em brochura com costura e apenas 1 livro com acabamento em brochura com adesivo (Figura 84).

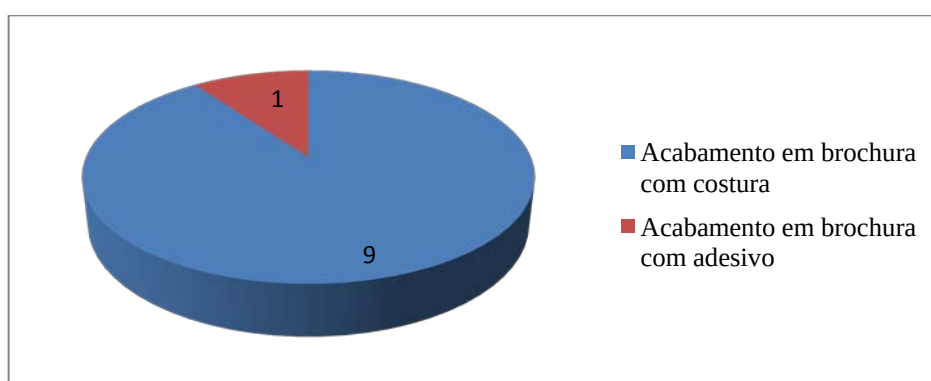


Figura 84 - Gráfico de análise do item Tipos de encadernação.

Com a apresentação dos resultados obtidos, destacam-se, de forma geral, alguns resultados mais representativos. Na seção **Capa**, fica evidente a preferência por capas com predominância de imagens, como dito no ensaio *A linguagem visual do livro*, de Goebel Waine (apud Ferlauto, 2002), que afirma ser comum atribuir à imagem da capa a parte de destaque principal, em detrimento dos elementos do texto, que na maioria das vezes não recebem a devida atenção no projeto do livro. Provavelmente, a ênfase conceitual e expressionista dada às capas se deve a essa necessidade de destaque às imagens, que muitas vezes não passam uma informação clara sobre o conteúdo do livro. Percebe-se também, nos resultados encontrados, que a disposição da lombada não é apresentada de forma correta na

maioria dos livros – da cabeça para o pé. Segundo Haslam (2007) e Ribeiro (2007), a posição dos dizeres dispostos do pé para a cabeça é mais adequada, pois dessa forma, a identificação do livro na estante é feita de forma mais fácil.

Na seção **Formato**, verifica-se a totalidade dos livros na disposição retrato, com a maioria apresentando formato padrão de mercado, com exceção de apenas um livro. Reflexo de um costume instituído desde a época de Gutenberg, segundo Hendel (2006), a disposição retrato é prática, assim como os formatos padrão de papel, que possibilitam uma produção economicamente viável, conforme afirma Haslam (2007).

Nos resultados encontrados na seção **Grades**, percebe-se também uma atuação simplista na construção dos projetos editoriais. Os 10 livros analisados possuem grades e margens definidas por medidas, que na maioria das vezes são econômicas ou entre normais e econômicas. Embora haja diversas formas de criar um sistema de grades através de construções geométricas, como afirma Haslam (2007), que possibilitariam um equilíbrio entre o texto e o branco das margens, proporcionando uma leitura mais agradável, na prática o que ocorre é o que Ribeiro (2007) já havia afirmado: fatores econômicos diminuem as margens e dão maior campo para o conteúdo, com o objetivo de diminuir o número de páginas.

Na seção **Imagens** verifica-se que os resultados encontrados são condizentes com o gênero dos livros que foram analisados. Livros de ficção são, na maioria das vezes, orientados por texto corrido e não possuem imagens, o que é verificado nos resultados da seção **Layout**. Quando as imagens estão presentes, elas são complementares ao texto, ilustrando alguma informação já dita e auxiliando a compreensão da história, como afirma Haslam (2007).

Na seção **Tipografia**, o que se destaca é a utilização de formatações semelhantes para a maioria dos livros, embora tratem de assuntos específicos e sejam de editoras diferentes. Os itens Legibilidade e Entrada de parágrafos, apresentam resultados iguais em 9 dos 10 livros analisados. Os itens Estilo de tipografia, Alinhamento do corpo de texto e Profundidade de coluna, apresentam resultados iguais para os 10 livros analisados. Embora o objetivo de todo design de livro deva ser encontrar a representação tipográfica perfeita, como afirma Tschichold (2007), o trabalho do designer de livro não deve ser incolor ou vazio de expressão. Hendel (2006) considera que o design de um livro não poder ser igual ao design de outro livro, assim como dois livros não são escritos com as mesmas palavras. Logicamente deve haver um padrão relacionado com as especificações mais apropriadas, mas um livro, mesmo que faça parte de uma coleção, deve permitir adaptações em cada obra.

Um resultado positivo é verificado na seção **Suporte**, na qual se identifica a utilização de papéis amarelados em 9 dos 10 livros analisados. Para livros com orientação por

texto corrido, os papéis amarelados são os mais apropriados, pois não ofuscam a visão como os papéis brancos (Ferlauto, 2002). No item formato verifica-se que a maioria dos livros que utilizam tamanhos predeterminados pelo mercado de papéis, prefere os padrões ISO, particularmente o formato BB que resulta em páginas de 16 x 23 cm, e o formato Francês, que gera páginas com 13,5 x 20,5 cm, como especificado por Araújo (2008).

Por fim, na seção **Encadernação**, verifica-se que os 10 livros analisados possuem acabamento em brochura, com apenas um deles utilizando somente adesivo na lombada, sem costura. Nenhum dos exemplares utiliza capa dura devido a fatores econômicos, mas a maioria não abre mão da costura que garante maior durabilidade ao livro. Um livro com acabamento somente em adesivo é ainda mais barato, mas deixa a resistência somente por conta da durabilidade da cola (Haslam, 2007).

Com a verificação dos resultados gerais, também se faz importante uma análise específica de cada exemplar, na qual serão descritos alguns pontos particulares de cada livro.

3.2.2 Análises específicas

É considerado necessário realizar uma análise específica que contextualize os livros e editoras, descrevendo alguns pontos importantes referentes ao design de cada livro.

3.2.2.1 *O Caçador de Pipas*

O exemplar analisado do livro *O Caçador de Pipas*, de Khaled Hosseini, foi publicado em 2005 pela editora Nova Fronteira, que possui mais de 1.500 títulos publicados nas categorias ficção, não-ficção e infanto-juvenis (NOVA FRONTEIRA, 2010).

O livro possui 368 páginas, formato 16 x 23 cm, proveniente do padrão ISO (BB), e acabamento em brochura. O único dos livros analisados a possuir uma sobrecapa no formato de cinta, com 9 cm de altura, trazendo outras informações sobre o autor e o livro, valorizando a publicação. A cinta pode ser retirada, e o que se vê é uma capa limpa, com poucas informações e com a predominância da imagem, bem expressionista e conceitual. A quarta-capa contém afirmações proferidas por jornais e personalidades que consideraram o best-seller de extrema qualidade. De uma forma geral, essas afirmações trazem informações sobre o conteúdo do livro e podem influenciar na decisão de compra (Figura 85).



Figura 85 - Cinto, capa e quarta-capa de *O Caçador de Pipas*.

FONTE: Imagem obtida do site NOVA FRONTEIRA, 2010.

No miolo do livro, em papel pólen com tonalidade amarelada, proporcionando uma leitura mais agradável, sem reflexos de luz, a tipografia é serifada, neutra e com boa legibilidade. O tipo do corpo de texto é o mesmo dos títulos e também da capa, o que gera uma unidade no layout de todo o livro, demonstrando que o mesmo foi planejado em conjunto. Os fólhos estão posicionados de forma adequada, no topo da página alinhado ao texto, e as margens, de 2 cm em cada lado, estão situadas entre normais e econômicas. Embora não haja pontos negativos de forma evidente, o layout do miolo é muito simples, e percebe-se que não houve nenhum planejamento de forma a personalizá-lo (Figura 86).

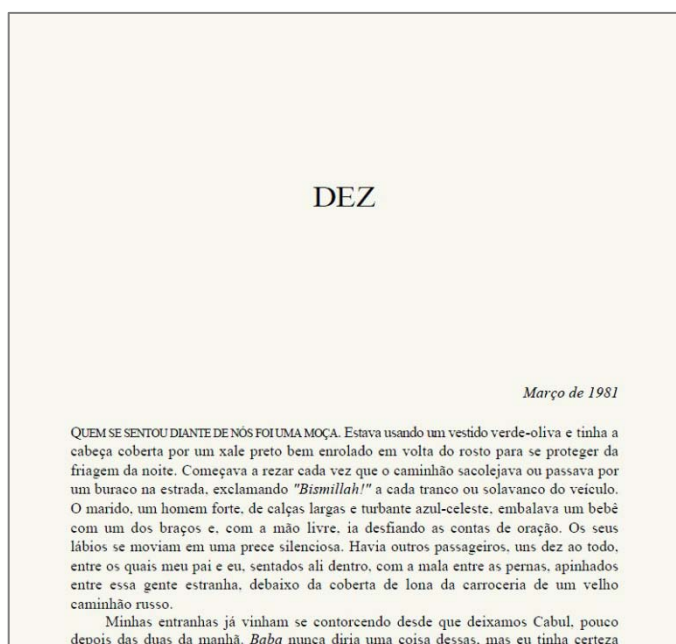


Figura 86 - Detalhe de página de *O Caçador de Pipas*.

FONTE: Arquivo pessoal da autora.

3.2.2.2 *Memórias de Minhas Putas Tristes*

O livro *Memórias de Minhas Putas Tristes*, de Gabriel Garcia Márquez, foi publicado em 2005 no Brasil pela editora Record, carro-chefe do Grupo Editorial Record, possuindo em seu catálogo publicações com diversas linhas editoriais (RECORD, 2010). O exemplar possui 132 páginas, formato 13,5 x 20,5 cm, proveniente do padrão de papel Francês, e acabamento em brochura sem costura, apenas com adesivo. Esse tipo de encadernação pode resultar em um período de vida mais curto para o livro, pois as folhas sem costura podem se soltar mais facilmente.

Sua capa é puramente conceitual e entendida quando se lê as informações da quarta-capa, descobrindo-se o assunto do livro, ou seja, o velhinho de costas é o personagem principal da história (Figura 87). A tipografia da capa é diferente da tipografia do miolo, que por sua vez tem a mesma fonte para os títulos e para o corpo do texto. Utiliza papel pólen e as proporções das margens são normais, com 2 cm nas margens laterais e 2,5 cm nas margens superior e inferior. De forma geral, não há nenhum elemento do miolo que tenha grande destaque, inclusive sua capa, que se apresenta de forma muito simples.



Figura 87 - Capa de *Memórias de Minhas Putas Tristes*.

FONTE: Imagem obtida do site RECORD, 2010.

3.2.2.3 *Harry Potter e as Relíquias da Morte*

Publicado pela editora Rocco, que se dedica à divulgação de livros de ficção e não-ficção de autores nacionais e estrangeiros (ROCCO, 2010), o livro *Harry Potter e as Relíquias da Morte* é o sétimo e último livro da coleção Harry Potter, de autoria de J. K. Rowling. O exemplar brasileiro de 2007, apresenta na capa uma ilustração semelhante às ilustrações das capas dos outros seis livros anteriores. Embora o nome Harry Potter seja representado por uma tipografia personalizada, atuando como uma assinatura visual⁷, a continuação do título e o nome da autora apresentam-se em outras duas tipografias, o que polui a composição. Na quarta-capa um texto introduz o assunto do livro (Figura 88).

No miolo, também há três tipos diferentes de fontes, uma para o título, outra para o corpo de texto e a terceira para a indicação do capítulo (Figura 89). Ainda assim, a fonte principal, do corpo de texto, é serifada, neutra e de boa legibilidade. O formato do livro é 13,5 x 20,5 cm, proveniente do padrão de papel Francês. As margens são econômicas, com 1 cm nas laterais e 1 cm na margem superior e inferior, e o papel é branco, o que, segundo as referências, é inadequado para leituras extensas.

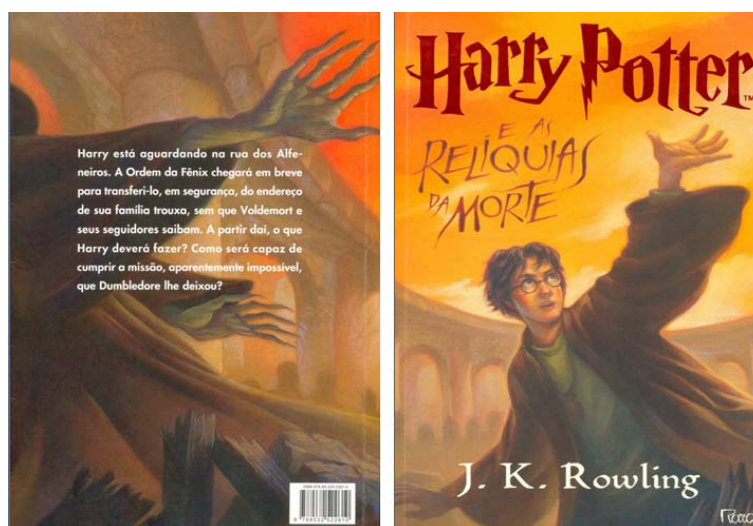


Figura 88 - Quarta-capa e capa de *Harry Potter e as Relíquias da Morte*.
FONTE: Imagem obtida do site ROCCO, 2010.

⁷ Uma assinatura visual é um conjunto de elementos gráficos como símbolos, tipografia e cores, que compõem a identidade de uma marca.

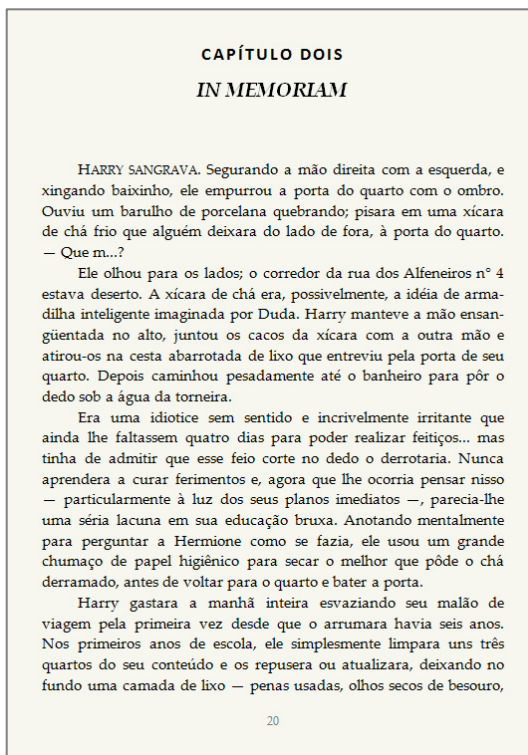


Figura 89 - Página de *Harry Potter e as Relíquias da Morte*.
FONTE: Arquivo pessoal da autora.

3.2.2.4 Quando Nietzsche Chorou

O livro *Quando Nietzsche Chorou*, de Irvin D. Yalon, foi publicado pela editora Agir, pertencente ao grupo Ediouro desde 2002, que possui cerca de 7000 títulos em seu catálogo (EDIOURO, 2010). Em sua segunda edição, o exemplar impresso em 2009 possui 412 páginas, formato 16 x 23 cm, padrão ISO (BB), e acabamento em brochura. A versão da capa tem estilo Documental e grande destaque ao nome do autor (Figura 90).

As proporções das margens são normais, a tipografia do miolo é serifada e neutra, mas a legibilidade é prejudicada devido ao corpo da fonte ser muito pequeno, com, no máximo, 8 pt. A tipografia do título da capa é a mesma tipografia do corpo de texto do miolo, que por sua vez é igual à tipografia dos títulos dos textos, o que integra bem o layout, sendo um ponto positivo no design do livro. Porém, percebe-se que o layout do miolo é bastante simples, sem nenhum elemento que o diferencie e destaque.

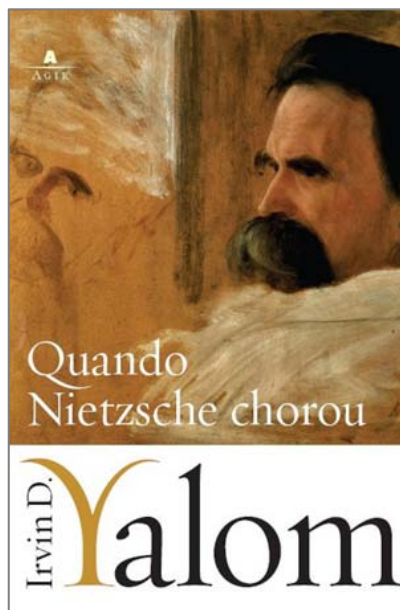


Figura 90 - Capa de Quando Nietzsche Chorou.
 FONTE: Imagem obtida do site EDIOURO, 2010.

3.2.2.5 *A menina que Roubava Livros*

O livro *A Menina que Roubava Livros*, do autor Markus Zusak, foi publicado pela editora Intrínseca, fundada em 2003, que apresenta em seu catálogo livros de ficção e não-ficção, privilegiando estilos diferenciados (INTRÍNSECA, 2010).

O best-seller possui 480 páginas, formato 16 x 23 cm, proveniente do padrão ISO (BB), e acabamento em brochura. O exemplar de 2007 apresenta sua capa expressionista e conceitual com contraste entre o branco do fundo e o vermelho de determinados elementos, gerando destaque à composição, embora a interpretação da mensagem da capa não seja totalmente direta (Figura 91). A quarta-capa possui apenas uma frase, que não deixa claro o conteúdo do livro, mas que possui uma forte atração.

No miolo há diversas imagens, alinhadas com a grade, que auxiliam a compreensão do texto, gerando um maior impacto para a informação que quer ser realmente compreendida, como exemplificado na Figura 92. Ponto positivo é a tipografia da capa ser igual à tipografia do miolo, demonstrando que ambos foram projetados de forma conjunta. Outro destaque em relação à tipografia, é a organização da página de abertura de cada capítulo: sempre disposta nas páginas ímpares, apresenta um breve resumo do que será descrito no capítulo, através do

uso da fonte em itálico (Figura 93). O posicionamento dos fólhos no pé da página alinhado ao texto é o mais recomendado pelas referências, sendo, porém, o único livro analisado a apresentar esse alinhamento.

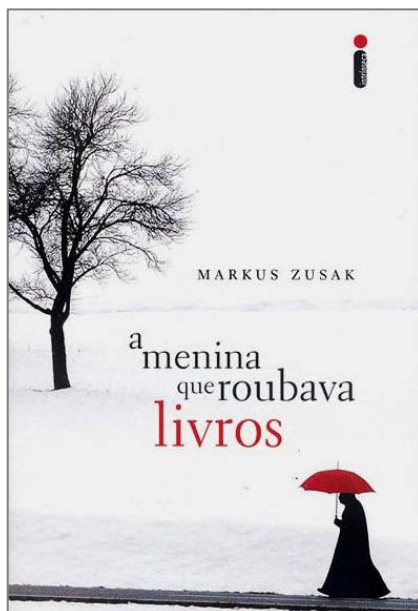


Figura 91 - Capa de *A Menina que Roubava Livros*.
FONTE: Imagem obtida do site INTRÍNSICA, 2010.

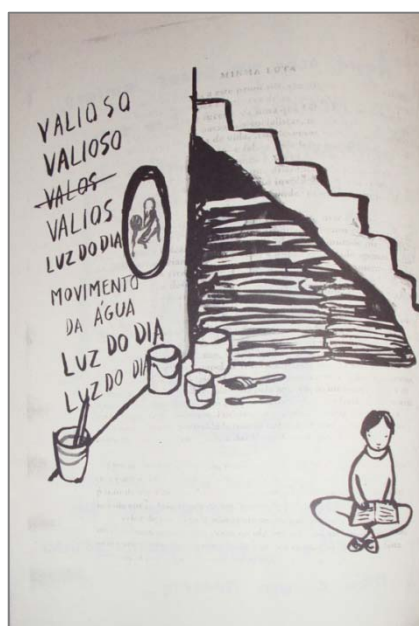


Figura 92 - Página com imagens de *A Menina que Roubava Livros*.
FONTE: Arquivo pessoal da autora.

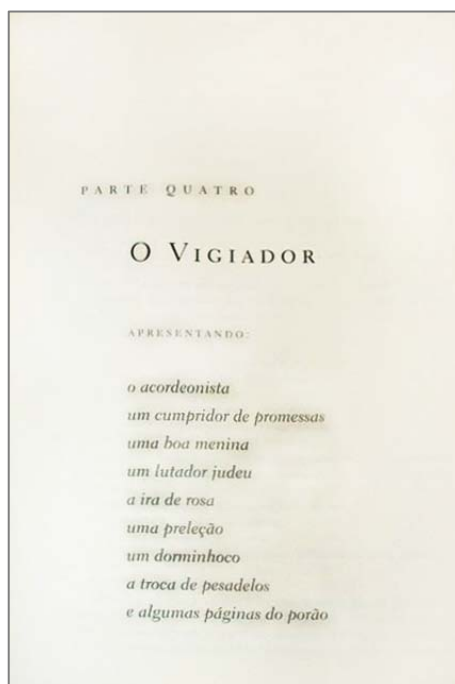


Figura 93 - Página de abertura de capítulos de *A menina que Roubava Livros*.
 FONTE: Arquivo pessoal da autora.

Porém, o livro também apresenta pontos negativos: por conter um grande volume de texto, possui margens econômicas, com cerca de 1,5 cm de margem em cada lado; e a lombada, com disposição horizontal, que, por esse motivo, apresenta o título do livro com tamanho muito pequeno, dificultando a leitura.

3.2.2.6 O Vendedor de Sonhos

O livro *O Vendedor de Sonhos*, do autor Augusto Cury, publicado pela editora Academia de Inteligência, é incorporada à editora Planeta do Brasil, sexto maior grupo de comunicação do mundo: o Grupo Planeta (ACADEMIA DE INTELIGÊNCIA, 2010).

O exemplar de 2008 possui 296 páginas, formato 16 x 23 cm, miolo impresso em papel pólen e acabamento em brochura. As proporções das margens são normais, com cerca de 2,5 cm de margem em cada lado, mas o tamanho do corpo de texto é grande, o que deixa a página pesada, embora o tipo seja serifado e neutro. Diferenciais são a entrada de parágrafos medindo 1 cm, diferente de todos os outros livros analisados que apresentam no máximo

0,5 cm de espaço de entrada, e também a imagem do “vendedor de sonhos”, a mesma que aparece na capa, mas em tom de cinza, embaixo do título na abertura de cada capítulo. A capa expressionista e conceitual possui tipografia do título igual à tipografia do miolo, e a lombada apresenta a disposição correta, do pé para a cabeça (Figura 94). A quarta-capa contém um longo texto introdutório sobre o conteúdo do livro.

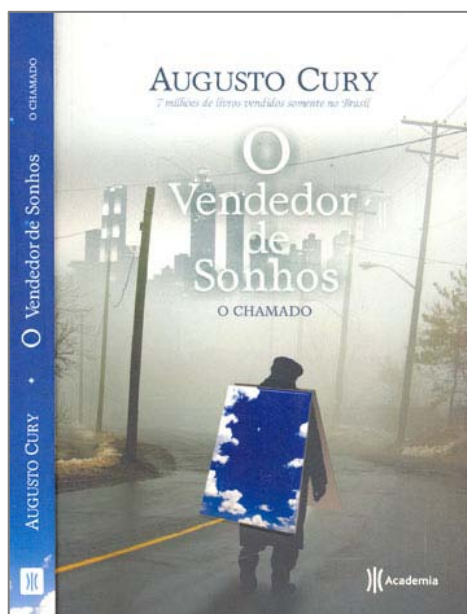


Figura 94 - Lombada e Capa do *O Vendedor de Sonhos*.
 FONTE: Imagem obtida do site ACADEMIA DE INTELIGÊNCIA, 2010.

3.2.2.7 *A Cabana*

O livro *A Cabana*, de William P. Young, foi publicado pela editora Sextante, fundada em 1998, apresentando em seu catálogo, além dos livros de ficção, diversos livros de não-ficção, em especial os livros de auto-ajuda que abrangem temas espirituais, pessoais e profissionais (SEXTANTE, 2010). O exemplar é de 2008, possui 240 páginas e formato 16 x 23 cm, com acabamento brochura. É, atualmente, um dos maiores fenômenos do mercado literário (SEXTANTE, 2010). Sua capa expressionista e conceitual tem total relação com o título, e a quarta-capa contextualiza o assunto do livro (Figura 95).

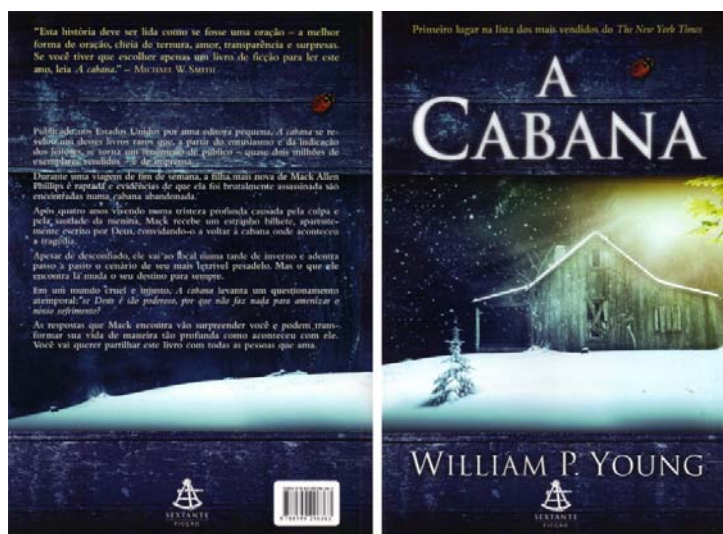


Figura 95 - Quarta-capa e capa de *A Cabana*.
 FONTE: Imagem obtida do site SEXTANTE, 2010.

O formato é padrão ISO (BB), e não há imagens complementares ao texto no miolo, composto em papel pólen. A tipografia é serifada, neutra e legível, com alinhamento justificado. O tamanho das margens é de cerca de 2 cm cada, situado entre normal e econômica. Um ponto forte a ser considerado é o uso da tipografia do título igual à tipografia do texto, com destaque através da caixa-alta. A entrada de cada capítulo também é destacada pela presença de uma imagem da cabana, a mesma que aparece na capa, uma citação em itálico e uso de capitular: destaque da primeira letra da primeira palavra do texto (Figura 96).

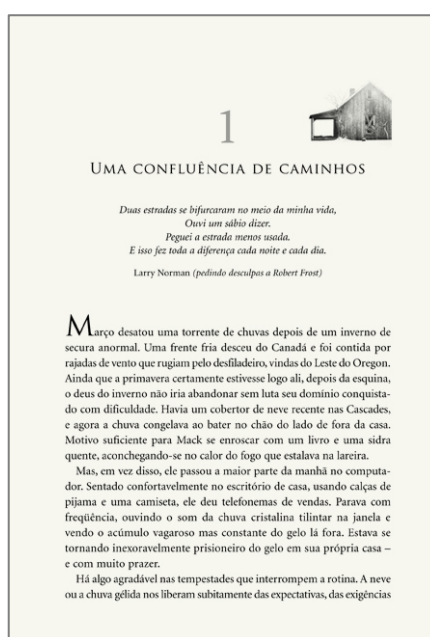


Figura 96 - Página de *A Cabana*.
 FONTE: Arquivo pessoal da autora.

3.2.2.8 Leite Derramado

O livro *Leite Derramado*, de Chico Buarque, foi publicado pela Companhia das Letras, fundada em 1986, editora cujo foco de trabalho é publicar livros diferenciados pela qualidade do texto e da produção gráfica (COMPANHIA DAS LETRAS, 2010).

O exemplar de 2009, com capa na cor laranja⁸, apresenta um formato extraído do padrão ISO, que resultaria nas proporções 16 x 23 cm, mas retilado de acordo com o projeto do designer, foi definido em 15,5 x 22 cm. Possui 200 páginas com acabamento em brochura.

Nota-se que o projeto gráfico é diferenciado, desde a primeira visualização da capa, bem conceitual, que utiliza apenas elementos tipográficos e a presença do laranja como cor de destaque, embora não consiga passar informações sobre o conteúdo do livro (Figura 97).



Figura 97 - Capa de *Leite Derramado*.

FONTE: Imagem obtida do site COMPANHIA DAS LETRAS, 2010.

No miolo, as margens são generosas e muito próximas das especificações das referências, com 2,5 cm de margem em cada lateral, 3 cm de margem superior e 4 cm de margem inferior. O bloco de texto com menor profundidade de coluna, apenas 27 linhas, juntamente com as margens generosas, gera mais áreas de respiro e a mão não encobre nenhuma parte do texto quando pega o livro (Figura 98). A tipografia é serifada, neutra e de boa legibilidade.

⁸ O livro *Leite Derramado* pode ser adquirido em duas versões de capa: branca e laranja.

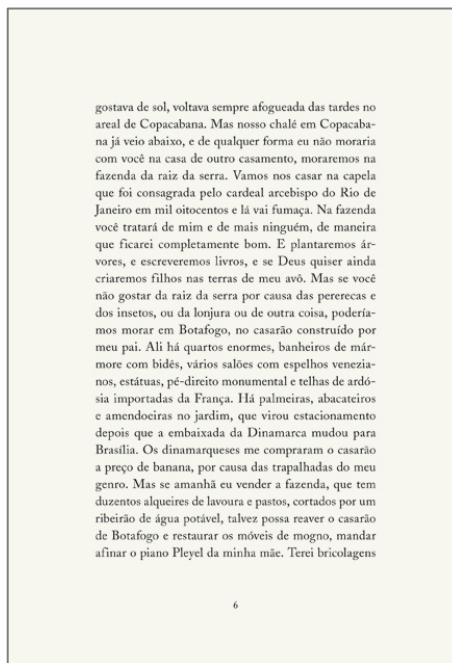


Figura 98 - Página de *Leite Derramado*.

FONTE: Arquivo pessoal da autora.

Um diferencial são os títulos, definidos apenas pelo número de cada capítulo, localizados de forma isolada nas páginas de número par. Outro ponto positivo é a disposição da lombada, do pé para a cabeça, um dos poucos livros analisados que dispõe a lombada de forma correta (Figura 99). Porém, um ponto a ser questionado é a ausência de um espaço de entrada nas primeiras linhas de cada parágrafo. Mesmo com o corpo de texto com menor profundidade de coluna, a ausência da entrada de parágrafos dificulta a localização do texto, caso o leitor se perca na leitura.

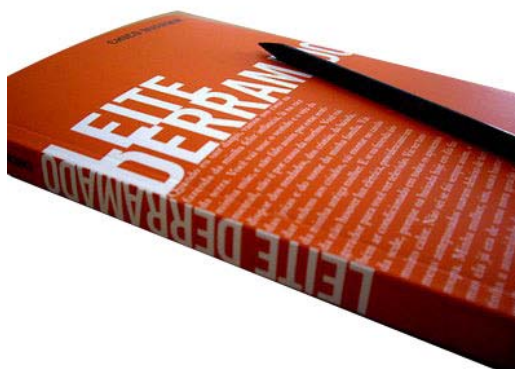


Figura 99 - Lombada de *Leite Derramado*.

FONTE: Imagem obtida no site COMPANHIA DAS LETRAS, 2010.

3.2.2.9 O Símbolo Perdido

O livro *O Símbolo Perdido* é uma sequência de *O Código da Vinci*, ambos romances de Dan Brown publicados pela editora Sextante, responsável por todos os livros do autor no Brasil. O exemplar analisado do livro *O Símbolo Perdido* é a primeira edição publicada em 2009. Possui 496 páginas, formato 16 x 23 cm em acabamento brochura. Consideram-se pontos positivos do design do livro, o uso de papel pólen; o formato adequado proveniente do padrão ISO, com menos de 24 cm de largura; a presença de imagens complementares ao texto alinhadas com a grade; e a tipografia serifada de fácil identificação e leitura, com tamanho apropriado, adequado posicionamento dos fólios e alinhamento justificado. Embora apresente uma tipografia neutra para o corpo do texto, as fontes auxiliares dos títulos são o ponto forte do livro, pois marcam de forma clara a entrada de cada capítulo, como pode ser verificado na Figura 100.

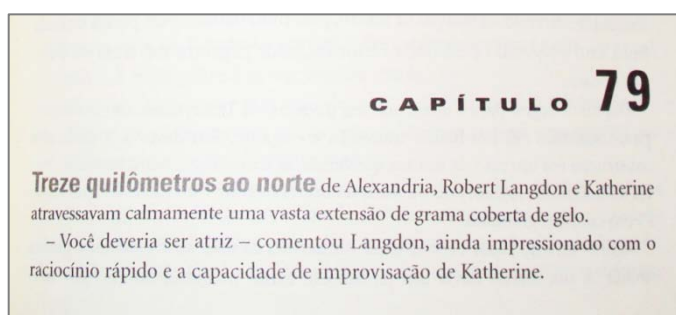


Figura 100 - Detalhe da página de *O Símbolo Perdido*.

FONTE: Arquivo pessoal da autora.

Em relação aos pontos negativos, considera-se a disposição da lombada da cabeça para o pé inapropriada, pois dificulta a identificação do livro disposto na estante; e o tamanho das margens, entre normais a econômicas, fora das especificações das referências que definem proporções diferentes para cada margem. Com cerca de 2,5 centímetros de margem em cada lado, a mancha de texto ocupa a maior parte da página e não há espaço para áreas de respiro. A pega do livro também é prejudicada, pois uma parte da mão sempre ficará por cima do texto. Em relação à capa, percebe-se que a mesma possui um forte apelo visual, conceitual e expressionista, com destaque para o título do livro e o nome do autor (Figura 101). A quarta-capa contém um longo texto que introduz o conteúdo do livro.

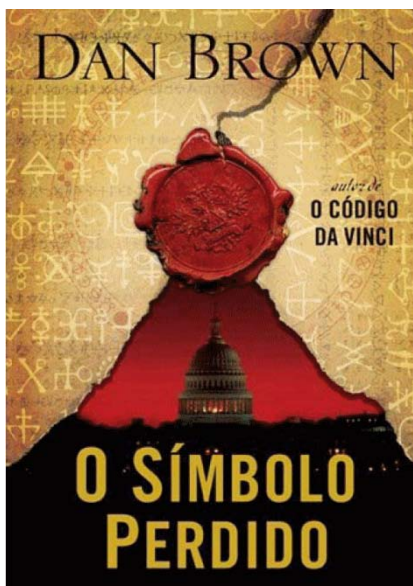


Figura 101 - Capa de *O Símbolo Perdido*.
 FONTE: Imagem obtida do site SEXTANTE, 2010.

3.2.2.10 Amanhecer

O livro *Amanhecer*, de Stephenie Meyer, é o último título dos quatro livros da série *Crepúsculo*, tratando-se, portanto, de um livro de coleção, o que se reflete na linguagem de sua capa, bastante semelhante aos outros três títulos. Na quarta-capa, além de conter uma citação sobre o conteúdo do livro, há imagens das capas dos outros livros da coleção (Figura 102). *Amanhecer* é outro best-seller publicado pela editora Intrínseca.

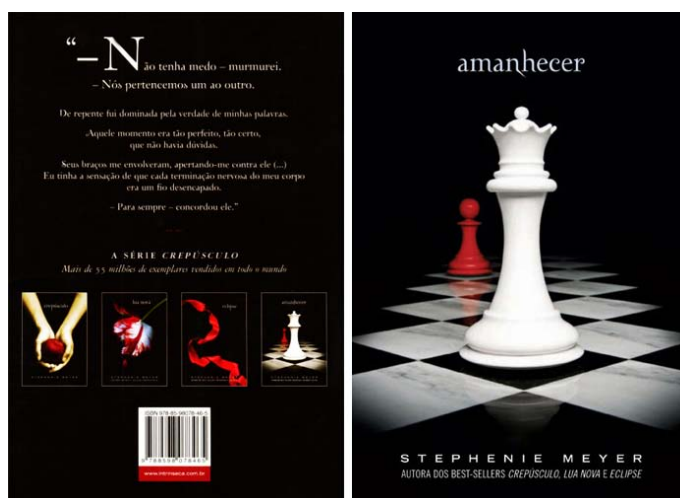


Figura 102 - Quarta-capa e capa de *Amanhecer*.
 FONTE: Imagem obtida do site INTRÍNSECA, 2010.

O exemplar de 2009 possui 576 páginas no formato 16 x 23 cm, com acabamento brochura. De forma semelhante ao exemplar de *O Símbolo Perdido*, utiliza papel pólen e formato proveniente do padrão ISO (BB). Não possui imagens no miolo. Quanto à tipografia, considera-se a fonte legível, sendo serifada e neutra, embora com corpo menor. Isto provavelmente se deve pelo mesmo motivo de as margens serem tão estreitas: o grande volume de texto. As margens, com cerca de 1,5 cm, são bastante econômicas, dificultando a pega e eliminado qualquer área de respiro. Um diferencial são os fólios centralizados no pé da página, acompanhados por um ornamento gráfico (Figura 103).

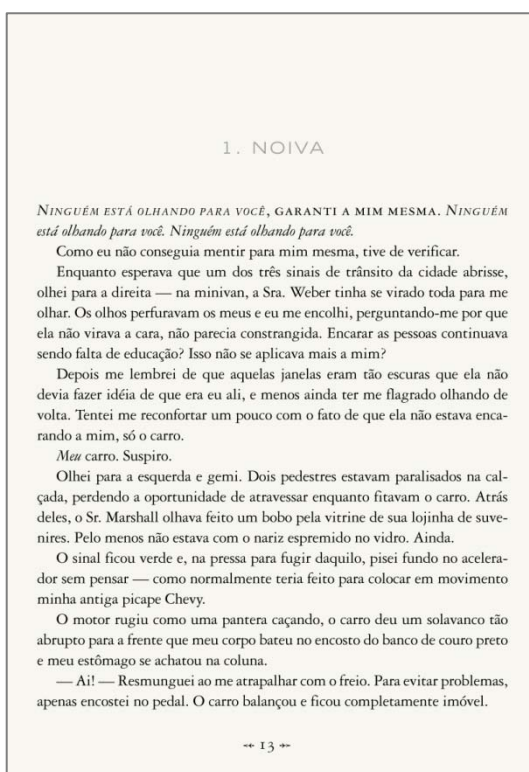


Figura 103 - Página de *Amanhecer*.
FONTE: Arquivo pessoal da autora.

3.2.2.11 Comparativos entre os livros

Além dos pontos já apresentados na compilação dos resultados, podem ser feitas outras comparações entre o design dos livros, através das análises descritivas realizadas. Embora muitos dados apresentados tenham demonstrado resultados semelhantes, podemos destacar três livros, cujo design como um todo, tem maior destaque, tanto na atratividade da capa, quanto no prazer da leitura. Estes livros são: *Leite Derramado*, *A Menina que Roubava*

Livros e O Símbolo Perdido. Os mesmos possuem diferenciais que demonstram um maior cuidado na criação do projeto editorial, como um formato não-padronizado, margens generosas e capa com predominância de elementos tipográficos, no caso do livro *Leite Derramado*; aberturas de capítulo com breve resumo do conteúdo, com formatação da fonte e alinhamento das informações de forma distinta, e capa com predominância de branco e uso da cor vermelha dando destaque a determinados elementos, como no livro *A Menina que Roubava Livros*; e ainda fontes auxiliares que marcam de forma clara a entrada de cada capítulo, imagens complementares ao texto, alinhadas com a grade, e capa com grande apelo visual, conceitual e expressionista, como no livro *O Símbolo Perdido*.

Outros três livros, *O Caçador de Pipas*, *Quando Nietzsche Chorou* e *Memórias de Minhas Putas Tristes*, destacam-se por outro motivo: a simplicidade do miolo e a falta de planejamento no que confere a elementos de destaque no design dos livros. Embora o design destes três livros não seja absolutamente ruim, também não são personalizados e marcantes. Percebe-se que nesses casos, o trabalho do designer se deteve muito mais na elaboração da capa do que na elaboração do miolo.

Os livros *Harry Potter e as Relíquias da Morte* e *Amanhecer*, são livros de coleção que refletem a linguagem dos demais livros da coleção tanto na capa quanto no miolo. O que se nota nesse tipo de livro, é um volume extenso de texto, o que geralmente determina margens econômicas, como no caso de *Amanhecer*, e alternativas que diminuam o custo do livro, como a utilização de papel branco, no caso de *Harry Potter e as Relíquias da Morte*.

Mas há ainda outros recursos de layout que podem dar unidade entre a capa e o miolo, como o utilizado pelos livros *O Vendedor de Sonhos* e *A Cabana*: a repetição de uma imagem da capa, em tom de cinza, na abertura dos capítulos no miolo. Embora sejam de editoras diferentes, os dois livros apresentaram esse recurso de forma semelhante e bastante funcional. Questiona-se, se a forma é esteticamente a mais agradável, mas com certeza é marcante.

De forma a apresentar uma proposta de um novo projeto editorial para um dos livros analisados, o exemplar *O Caçador de Pipas* foi escolhido como objeto de trabalho, por tratar-se de um exemplar com poucos problemas graves na construção do design, mas ao mesmo tempo não possuindo nenhum elemento marcante que se destaque e que torne o livro mais prazeroso para a leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção do design do livro pode ser comparada à construção de uma casa, que necessita de tijolos, argamassa e tinta, entre outras matérias-primas, assim como o livro necessita de um suporte firme, uma tipografia adequada e uma capa atrativa. Mas antes de iniciar a construção de uma casa, necessita-se de um projeto arquitetônico. Da mesma forma, o design de um livro necessita de um cuidadoso projeto editorial que permita com que o livro apresente requisitos ergonômicos e estéticos indispensáveis para o manuseio e leitura (WOLLNER, 2003).

Este trabalho procurou apresentar informações sobre a história do livro, o setor editorial brasileiro atual, os questionamentos em relação ao futuro do livro, as especificações de construção do design do livro e, ainda, analisar dez exemplares de livros mais vendidos no Brasil entre 2006 e 2010, de modo a identificar as práticas exercidas na criação dos projetos editoriais. A explanação de todas essas informações se deu de forma extensa, mas relevante, pois um objeto com mais de seis mil anos de história, que registra o conhecimento, as ideias e as crenças dos povos, fazendo com que sua história esteja intimamente ligada à história da humanidade (HASLAM, 2007), não deve ser analisado de um ponto de vista superficial. Além do mais, fez-se indispensável o conhecimento das transformações pelas quais o livro passou, para que se fizesse uma análise nos exemplares atuais.

Em relação às análises desenvolvidas, considerando que a maioria dos livros manuscritos da Idade Média apresentavam um extremo cuidado no formato, nas margens, na tipografia e no uso de imagens, cujos conceitos e proporções também foram utilizados por Gutenberg nos primeiros livros impressos, como afirma Fawcett-Tang (2007), e também considerando a possibilidade de novos e diversos recursos de editoração eletrônica na época atual, verifica-se que os livros analisados poderiam ter um tratamento mais apurado, seguindo as especificações para um bom design de livros, e também ousando, na personalização do exemplar de acordo com a mensagem que o autor deseja passar com a história do livro.

Conforme afirma Filho (2008), o pior que pode acontecer ao livro seria ele se manifestar apenas pelo tradicionalismo, quando lhe seriam roubadas suas possibilidades de evolução. Seria ruim, da mesma forma, ignorar as experiências que se desenvolveram no decorrer de séculos.

De forma geral, percebe-se que diversas especificações apontadas pelos autores como a mais apropriada para o design dos livros, são seguidas na prática, como a utilização de

tipografia neutra, legível e alinhamento justificado, formato retrato e tamanho menor que 24 cm de largura e uso do papel amarelado, como o pólen. Porém, outras especificações não são seguidas, na maioria das vezes, resultando na disposição incorreta da lombada, em formatos do livro, das grades e das margens feito por medidas com o objetivo exclusivo de reduzir o número de páginas e não de facilitar e proporcionar uma boa leitura, e uso de tipografia e organização do layout da capa totalmente distinta da tipografia e layout do miolo, o que demonstra uma falta de cuidado com a criação do livro como um todo.

Embora os aspectos particulares de cada livro analisado sejam muito importantes, o resultado mais considerável obtido com as análises, foi o fato de o design dos livros atuais, no gênero Ficção, estar praticamente padronizado, mas não de uma forma positiva. Ou seja, mesmo sendo de editoras diferentes, o layout dos livros é muito semelhante entre si, utilizando linguagens próximas para resolver os problemas, e não se detendo no conteúdo e significado do livro, ou ainda em algum elemento de destaque que personalize o mesmo.

Mas se cada livro possui suas particularidades, sendo que o conteúdo de um não pode ser igual ao conteúdo de outro, o design do livro também não pode ser igual para todos os exemplares e todas as editoras. O design deve ser invisível, de modo a não atrapalhar a leitura, mas não deve ser vazio de expressão (TSCHICHOLD, 2007).

Se no contexto atual o público leitor está mais educado visualmente, de forma que consiga distinguir um livro mais atrativo e que oferece melhor leitura, de um livro mais simples e que apresenta problemas de legibilidade, o design torna-se cada vez mais importante no processo editorial (FAWCETT-TANG, 2007).

No decorrer desta primeira etapa do Trabalho de Conclusão de Curso, muito conhecimento foi adquirido, através de uma busca incessante por informações referentes ao incrível mundo dos livros. Esse conhecimento deverá crescer ainda mais, e ser aplicado na prática nas próximas etapas.

Dentre os livros analisados, *O Caçador de Pipas* trata-se de um exemplar com poucos problemas graves na construção do design, mas ao mesmo tempo não possui nenhum elemento marcante que se destaque e que torne o livro mais prazeroso para a leitura. Pois, segundo Filho (2008), não devemos nos limitar apenas a repetir modelos, mas sim, a procurar, estimular e buscar o novo.

Por este motivo, a proposta de projeto apresentada para o Trabalho de Conclusão de Curso II, consistirá na criação de uma nova identidade editorial, com base em um dos livros analisados, no caso *O Caçador de Pipas*. Para o mesmo, será desenvolvido um projeto gráfico do miolo, buscando seguir as especificações para um bom design de livros, e ao mesmo

tempo inovar nos aspectos compositivos do projeto editorial. A proposta desenvolvida deverá funcionar como um padrão de layout para os livros da editora a qual o título pertence, no caso, Editora Nova Fronteira. Logicamente deverá ser previsto que esse projeto editorial sofra adaptações para cada título publicado pela editora, cujos assuntos são diferenciados. Mas o importante é fazer com que a editora apresente uma unidade em seus exemplares, ao mesmo tempo em que se diferencie das demais publicações concorrentes.

Sendo assim, apresenta-se o cronograma das próximas atividades, com três etapas que se configuram da seguinte forma:

Etapa 6: Estudos do projeto editorial – (Julho/Agosto 2010);

Etapa 7: Definições a partir dos estudos – (Setembro/Outubro 2010);

Etapa 8: Refinamentos e finalização do projeto – (Outubro 2010).

Por fim, abre-se a possibilidade de analisar, na segunda etapa do trabalho, alguns elementos não abordados neste relatório, mas que podem contribuir para a construção do projeto de identidade editorial, como por exemplo, referências visuais de livros premiados e reconhecidos por sua composição gráfica diferenciada, bem como outros elementos que possam auxiliar na construção do projeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRINDO O LIVRO. Disponível em <<http://abrindoolivro.wordpress.com/2010/02/27/o-fim-do-livro-como-o-conhecemos/>> Acesso em: 17 de maio de 2010.

ACADEMIA DE INTELIGÊNCIA. Disponível em <<http://www.academiadeinteligencia.com.br/>> Acesso em: 20 de maio de 2010.

ADG - ASSOCIAÇÃO DOS DESIGNERS GRÁFICOS DO BRASIL. **O Valor do Design: guia ADG Brasil de prática profissional do designer gráfico**. 4ª ed. São Paulo, SP: Editora SENAC, 2008. 224p.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro: princípios da técnica de editoração**. 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Lexikon Editora Digital; São Paulo, SP: Fundação Editora da UNESP, 2008. 640p.

ARQUIVO MUNICIPAL DE ESPINHO. Disponível em <<http://ame-arquivomunicipalespinho.blogspot.com/2010/02/exposicao-scriptorium-medieval-2-31-de.html>> Acesso em: 15 de maio de 2010.

A ILUMINURA. Disponível em: <<http://iluminura.blogs.sapo.pt/2009/05/>> Acesso em: 15 de maio de 2010.

BARCELLOS, Marília de Araújo. **Design na produção de livros – curso de extensão em design**. Porto Alegre, RS: Escola de Design Unisinos, 2009. 32 p.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **O livro, a literatura e o computador**. São Paulo, SP: EDUC/Florianópolis, SC: UFSC, 2002. 169 p.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 10.753**, de 30 de outubro de 2003. Institui a Política Nacional do Livro. Brasília, 30 de outubro de 2003. Disponível em: <<http://www.snel.org.br/ui/legislacao/politicaLivro.aspx>> Acesso em: 23 de março de 2010.

BOSCHINI, Rosely. **A década do livro**. IN: CBL. Câmara Brasileira do Livro. Disponível em <<http://www.cbl.org.br>>. Publicado em 02 de março de 2010. Acesso em: 23 de março de 2010.

BOSTON UNIVERSITY PEOPLE. Disponível em <http://people.bu.edu/wwildman/WeirdWildWeb/media/galleries/philosophy/philosophy_gallwancient.htm> Acesso em: 06 de maio de 2010.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2005. 428 p.

CAMPOS, Arnaldo. **Breve história do livro**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto/Instituto Estadual do Livro, 1994. 240 p.

CAROPRESO, Luiz. **200 anos da indústria gráfica no Brasil – 1808 a 2008**. São Paulo, SP: Clemente e Gramassi Editora, 2008. 242 p.

CEIA, Carlos (coord.). s.v "Best-Sellers", **E - Dicionário de Termos Literários**. ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/B/best_seller.htm> Acesso em: 22 de maio de 2010.

CIÊNCIA DA CRIAÇÃO. Disponível em <http://cienciadacriacao.blogspot.com/2008_07_01_archive.html> Acesso em: 04 de maio de 2010.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo, SP: UNESP, 1998. 160 p.

COLLARO, Antônio Celso. **Projeto Gráfico - teoria e prática da diagramação**. São Paulo, SP: Summus, 2000. 182p.

COMPANHIA DAS LESTRAS. Disponível em <<http://www.companhiadasletras.com.br/>> Acesso em: 20 de maio de 2010.

DIREÇÃO GERAL DE ARQUIVOS. Disponível em <<http://dgarq.gov.pt/conservacao-do-livro-boas-praticas/>> Acesso em: 05 de maio de 2010.

EDIOURO. Disponível em <<http://www.ediouro.com.br/>> Acesso em: 20 de maio de 2010.

FARBIARZ, Jackeline Lima; FARBIARZ, Alexandre; COELHO, Luiz Antonio. **Os lugares do design na leitura**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Novas Ideias, 2008. 384 p.

FARIAS, Priscila L. **Tipografia digital: O impacto das novas tecnologias**. 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: 2AB, 2000.

FAWCETT-TANG, Roger. **O livro e o designer I - Embalagem, Navegação, Estrutura e Especificação**. São Paulo, SP: Edições Rosari, 2007. 192 p.

FERLAUTO, Claudio; JAHN, Heloísa. **O livro da gráfica**. São Paulo, SP: Edições Rosari, 2001. 96 p.

FERLAUTO, Claudio. **O Tipo da gráfica – uma continuação**. São Paulo, SP: Edições Rosari, 2002. 132 p.

FILHO, Plínio Martins. **A arte invisível**. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. 160p.

FONSECA, Joaquim da. **Tipografia & Design Gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros**. Porto Alegre, RS: Bookman, 2008. 280 p.

GRITTI, Delmino. **Sobre o livro e o escrever**. Caxias do Sul, RS: Maneco Livraria e Editora, 2002. 462 p.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo, SP: T.A. Queiroz; USP, 1985.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II - Como criar e produzir livros**. São Paulo, SP: Edições Rosari, 2007. 256 p.

HENDEL, Richard. **O design do livro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. 224 p.

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. 2ª ed. São Paulo, SP: Nobel, 1986. 160 p.

IDENTIFONT. Disponível em <<http://www.identifont.com/>> Acesso em: 18 de maio de 2010.

INTRÍNSECA. Disponível em <<http://www.intrinseca.com.br/>> Acesso em: 20 de maio de 2010.

KALIPEDIA. Disponível em <http://www.kalipedia.com/filosofia/tema/fotos-vineta-ilustra-codice.html?x1=20070718klpprcfil_17.Ies&x=20070718klpprcfil_91.Kes> Acesso em: 15 de maio de 2010.

LABARRE, Albert. **História do Livro**. São Paulo, SP: Cultrix, 1981. 109 p.

LEON, Ethel. **Sedução nas livrarias**. Revista Florense, Ano 2, n. 6, p. 30-35, Inverno 2005.

LEON, Márcia; NOJIMA, Vera Lúcia; YUNES, Eliana. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. Departamento de Artes e Design. **Aspectos visuais do livro didático: uma leitura.** 2001. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design.

LIMA, G. S. C. ; MARIZ, A. S. . **Uma nova abordagem para o design do livro brasileiro: a experiência da editora Civilização Brasileira, 1950-1960.** In: I International Conference of Information Design, 2003, Recife. *Proceedings of the I International Conference of Information Design.* Recife : SBDI, 2003. v. 1. p. 1-12.

LULI RADFAHRER. Disponível em <<http://www.luli.com.br/2008/03/27/design-para-cssers-tipografia-parte-i/>> Acesso em: 15 de maio de 2010.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes.** São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006. 181 p.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** São Paulo, SP: Cia das Letras, 1997.

MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro: anos 60.** São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006. 304 p.

MONASH UNIVERSITY LIBRARY. Disponível em <<http://www.lib.monash.edu.au/exhibitions/egypt/xegycat.html>> Acesso em: 04 de maio de 2010.

NOVA FRONTEIRA. Disponível em <<http://www.novafronteira.com.br/>> Acesso em: 20 de maio de 2010.

O GLOBO CIÊNCIA. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/ciencia/mat/2009/07/06/exemplar-mais-antigo-da-biblia>> Acesso em: 05 de maio de 2010.

PAPEL PRINT. Disponível em <<http://www.papelprint.com.br/DICAS/detalhes.php?recordID=31>> Acesso em: 18 de maio de 2010.

PORTAL SERGIPE. Disponível em <<http://www.divirta.se.gov.br/noticias/oficinas-movimentam-o-circuito-cultural-br>> Acesso em: 15 de maio de 2010.

PORTAL DAS ARTES GRÁFICAS. Disponível em <http://portaldasartesgraficas.com/impressao/impressao_offset.htm> Acesso em: 15 de maio de 2010.

PROF 2000. Disponível em <<http://www.prof2000.pt/u7sers/amma/af18/t5/t5.htm>> Acesso em: 05 de maio de 2010.

PRODANOV, Cleber Cristiano. FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho Científico**. Novo Hamburgo, RS: Editora Feevale, 2009. 288 p.

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANAZZOLO, Neiva Senaide Petry. Perspectiva, p. 115-130. IN: **Acesso a embalagem do livro infantil**. Florianópolis, SC: UFSC, 2005. v. 23, n. 01.

RECORD. Disponível em <<http://www.record.com.br>> Acesso em: 20 de maio de 2010.

RIBEIRO, Milton. **Planejamento Visual Gráfico**. 10ª ed. Brasília, DF: LGE Editora, 2007. 500 p.

ROCCO. Disponível em <<http://www.rocco.com.br/>> Acesso em: 15 de maio de 2010.

SATUÉ, Enric. **Aldo Manuzio: editor, tipógrafo, livreiro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. 256p.

SAULO DE TARSO. Disponível em <<http://saulodetarso.com.br/?pg=ver.estudos&id=298>> Acesso em: 05 de maio de 2010.

SEXTANTE. Disponível em <<http://www.sextante.com.br/>> Acesso em: 20 de maio de 2010.

SCHOLASTIC. Disponível em <<http://harrypotter.scholastic.com/>> Acesso em: 15 de maio de 2010.

SCHWARCZ, Luiz. **Edição de livros - Design gráfico: visões de profissionais brasileiros**. FAUUSP, São Paulo, SP: NDG-GFAU, 1994.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 224 p.

URBIM, Carlos. **Nasce um livro: tudo que você sempre quis saber e não tinha para quem perguntar**. Porto Alegre, RS: Sindigraf-RS/Abigraf-RS, 2004. 32 p.

VEJA. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/>> Acesso em: 20 de maio de 2010.

VERSIGNASSI, Alexandre. **O fim do livro de papel**. Revista Superinteressante, n. 276, p. 23-24, Março 2010.

WOLLNER, Alexandre. **Design Visual 50 anos**. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2003. 336 p.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo, SP: Editora SENAC, 2001. 131 p.