



PGDESIGN | Programa de Pós-Graduação
Mestrado | Doutorado



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE ENGENHARIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Karine de Vargas Soares

UMA LINGUAGEM DA FORMA:
sistemas de design gráfico no Prêmio Jabuti

Dissertação de Mestrado

Porto Alegre

2023

KARINE DE VARGAS SOARES

Uma linguagem da forma: sistemas de design gráfico no Prêmio Jabuti

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Airton Cattani

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

de Vargas Soares, Karine
Uma linguagem da forma: sistemas de design gráfico
no Prêmio Jabuti / Karine de Vargas Soares. -- 2023.
143 f.
Orientador: Airton Cattani.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Escola de Engenharia, Programa de
Pós-Graduação em Design, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Design. 2. Projeto gráfico. 3. Livro impresso.
4. Mercado editorial. 5. Prêmio Jabuti. I. Cattani,
Airton, orient. II. Título.

Karine de Vargas Soares

UMA LINGUAGEM DA FORMA: sistemas de design gráfico no Prêmio Jabuti

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Design, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Design da UFRGS.

Porto Alegre, 23 de agosto de 2023.

Fábio Pinto da Silva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Design da UFRGS

Banca Examinadora:

Orientador: **Prof. Dr. Airton Cattani**

Programa de Pós-Graduação em Design – PGDESIGN – UFRGS

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes da Silveira

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV – UFRGS – Examinador externo

Prof. Dr. Sandro Roberto Fetter

Departamento de Design e Expressão Gráfica – DEG – UFRGS – Examinador externo

Prof. Dr. Fabiano de Vargas Scherer

Programa de Pós-Graduação em Design – PGDESIGN – UFRGS – Examinador interno

“Das coisas nascem as palavras, e não das palavras as coisas.”

Fernão de Oliveira, *Gramática da Linguagem Portuguesa*, 1536

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Solange e Vicente, por verem além do possível. Se eu nunca encontrar as palavras para agradecer, que eu possa, assim, demonstrar.

Ao Mario, que é força e calma. Do Neruda: Sou porque tu és. E desde então és, sou e somos. E por amor serei, serás, seremos.

À minha família de sangue e à minha família de Bagé.

Aos colegas de L&PM Editores, onde aprendi e aprendo todos os dias a fazer livro. E ao Ivan pela carta de recomendação e pela confiança no meu trabalho.

Aos meus amigos por vibrarem cada conquista como se deles fosse. Em especial à Ana Cristina Castagna por ter me emprestado a edição premiada em 2020, que acabou por inspirar o tema desta pesquisa.

Ao PGDesign UFRGS por ser este espaço interdisciplinar e acolhedor. E aos amigos que fiz durante o mestrado, que foram apoio remoto e presencial.

Ao meu orientador, professor doutor Airton Cattani, por ter me guiado de forma tão poética e paciente pelos caminhos da Academia e por uma frase que nunca me saiu da cabeça: O que deve sobrar da pesquisa é o pesquisador.

Todo o meu carinho e admiração por vocês. Obrigada.

RESUMO

SOARES. K. V. **Uma linguagem da forma:** sistemas de design gráfico no Prêmio Jabuti. 2023. 143 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola de Engenharia / Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

Este trabalho apresenta um panorama do design gráfico na produção editorial brasileira entre 2011 e 2021 por meio da análise da categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti de Literatura. Partindo da prática, esta pesquisa pretende observar de que forma as diversas curadorias entendem o projeto gráfico e em que medida esta seleção repercute no mercado e no fazer projetual do livro. A pesquisa tem como objetivo, ainda, analisar de que forma o design é representado na categoria Projeto Gráfico da premiação, assim como identificar conceitos relativos ao projeto a partir dos sistemas de design gráfico estabelecidos por determinados pressupostos teóricos, procurando identificar, dentro do recorte temporal, uma tendência da prática no design gráfico editorial no Brasil.

Palavras-chave: Design. Design gráfico. Projeto gráfico. Livro. Prêmio Jabuti.

ABSTRACT

SOARES. K. V. **A language of form:** graphic design systems in Jabuti Award. 2023. 143 p. Thesis (Master in Design) – Engineering School / Faculty of Architecture, Federal University of Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

This dissertation presents a panoramic view of Brazilian editorial graphic design between 2011 and 2021 by analysing *Prêmio Jabuti's* (Jabuti Award) *Projeto Gráfico* (graphic project) category. By looking at the practice, this research aims at exploring by which ways a given curatorship understands graphic design and by which measure this selection resonates in the editorial market and in the process of book making. The research also aims to analyze how design is represented in the Graphic Project category of the award, as well as to identify concepts related to the project from the graphic design systems established by certain theoretical assumptions. It seeks to identify, within the temporal scope, a trend in the practice of editorial graphic design in Brazil.

Keywords: Design. Graphic design. Graphic project. Book. Jabuti Award.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Relação das publicações de acordo com o ano de defesa	33
Figura 2: Relação das citações nos estudos	36
Figura 3: Relação ideia e objeto	39
Figura 4: Fluxograma do ciclo de vida do produto	48
Figura 5: Partes do livro	49
Figura 6: Formatos de livros	56
Figura 7: Estrutura de proporção medieval	57
Figura 8: Exemplos de construções simétricas da página	58
Figura 9: Sistema de grids em colunas	62
Figura 10: Exemplo de grid modular	63
Figura 11: Grid modular	64
Figura 12: Estatuetas da premiação	66
Figura 13: Fases da pesquisa	72
Figura 14: Capa <i>Theodoro Sampaio – Nos sertões e nas cidades</i>	80
Figura 15: Quarta capa	81
Figura 16: Texto em duas colunas	82
Figura 17: Miolo	82
Figura 18: Sobrecapa do livro <i>Linha do tempo do design gráfico no Brasil</i>	84
Figura 19: Os quatro grafismos de sobrecapa	85
Figura 20: Capa em tecido	85
Figura 21: Entradas de capítulo	86
Figura 22: Textos alocados como complemento da imagem	86

Figura 23: Entradas de capítulo	87
Figura 24: Quarta capa e capa de <i>A louca debaixo do branco</i>	89
Figura 25: Delineamento do texto que estabelece diálogo com a imagem	90
Figura 26: Delineamento do texto conversa com a imagem	90
Figura 27: Capa de <i>Decameron</i>	92
Figura 28: Quarta capa	93
Figura 29: Ilustrações no miolo	94
Figura 30: Alusão à construção da página pelo cânone áureo	95
Figura 31: Capa de Livro dos <i>ex-líbris</i>	97
Figura 32: Imagens em destaque na diagramação do miolo	98
Figura 33: Disposição dos <i>ex-líbris</i>	98
Figura 34: Outra disposição dos <i>ex-líbris</i>	99
Figura 35: Sobrecapa do livro <i>Capas de Santa Rosa</i>	100
Figura 36: Capa	101
Figura 37: Miolo do livro	102
Figura 38: Mancha	102
Figura 39: Grid	103
Figura 40: Sobrecapa de <i>Estórias da rua que foi balsa</i>	105
Figura 41: Sobrecapa aberta	105
Figura 42: Sumário	106
Figura 43: Capa do livro <i>Conflitos</i>	108
Figura 44: Diagramação do texto em duas colunas	109
Figura 45: Destaque para as imagens	110
Figura 46: Sobrecapa do livro <i>Clarice</i>	111

Figura 47: Quarta capa	112
Figura 48: Capa em vermelho	113
Figura 49: Abertura do primeiro capítulo	113
Figura 50: Alinhamento do texto pela parte inferior e ilustração na superior	114
Figura 51: Alinhamento do texto pela parte superior e ilustração na inferior	114
Figura 52: Páginas em cor	115
Figura 53: Capa de <i>Arquiteturas contemporâneas no Paraguai</i>	116
Figura 54: Capa e quarta capa	117
Figura 55: Lombada aparente	117
Figura 56: Edição bilíngue	118
Figura 57: Capa do livro <i>O médico e o monstro</i>	120
Figura 58: Quarta capa	121
Figura 59: Entradas e ilustração	122
Figura 60: Sobreposição ao texto	123
Figura 61: Diálogo entre imagem e texto	123
Figura 62: Premiados em 2018 (esquerda) e em 2020 (direita)	128
Figura 63: Premiados em 2014 (esquerda) e em 2021 (direita)	129
Figura 64: Premiados em 2012 (esquerda), 2016 (direita superior) e 2015 (direita inferior)	130
Figura 65: Premiados em 2014, 2017, 2019 e 2021	131

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Estrutura de pesquisa	26
Quadro 2: Definição de <i>strings</i>	26
Quadro 3: PRISMA <i>flow program</i>	28
Quadro 4: Estudos pré-selecionados	29-30
Quadro 5: Estudos selecionados	30-31
Quadro 6: Organização dos estudos selecionados	31-32
Quadro 7: Amostragem de fluxo	32
Quadro 8: Diagrama do fluxo	32
Quadro 9: Levantamento de autores referenciados	33-35
Quadro 10: Sistemas de design gráfico	53
Quadro 11: Elementos pré-textuais	58-59
Quadro 12: Elementos textuais	59
Quadro 13: Elementos pós-textuais	59-60
Quadro 14: Eixos temáticos da premiação	67
Quadro 15: Especificidades do eixo temático	68
Quadro 16: Critérios de avaliação	69
Quadro 17: Estrutura de um sistema gráfico	73
Quadro 18: Escopo da pesquisa	73
Quadro 19: Critério de análise – Ficha técnica	74
Quadro 20: Relação de premiados por edição	75-79

LISTA DE ANEXOS

Anexo I – David Carson	142
Anexo II – Exposição MIS	143

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 OBJETIVOS	18
1.1.1 Objetivo geral	18
1.1.2 Objetivos específicos	18
1.2 JUSTIFICATIVA	18
1.3 DELIMITAÇÃO DO TEMA	19
1.4 RECORTE TEMPORAL	20
1.5 ESTRUTURA DA PESQUISA	21
2 REVISÃO SISTEMÁTICA DA LITERATURA	23
2.1 ENTRADA	25
2.1.1 Esquema organizacional da RSL	26
2.1.2 Termos de busca	26
2.1.3 Fontes de busca	27
2.2 CRITÉRIOS DE INCLUSÃO E CRITÉRIOS DE EXCLUSÃO	27
2.3 IDENTIFICAÇÃO, SELEÇÃO, ELEGIBILIDADE E INCLUSÃO	28
2.4 ANÁLISE DOS RESULTADOS	29
2.5 RSL: RESULTADOS E DISCUSSÕES	36
3 REFERENCIAL TEÓRICO	38
3.1 LINGUAGEM	38
3.1.1 Representação visual	40
3.1.2 Representação gráfica	42
3.2 FORMA	45
3.2.1 Sistemas de design gráfico	52
3.2.1.1 Organização e estrutura	55
3.2.1.2 Leiaute e grid	60
3.3 PRÊMIO JABUTI	65
3.3.1 Eixos temáticos	67
3.3.2 Eixo temático Produção Editorial	68
4 METODOLOGIA	71
4.1 DELINEAMENTO E ESTRATÉGIA	71
4.2 CATEGORIAS DE ANÁLISE E ESCOPO DE PESQUISA	72
4.3 PREMIADOS	75
4.4 PROJETOS	79
4.4.1 Ano de 2011	79
4.4.2 Ano de 2012	83
4.4.3 Ano de 2013	88
4.4.4 Ano de 2014	91
4.4.5 Ano de 2015	96

4.4.6 Ano de 2016	100
4.4.7 Ano de 2017	104
4.4.8 Ano de 2018	107
4.4.9 Ano de 2019	110
4.4.10 Ano de 2020	115
4.4.11 Ano de 2021	119
5. ANÁLISE DOS DADOS	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
Referências	136
Anexo I	142
Anexo II	143

1 INTRODUÇÃO

As demandas do mercado editorial brasileiro têm passado por grandes modificações nos últimos anos. Com novas perspectivas, como a publicação de obras personalizadas e de pequenas tiragens, a indústria do livro de hoje conta com possibilidades que até pouco tempo só eram realizáveis na ideia. E é neste espaço de transformação que o design se insere como ferramenta. A criação de novas abordagens de trabalho por meio do design pode trazer ganhos significativos nos processos de produção gráfica que, com o desenvolvimento das cadeias de consumo e do acesso cada vez mais instantâneo à informação, e em um mercado em que a necessidade de um olhar direcionado à resolução de problemas se faz urgente, a busca por novos modelos se torna impreterível.

Sob o ponto de vista do objeto, é preciso que haja uma compreensão de que a complexidade do processo de produção de um livro demanda um conhecimento multidisciplinar. Reconhecer a importância e o cuidado em cada etapa, assim como valorizar cada profissional envolvido no processo já é, por si só, uma ressignificação do atual cenário. O fazer do livro é um composto de muitas áreas, indo desde a ideia, passando por suas fases de desenvolvimento e todos os processos envolvidos até chegarmos no livro como produto. Nesta pesquisa, o olhar se volta para o design como processo do livro enquanto produto, tendo como objeto de estudo onze edições premiadas na categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti de Literatura, a maior premiação da área do livro no Brasil, no recorte temporal que vai de 2011 a 2021, buscando, assim, trazer o design gráfico como um agente agregador na tarefa do fazer do livro.

Pelo viés do design, é possível buscar uma conexão entre concepção e execução de um projeto potencial dentro de uma demanda de mercado. Na prática editorial, é na etapa do projeto gráfico que o livro vira produto e, no projetar do livro, esta é uma etapa que requer bastante cuidado no sentido em que toma o conteúdo a ser publicado como seu objeto de trabalho. De tal forma que, no meio editorial, o design apresenta-se como uma ferramenta não só comunicacional, cumprindo com uma tarefa de levar uma mensagem de forma clara ao seu receptor, mas também na formação do valor agregado de um novo produto que chega ao mercado. Pensar o possível constitui uma das bases do design, e pensar o possível na indústria do livro de hoje, que permite uma

decomposição de comportamentos preexistentes a fim de uma melhor experiência do usuário, parece ser uma tentativa de redefinir a prática do mercado editorial. Assim, cabe observar o percurso cultural desse mercado a fim de “tornar mais clara a relação atualmente existente entre sujeito e técnica” (MANZINI, 1993, p. 52), o que pode trazer como resultado uma otimização do produto.

Partindo deste ponto, a necessidade de compreensão da relação entre o projeto gráfico do livro e seu impacto no mercado editorial surge como ponto de interesse e também com o intuito de contribuir com pesquisas futuras dentro desta temática. Observar o cenário pela ótica do design gráfico a partir do Prêmio Jabuti pode contribuir para a consolidação do design como parte deste processo e na valorização dos profissionais da área dentro deste mercado. Assim, acredita-se, da mesma forma, que os resultados aqui encontrados possam auxiliar no que diz respeito à teoria, evidenciando autores-base e que definiram sistemas de design gráfico até hoje utilizados, e no que diz respeito à prática no momento em que faz um compilado do trabalho de profissionais, muitos ainda em atuação, da área do design gráfico editorial do Brasil da última década.

Os sistemas gráficos, compostos e definidos por diversos teóricos, são aqui entendidos como um conjunto de critérios de composição que ditam as diretrizes em um projeto gráfico de um livro no que diz respeito à organização, estrutura, leiaute e grid, amplamente aceitos tanto por acadêmicos quanto por profissionais. De modo mais amplo, este trabalho procura trazer à pauta a forma como os sistemas são representados na categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti que, por meio de uma curadoria, seleciona projetos cujos atributos contemplam certos requisitos estéticos e formais. Para tanto, a pesquisa se divide em dois conceitos-chave que norteiam a investigação. O primeiro é o da **linguagem**, aqui focada no entendimento da linguagem como uma representação de si mesma, ou seja, o símbolo gráfico (visual) que representa a ideia abstrata (verbal). Com isto posto, e partindo então da ideia de linguagem, tanto a verbal quanto a visual, os sistemas gráficos trazem a **forma** como a representação dos conceitos formais de estrutura de projeto a fim de definir o objeto. Aqui, os sistemas de design gráfico são então entendidos como sistemas preestabelecidos por um cânone da teoria gráfica que delineiam os processos de diagramação de um livro, funcionando como um sistema que organiza a forma gráfica através de um padrão representativo do desempenho usual de um dado grupo.

O Referencial Teórico desta pesquisa busca estabelecer, portanto, as relações entre esses dois eixos temáticos, uma vez que são fundamentais para os objetivos da pesquisa e subsequente análise

dos projetos gráficos. A problematização da pesquisa se caracteriza da seguinte maneira: De que forma os sistemas de design são contemplados na categoria Projeto Gráfico no Prêmio Jabuti? De onde a hipótese levantada é a de que os projetos gráficos premiados contemplam determinadas estruturas gráficas e se constituem em novas referências que poderiam ser observadas em anos subsequentes. A pesquisa descritiva bibliográfica é aqui utilizada como procedimento metodológico, visando a descrição dos fatos e fenômenos de determinada realidade (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 35). Desta maneira, com base na sistematização dos conceitos estabelecidos pelo Referencial Teórico, é realizada uma análise das edições premiadas dentro do recorte temporal em uma abordagem qualitativa.

A análise das obras é focada no projeto gráfico de miolo dos livros, uma vez que esta é a categoria a ser investigada dentro da premiação. Contudo, o Prêmio Jabuti considera capa e projeto gráfico (miolo) em duas categorias distintas dentro do eixo temático Produção Editorial. Assim, sendo o livro aqui tratado como objeto, faz-se necessário que a análise contemplasse, também, os projetos de capa dessas edições, não podendo ser deixadas de lado no momento em que, "além de cumprir um papel hegemônico na construção da visualidade dos livros, as capas, pela dimensão comunicacional que lhes é inerente, condensam um pensamento sobre a própria obra" (MELO, 2008, p. 97). A análise conjunta de miolo e capa permite, assim, uma melhor compreensão do livro como produto mercadológico e uma melhor visão do livro como produto gráfico, o que remete à ideia de Melo (2008, p. 97) de que "o livro é, sim, um objeto total, e como tal deve ser projetado".

A pesquisa, contudo, não parte de um ponto estanque, mas, e retomando o pensamento de Manzini (1993), da fluidez do que é possível na ideia e do que é possível em sua materialização. Do ponto de vista acadêmico, a pesquisa contribui para ampliação dos estudos sobre concepção e construção do projeto gráfico, bem como uma melhor compreensão da função comunicativa do livro como produto. Do ponto de vista profissional, visa a uma valorização e reconhecimento do design como etapa fundamental do processo. Por fim, a troca, o interdisciplinar: abrir espaço para pensar o design gráfico como uma ponte entre diferentes áreas culturais que possibilita novos caminhos e travessias. A partir de uma base multidisciplinar, e ao abrir espaço para uma discussão mais abrangente sobre o tema, gera-se uma ampliação do conhecimento a fim, sobretudo, de contribuir em soluções projetuais futuras para a indústria do livro.

1.1 OBJETIVOS

O objetivo geral e os objetivos específicos desta pesquisa são apresentados a seguir.

1.1.1 Objetivo geral

Compreender de que forma os sistemas de design gráfico podem ser observados em uma parcela da produção editorial brasileira por meio da análise de obras premiadas na categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti.

1.1.2 Objetivos específicos

- a) Reconhecer conceitos relativos ao projeto editorial a partir dos sistemas de design gráfico;
- b) Compreender questões de ordem mercadológica a partir das edições premiadas;
- c) Identificar, dentro deste recorte temporal, eventuais tendências do projeto gráfico editorial no Brasil a partir dos livros premiados.

1.2 JUSTIFICATIVA

O design é, em sua essência, multidisciplinar e transversal. No campo do design gráfico, o projeto gráfico é uma etapa crítica nos processos do livro, pois é nesta fase que o produto se consolida, estando exposto a questões não só de caráter estético e simbólico do projetar, como também a questões de ordem prática de mercado e de tecnologia: custos, materiais disponíveis, tipos de impressão, demanda e outros fatores. Os métodos sistemáticos são fundamentais para o processo de desenvolvimento de qualquer produto, pois norteiam o processo e o tornam mais previsível, com resultados mais coerentes. Com isso, a necessidade de um olhar voltado aos sistemas de design gráfico a partir da prática se faz presente a fim de buscar entender o que se tem feito no Brasil e o que é considerado, pelo ponto de vista de uma curadoria e júri de uma premiação, como sendo um projeto editorial de excelência.

Dentre outras premiações importantes no país, como o Prêmio São Paulo de Literatura e o Prêmio Literário Biblioteca Nacional, o Prêmio Jabuti abrange não só a figura do autor literário, mas destaca o trabalho dos diversos profissionais envolvidos na produção de um livro, criando, assim, instâncias de autoria que colocam estes profissionais também como autores da obra. Pensando que o design está presente em diversos contextos, que vão da linguagem ao objeto, passando pelo uso e suas funções práticas, a investigação se faz relevante uma vez que se estabelece uma relação entre o projeto gráfico premiado e o impacto da obra no mercado editorial, sem deixar de lado as questões inerentes à prática projetual, ampliando o escopo de estudos em design e significação de artefatos.

A pesquisa se justifica, assim, a partir de uma necessidade de compreensão da relação entre o projeto gráfico e seu impacto no mercado editorial. Entende-se que a partir de uma construção sistemática dos processos do livro seja possível traçar tendências da prática, ampliando os estudos sobre sistema e projeto no âmbito gráfico. Do ponto de vista acadêmico, a pesquisa visa contribuir para ampliação dos estudos nesta área, ao mesmo tempo em que traça um paralelo entre teoria e prática editorial.

1.3 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Diante do exposto, são traçados alguns nortes a fim de guiar os caminhos deste trabalho. A pesquisa tem como foco o projeto gráfico do livro no mercado editorial brasileiro da última década por meio do Prêmio Jabuti. Para tanto, parte-se dos sistemas de design gráfico estabelecidos pela teoria e investiga-se de que forma eles ocorrem nos premiados em primeiro lugar na categoria Projeto Gráfico. O trabalho também contempla uma análise das capas destas edições, embora não premiadas individualmente na categoria Capa, mas, ao mesmo tempo, não podendo serem deixadas de lado uma vez em que se entende, aqui, o livro como produto, ou seja, como objeto. Assim, dentre os diversos projetos premiados, esta pesquisa se delimita nos que obtiveram o primeiro lugar na premiação e nas questões relacionadas ao que estes projetos apresentam em termos de atendimento a estruturas gráficas consolidadas. Nesse contexto, a pesquisa não irá abranger outros aspectos dos processos do livro, como os de conteúdo ou literários, atendo-se aos projetos gráficos

de miolo e de capa dos livros selecionados. O foco de análise proposto nesta delimitação do tema tem o propósito, também, de buscar os dados necessários para atender cada objetivo específico e, por consequência, o objetivo geral desta pesquisa.

Tendo isto em vista, é importante ponderar acerca das contribuições do design editorial dentro do cenário da indústria brasileira do livro. Aqui, a ideia é a de apresentar como o design gráfico se manifesta em edições impressas no Brasil na última década a partir do Prêmio Jabuti, categoria Projeto Gráfico. Ao buscar um panorama da prática editorial, esta pesquisa pretende observar de que forma um júri entende o projeto gráfico quando da sua aplicação no mercado, identificando aspectos em comum dentro dessas obras a fim de traçar uma filigrana que una certos pontos destes projetos trazendo, assim, uma noção do projeto gráfico como processo ativo na produção do livro como objeto. A análise da premiação pelo ponto de vista do design permite evidenciar uma narrativa gráfica que converse com o que se tem produzido no país, contando os acontecimentos com base na curadoria de profissionais da área e considerando as premiações como uma base que contribua na identificação de tendências do design gráfico editorial no Brasil. Como limitação, entende-se aqui que qualquer premiação sempre ocorre sob o viés de um determinado júri, tendo em vista que outros corpos de jurados analisando as mesmas obras poderiam chegar a escolhas diversas, o que coloca em evidência o caráter não dogmático da produção editorial.

1.4 RECORTE TEMPORAL

A materialidade, aliada aos processos de design, refletem a tradição e a inovação do livro como artefato e sua importância dentro do cenário cultural ao longo dos anos. Desta forma, este trabalho traz como tema a categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti de Literatura para explicitar o fazer do livro do ponto de vista do design gráfico durante uma década. Assim, a análise é feita dentro de um recorte temporal que vai do ano de 2011 até o ano de 2021, contemplando um total de onze edições premiadas. O objetivo deste recorte é o de realizar uma análise adequada do escopo e que permitisse, ao mesmo tempo, um certo aprofundamento das obras analisadas, além de traçar uma linha do tempo na evolução gráfica no Brasil na última década, fornecendo uma amostragem de análise factível com os objetivos, tanto geral quanto específicos, deste trabalho.

1.5 ESTRUTURA DA PESQUISA

Esta pesquisa está estruturada em cinco capítulos. No presente capítulo, **Introdução**, são apresentados os elementos introdutórios norteadores desta pesquisa, sendo assim: a contextualização, o problema, a hipótese da pesquisa, os objetivos, a justificativa, a delimitação do tema, o recorte temporal e a estrutura do trabalho. O Capítulo 2 traz a **Revisão Sistemática da Literatura**, que busca identificar, de forma abrangente, trabalhos relacionados com a questão de pesquisa, trazendo, assim, uma relação de autores presentes em estudos que versam sobre a temática do livro. A base teórica desta etapa é composta por estudos a respeito das metodologias do design gráfico e das relações entre os sistemas de design gráfico a fim de relacionar tais ideias a uma prática de mercado. O **Referencial Teórico**, apresentado no Capítulo 3, traz a fundamentação teórica a fim de apoiar diretamente a metodologia da pesquisa. Assim, esta etapa descreve os principais aspectos teóricos envolvidos na etapa de projeto gráfico de livros, passando pelos autores mais referenciados que compõem um escopo da teoria gráfica a fim de criar uma base que abranja o fazer do livro teórico ao fazer do livro prático. O Capítulo se divide em dois tópicos maiores, Linguagem e Forma, que são fundamentais para os objetivos da pesquisa e subsidiam a análise dos projetos gráficos. Desta forma, o Referencial Teórico busca construir uma abordagem comparativa que parte da linguagem como representação tanto visual quanto gráfica, apresentando a linguagem como fator comunicacional inerente ao design, para então trazer a forma como materialidade que, aqui, é representada pelo livro como produto. No Capítulo 4, **Metodologia**, é realizada a descrição da abordagem metodológica selecionada para a realização da pesquisa, que consiste em uma pesquisa descritiva, trazendo os projetos gráficos premiados como obras de referência em uma prática projetual. O Capítulo 4, Metodologia traz, portanto, e com base em conceitos e elementos sistematizados pelo Referencial Teórico, a análise das edições dos livros premiados na categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti em uma abordagem qualitativa. A **Análise dos Dados**, Capítulo 5, consiste na análise dos dados coletados em uma descrição dos resultados encontrados durante a pesquisa a fim de traçar determinados paralelos entre os livros analisados. Esta etapa apresenta, também, questões de ordem prática da pesquisa, com observações que descrevem o processo de coleta e análise dos dados. Após percorrer a premiação de 2011 a 2021, as **Considerações Finais** buscam responder à pergunta inicial: De que forma os sistemas de design são contemplados na

categoria Projeto Gráfico no Prêmio Jabuti?. Assim como verificar a hipótese levantada, finalizando a pesquisa por meio da discussão acerca dos resultados encontrados.

2 REVISÃO SISTEMÁTICA DA LITERATURA

Esta dissertação se baseia em autores cujas teorias contribuíram para a definição de preceitos norteadores nos processos de diagramação e projeto gráfico de livros. Para tanto, em um primeiro momento, foi realizada uma Revisão Sistemática da Literatura (RSL) a fim de identificar quem são os autores presentes em trabalhos acadêmicos que versam sobre a temática do livro. A base teórica da pesquisa é composta, portanto, por estudos a respeito das metodologias do design gráfico e das relações entre os sistemas de design gráfico e a prática de mercado, sendo priorizados autores que contribuíram para a formação dos sistemas hoje estabelecidos. O estudo direciona-se a estudantes, pesquisadores e profissionais atuantes em design gráfico e no mercado editorial, sobretudo àqueles que buscam compreender as relações entre os processos do fazer do livro. A partir dos resultados da RSL se constitui, portanto, a bibliografia base desta dissertação para, assim, partir para uma investigação dos projetos gráficos dos livros a serem analisados no Capítulo 4.

Esta seção, portanto, apresenta a Revisão Sistemática da Literatura como um estudo exploratório da temática da pesquisa. Aqui, a ideia foi a de explorar a bibliografia de trabalhos acadêmicos na área a fim de formar uma base bibliográfica para esta dissertação. Ao buscar um panorama do que se pesquisa em design gráfico, a RSL pode contribuir na observação das teorias utilizadas pelos pesquisadores, identificando os autores em comum dentre esses trabalhos com base nas suas palavras-chave e referências. A Revisão inicia-se com a questão de pesquisa para, assim, ser possível realizar a busca da literatura a fim de identificar os estudos relacionados à questão inicial. Com isso estabelecido, parte-se para a aplicação de critérios de avaliação metodológica, que foram delimitados por identificação, busca nos repositórios digitais; seleção, período, idioma e área; elegibilidade, com trabalhos com estrutura completa de pesquisa; e inclusão por meio da leitura das palavras-chaves e das referências.

Esta Revisão Sistemática da Literatura teve seu período de coleta de material no intervalo entre outubro e novembro de 2021, quando foi definido o tema desta pesquisa, e teve como objetivo investigar na literatura científica referências que auxiliassem em um levantamento historiográfico sobre sistemas de design gráfico. Foram analisadas teses e dissertações publicadas em língua portuguesa, no período entre 2011 e 2021, período em que também se dá o levantamento

dos premiados, ciente da existências de outros programas também de excelência, esta pesquisa utilizou as bases de dados da Biblioteca Digital da USP e do Lume, Repositório Digital da UFRGS, por serem programas nacionalmente conhecidos e pelo interesse da autora sobre as pesquisas que têm sido realizadas nestas universidades. As palavras-chaves utilizadas foram: projeto gráfico; design gráfico e design editorial, e o escopo desta Revisão é composto por dezessete trabalhos, que preencheram satisfatoriamente os critérios de seleção, que pontuam aspectos em comum nos estudos selecionados a partir de suas palavras-chave e bibliografias. Além disso, esta RSL também tem o intuito de contribuir para pesquisas futuras sobre o tema do projeto gráfico de livros.

Para analisar como pesquisas recentes se articulam dentro deste tema, parte-se de uma necessidade de sistematizar o panorama da pesquisa em design gráfico a fim de identificar como são tratadas as teorias que versam sobre o fazer do livro, assim como situar histórica e socialmente tais estudos. O tema "sistemas de design gráfico" traz aqui um levantamento dos trabalhos publicados acerca deste assunto, assim como a elaboração de uma estrutura organizacional do material encontrado. Assim, pretendeu-se identificar autores cujas teorias pudessem contribuir para a formulação da bibliografia base desta dissertação no que cumpre a tarefa de:

- a) mapear as dissertações sobre o tema nos repositórios acadêmicos da USP e da UFRGS;
- b) mapear as teses sobre o tema nos repositórios acadêmicos da USP e da UFRGS;
- c) realizar a leitura de palavras-chave destes trabalhos;
- e) realizar a leitura das referências destes trabalhos;
- d) verificar, nas referências, autores em comum.

Para esta RSL foi utilizada uma abordagem narrativa, que tem como natureza sintetizar estudos que versam sobre o tema da pesquisa. A fim de auxiliar na definição do escopo da temática sistemas de design gráfico e os processos da indústria do livro, bem como em uma melhor estruturação das questões de pesquisa e consequente busca bibliográfica, fornecendo uma descrição historiográfica do desenvolvimento das teorias que abordam o projeto gráfico e sua relação com o mercado editorial brasileiro na atualidade.

O levantamento bibliográfico foi realizado por *strings* nas bases de dados da Biblioteca Digital da USP e do Lume, Repositório Digital da UFRGS, por meio das seguintes palavras-chaves: projeto gráfico; design gráfico e design editorial. Os critérios foram divididos em quatro grupos: identificação, seleção, elegibilidade e inclusão. Na etapa de identificação, foram consultados os repositórios digitais da Universidade de São Paulo e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, universidades que são referência nos cursos de pós-graduação em Design, tendo o Programa de Pós-Graduação em Design da UFRGS alcançado a nota 6 da Capes no ano de 2022. Na etapa seleção, foram filtrados trabalhos que dialogam com a temática desta pesquisa. Já na etapa elegibilidade, foram levados em conta estudos que apresentem características dos relatos delimitados nos anos de publicação considerados (2011-2021) e no idioma (português). Por fim, como critérios de inclusão, foram lidos os resumos, as palavras-chave e as referências desses trabalhos. Também é apresentada uma caracterização da pesquisa, assim como da técnica de coleta de dados e as definições para a análise dos dados.

2.1 ENTRADA

Esta etapa de pesquisa iniciou um estudo exploratório, preliminar e amplo, com o intuito de melhor delimitar seu campo de trabalho para um posterior aprofundamento teórico, a ser elucidado no Capítulo 3. Buscando amparo em autores consagrados que versam sobre o tema do fazer do livro, independente de sua data de publicação, como Rafael Cardoso, que traz uma visão do livro como artefato, e Umberto Eco e Jean-Claude Carrière, que trazem uma visão do livro como produto mercadológico; e Robert Bringhurst, Jan Tschichold, Emanuel Araújo e Ellen Lupton, que trazem a forma gráfica como objeto de reflexão, a RSL traz um levantamento das teses e dissertações publicadas em duas universidades de referência nos cursos de pós-graduação em Design a fim de identificar a presença de tais autores, tendo consciência de que esta lista é um recorte factível, não sendo possível, assim, contemplar todos os autores citados em tais publicações. Com isso, auxilia a compor um escopo que traça uma linha sobre os trabalhos e teorias já realizadas acerca do tema "sistemas gráficos" para consolidar evidências e resultados obtidos em estudos anteriores sobre o tema de interesse.

2.1.1 Esquema organizacional da RSL

No Quadro 1 é apresentado um esquema da estrutura organizacional para esta etapa a fim de nortear a pesquisa baseada em uma estrutura de projeto.

Quadro 1: Estrutura de pesquisa.

assunto	sistemas de design gráfico
tema	o projeto gráfico de livros impressos no Brasil
problema	de que forma os sistemas de design gráfico são contemplados na categoria Projeto Gráfico no Prêmio Jabuti?
justificativa	necessidade de compreensão da relação entre projeto gráfico e seu impacto no mercado editorial
hipótese	os projetos gráficos premiados contemplam determinadas estruturas gráficas e se constituem em novas referências que poderiam ser observadas em anos subsequentes
objetivo geral	analisar de que forma os premiados na categoria Projeto Gráfico caracterizam sistemas de design gráfico
objetivos específicos	identificar conceitos relativos ao projeto a partir dos sistemas de design gráfico; compreender de que forma os sistemas de design gráfico são caracterizados na prática editorial brasileira nos últimos dez anos; descrever, dentro deste recorte temporal, eventuais tendências do projeto gráfico editorial no Brasil a partir da última década
metodologia	referencial teórico: Lupton; Tschichold; Araújo; Eco e Carrière; Cardoso; Silveira; Bringham; análise dos dados: Uma década de projetos gráficos em livros impressos no Brasil

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

2.1.2 Termos de busca

A construção de *strings* (Quadro 2) de busca se dá a partir da delimitação de três termos-chave: projeto gráfico; design gráfico e design editorial.

Quadro 2: Definição de *strings*.

termos de busca	<p><i>projeto gráfico E design gráfico E design editorial</i></p> <p><i>projeto gráfico OU design gráfico OU design editorial</i></p> <p><i>projeto gráfico E/OU design gráfico E/OU design editorial</i></p>
------------------------	---

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

2.1.3 Fontes de busca

Nesta pesquisa foram utilizadas duas bases de dados: Biblioteca Digital da USP (www.teses.usp.br) e Lume UFRGS (www.lume.ufrgs.br), cujo critério de escolha foi explicitado anteriormente.

2.2 CRITÉRIOS DE INCLUSÃO E CRITÉRIOS DE EXCLUSÃO

Nesta RSL foram definidos critérios de inclusão e critérios de exclusão dos estudos encontrados, assim como foram utilizados critérios de adequação para a seleção de materiais para avaliação, chamados aqui de critérios de elegibilidade. Foram incluídas as publicações que atendiam aos seguintes requisitos:

1. Dissertações defendidas entre 2011 e 2021;
2. dissertações em português;
3. dissertações relacionadas à grande área do Design;
4. teses defendidas entre 2011 e 2021;
5. teses em português;
6. teses relacionadas à grande área do Design;
7. o estudo conter uma estrutura completa de pesquisa.

Foram excluídas as publicações que:

1. estejam repetidas;
2. não apresentem resumo;
3. não apresentem palavras-chave;
4. não apresentem relação com o foco desta pesquisa nas palavras chaves;
5. tenham o objetivo de trabalhar o livro digital;
6. tenham o objetivo de trabalhar o livro didático;
7. tenham o objetivo de trabalhar o livro infantil e/ou infantojuvenil;
8. trabalhos não relacionados à grande área do Design;
9. trabalhos fora do escopo do livro impresso.

Como critérios de elegibilidade, foram estipulados os seguintes requisitos:

1. trabalhos que versem sobre o livro impresso publicado no Brasil;
2. o estudo apresentar referências que possam contribuir com o embasamento teórico desta pesquisa;
3. o estudo instigar a possibilidade de trabalhos futuros acerca do tema.

2.3 IDENTIFICAÇÃO, SELEÇÃO, ELEGIBILIDADE E INCLUSÃO

Conforme as diretrizes PRISMA (Principais Itens para Relatar Revisões Sistemáticas e Meta-análises) (GALVÃO et al., 2015), o processo de seleção deve ser explicitado seguindo uma forma de programa de fluxos. Nesta fase, são elencadas quatro etapas, sendo elas: identificação; seleção, elegibilidade e inclusão, elucidadas pelo Quadro 3.

Quadro 3: PRISMA *flow program*.

etapa	procedimentos
identificação	busca nos repositórios digitais
seleção	excluem-se os trabalhos duplicados; fora do período estipulado; e/ou que não estejam em português
elegibilidade	trabalhos que contenham uma estrutura completa de projeto de pesquisa. Trabalhos na área do Design
inclusão	leitura dos resumos, das palavras-chave e das referências

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Assim, de acordo com as etapas acima, foram utilizados como critérios de inclusão: o trabalho ter sido publicado em português; no período entre 2011 e 2021; a tese ou dissertação ter sido publicada em português; o trabalho ter sido defendido entre 2011 e 2021. Tendo também como critério trabalhos que tivessem como objeto de pesquisa o design gráfico em livros impressos publicados no Brasil. Foram excluídos: estudos com objetivo de trabalhar o livro digital; estudos que versam sobre livros didáticos; e estudos que versam sobre livros infantis e/ou infantojuvenis; e demais estudos fora do escopo do livro impresso. Por meio de *strings*, foram identificados 133 dissertações e 87 teses nas bases de dados especificadas anteriormente, e de acordo com os critérios

de inclusão e exclusão, foram selecionados para análise dezessete trabalhos, passíveis, então, de análise mais aprofundada conforme as etapas de critério.

2.4 ANÁLISE DOS RESULTADOS

Partindo do que foi estruturado como método de seleção, a busca resultou em 133 dissertações e 87 teses, sendo 149 registros na Biblioteca Digital da USP e 71 no Repositório Digital da UFRGS, somando um total de 220 estudos. Levando em consideração os critérios de seleção, todas as entradas pré-selecionadas possuíam palavras-chave e resumo, e todos os registros selecionados estavam dentro da área maior do Design. As entradas repetidas somam um total de 26. Com isso, os registros para análise chegam ao número de 194. Destes, 168 entradas foram excluídas por estarem fora da temática da pesquisa, sendo grande parte dos trabalhos sobre design visual, livros didáticos e/ou sobre e-books, resultando, assim, em 26 trabalhos que atenderam satisfatoriamente aos critérios previamente estabelecidos. Para o gerenciamento deste material, foi utilizado o software gerenciador de referências Zotero, como mostra o Quadro 4.

Quadro 4: Estudos pré-selecionados.

Title	Creator	Date
 O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1...	Camargo, lara Pierro ...	2011
 Design gráfico: processo como forma	Liu, Eunice	2013
 Tecnologia a laser, design e teoria por livros dúcteis : (quase) falas ...	Stolf, Anna Paula da ...	2013
 Design gráfico computacional: computação aplicada no projeto e na...	Omine, Eduardo Hiro...	2014
 As possíveis configurações do livro nos suportes digitais	Sehn, Thaís Cristina ...	2014
 A transformação da tecnologia do design gráfico: o início do uso do ...	Temin, Roberto	2015
 Impressão digital: tecnologias e impressão de dados variáveis	Justo, Thiago Cesar T...	2015
 Entre o físico e o digital. Processos paramétricos, de interação e de ...	Almeida, Henrique St...	2015
 Impressão digital: tecnologias e impressão de dados variáveis	Justo, Thiago Cesar T...	2015
 Uma trajetória do design do livro didático no Brasil: a Companhia Ed...	Moraes, Didier Domin...	2016
 O livro de literatura: entre o design visível e o invisível	Camargo, lara Pierro ...	2016
 Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipogr...	Farias, Priscila Lena	2016
 Do plano à forma	Liu, Eunice	2016
 O design editorial na conformação do livro como dispositivo : um ol...	Castedo, Raquel da S...	2016
 Design do livro tátil ilustrado: processo de criação centrado no leito...	Romani, Elizabeth	2016

(continua)

🎓	Projetando mundos ficcionais : escopos, instâncias e princípios de r...	Silva, André Conti	2018
🎓	Design de narrativas gráficas : como metodologia projetual visual p...	Pivetta, Luiz Alberto ...	2018
🎓	Rostos tipográficos: a tipografia das folhas de rosto impressas na ci...	Lotufo, Laura Benseñor	2019
🎓	Experimentação gráfica em projetos de livros artesanais	Contreiras, Júlia	2019
🎓	O projeto gráfico da coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, publi...	Nastari Zeni, Sílvia de...	2019
🎓	Pandemonium: processo criativo, experimentação e acaso	Leal, Leopoldo Augusto	2019
🎓	Letra Escolar Brasileira : design de uma família tipográfica para o en...	Fetter, Sandro Roberto	2019
🎓	O design de livro das editoras independentes paulistanas	Mattar, Luciana Lisch...	2020
🎓	Os Kaxinawá do Acre e os livros da Coleção Autoria Indígena: uma a...	Sousa, Cyntia Santos...	2020
🎓	Falar imagens: recepção de leitura no livro-imagem	Lobo, Patrícia de Vic...	2020
🎓	Padrões e variações: artes gráficas na Livraria José Olympio Editora...	Fontana, Carla Ferna...	2021




Fonte: Elaborado pela autora no Zotero (2023).

Para a etapa de elegibilidade, levando em consideração trabalhos que verssem sobre o livro impresso, o estudo deveria apresentar referências que pudessem contribuir com o embasamento teórico desta pesquisa e/ou o estudo instigar a possibilidade de trabalhos futuros acerca do tema, foram excluídos nove registros, chegando, então, ao número de dezessete trabalhos a serem avaliados nesta fase da Revisão. O Quadro 5 apresenta os estudos selecionados:

Quadro 5: Estudos selecionados.

Title	Creator	Date
🎓 O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1...	Camargo, Iara Pierro ...	2011
🎓 Design gráfico: processo como forma	Liu, Eunice	2013
🎓 Tecnologia a laser, design e teoria por livros dúcteis : (quase) falas ...	Stolf, Anna Paula da ...	2013
🎓 Impressão digital: tecnologias e impressão de dados variáveis	Justo, Thiago Cesar T...	2015
🎓 O livro de literatura: entre o design visível e o invisível	Camargo, Iara Pierro ...	2016
🎓 Do plano à forma	Liu, Eunice	2016
🎓 O design editorial na conformação do livro como dispositivo : um ol...	Castedo, Raquel da S...	2016
🎓 Design do livro tátil ilustrado: processo de criação centrado no leito...	Romani, Elizabeth	2016
🎓 Projetando mundos ficcionais : escopos, instâncias e princípios de r...	Silva, André Conti	2018
🎓 Design de narrativas gráficas : como metodologia projetual visual p...	Pivetta, Luiz Alberto ...	2018
🎓 Rostos tipográficos: a tipografia das folhas de rosto impressas na ci...	Lotufo, Laura Benseñor	2019
🎓 Experimentação gráfica em projetos de livros artesanais	Contreiras, Júlia	2019
🎓 O projeto gráfico da coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, publi...	Nastari Zeni, Sílvia de...	2019
🎓 O design de livro das editoras independentes paulistanas	Mattar, Luciana Lisch...	2020

(continua)

 Os Kaxinawá do Acre e os livros da Coleção Autoria Indígena: uma a...	Sousa, Cyntia Santos...	2020
 Falar imagens: recepção de leitura no livro-imagem	Lobo, Patrícia de Vic...	2020
 Padrões e variações: artes gráficas na Livraria José Olympio Editora...	Fontana, Carla Ferna...	2021

Fonte: Elaborado pela autora no Zotero (2023).

Os trabalhos foram então organizados em ordem alfabética por sobrenome do autor, e enumerados em escala crescente que vai de E1 a E17 (Quadro 6).

Quadro 6: Organização dos estudos selecionados.

ESTUDO	TÍTULO	AUTOR
E1	<i>O livro de literatura: entre o design visível e o invisível</i>	Camargo, Iara Pierro de
E2	<i>O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): novos caminhos para o design</i>	Camargo, Iara Pierro de
E3	<i>O design editorial na conformação do livro como dispositivo : um olhar a partir de Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>	Castedo, Raquel da Silva
E4	<i>Experimentação gráfica em projetos de livros artesanais</i>	Contreiras, Júlia
E5	<i>Padrões e variações: artes gráficas na Livraria José Olympio Editora, 1932-1962</i>	Fontana, Carla Fernanda
E6	<i>Impressão digital: tecnologias e impressão de dados variáveis</i>	Justo, Thiago Cesar Teixeira
E7	<i>Design gráfico: processo como forma</i>	Liu, Eunice
E8	<i>Do plano à forma</i>	Liu, Eunice
E9	<i>Falar imagens: recepção de leitura no livro-imagem</i>	Lobo, Patrícia de Vicq Silva
E10	<i>Rostos tipográficos: a tipografia das folhas de rosto impressas na cidade de São Paulo (1836-1918)</i>	Lotufo, Laura Benseñor
E11	<i>O design de livro das editoras independentes paulistanas</i>	Mattar, Luciana Lischewski
E12	<i>O projeto gráfico da coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, publicada pela Livraria Martins Editora nas décadas de 1940 e 1950</i>	Nastari Zeni, Sílvia de Moraes
E13	<i>Design de narrativas gráficas : como metodologia projetual visual pode auxiliar a produção de HQ</i>	Pivetta, Luiz Alberto do Canto

(continua)

E14	<i>Design do livro tátil ilustrado: processo de criação centrado no leitor com deficiência visual e nas técnicas de produção gráfica da imagem e do texto</i>	Romani, Elizabeth
E15	<i>Projetando mundos ficcionais: escopos, instâncias e princípios de relevância no metaprojeto de produtos narrativos</i>	Silva, André Conti
E16	<i>Os Kaxinawá do Acre e os livros da Coleção Autoria Indígena: uma análise em design editorial</i>	Sousa, Cyntia Santos Malaguti de
E17	<i>Tecnologia a laser, design e teoria por livros dúcteis : (quase) falas enquanto (corte da) matéria</i>	Stolf, Anna Paula da Silva

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Destes estudos, treze são decorrentes do Banco de Teses da USP e quatro recorrentes do Repositório Digital da UFRGS, como apresenta o Quadro 7:

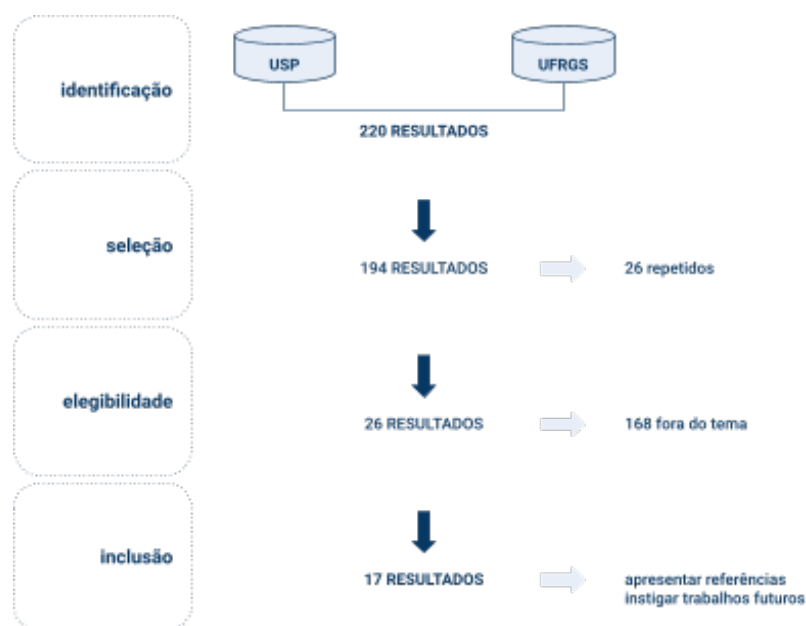
Quadro 7: Amostragem de fluxo.

	USP	UFRGS
Resultado inicial	149	71
Resultado final	13	4

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Assim, o Quadro 8 traz em um diagrama o compilado das etapas de identificação, seleção, elegibilidade e inclusão:

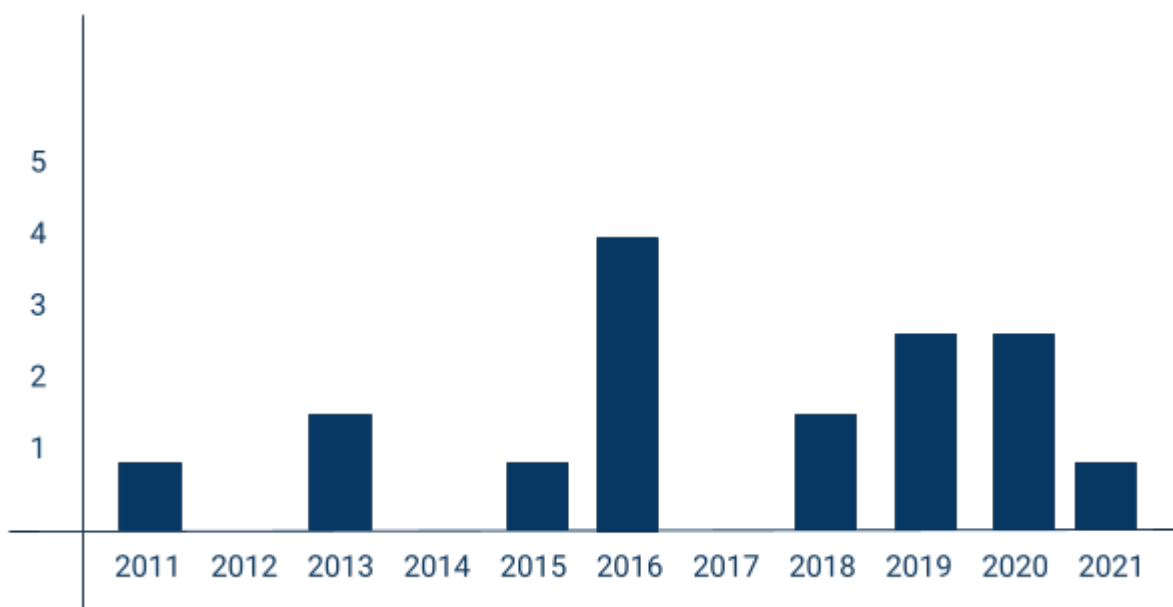
Quadro 8: Diagrama do fluxo.



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Tendo como base os fluxos de execução, constatou-se que 17 estudos se qualificaram dentro dos critérios de identificação, seleção, elegibilidade e inclusão. Em uma organização por data de defesa, os anos de 2016, 2019 e 2020 concentram a maioria dos trabalhos, conforme a Figura 1.

Figura 1: Relação das publicações de acordo com o ano de defesa.



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Com relação aos trabalhos selecionados, foram analisadas as suas bibliografias a fim de identificar quais trabalhos se baseiam nas teorias dos autores que versam sobre o tema do fazer do livro: Cardoso e Eco e Carrière, que trazem uma visão do livro como artefato e como produto mercadológico, e Bringhurst, Tschichold, Araújo e Lupton, que trazem a forma gráfica como objeto de reflexão, como mostra o Quadro 9.

Quadro 9: Levantamento de autores referenciados.

ESTUDO	RESULTADOS
E1	<p>ARAÚJO, Emanuel. <i>A construção do livro</i>. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.</p> <p>BRINGHURST, Robert. <i>Elementos do estilo tipográfico</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p> <p>CARDOSO, Rafael. <i>Uma introdução à história do design</i>. São Paulo: Blucher, 2008.</p> <p>LUPTON, Ellen. <i>Pensar com tipos</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p> <p>TSCHICHOLD, Jan. <i>A forma do livro</i>. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.</p>

(continua)

E2	<p>ARAÚJO, Emanuel. <i>A construção do livro</i>. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.</p> <p>BRINGHURST, Robert. <i>Elementos do estilo tipográfico</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p> <p>CARDOSO, Rafael. <i>Uma introdução à história do design</i>. São Paulo: Blucher, 2008.</p> <p>LUPTON, Ellen. <i>Pensar com tipos</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p> <p>LUPTON, Ellen. MILLER, J. Abott. <i>Design writing research</i>. London: Phaidon, 2006.</p> <p>LUPTON, Ellen. MILLER, J. Abott. <i>The Academy of Deconstruction</i>. In: <i>Design writing research</i>. London: Phaidon, 2006.</p> <p>LUPTON, Ellen. MAKELA, Laurie. <i>Underground Matriarchy</i>. Nova York: Allworth Press, 1997.</p> <p>TSCHICHOLD, Jan. <i>A forma do livro</i>. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.</p>
E3	<p>ARAÚJO, Emanuel. <i>A construção do livro</i>. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.</p> <p>CARDOSO, Rafael. <i>Design para um mundo complexo</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2012.</p> <p>CARDOSO, Rafael. <i>O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2005.</p> <p>CARDOSO, Rafael. <i>Uma introdução à história do design</i>. São Paulo: Blucher, 2008.</p> <p>ECO, Umberto. CARRIÈRE, Jean-Claude. <i>Não contem com o fim do livro</i>. Rio de Janeiro: Record, 2010.</p> <p>LUPTON, Ellen. MAKELA, Laurie. <i>Underground Matriarchy</i>. Nova York: Allworth Press, 1997.</p>
E4	Não apresenta os autores na bibliografia.
E5	<p>CARDOSO, Rafael. (Org.) <i>Impresso no Brasil: destaque da história gráfica nos acervos da Biblioteca Nacional</i>. Rio de Janeiro: Verso, Brasil, 2009.</p> <p>TSCHICHOLD, Jan. <i>Tipografia elementar: comunicações tipográficas</i>. São Paulo: Altamira Editorial, 2007.</p>
E6	Não apresenta os autores na bibliografia.
E7	Não apresenta os autores na bibliografia.
E8	Não apresenta os autores na bibliografia.
E9	LUPTON, Ellen. <i>Novos fundamentos do design</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2008.

(continua)

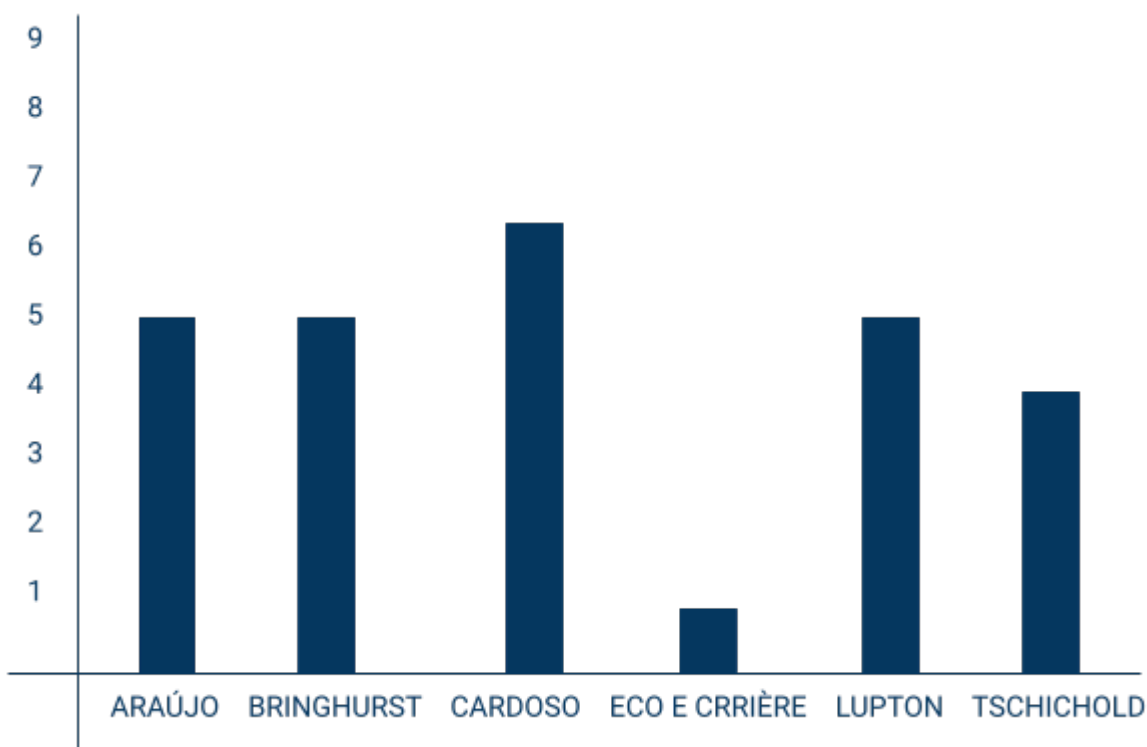
E10	<p>ARAÚJO, Emanuel. <i>A construção do livro</i>. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.</p> <p>BRINGHURST, Robert. <i>Elementos do estilo tipográfico</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p> <p>CARDOSO, Rafael. (Org.) <i>Impresso no Brasil: destaque da história gráfica nos acervos da Biblioteca Nacional</i>. Rio de Janeiro: Verso, Brasil, 2009.</p> <p>CARDOSO, Rafael. <i>O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2005.</p> <p>TSCHICHOLD, Jan. <i>A forma do livro</i>. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.</p>
E11	<p>ARAÚJO, Emanuel. <i>A construção do livro</i>. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.</p> <p>BRINGHURST, Robert. <i>Elementos do estilo tipográfico</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p> <p>CARDOSO, Rafael. (Org.) <i>Impresso no Brasil: destaque da história gráfica nos acervos da Biblioteca Nacional</i>. Rio de Janeiro: Verso, Brasil, 2009.</p> <p>LUPTON, Ellen. <i>A Produção de um livro independente</i>. São Paulo: Rosari, 2011.</p> <p>TSCHICHOLD, Jan. <i>A forma do livro</i>. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.</p>
E12	<p>ARAÚJO, Emanuel. <i>A construção do livro</i>. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.</p> <p>BRINGHURST, Robert. <i>Elementos do estilo tipográfico</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p> <p>CARDOSO, Rafael. <i>O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2005.</p> <p>CARDOSO, Rafael. <i>Uma introdução à história do design</i>. São Paulo: Blucher, 2008.</p> <p>LUPTON, Ellen. <i>Pensar com tipos</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p> <p>LUPTON, Ellen. <i>Novos fundamentos do design</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2008.</p> <p>TSCHICHOLD, Jan. <i>A forma do livro</i>. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.</p>
E13	Não apresenta os autores na bibliografia.
E14	ARAÚJO, Emanuel. <i>A construção do livro</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
E15	CARDOSO, Rafael. <i>Design para um mundo complexo</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2012.
E16	<p>BRINGHURST, Robert. <i>Elementos do estilo tipográfico</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p> <p>CARDOSO, Rafael. <i>Design para um mundo complexo</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2012.</p>
E17	<p>BRINGHURST, Robert. <i>A forma sólida da linguagem</i>. São Paulo: Rosari, 2006.</p> <p>BRINGHURST, Robert. <i>Elementos do estilo tipográfico</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p> <p>LUPTON, Ellen. <i>A Produção de um livro independente</i>. São Paulo: Rosari, 2011.</p> <p>LUPTON, Ellen. <i>Pensar com tipos</i>. São Paulo: Cosac Naify, 2006.</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

2.5 RSL: RESULTADOS E DISCUSSÕES

Os resultados das bibliografias apontam para cinco estudos cujos autores buscados não se encontram citados e doze estudos em que os autores se encontram citados nas referências. Assim, Cardoso aparece em nove dos trabalhos, e Araújo, Bringhurst e Lupton estão presentes em sete estudos. Tschichold figura em seis trabalhos, e Eco e Carrière em um dos trabalhos analisados. A Figura 2 apresenta a relação dos autores:

Figura 2: Relação das citações nos estudos.



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Esta RSL teve como objetivo identificar autores cujas teorias pudessem contribuir para a formulação de uma bibliografia-base para esta dissertação. Com isso, foram analisadas teses e dissertações em dois dos maiores programas de pós-graduação do país. Os resultados parecem estabelecer os autores Cardoso e Eco e Carrière, que trazem uma visão do livro como artefato e como produto mercadológico, e Bringhurst, Tschichold, Araújo e Lupton, que trazem a forma gráfica como objeto de reflexão, formando, assim, uma sólida base teórica do pensamento gráfico.

Deste modo, foi possível compilar os trabalhos mais relevantes quanto ao tema, selecionados a partir dos critérios aqui estabelecidos, a fim de contribuir com uma organização para pesquisas futuras. A Revisão ficou muito próxima de seu propósito de situar a base teórica como referência para futuros trabalhos, além de fornecer uma visão ampla de como as teorias dos autores selecionados têm sido debatidas no meio acadêmico nacional. Dentre os autores identificados nesta etapa, todos contribuíram para o embasamento desta pesquisa, contudo alguns serão investigados mais aprofundadamente por trazerem os aportes teóricos mais alinhados ao que a análise do escopo se dispõe.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

Este capítulo traz a fundamentação teórica a fim de apoiar diretamente a metodologia da pesquisa. Para a construção do Capítulo, foram identificados dois tópicos maiores e essenciais para a pesquisa, sendo eles a Linguagem e a Forma. As relações entre esses dois eixos temáticos são fundamentais para os objetivos da pesquisa e subsequente análise dos projetos gráficos premiados no Jabuti nos anos de 2011 a 2021. O terceiro tópico, Prêmio Jabuti, apresenta um contexto dentro do qual a pesquisa se desenvolve, estabelecendo uma relação cultural em que o escopo de trabalho desta pesquisa se apresenta.

3.1 LINGUAGEM

A linguagem é o maior bem do ser humano, e a ideia de comunicar algo a alguém está intrinsecamente ligada à espécie. Linguagem, substantivo feminino, é o meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos ou gestuais (HOUAISS, 2022). A função metalinguística da linguagem evidencia o código em que uma mensagem é compartilhada. Aqui, o conceito de explicar algo por si mesmo surge como forma de identificar um funcionamento sistemático durante os processos de comunicação. Dessa forma, a metalinguagem é aqui entendida como a linguagem que representa a si mesma, ou seja, um símbolo gráfico (visual) que caracteriza uma ideia abstrata (verbal) como ferramenta comunicacional.

Na intenção de se comunicar em comunidade, os seres humanos, aqui também tratados como sujeitos, têm algumas intuições desenvolvidas biológica e socialmente sobre as palavras (linguagem verbal), sobre as propriedades imagéticas (linguagem visual) e de que forma essas palavras e imagens se relacionam. Tais intuições parecem refletir um conhecimento semântico intrínseco ao sujeito e, assim, nota-se que o conhecimento sobre o significado, ou seja, a representação mental de algo que foi comunicado, não é, portanto, algo estático ou predeterminado, mas sim variável e passível de interpretação em função da cultura em que este conhecimento é disseminado. Uma vez que a habilidade comunicacional do ser humano é baseada em um conhecimento específico que o falante tem sobre linguagem (CANÇADO, 2013, p. 17), e

isso inclui tanto a linguagem verbal quanto a linguagem visual, a semântica, ramo da linguística que se ocupa do estudo da significação como parte dos sistemas das línguas naturais, que tem como objeto o significado das palavras, não pode ser estudada somente pelo viés da interpretação de um sistema abstrato, mas sobretudo sob a ótica de um *sistema* que interage com *outros sistemas* no processo da comunicação e expressão dos pensamentos humanos (CANÇADO, 2013, p. 21). De tal forma que é preciso considerar a composicionalidade e a expressividade da linguagem para, por conseguinte, considerar as propriedades semânticas como noções de referência e de representação, o que também ocorre, de forma mais ou menos similar, nas etapas projetuais de um produto.

O significado é, de maneira geral, associado a uma noção de referência, e tal noção se constrói culturalmente a partir da ligação entre a palavra e o objeto. O significado está associado, portanto, a uma representação mental, e o significado de uma representação mental está sempre relacionado a uma referência no mundo que é individual em cada sujeito. Assim, cada sujeito tem maneiras próprias de representar mentalmente o que é significado por ele, e essa maneira difere da representação de outros sujeitos nos atos de comunicação. O entendimento, que é a comunicação em sua completude, se dá quando um sujeito é capaz de reconstruir as representações mentais nas quais o outro se comunica. O sucesso da comunicação depende, assim, de um compartilhamento, de uma espécie de comunhão entre essas representações comuns a uma determinada cultura.

A exemplo, uma relação de referência é estabelecida quando uma expressão linguística e um objeto no mundo compartilham um mesmo significado. Desta forma, ao ouvir a palavra "livro", uma relação possível seria pensar em algo retangular, feito de papel e recoberto por uma capa, ou seja, uma forma (Figura 3).



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Este é um dos conceitos para a palavra "livro", o sentido comum compartilhado entre os sujeitos para este artefato. Contudo, só é possível saber sobre qual livro específico o sujeito está se referindo se for buscado no mundo o objeto que o represente como conceito imagético, ou seja, a referência pessoal deste sujeito para "livro". Conhecer o sentido da forma e relacionar esse sentido a uma representação do objeto é o que constrói, individualmente, o significado de algo.

Esta singular capacidade do homem de criar imagens gráficas para si mesmo e para os outros (FLUSSER, 2017) a fim de comunicar algo denota a invenção da expressão simbólica, tanto visual quanto verbal, como um dos maiores avanços da espécie humana: “essa capacidade [expressão simbólica] parece de fato algo próprio da espécie humana, pois nenhuma outra espécie anterior à nossa produziu coisas que pudessem ser comparadas com as imagens rupestres, por exemplo” (FLUSSER, 2017, p. 159, colchetes da autora). Dessa capacidade, a necessidade de representar visualmente o mundo das ideias se fez presente, a ver o tópico seguinte, 3.1.1.

3.1.1 Representação visual

Com a vida em comunidade, surge a necessidade de uma codificação. Conjunto de ideias de um determinado grupo a fim de criar normas e regras, os códigos servem como orientação, de maneira que existem para serem decifrados. Isso denota a necessidade humana de representar, desde sempre e de alguma forma, o mundo das ideias. Essa capacidade de codificação e interpretação de símbolos é “necessariamente conotativa” (FLUSSER, 2017, p. 164), ou seja, é em essência individual e passível de interpretação entre os comunicantes desde que compartilhem os mesmos códigos de decifração e interpretação. Em relação ao desenvolvimento da linguagem visual e da escrita, Philip Meggs e Alston Purvis trazem que suas origens mais remotas se dão em figuras simples, uma vez que existe uma “ligação estreita entre o desenho delas e o traçado da escrita. Ambos são formas naturais de comunicar ideias e os primeiros seres humanos utilizavam as figuras como modo elementar de registrar e transmitir informações” (2009, p. 19).

Desde que vive em comunidade, o homem precisou expressar, de alguma forma, “a capacidade da mente humana de imaginar coisas que não existem de fato” (HARARI, 2015, p. 29). A partir dessa necessidade, surge também uma necessidade de registro. Contudo, a escrita parece ter de fato se tornado útil somente a partir do momento em que surge uma necessidade de manter

registros de ordem econômica. Ainda com o pensamento de Meggs e Purvis, uma teoria sustenta que “a origem da linguagem visual surgiu da necessidade de identificar o conteúdo de sacas e recipientes de cerâmica usados para armazenar alimentos” (2009, p. 21). Desde que se inventou a palavra escrita, o ser humano passou a ser capaz de expor o mundo das ideias, traduzindo, de uma forma simbólica, conceitos abstratos da mente humana, ou seja, traduzindo a imaginação em signos, e o “escrito, a palavra impressa, é um elemento conservador, fixo e durável, enquanto as leituras são elementos da ordem do efêmero” (SILVEIRA, 2008, p. 140). Essa capacidade torna materializada a ideia, fazendo, assim, o registro físico do que antes pertencia apenas a uma tradição oral.

A competência da imaginação, ou seja, a capacidade humana de evocar imagens de algo já conhecido ou de gerar novas imagens, foi um dos definidores do que conhecemos hoje como sociedade. Tal habilidade comunicacional é baseada em um conhecimento específico e um domínio adquirido que o falante tem sobre língua e linguagem, tanto verbal quanto visual. Produtos também são passíveis de comunicação, e o design se vale da comunicação para fazer com que um produto transmita algo ao usuário. Toda linguagem, seja ela textual, verbal, simbólica, visual etc., é composta, invariavelmente, por um lado individual e por um lado social – uma combinação do que é interno do sujeito e do que ele externa, sendo condicionada, assim, à interpretação. A linguagem parte, portanto, desse lugar muito subjetivo, e o processo de representá-la é o que gera uma cadeia de sentido e, por consequência, uma expressão da comunicação. A comunicação humana, tanto verbal quanto visual, é um processo artificial, ou seja, é um processo adquirido. Isso remete, também, à capacidade humana de aprender e de ensinar. Se o conhecimento sempre foi algo produzido de modo coletivo, é a partir das relações sociais, da troca, que se constrói o saber. Assim, “o que é visto (o fato, a circunstância) deve ser fixado e se tornar acessível para outros” (FLUSSER, 2017, p. 162) e “não interessa quão simples e forte seja um símbolo: sua adaptação, similaridade e apropriação podem mudar por completo o seu significado” (PATER, 2020, p. 133). Quando se fala em comunicação se fala de linguagem visual, e é essencial lembrar de que

a comunicação visual entre uma cultura e outra lida com a alfabetização visual, a capacidade de ler e de entender imagens. Assim como a alfabetização verbal, precisa ser aprendida. Ela é influenciada por nossa experiência, pela quantidade de imagens que vimos, mas, acima de tudo,

por nossa formação cultural. Cada cultura lê as imagens de maneiras muito diferentes. (PATER, 2020, p. 99)

Essa “alfabetização visual” citada por Pater, assim como os princípios de linguagem, é um processo adquirido. No fazer do designer, e sobretudo na área gráfica, o profissional precisa encontrar alternativas para a solução dos diferentes problemas do dia a dia do projetar, daí a importância dos entendimentos dos processos de comunicação estarem alinhados a fim de traduzir os conceitos simbólicos ao produto através de uma linguagem gráfica que contemple determinadas perspectivas de projeto.

Partindo do conceito de alfabetização visual, temos que a relação texto-imagem é, portanto, uma relação convencionada. Uma vez que diferentes culturas podem interpretar o mesmo objeto de diferentes maneiras, os “designers não podem assumir que seu público compartilha os mesmos valores e linguagem visual” (PATER, 2020, p. 99). A interpretação pressupõe que os leitores estejam familiarizados com a convenção cultural na qual estão inseridos a fim de realizar a completude comunicacional proposta. Fazer a leitura apenas do texto ou apenas da imagem não é suficiente para fins comunicacionais, texto e imagem são unidades complementares, não podendo ser separados no ato de comunicação, já que “ambos precisam ser lidos e mesclados para que a mensagem seja compreendida. É importante perceber que a alfabetização visual se desenvolve de maneira diferente em cada contexto cultural” (PATER, 2020, p. 99).

No que tange o processo do livro, o design gráfico parte de um problema e age na solução deste problema, e o designer não trabalha sozinho mas, sim, através de uma rede de conexões, de trocas. Um bom profissional, em qualquer área, deve se comunicar bem. No design não é diferente, e talvez ainda mais necessário o recurso de uma comunicação, clara e objetiva, como ferramenta também de projeto. A capacidade de articular decisões de projeto ao cliente de modo eficaz, como uma real justificativa de escolha, é essencial para o sucesso do projeto. O profissional do design precisa, então, ser capaz de resolver os problemas de projeto e de articular, por meio da linguagem, uma representação gráfica que justifique as suas escolhas.

3.1.2 Representação gráfica

Se a alfabetização visual está diretamente relacionada à alfabetização escrita, a compreensão do significado de um objeto envolve, portanto, um conhecimento semântico e um conhecimento

pragmático. O conhecimento semântico lida com os aspectos de interpretação do nível linguístico, e o conhecimento pragmático tem relação com os usos situados na linguagem. A referência é o objeto alcançado no mundo real através de uma expressão mental em um determinado contexto. Para Bringhurst (2006), a escrita “é a forma sólida da palavra, o sedimento da linguagem” (2006, p. 9), não sendo, por si só, a linguagem, mas um sistema de representação.

A semiótica é o estudo dos fenômenos culturais considerados como sistemas de significação, ou seja, é a teoria geral das representações. Diferentemente da linguística, que trata da linguagem verbal, a semiótica trata de toda e qualquer linguagem, e é exercida quando ocorre uma interpretação significativa. A semiótica ajuda a entender a construção do significado de um fenômeno da expressão da linguagem humana, possibilitando, assim, analisar as relações entre algo, ou um objeto, e o seu respectivo significado. Esta área investiga, portanto, todas as linguagens possíveis, e examina os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como produtor de significado e de sentido, ou seja, como ferramenta comunicacional.

Entender a relação entre semiótica, semântica e design a partir do ponto de vista da linguagem se faz importante para uma melhor compreensão das funções do produto, principalmente as funções comunicativas, ou seja, no que toca aos requisitos estéticos e simbólicos. A matéria-prima do livro é a escrita, e a escrita é a contrapartida visual da fala, e “marcas, símbolos, figuras e letras traçadas ou escritas sobre uma superfície ou substrato tornam-se o complemento da palavra falada ou pensamento mudo” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 18). Ainda: “A escrita é abstrata. Podem ser feitos desenhos através de jogos de escrita, mas nenhum conteúdo pictórico importante permanece na própria escrita” (BRINGHURST, 2006a, p. 18), de tal forma que para que uma língua possa ser escrita, é necessário um conjunto de caracteres suficiente para transpor a lacuna existente entre um orador e outro (BRINGHURST, 2006a, p. 47).

Design é linguagem, e linguagem, como visto no tópico 3.1, é o resultado de uma competência do processo intuitivo natural do ser humano. Se a linguagem é composta de uma parte subjetiva e uma parte coletiva¹, assim também o é o design, o que traz à tona o questionamento de Rafael Cardoso sobre significado e produto:

¹ No *Curso de Linguística Geral*, obra póstuma do linguista Ferdinand de Saussure, o entendimento da linguagem parte de seu caráter duplo, composto por um lado individual e um lado social, “sendo impossível conceber um sem o outro” (*Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein. Cultrix, São Paulo: 1975, p. 36).

A pergunta incômoda, da qual não queremos fugir, é se os artefatos são capazes de exprimir, por meio de suas qualidades formais, significados mais profundos e estáveis, ou seja, podem as formas falar de si? Ou por si? Caso sim, como isso se opera? Seremos capazes de entender essa linguagem muda e de traduzi-la em palavras? (CARDOSO, 2016, p. 134)

Do ponto de vista da tarefa do designer, cabe lembrar, também, que o design é uma atividade social, assim que:

Raramente trabalhando a sós ou isolados, os designers lidam com clientes, público, editores, instituições e colaboradores. Embora o resultado de seu trabalho fique exposto e desfrute de extraordinária visibilidade, como indivíduos os designers em geral permanecem anônimos, e a sua contribuição para a textura da vida cotidiana acaba permanecendo abaixo do limiar do reconhecimento público. (LUPTON apud ARMSTRONG, 2022, p. 6)

Como componente cultural, o design é o responsável pela relação entre sujeito e matéria (MANZINI, 1993). O tema da indústria cultural, considerado como uma consequência do desenvolvimento da própria sociedade moderna, incluía os aspectos da industrialização. A indústria cultural é um sistema político e econômico que objetiva a produção de bens de cultura, e a pesquisa em design pode apontar como isso se relaciona, unindo teoria e prática. As mudanças da indústria cultural acarretam uma transformação dos padrões de consumo. É neste espaço, em um espaço de transformação, que o design do livro se insere como ferramenta. As questões da prática decorrem apenas do entendimento, da significação do que é o produto livro. Assim, o design gráfico, por meio do projetar, se insere como uma ponte entre o que é possível na ideia e o que é materializável na prática. Para Ezio Manzini:

Todos os objetos feitos pelo homem são a personificação do que é ao mesmo tempo pensável e possível. Aquilo que alguém foi simultaneamente capaz de pensar e criar fisicamente. Cada objeto feito pelo homem situa-se na intersecção de linhas de desenvolvimento do pensamento com linhas de desenvolvimento tecnológico. (MANZINI, 1993, p. 17)

A representação gráfica em design carrega, no âmbito editorial, mais do que a tarefa de levar uma mensagem até o seu receptor, uma vez que se coloca como uma prática comunicativa que excede a matéria do livro, que é a escrita, e funciona como suporte do próprio produto. A

linguagem do design, portanto, se expressa por “forma, cor, textura e simbolismo” (SUDJIC, 2010, p. 34). O desenho gráfico é, assim, também uma linguagem. Para Sudjic, “o design é uma linguagem que uma sociedade usa para criar objetos que reflitam seus objetivos e seus valores. [...] O design é uma linguagem que ajuda a definir, ou talvez a sinalizar, valor” (2010, p. 49). Assim, o design parece representar percepções de como os objetos devem ser compreendidos (SUDJIC, 2010, p. 51), e sua linguagem, assim como a linguagem natural do ser humano, não é estática, mas evolui e se adapta de acordo com as demandas às quais é submetida. Neste sentido, o presente trabalho procura contribuir para entender, sobretudo, as evoluções e adaptações do projetar no âmbito gráfico dentro de uma demanda em um campo e período temporal específicos, levando em conta as representações simbólicas e comunicacionais envolvidas nesse processo.

3.2 FORMA

Assim como a linguagem, o projetar também é uma ação artificial e complexa (CELASCHI apud MORAES, 2009, p. XVII). No design gráfico de livros, o projeto é o sistema em que se organizam os elementos gráficos que compõem o objeto. É nesta etapa que o livro toma forma, e o trabalho do artista gráfico é o de, justamente, dar forma à palavra, representando graficamente uma ideia abstrata. É dele, portanto, a responsabilidade de pensar no conforto do leitor e, ao mesmo tempo, apresentar o conteúdo em uma representação gráfica que converse com a obra. Por mais que os sistemas variem, “não é difícil reconhecer uma boa página” (BRINGHURST, 2006b), partindo de critérios como legibilidade, organização e estrutura, na etapa de projeto são pensados a tipografia, o sistema de composição, o papel e o cálculo do número de páginas que deverá ter o livro (ARAÚJO, 2008, p. 277) entre outros atributos formais, técnicos e simbólicos.

Contudo, para além destes elementos de ordem técnica, o projeto gráfico envolve – e hoje cada vez mais – a criação de um conceito visual e de uma identidade para o livro, levando em consideração as principais características do trabalho a ser impresso como o público-alvo, o tipo de material disponível no mercado, o conteúdo, o orçamento, e diversos outros critérios. Em um projeto gráfico,

o que nós vemos influencia como e o que entendemos. A informação visual comunica de modo não verbal, por meio de sinais e convenções que podem motivar, dirigir ou mesmo distrair o olhar do leitor, e todos os elementos visuais influenciam uns aos outros. Por isso, o projeto visual de um livro é uma ferramenta importante para a comunicação, e não apenas um elemento decorativo. (ARAÚJO, 2008, p. 373)

Araújo ainda aponta que o projeto gráfico e o projeto visual do livro “constituem uma unidade”, uma vez que ambos objetivam uma harmonia entre conteúdo e forma a fim de constituir “determinada unidade – o livro” (ARAÚJO, 2008, p. 373). Cardoso (2012) também partilha deste princípio, seguindo a ideia de que a forma contempla o âmbito da aparência, da configuração e da estrutura, sendo estes três aspectos inseparáveis. No design gráfico, o projeto gráfico de um livro aparece como uma integração da linguagem verbal e da linguagem visual. Assim, existe a camada da decifração do código da escrita e a camada da interpretação visual na qual está gravado este código. Ambas as camadas transmitem uma mensagem, ambas precisam ser lidas e mescladas como um sinal completo de comunicação. Desta forma, para Cardoso,

quando se trata de certas formas consideradas mais nobres – como quadros ou edifícios, por exemplo –, poucas pessoas negariam a possibilidade da expressão de significados densos e complexos. A existência de linguagens visuais na pintura e na arquitetura é uma premissa aceita por muitos, senão todos, em decorrência de uma tradição de emprestar credibilidade intelectual ao fazer artístico [...]. Já quando se fala em cadeiras, ou garrafas, ou fontes tipográficas, a coisa muda de figura. O senso comum hesita em atribuir densidade poética, isto é: produção de sentido [...] Nossa sociedade industrial, cuja existência se pauta fundamentalmente em sua capacidade de produzir artefatos, resiste paradoxalmente a se engajar na tarefa de compreender o sentido deles. (CARDOSO, 2016, p. 132)

No dicionário Houaiss, livro é a “coleção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente” (HOUAISS, 2022). Culturalmente, a sociedade entende o livro como uma representação material em que se preserva, se transmite e se dissemina o conhecimento. Para o design, livro é produto, servindo como suporte que leva um conteúdo até o seu usuário. Como visto no item 3.1, Linguagem, a função metalinguística da linguagem evidencia o código em que uma mensagem é compartilhada, e aqui ela se relaciona com a representação

gráfica de um projeto editorial como forma de comunicação, o livro. Assim, dentro do fazer do livro, é a etapa do projeto gráfico que é responsável por transformar o abstrato no palpável, e os sistemas de design gráfico, aqui entendidos como sistemas preestabelecidos por um cânone da teoria gráfica que delineiam os processos de diagramação de um livro, funcionam como um sistema que organiza a forma gráfica por meio de um padrões representativos do desempenho usual de um dado grupo.

Da ideia à matéria, é nesta fase que o livro toma forma, daí uma necessidade de maior atenção a esta etapa, que transforma a ideia em produto e que se faz importante não só do ponto de vista estético e projetual, mas também do ponto de vista das etapas dos processos de produção no âmbito mercadológico e cultural, já que

do projeto gráfico à impressão final, podem ser arroladas muitas faturas intelectuais, manuais ou industriais com a participação da arte pura e aplicada, do artesanato e da tecnologia: projeto gráfico ou programação visual, composição, paginação, ilustração, fotografia, impressão do miolo, impressão de anexos ou encartes, impressão de capa e sobrecapa, encadernação e outras atividades subalternas ou não às citadas. (SILVEIRA, 2008, p. 248)

Assim, “entre o texto digitado no computador e o livro que sai da gráfica, entre os bits e o objeto material, há um longo percurso invisível para os leitores e, muitas vezes, até para o autor” (ARAÚJO, 2008, p. 273). A concepção de um projeto, independente de sua complexidade, demanda metodologia e criatividade. No projeto gráfico de um livro, as etapas de concepção são fundamentais uma vez que se pensa o livro como produto. Contudo, como planejamento de projeto, o livro tende a se diferenciar de outros produtos uma vez que parece ser um artefato perene: enquanto existir a matéria do papel, existirá o livro como objeto. Assim que: “um livro é um objeto. Ele não é a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores” (SILVEIRA, 2008, p. 14).

Segundo Rafael Cardoso, “os objetos não morrem, sobrevivem” (2011, p. 155). Nesse sentido, o projetar do livro tende a fugir de um esquema convencional de ciclo de vida de produto: em outras palavras, o livro é um produto que, via de regra, não inclui a etapa de descarte em seu ciclo de vida (Figura 4). Essa ideia de perenidade do livro como produto conversa diretamente com

seu objeto de trabalho, o texto. Vindo de uma tradição oral oriunda da necessidade do homem em contar e recontar histórias, com o advento dos códigos escritos foi possível fazer o registro destes relatos, ou seja, guardá-los para a posteridade.

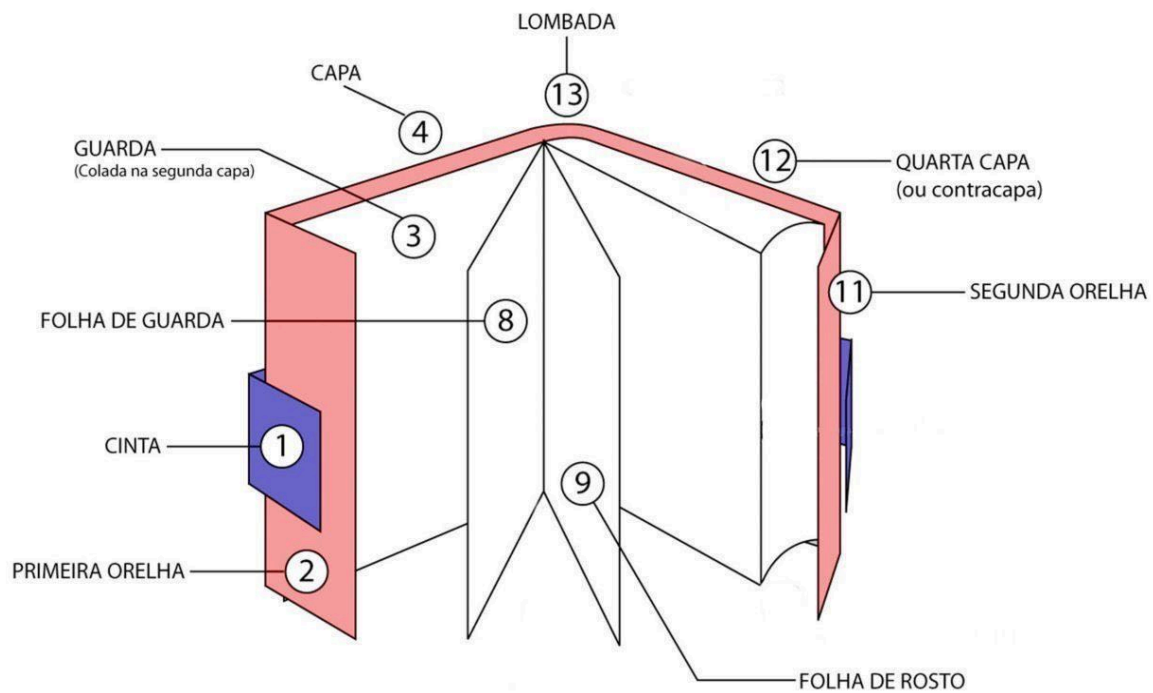
Figura 4: Fluxograma do ciclo de vida do produto.



Fonte: Adaptado de Cardoso, 2011, p. 160.

Ao longo de grandes períodos históricos o modo de percepção da sociedade modifica-se quase que por completo. Daí a ideia de que os artefatos, necessariamente, precisam ser modernizados a fim de atender às mudanças, já que “os usos e costumes coexistem e nada nos apetece mais do que alargar o leque dos possíveis” (ECO; CARRIÈRE, 2010, p. 10). Aqui, mais uma vez o livro se difere, uma vez que “as variações sobre o objeto livro não modificaram a sua função, nem sua sintaxe, em mais de quinhentos anos. O livro é como “a colher, o martelo, a roda ou a tesoura. Uma vez inventados, não podem ser aprimorados. Você não pode fazer uma colher melhor que uma colher” (ECO; CARRIÈRE, 2010, pp. 16-17). O livro como objeto (Figura 5) é composto, assim, por capa, sobrecapa (nem sempre), lombada, folha de rosto, falso rosto, páginas 1, 2, 3 e assim por diante. Para Araújo (2008), estes elementos são considerados extratextuais. Cabe salientar que esta estrutura é a mais usual no mercado livreiro atual. No entanto, alguns livros abandonam esta estrutura em favor de outras mais experimentais, constituindo-se o que poderia ser chamado de “livros transgressores”, ou seja, aqueles que não se acomodam às estruturas convencionais.

Figura 5: Partes do livro.



Fonte: Editorial Paco, 2019.

Entre a ideia e o produto final existe um longo caminho a ser percorrido, e no design gráfico editorial não é diferente. O fazer do designer, ou aqui, também, do artista gráfico², é um fazer que exige bastante sensibilidade, uma vez que

o livro é um objeto no sentido genérico, uma coisa que pode ser apreendida pela percepção ou pelo pensamento. Sendo material e ocupando um lugar no espaço, tem nas três dimensões a principal característica de ser um corpo físico matemático. Como corpo, portanto, possui a propriedade de causar impressões e estímulos nos seres humanos. (SILVEIRA, 2008, p. 238)

Para Emanuel Araújo, “a linguagem do design envolve reflexão, bom gosto e a análise de formatos e suportes: tudo isso leva à adoção de um projeto gráfico adequado e consistente, que transforma cada livro num objeto singular” (2008, p. 277). Dentro deste universo, cabe ao profissional encarregado pelo projeto a tarefa de dar forma à palavra, fazendo do livro uma ponte entre o autor e o leitor. Assim, o profissional precisa contar com um olhar sensível. Teóricos como Jan Tschichold sustentam que o trabalho deve ser de forma quase invisível, a fim de interferir o

² Artista gráfico é aqui entendido todo o profissional que constrói o projeto gráfico de um livro, seja ele o artista, o designer ou o diagramador.

minimamente possível no texto, mas, ao mesmo tempo, não deixá-lo opaco aos olhos do leitor. De modo muito elucidativo, Beatrice Warde (1900-1969) definiu que o projeto gráfico deve ser invisível ou transparente, como uma taça de cristal que serve de suporte ao vinho.³ Por esse viés, caberia ao designer ser um “servidor leal e fiel da palavra impressa. É sua tarefa criar um modo de apresentação cuja forma não ofusque o conteúdo e nem seja indulgente com ele” (TSCHICHOLD, 2007, p. 31). Essa relação de forma invisível para ressaltar o conteúdo hoje já não permanece tão rígida, uma vez que se entende que a forma também comunica, ou seja, que a tipografia pode ser considerada, de certa maneira, como imagem, e que a forma e conteúdo compõem uma unidade que é o artefato completo, não apenas uma camada estética do produto, mas também funcional.

Percebe-se aqui a importância não só do conhecimento técnico do designer ao projetar um livro, seguindo as linhas de um sistema de design gráfico, um grid a ser seguido, mas também importa um certo bom-senso na realização de seu trabalho. Ainda: “O perfeito design de livro, portanto, é uma questão de *tato* (andamento, ritmo, toque) somente. Provém de algo raramente valorizado hoje: *bom gosto*” (TSCHICHOLD, 2007, p. 33). Hoje, tem-se uma ideia não tão castiça, uma vez que o “bom gosto” citado por Tschichold é sobretudo pessoal, íntimo em cada profissional, sendo um conceito difícil de ser avaliado. Com isso posto, cabe ao designer se valer de seu conhecimento de mundo, uma vez que os processos de criação se dão por um combinado entre analogias e associações:

Quando se discute o significado dos artefatos, é comum recorrer à “experiência do usuário” como uma espécie de prova dos nove. Até certo ponto, a experiência pode ser observada em situações controladas, testadas em laboratórios e quantificadas em dados e tabelas. (CARDOSO, 2016, p. 72)

A ideia, assim, é a de que as formas têm uma capacidade de comunicar informações à mente humana, e essa ideia “é muito mais profunda e abrangente do que ‘simplesmente’ o conjunto de significados impostos por uma sequência fabricação, distribuição e percepção” (CARDOSO, 2016, p. 141). Ou seja, não é apenas o objeto em si mas, sim, o que este objeto significa e o que ele quer comunicar ao seu público.

³ WARDE, Beatrice. *The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible*. Londres: 1955.

No meio editorial, a etapa do projeto gráfico no fazer do livro tem, cada vez mais, ganhado espaço não só do ponto de vista projetual, mas também do ponto de vista artístico e criativo, uma vez que “na arte, toda invenção é um evento único no tempo, e não algo que evolui” (LISSÍTZKI apud ARMSTRONG, 2022, p. 27). Desde a invenção dos tipos móveis por Johannes Gutenberg até os dias de hoje, os métodos de impressão seguem a mecânica criada em 1455. Ou seja: mesmo que haja uma mudança dos processos manuais para os processos automatizados, isso não afeta, no caso do livro, o seu produto final. Assim, “o livro é por necessidade um objeto manipulável, ou seja, ainda não superado por gravações sonoras ou imagens falantes” (LISSÍTZKI apud ARMSTRONG, 2022, p. 29), ideia que dialoga diretamente com a perenidade do livro. E, quando se discute design de livros,

é importante distinguir entre a antiga tradição de impressão manual que se estende de Gutenberg até o século XIX e essa nova indústria gráfica surgida durante o período 1840-50. Pela primeira vez na história podemos falar de impressos produzidos em larga escala, a preços módicos e distribuídos para um público de massa. (CARDOSO, 2005, p. 161)

Ao longo da história, a forma do livro passou por poucas transformações. O formato de um livro é determinado por sua funcionalidade e finalidade de mercado, e suas páginas obedecem a uma proporção que estabelece relações entre altura, largura, mancha e demais componentes que constituem o seu projeto gráfico, mas estes critérios podem variar de acordo com as demandas de mercado. Para Silveira (2008), “há de se ter cuidado com a correta concepção da página. Ela é universalmente aceita como uma unidade de construção do livro, é certo, tanto unidade de espaço, como unidade de tempo”. Além disso, os livros podem, por exemplo, variar de formato de acordo com a localidade. No Brasil, o formato do livro de bolso, por exemplo, usualmente varia entre 11x17 e 12x18 cm. Isso pode ocorrer por diversos fatores, entre eles o papel disponível pelas fábricas. No mercado brasileiro, muito do que dita o formato do livro é o aproveitamento do papel, uma vez que as próprias gráficas, muitas vezes, sugerem seus orçamentos a partir de calculadoras próprias para calcular o aproveitamento de papel com o menor desperdício possível. As gráficas, de modo geral, preferem trabalhar com páginas refiledas em medidas padronizadas, mas isto depende, todavia, da disponibilidade de papel e do maquinário disponível, uma vez que

a produção de impressos passou por grandes transformações de natureza tecnológica no meio século entre 1840 e 1890, período em que viu a introdução ou a difusão plena do papel fabricado a partir da polpa da madeira, da mecanização das prensas tipográficas (rotativas), da fundição mecânica de tipos metálicos, da estereotipia e das máquinas de composição de textos (linotipos). (CARDOSO, 2005, p. 160)

Como elucidado neste Capítulo, assim como o livro enquanto objeto não pode melhorar enquanto forma, e seu o processo de manufatura do livro permanece, de certa forma, ainda muito fiel aos processos de impressão sistematizados por Gutenberg e aperfeiçoados ao longo do tempo, esta forma decorre de elementos estruturais em que se ordenam em formatos de sistemas, a serem vistos no próximo tópico.

3.2.1 Sistemas de design gráfico

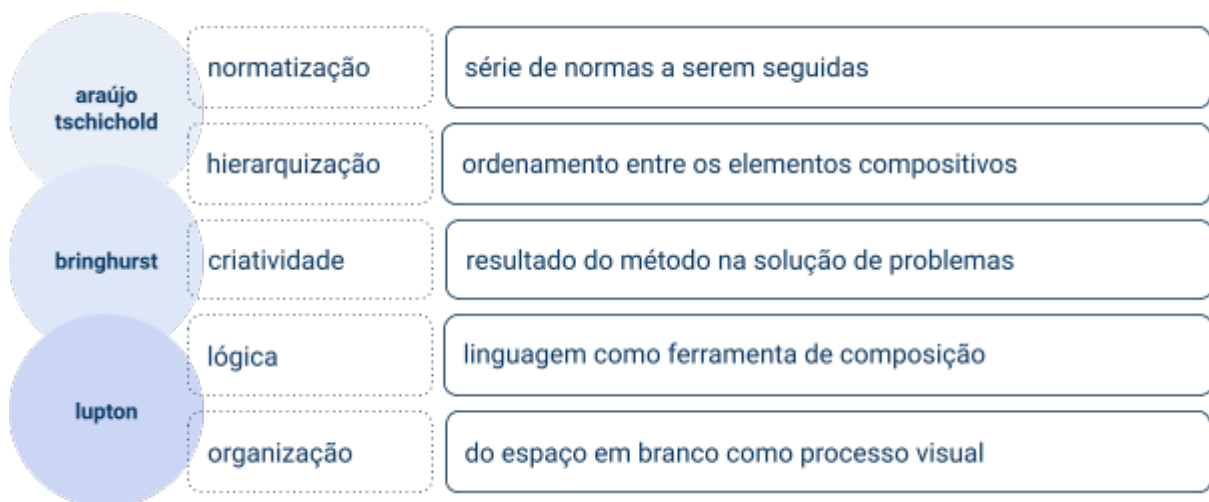
A noção do projeto gráfico como processo ativo na produção do livro como objeto no mercado consolida esta etapa como essencial no processo. Como visto até aqui, o projetar do livro é um esforço na preservação e na transmissão de manuscritos de forma padronizada, ou seja, um sistema gráfico. A escolha das famílias tipográficas, do sistema de composição em que se devem gravar os caracteres, do papel onde se imprimirá essa composição e, finalmente, o cálculo prévio da quantidade de páginas que deverá ter o livro, são alguns dos aspectos que constituem o âmbito do projeto gráfico.

Os sistemas de design gráfico são sistemas que representam parâmetros predefinidos de concepção e execução de projeto que contemplam itens básicos que caracterizam um projeto design gráfico como adequado e factível. Composto por elementos que se complementam na criação de unidade comunicativa: linha, forma, cor, textura, tipo, espaço e imagem, o design gráfico “gerou a estrutura invisível que dá existência às atividades humanas que se entendem como determinantes atuais do desenvolvimento da sociedade” (FUENTES, 2006, p. 19). Assim, os sistemas gráficos são compostos e definidos por diversos teóricos, sendo aqui entendidos como um conjunto de critérios que ditam as diretrizes em um projeto gráfico de um livro no que diz respeito à organização, estrutura, leiaute e grid, amplamente aceitos tanto por acadêmicos quanto por profissionais. Desta

forma, entende-se que os sistemas de design gráfico são conjuntos coordenados de elementos visuais e diretrizes que norteiam a construção do livro como objeto, trazendo a forma como a representação visual de seu conteúdo e materializando, assim, a ideia. Esses sistemas visuais garantem uma identidade coesa ao projeto. No geral, um projeto gráfico bem executado deve aliar uma estética visual à funcionalidade, criando uma experiência de leitura que seja agradável ao leitor ao mesmo tempo em que se preocupa com o conteúdo que o projeto gráfico irá comunicar.

Tschichold (2007) e Araújo (2008) exploram três elementos-chave para a construção do projeto gráfico: a **normatização**, criação de uma série de normas a serem seguidas a fim de padronizar o resultado; a **hierarquização**, que se dá a partir da organização de hierarquias dentre os elementos gráficos; e a **criatividade** como resultado do método na solução de problemas. Sendo a criatividade um conceito subjetivo, esta análise contempla apenas os fatores criativos que funcionam como ferramenta na solução de problemas de ordem projetual (Quadro 10).

Quadro 10: Sistemas de design gráfico.



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Para Bringhurst (2006b), o sistema gráfico parte de um viés da linguagem como ferramenta de composição, sendo a **lógica** externa da tipografia na lógica interna do texto. Já para Lupton (2006), o sistema parte de um contexto, que consiste na criação e **organização** do espaço em branco como processo visual. É na etapa do projeto gráfico, portanto, que o livro toma forma.

Diz respeito à esta forma todos os elementos visuais de uma obra gráfica, sendo assim, Araújo divide o projeto visual de um livro essencialmente em três requisitos, sendo eles o princípio da

legibilidade, que traz o ritmo da leitura, os caracteres e as linhas; a organização da página, que traz o formato, esquemas construtivos e o diagrama; a estrutura do livro, que traz os recursos pré-textuais, textuais, pós-textuais e extratextuais; e a arte-final, que traz a montagem e o acabamento como mote. Jan Tschichold em *A forma do livro* (2007) oferece mais do que um tratado sobre a tipografia do livro quando associa criatividade ao método. Tschichold parte do princípio da legibilidade (2007, p. 27) para consolidar a sua ideia de tipografia ideal, tanto para as fontes tipográficas quanto para a estrutura de editoração do livro, partindo da ideia de que a tipografia do livro cria um todo a partir de muitas partes e faz parecer com que esse todo pareça vivo e consciente (2007, p. 29). “Criar um todo a partir de muitas partes petrificadas, desconexas e determinadas, fazer com que esse todo pareça vivo e consistente – só a escultura em pedra se aproxima da inflexível rigidez da tipografia perfeita” (2007, p. 29).

Araújo (2008) caracteriza a editoração como “conjunto de teorias, técnicas e aptidões artísticas e industriais destinadas ao planejamento, feitura e distribuição de um produto editorial. Em outras palavras, a editoração é o gerenciamento da produção de uma publicação” (ARAÚJO, 2008, p. 38). A editoração, portanto, parece ir além da função de preservação uma vez que trabalha como suporte deste manuscrito, ou seja, o objeto-livro. Assim que à editoração cabe “a) escolher e normalizar os originais; b) elaborar os projetos gráficos; c) acompanhar o restante de todo o processo industrial que transformará esses originais em texto impresso” (ARAÚJO, 2008, p. 32). O trabalho do designer parece, em certo ponto, o de um organizador de elementos, como uma tela em branco em que vão se preenchendo e se ordenando os caracteres e demais elementos. Ao artista gráfico não basta, portanto, desenhar a página perfeita, mas também respeitar uma gramática interna do design dentro de um sistema gráfico. Também cabe ao designer observar que

qualquer que seja a orientação visual ou o grafismo infundido na página pelo diagramador, seu norteamento sempre residirá no princípio da legibilidade, no poder de comunicação da palavra impressa tal como acomodada num certo espaço. Em sentido restrito, essa legibilidade depende da maneira como se dispõem os caracteres nas linhas, tornando a leitura cômoda ou, ao contrário, às vezes quase impraticável. (ARAÚJO, 2008, p. 374)

Se da tradição manuscrita os primeiros impressores replicaram elementos básicos que ajudaram a consolidar a forma do livro (ARAÚJO, 2008, p. 399), os artistas gráficos até hoje

replicam um determinado esquema na disposição dos elementos constitutivos do livro, sendo divididos, majoritariamente, em elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais. O esquema construtivo das páginas obedece, portanto, a um sistema, respeitando uma ordem dos elementos a fim de criar uma unidade ao projeto gráfico. Com isso, para Silveira,

o primeiro grande elemento ordinal no livro é a sequencialidade na percepção ou na leitura. Ela é a diretriz da ordem interna da obra, envolvendo a interação mecânica do leitor ou fruidor. Um livro envolve o tempo de sua construção e os tempos do seu desfrute. Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras. (SILVEIRA, 2008, p. 139)

Na maior parte dos casos, o livro segue, impreterivelmente, a esse ordenamento predefinido. Nesse sentido, um sistema de regras que norteia o processo projetual funciona como uma ferramenta de trabalho que auxilia o profissional a estruturar uma narrativa gráfica. Contudo, apesar de esse sistema lógico ser intransponível, uma vez que a cognição humana é programada para decifrar esta linguagem por uma determinada ordenação de elementos, surgem espaços de criação possíveis em que podem ser trabalhadas a tipografia, a ilustração e outros elementos gráfico-visuais que complementam a obra literária, entre os quais a própria sequência do conteúdo.

3.2.1.1 Organização e estrutura

Como visto até aqui, os sistemas de design gráfico se constituem em sistemas preestabelecidos a fim de organizar a forma gráfica através de um padrão representativo do desempenho usual de um dado grupo. O projeto gráfico e o projeto visual devem constituir uma unidade, uma estrutura que "resulte em uma comunicação imediata" (ARAÚJO, 2008, p. 373), buscando a total harmonia entre forma e conteúdo.

Para tanto, alguns pontos são fundamentais e servem como guias invisíveis que norteiam o projeto gráfico do livro. O princípio da legibilidade é, sem dúvida, o mais invisível e o mais importante de todos: "Qualquer que seja a orientação visual ou o grafismo infundido na página pelo diagramador, seu norteamento sempre residirá no princípio da legibilidade, no poder da

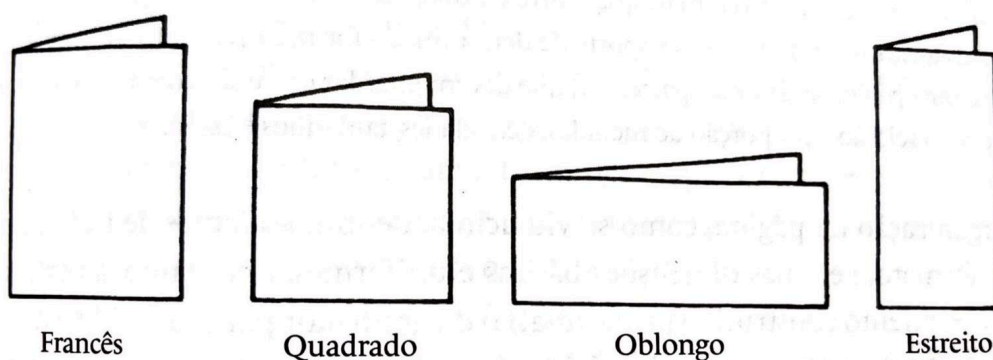
comunicação da palavra impressa tal como acomodada num certo espaço" (ARAÚJO, 2008, p. 374). A legibilidade é o que torna a leitura cômoda, de maneira que os caracteres se dispõem em determinada ordenação a fim de que página traga ao leitor determinado ritmo e consequente fluidez para a leitura do conteúdo apresentado. Tido durante muito tempo como um princípio fundamental, em anos recentes a legibilidade foi abordada de diferentes maneiras por projetos gráficos que, algumas vezes, deixam este princípio de lado, a exemplo das obras de David Carson.⁴

Em relação a organização, o projeto gráfico dos livros traz, à memória de sua tradição manuscrita, a disposição dos elementos gráficos acomodados em determinado suporte de escrita. Assim,

o exame da organização da página impressa não pode prescindir, em grande número de pormenores, do exame dos princípios que orientam a constituição da página manuscrita, norteadores, em última instância, da própria diagramação do livro tal como se mostra até hoje. (ARAÚJO, 2008, p. 384)

Dentro do critério organizacional se encontram o formato, diretamente relacionado ao papel (Figura 6) uma vez que, "quando surgiu o livro impresso os fabricantes de papel já haviam chegado praticamente a um formato-padrão no concernente ao grande *in-folio*⁵, 32 x 44 e 36 x 48 cm" (ARAÚJO, 2008, p. 386).

Figura 6: Formatos de livros.



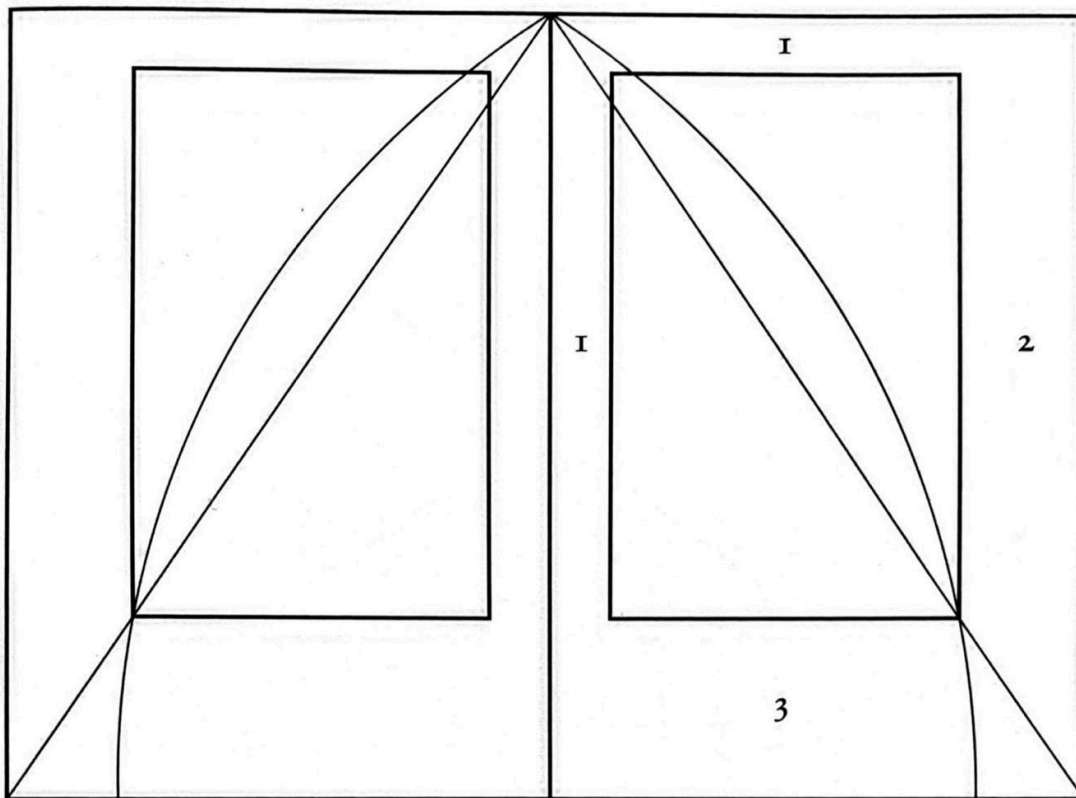
Fonte: Araújo, 2008, p. 387.

⁴ David Carson, designer americano, é conhecido por abordagens inovadoras, sobretudo por meio de fotografias experimentais, da quebra de grids e pelo desapareço em relação à legibilidade. Ver anexo I.

⁵ Folha de impressão dobrada ao meio, de que resultam cadernos com quatro páginas.

Ainda em relação ao formato, importante lembrar de que a forma deve considerar, sobretudo a comodidade do leitor, sendo isto também um fator de legibilidade. Quando se fala em elementos construtivos, a valorização do espaço em branco na página tem sido deixada de lado por fatores econômicos: quanto maior a mancha, menos papel. O que vai de contra à tradição manuscrita, que valoriza ao máximo estes espaços a fim de uma impressão mais nítida da mancha. Tschichold, em 1953, reconstituiu o cânone áureo (Figura 7) de construção de página a fim de investigar questões pertinentes a uma melhor estrutura para a página.

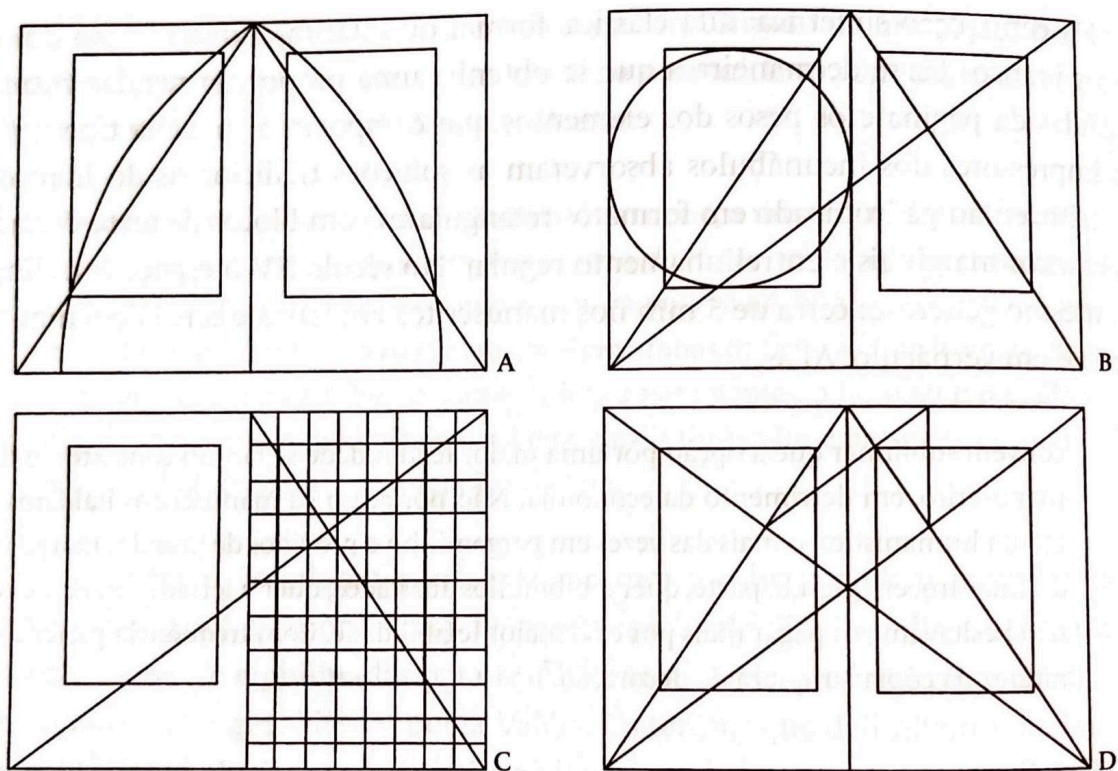
Figura 7: Estrutura de proporção medieval.



Fonte: Tschichold, 2007, p. 69.

Também para Araújo, a composição da página deve ter uma proporção equilibrada (Figura 8). Esquemas formais de construção de página tendem a trazer, quando bem executados, determinada harmonia visual ao projeto, sendo parte fundamental durante o processo projetual.

Figura 8: Exemplos de construções simétricas da página.



Fonte: Araújo, 2008, p. 390.

Para além do cuidado construtivo da página, o projeto gráfico deve seguir determinada estrutura organizacional também no que diz respeito à disposição dos elementos da obra, sendo eles os elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais, criando, assim, um sistema estrutural do livro, assim que o Quadro 11 apresenta os elementos pré-textuais contemplados em grande parte dos projetos gráficos:

Quadro 11: Elementos pré-textuais.

PARTE PRÉ-TEXTUAL
Falsa folha de rosto
Folha de rosto
Dedicatória
Epígrafe
Sumário

(continua)

Lista de ilustrações
Lista de abreviaturas e siglas
Prefácio
Agradecimentos
Introdução

Fonte: Adaptado de Araújo, 2008.

Já o Quadro 12 mostra que os elementos textuais se compõem da seguinte forma na estruturação do livro:

Quadro 12: Elementos textuais.

PARTE TEXTUAL
Página capitular
Página subcapitular
Fólio
Cabeças
Notas
Elementos de apoio
Iconografia

Fonte: Adaptado de Araújo, 2008

Por fim, complementando o esquema estrutural do livro impresso, o Quadro 13 traz que os elementos pós-textuais se organizam desta maneira:

Quadro 13: Elementos pós-textuais.

PARTE PÓS-TEXTUAL
Posfácio

(continua)

Apêndice(s)
Glossário
Bibliografia
Índice
Colofão
Errata

Fonte: Adaptado de Araújo, 2008.

Ao artista gráfico cabe, portanto, “dar forma coerente e imprimir sentido a elementos dispersos sobre um dado espaço” (ARAÚJO, 2008, p. 373), sendo o projeto gráfico, assim, uma importante ferramenta comunicacional do produto livro. Cabe observar que estas estruturas clássicas do livro são seguidas por muitos designers e diagramadores. No entanto, é cada vez mais comum o surgimento de obras que não atendem plenamente estas estruturas recomendadas. A categoria livro de artista e livros experimentais, por exemplo, embora não sendo o tema desta dissertação, são um exemplo de constantes “transgressões” de sistemas gráfico-editoriais.

3.2.1.2 Leiaute e grid

A etapa de construção do leiaute de um livro envolve a tomada de decisões acerca da organização de todos estes elementos por parte do artista gráfico, sendo esta uma etapa crítica dentro dos processos do livro, uma vez que é nesta fase que o produto se consolida, o abstrato se torna palpável, como visto anteriormente, estando exposto a questões não só de caráter estético e simbólico do projetar, como também a questões de ordem prática de mercado: custos, materiais disponíveis, tipos de impressão entre outros fatores. O uso de grid em um projeto gráfico é uma parte fundamental do processo, uma vez que envolve a criação de um sistema de linhas guias a fim de organizar uma estrutura que acomode os elementos visuais de forma coerente. O grid ajuda a estabelecer uma estrutura visual consistente, garantindo que os elementos se alinhem, criando, assim, uma hierarquização clara do conteúdo. A escolha adequada do grid para o projeto se torna uma

ferramenta valiosa de trabalho que facilita o trabalho do designer e torna a página articulada, expandindo o espaço que se estende além de suas margens (LUPTON, 2013, p. 157).

O grid, rede de linhas verticais e horizontais, proporciona ao designer gráfico, portanto, uma estrutura de composição da página. Para Lupton (2013), os grids dividem o espaço e o tempo em unidades regulares. Esta ideia elucida uma lógica estrutural do grid no sentido em que ele toma para si a tarefa de definir os sistemas gráficos do trabalho a ser construído. Já nas tabuletas de Uruk, com cerca de 4 mil anos e consideradas o primeiro suporte da escrita, era evidente, desde a sua invenção, a utilização de "um grid de divisões espaciais horizontais e verticais" (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 21). O grid corta a página horizontal e verticalmente, guiando o designer no posicionamento dos elementos gráficos do trabalho a ser realizado. A razão de ser do grid é o controle, e embora tenha, em essência, um caráter invisível, "nas décadas de 1910 e 1920, os designers modernos expuseram o grid mecânico da prensa tipográfica, trazendo-o para a polêmica superfície da página" (LUPTON, 2013, p. 147). Esta ruptura acabou por tornar o grid uma ferramenta de trabalho em que é possível controlar não só o ordenamento dos elementos gráficos mas, também, sustentar todo o conteúdo a ser publicado, além de seu método de reprodução.

Marco das publicações sobre o tema, *A nova tipografia*, de Jan Tschichold, compilou ideias sobre diagramação e as transformou em orientações diretas para impressores e designers. Tschichold defendia o design como "um meio disciplinador e ordenador" (LUPTON, 2006), inaugurando, assim, "uma teoria do grid que o qualificava como um sistema modular baseado em medidas padronizadas" (LUPTON, 2006, p. 159). Além disso,

o grid tem uma longa história na arte e no design modernos como um meio de gerar formas. Você pode construir composições, leiautes e padronagens dividindo um espaço em campos e preenchendo-os ou delineando essas células de maneiras diferentes. Tente construir composições irregulares e assimétricas a partir do fundo neutro e pré-fabricado de um grid. Os mesmos princípios formais aplicam-se à organização de texto e imagens num projeto de publicação. (LUPTON, 2008, p. 176)

A estrutura do grid se assemelha à estrutura dos sistemas de escrita, uma vez em que se organiza em linhas e colunas de caracteres, e

enquanto a escrita flui em linhas conectadas, a mecânica dos tipos de metal impõe uma ordem mais estrita. As letras ocupam blocos próprios e congregam-se em retângulos ordeiros. Guardados em caixas subdivididas, os caracteres tornam-se um arquivo de elemento, uma matriz formal a partir da qual as páginas são compostas. (LUPTON, 2013, p. 149)

Usualmente, o livro é projetado com um grid de uma coluna, que consiste em um bloco ordenado de caracteres que se delimita pelas margens. Este bloco ordenado, no ambiente editorial, é chamado de mancha ou mancha tipográfica. Em certos projetos literários, também é comum o grid dividir o texto em duas colunas, o que remonta a uma tradição manuscrita. Os projetos gráficos de revistas e catálogos costuma dividir o texto em duas colunas ou mais, conforme a Figura 9:

Figura 9: Sistema de grids em colunas.



Fonte: LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 182.

Contudo, além do grid de coluna,

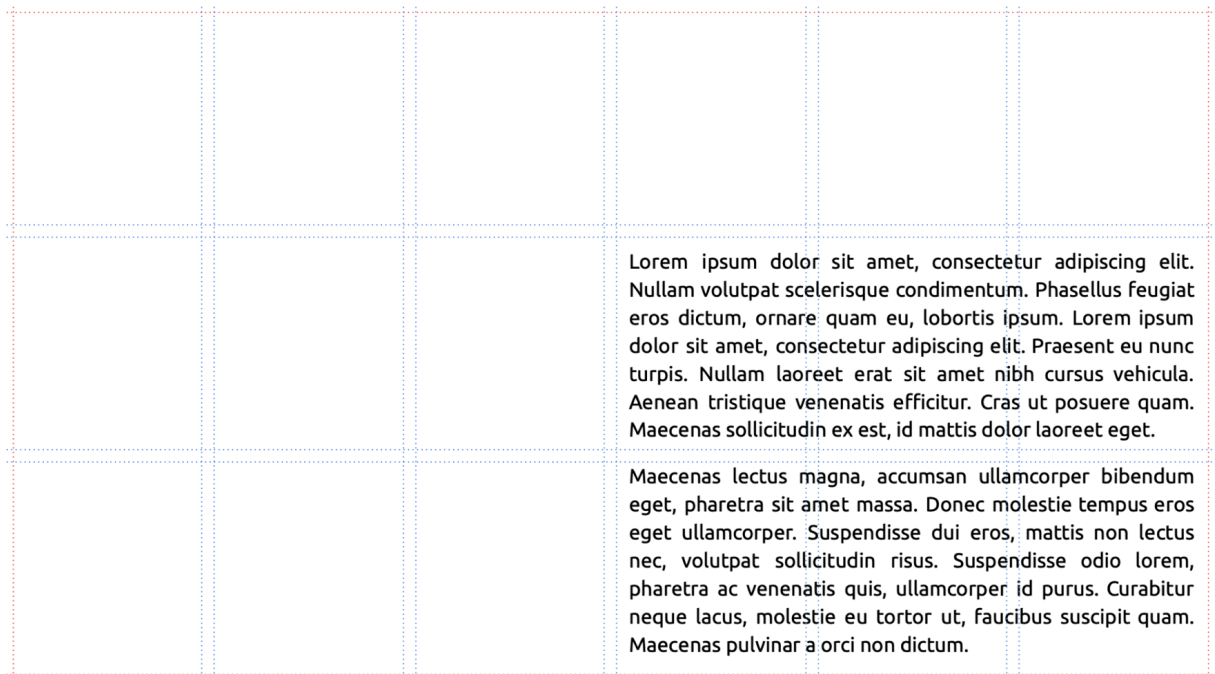
existiram vários leiautes alternativos durante os primeiros séculos da imprensa – do grid de duas colunas da Bíblia de Gutenberg aos leiautes mais elaborados que derivavam da tradição dos escribas medievais, nos quais os trechos das escrituras eram cercados de comentários acadêmicos. Livros multilíngues articulam simultaneamente textos em diversas línguas, demandando complexas divisões em sua superfície. (LUPTON, 2013, p. 149)⁶

Essas ideias reforçam que o caráter do livro está enraizado no passado e na tradição. Para Tschichold (2007, p. 55), a tipografia dos livros antigos é um legado precioso e digno de

⁶ Como a utilização de grids é um tema vasto, que foge ao escopo desta dissertação, indica-se aqui uma obra que aprofunda este conhecimento: SAMARA, Timothy. *Grid: construção e desconstrução*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

continuação. Dessa forma, o teórico buscou nos manuscritos medievais a proporção áurea na qual baseou o seu leiaute ideal de página (Ver Figura 7). Apesar de se originar e seguir uma tradição, o grid moderno pode exceder até mesmo os limites da mancha tipográfica, o que evidencia um caráter mais flexível do grid em relação a seus usos originais, de caráter mais rígido. Ainda sobre a flexibilidade do grid, o grid modular traz uma nova viabilidade de opções para o leiaute, uma vez que permite a distribuição do corpo do texto em diversos módulos, com opções que alocam a mancha para a parte inferior ou superior da página, não pressupondo, por exemplo, que a mancha seja rigidamente centralizada (Figura 10).

Figura 10: Exemplo de grid modular.



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Sobre os grids de página, usualmente um livro comum é projetado com um grid de uma coluna: um único bloco de texto é delimitado pelas margens, que funcionam como uma espécie de moldura para o conteúdo. Por centenas de anos, as Bíblias foram projetadas por monges copistas, com páginas divididas em duas colunas, estabelecendo um padrão aplicável em outros projetos, embora já desenvolvidos com a técnica dos tipos móveis de Gutenberg. Livros didáticos, dicionários, manuais de referência e outros livros que contêm grande quantidade de texto usam frequentemente um grid de duas colunas, dividindo o espaço e tornando as páginas visualmente mais confortáveis para os leitores. Revistas normalmente usam grids com três ou mais divisões

verticais. Colunas múltiplas guiam o posicionamento do texto, dos cabeçalhos, das legendas, das imagens e de outros elementos da página. Uma ou mais "linhas de apoio" horizontais proporcionam uma estrutura adicional. Um designer habilidoso utiliza um grid ativamente e não passivamente, permitindo que os módulos sugiram formas intrigantes e posicionamentos surpreendentes para os elementos (Figura 11).

Figura 11: Grid modular.



Fonte: LUPTON, 2013, p. 195.

O grid une, portanto, forma e conteúdo uma vez que “divide a página em campos para imagens e texto” (LUPTON, 2008, p. 176). Independentemente do ritmo ou escala do projeto, a construção da página é quase sempre guiada pela estrutura invisível do grid, gerando uma unidade que se replica por toda a obra gráfica em questão.

Desta forma, esta seção procurou apresentar os principais recursos de composição gráfica estabelecidos por autores consagrados e que contribuíram efetivamente para a consolidação do

projeto como parte fundamental no processo do livro enquanto forma que são utilizados pela maioria dos profissionais da área em seus trabalhos.

3.3 PRÊMIO JABUTI

O Prêmio Jabuti de Literatura, maior premiação literária do país, solidifica o fazer do livro. Por meio de uma curadoria feita por profissionais da área, o prêmio tem contribuído, ao longo de suas 65 edições, que ocorrem de forma anual, *como se tem feito livro no Brasil*. Em relação a outros prêmios, o maior diferencial do Jabuti é seu amplo escopo de áreas, uma vez que não foca exclusivamente na figura do autor, mas destaca o trabalho dos diversos profissionais envolvidos na criação e produção de um livro. Consolidado ao longo de décadas por meio de uma curadoria especializada na área do livro, o prêmio, hoje, é sinônimo de reconhecimento e, conseqüentemente, status entre aqueles que têm o livro como instrumento de trabalho.

O Jabuti surge a partir de dirigentes da Câmara Brasileira do Livro (CBL) com a ideia de premiar autores, ilustradores, livreiros, editoras e gráficas que se destacassem a cada ano (JABUTI, 2022). A premiação ocorre já há 64 anos, tendo iniciado no ano de 1958. Desde então, o prêmio passou por algumas modificações. No início, cobria apenas sete categorias: Literatura, Capa, Ilustração, Editora do Ano, Gráfica do Ano, Livreiro do Ano e Personalidade Literária (JABUTI, 2022). Só mais tarde é que começaram a ser contempladas outras áreas envolvidas nos processos de um livro, quando foram incluídas Adaptação, Projeto Gráfico e Tradução, Romance, Contos, Crônicas, Poesia, Literatura Infantil, Literatura Juvenil, Reportagem e Biografia (JABUTI, 2022). Atualmente, a premiação contempla quatro eixos temáticos e vinte categorias, incluindo livro brasileiro publicado no exterior.

A origem do nome do prêmio é uma referência ao ambiente cultural e político da época, influenciado, sobretudo, “pelo modernismo e pelo nacionalismo, pela valorização da cultura popular brasileira, das raízes indígenas e africanas, de suas figuras míticas, símbolos seculares carregados de sabedoria e experiência de vida e legados de uma geração à outra” (JABUTI, 2022). O nome é uma homenagem a um personagem da literatura infantil brasileira que ganha vida em *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. O personagem, uma tartaruga vagarosa mas

obstinada, ganha fôlego ao vencer as dificuldades e chegar como vencedor ao final de sua jornada. De tal forma, o jabuti ganhou também a simpatia da direção da CBL, que o elegeu para nomear um prêmio que homenageia e promove o livro (Figura 12).

Figura 12: Estatuetas da premiação.



Fonte: Escultor Bernardo Cid de Souza Pinto, 1958. Prêmio Jabuti/Divulgação.

Foi a partir da inclusão dos premiados Livro do Ano de Ficção e Livro do Ano de Não Ficção em 1993 (JABUTI, 2022) que o Jabuti parece ter se tornado mais democrático no sentido em que passou a premiar não só os profissionais, mas também o produto livro. Para serem inscritas, as obras precisam ter ficha catalográfica e ISBN emitidos no Brasil. As inscrições ao prêmio são vinculadas ao portal de serviços da Câmara Brasileira do Livro (CBL), e autores e editores que já possuem cadastro junto à CBL conseguem, assim, efetuar o login com um usuário e senha já existentes. As inscrições são pagas, e os valores variam entre 285 e 515 reais de acordo com a categoria.⁷ Segundo o site da premiação, as obras podem ser recebidas em formato digital⁸, sendo que o arquivo para upload deve conter a obra completa: da capa à quarta capa, incluindo: página de rosto ou copyright

⁷ Valores referentes a edição de 2023.

⁸ A partir de 2020 em função da pandemia de covid-19.

com ano de publicação da primeira edição, ISBN, ficha catalográfica, miolo e colofão, se houver. O formato válido para recebimento deve ser fechado em PDF, com alta resolução, e o tamanho máximo por arquivo é de 300mb. Contudo, para as obras inscritas nas categorias Capa, Ilustração e Projeto Gráfico, que compõem o eixo Produção Editorial, devem ser enviadas em formato físico, sendo exigidos cinco exemplares de cada título inscrito. A premiação trouxe para o mercado do livro brasileiro um novo olhar para o fazer do livro, sendo uma premiação conhecida nacional e internacionalmente.

3.3.1 Eixos temáticos

A premiação é regida por um regulamento atualizado ano a ano. Atualmente, o prêmio se divide em quatro eixos temáticos (Quadro 14), sendo eles: Literatura; Não Ficção; Produção Editorial, no qual se encontram as obras de interesse desta dissertação, e Inovação. Sendo detalhadamente descritos a seguir.

Quadro 14: Eixos temáticos da premiação.

EIXOS TEMÁTICOS
Literatura categorias conto, crônica, histórias em quadrinhos, infantil, juvenil, poesia, romance de entretenimento, romance literário
Não Ficção categorias arte, biografia documentário e reportagem, ciências, ciências humanas, ciências sociais, economia criativa
Produção Editorial categorias capa, ilustração, projeto gráfico, tradução
Inovação categorias fomento à literatura, livro brasileiro publicado no exterior

Fonte: Adaptado de Prêmio Jabuti (2022).

3.3.2 Eixo temático Produção Editorial

O eixo temático Produção Editorial contempla as etapas do processo de produção do livro desde a tradução até a impressão e acabamento. A cada edição, podem ser inscritas as obras publicadas em primeira edição entre 1º de janeiro de e 31 de dezembro do ano anterior. Diferente de outras categorias, textos não inéditos também podem ser inscritos no Eixo Produção Editorial, contudo, as obras inscritas nas categorias do eixo não podem concorrer à premiação Livro do Ano. O Quadro 15 traz as especificidades das categorias do eixo.

Quadro 15: Especificidades do eixo temático.

PRODUÇÃO EDITORIAL	
Capa	concepção e desenvolvimento gráfico de capas e sobrecapas (se for o caso)
Ilustração	imagens, criadas a partir de desenhos ou de outras técnicas visuais e artísticas, que apresentem uma narrativa de forma autônoma ou associada ao texto, se houver
Projeto Gráfico	livros individuais ou pertencentes a coleções, produzidos originalmente no Brasil, cuja concepção ressalte sua materialidade/visualidade
Tradução	livros de Ficção e/ou Não Ficção em tradução inédita de qualquer idioma para o português e publicados em nova edição no Brasil

Fonte: Adaptado de Prêmio Jabuti (2022).

Na categoria Projeto Gráfico, pertinente a esta pesquisa, o regulamento prevê a inscrição de livros individuais ou pertencentes a coleções, produzidos originalmente no Brasil, cuja concepção ressalte sua materialidade/visualidade. Além disso, para a inscrição nesta categoria deverão ser indicados na Ficha de Inscrição os profissionais ou empresas responsáveis pelo Projeto Gráfico (JABUTI, 2023). A partir disso, o júri se baseia em uma série de critérios para a apreciação das obras a serem analisadas (Quadro 16).

Quadro 16: Critérios de avaliação.

	CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO
1.	Composição estética
2.	Originalidade e inovação
3.	Funcionalidade e adequação ao perfil da obra

Fonte: Adaptado de Prêmio Jabuti (2022).

Para a votação, cada categoria conta com um elenco de jurados especializados na área, que são os responsáveis por selecionar os finalistas de cada uma das categorias. Assim, cada jurado deve escolher treze obras dentre os inscritos, aos quais deve atribuir notas necessariamente diferentes (JABUTI, 2023), esta lista não é divulgada ao público. A partir disso, são selecionados os dez títulos com maior nota a fim de formar a lista de pré-finalistas de cada categoria, esta sim divulgada no site oficial do Prêmio. Então, o processo com os jurados se repete a fim de compor a lista com os cinco finalistas, também divulgada no site. O processo se repete mais uma vez, e a obra que receber a maior pontuação será considerada a vencedora do prêmio em sua categoria. Os vencedores são anunciados apenas na cerimônia de premiação, que marca o encerramento da edição anual do prêmio. O premiado em primeiro lugar recebe o troféu Jabuti, assim como a editora. O autor também recebe uma premiação em dinheiro.

O Prêmio completou sessenta anos em 2018, quando foi repaginado e surgiu com uma importante mudança: a premiação passou a contemplar apenas um premiado, sendo o primeiro lugar e não mais os três primeiros como acontecia até então, a descrição dos premiados se encontra na seção 4.3, Premiados, em que é possível visualizar esta quebra na linha temporal das premiações. Um dos grandes legados do prêmio Jabuti é justamente esta capacidade de atualização, contemplando e disseminando informação, conhecimento e arte no Brasil. Uma premiação que contemple o projeto gráfico dentro do mercado editorial implica em uma preocupação estético-simbólica do livro como produto. Tal fato reflete uma transformação nos parâmetros e parece afetar, de forma indireta, o mercado. Os resultados consolidados pelo prêmio como “bom design” podem trazer mudanças no jeito de fazer design editorial, modificando até mesmo algumas

etapas de projeto e resultando, assim, em um novo jeito de se fazer design, refletindo seus produtos finais até o âmbito cultural, uma vez que o produto entra no mercado.

4 METODOLOGIA

No presente Capítulo são apresentados os procedimentos metodológicos deste trabalho. A pesquisa sistemática tem o objetivo de, nesta etapa, buscar subsídios para responder ao problema proposto: “De que forma os sistemas de design são contemplados na categoria Projeto Gráfico no Prêmio Jabuti?” a partir da coleta e da classificação de dados técnicos das obras premiadas na categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti, dentro do recorte temporal proposto. A partir do exposto no Referencial Teórico, passa-se, agora, ao objeto de estudo, que consiste no levantamento historiográfico dos onze livros selecionados, tendo em vista os objetivos propostos no item 1.1.

4.1 DELINEAMENTO E ESTRATÉGIA

Quanto aos seus objetivos, a pesquisa se caracteriza como descritiva, uma vez que visa a descrição dos fatos e fenômenos de determinada realidade (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 35). Quanto aos seus procedimentos, se caracteriza como bibliográfica, e se dá a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas. A partir de uma abordagem qualitativa, a pesquisa preocupa-se, assim, com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, trabalhando com um universo de “significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 31).

A pesquisa foi estruturada em quatro fases. A fase 1, **estrutura**, contempla a estratégia e planejamento para a coleta dos dados, sobretudo a partir da pesquisa bibliográfica. A segunda, **acesso**, traz a pesquisa e compilação das obras premiadas na Categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti. Já a terceira fase, **coleta**, apresenta os dados encontrados nestas obras. Por fim, a quarta fase, **análise**, é focada na análise dos dados coletados com base nas categorias estabelecidas no tópico 4.2. A Figura 13 traz um esquema com as fases da pesquisa.

Figura 13: Fases da pesquisa.



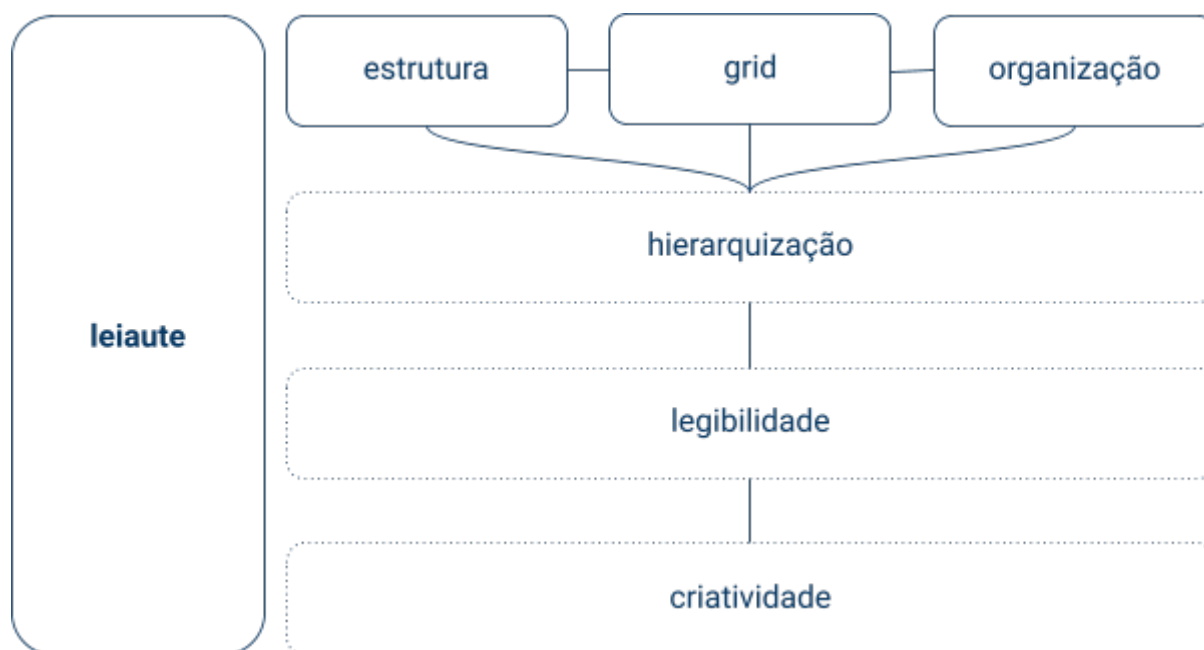
Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Com isto delineado, e de acordo com o objetivo aqui proposto, a análise descritiva identifica o que já aconteceu. Isto é, a partir de resultados e fatos, uma análise é feita para que esses dados respondam a um questionamento. A partir da delimitação da estratégia da pesquisa, o tópico seguinte explora o escopo e categorias para a análise dos dados.

4.2 CATEGORIAS DE ANÁLISE E ESCOPO DE PESQUISA

Os procedimentos para a coleta dos dados a serem analisados se dão por meio do acesso aos materiais. Partindo de uma primeira etapa de busca e organização, primeiramente foi realizada a verificação da disponibilidade de acesso dos materiais para análise e também o acesso aos projetos gráficos dos livros selecionados (miolo) para a definição do escopo. Depois desta primeira etapa, foi verificada a possibilidade de acesso aos onze livros propostos, sendo eles em edições impressas ou em versões digitais de acesso parcial, mas suficiente para o objeto de estudo. As categorias de análise se dividem em quatro maiores, sendo elas o **leiaute**, a **estrutura**, o **grid** e a **organização**, que se subdivide em três menores, sendo elas a **hierarquização**, a **leitabilidade** e a **criatividade** (Quadro 17).

Quadro 17: Estrutura de um sistema gráfico.



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Assim, a pesquisa trabalha, portanto, com o escopo das onze obras às quais se propôs a analisar, conforme elencado no Quadro 18:

Quadro 18: Escopo da pesquisa.

ANO	OBRA	EXEMPLAR
2011	Theodoro Sampaio – Nos sertões e nas cidades	Físico
2012	Linha do tempo do design gráfico no Brasil	Físico
2013	A louca debaixo do branco	Digital
2014	Decameron	Físico
2015	Livro dos ex-Líbris	Digital
2016	Capas de Santa Rosa	Físico
2017	Estórias da rua que foi balsa	Digital
2018	Conflitos: Fotografia e violência política no Brasil 1989-1964	Físico
2019	Clarice	Físico
2020	Arquiteturas contemporâneas no Paraguai	Físico
2021	O médico e o monstro	Físico

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A análise dos projetos é orientada pela base teórica, tendo em vista os sistemas de design gráfico estabelecidos pelos autores trazidos pelo Referencial Teórico desta pesquisa. Dessa forma, em um primeiro momento foram levantadas informações de ordem técnica das obras a serem analisadas a fim de:

1. Verificar as informações das páginas de créditos;
2. remover dados que não são úteis para a análise;
3. preencher as principais lacunas nos dados.

Para tanto, foi elaborado um esquema de ficha a fim de recolher os dados das páginas de crédito das edições como forma de padronizar as informações de ordem técnica das obras. Para tanto, a análise se orientou pelo esquema abaixo (Quadro 19):

Quadro 19: Critério de análise – Ficha técnica.

FICHA TÉCNICA	INFORMAÇÕES
Título	Título da obra
Autor	Autoria da obra
Projeto gráfico	Autoria do projeto
Capa	Autoria da capa
Editora	Nome da editora
Ano de publicação	Ano em que a obra foi publicada
Número de páginas	Número de páginas da edição
Formato	Dimensões da edição
Fonte	Fonte utilizada (pode ser estimada)
Papel	Papel utilizado (pode ser estimado)
Gramatura	Gramatura do papel (pode ser estimada)
Exemplar	Acesso à edição física ou digital

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Assim, em um primeiro momento, como exposto na próxima seção, 4.3 Premiados, são elencados todos os premiados do eixo por edição a fim de identificar quais foram as obras premiadas no recorte temporal proposto. O acesso às obras se dá preferencialmente pelos exemplares físicos da edição, mas, por questões de ordem prática, também abrange o acesso digital, mesmo que não seja a totalidade da obra, mas um vez em que se tenha acesso ao miolo das edições. Com isto organizado, é realizada, então, a descrição, a partir dos critérios de análise, dos projetos gráficos dos primeiros colocados na categoria do Prêmio, exposto na seção 4.4 deste trabalho, Projetos.

4.3 PREMIADOS

Como o proposto na delimitação do tema, o Quadro 20 apresenta todos os premiados do eixo temático Produção Editorial na categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti de 2011 a 2021.

Quadro 20: Relação de premiados por edição.

2011

1º lugar

Título: Theodoro Sampaio – Nos sertões e nas cidades

Responsáveis: Karyn Mathuiy

Editora: Odebrecht, Versal Editores

2º lugar

Título: A Mão Afro – Brasileira – Significado da Contribuição Artística e Histórica

Responsáveis: Carlos Magno Bomfim

Editora: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

3º lugar

Título: Zélio – 50 anos de Uma Aventura Visual

Responsáveis: Zélio Alves Pinto

Editora: Barbosa Lima Editores

(continua)

2012

1º lugar

Título: Linha do tempo do design gráfico no Brasil

Responsáveis: Elaine Ramos Coimbra, Chico Homem de Melo (org.)

Editora: Cosac Naify

2º lugar

Título: 40 microcontos experimentais

Responsáveis: Airton Cattani

Editora: Marca Visual

3º lugar

Título: Aventuras de Alice no subterrâneo

Responsáveis: Adriana Peliano

Editora: Editora Scipione S.A

2013

1º lugar

Título: A louca debaixo do branco

Responsáveis: Edu Hirma

Editora: Rocco

2º lugar

Título: O Comércio do Açúcar – Brasil, Portugal e Países Baixos (1595-1630)

Responsáveis: Eduardo Vilas Boas

Editora: Odebrecht, Versal Editores

3º lugar

Título: Uma porta para um quarto escuro

Responsáveis: Cesar Godoy

Editora: Tordesilhas

2014

1º lugar

Título: Decameron

Responsáveis: Elaine Ramos, Tereza Bettinardi

Editora: Cosac Naify

(continua)

2º lugar

Título: Esopo

Responsáveis: Flávia Castanheira

Editora: Cosac Naify

3º lugar

Título: Marcello Grassmann 1942-1955

Responsáveis: Eunice Liu, Carla Fernanda Fontana

Editora: Edusp

2015

1º lugar

Título: Livro dos ex-líbris

Responsáveis: Ana Luisa Escorel, Ouro Sobre Azul

Editora: Academia Brasileira de Letras, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

2º lugar

Título: O Gráfico Amador: As Origens da Moderna Tipografia Brasileira

Responsáveis: Mayumi Okuyama

Editora: Verso Brasil Editora

3º lugar

Título: Cidade Imaginária

Responsáveis: Anico Herskovits

Editora: Letra 1

2016

1º lugar

Título: Capas de Santa Rosa

Responsáveis: Negrito Produção Editorial

Editora: Edições Sesc São Paulo

2º lugar

Título: Maní

Responsáveis: Paola Biachi, Daniel Redondo, Helena Rizzo

Editora: Dbá

3º lugar

Título: Marcas do Tempo: Registros das Marcas Comerciais do Pará – 1895 a 1922

Responsável: Paulo Maurício Coutinho

Editora: Secretaria de Cultura do Pará, Junta Comercial do Pará

(continua)

2017

1º lugar

Título: Estórias da rua que foi balsa: Trilhas e Intuições na Educação Popular em Saúde

Responsável: Patrícia Rezende, Valquíria Rabelo

Editora: Guayabo Edições

2º lugar

Título: História da Teoria da Arquitetura

Responsável: Casa Rex / Gustavo Piqueira

Editora: Editora da Universidade de São Paulo

3º lugar

Título: Aniki Bóbó

Responsável: Beatriz Lamego

Editora: Verso Brasil Editora

2018

1º lugar

Título: Conflitos: Fotografia e violência política no Brasil 1989-1964

Responsável: Luciana Facchini

Editora: Instituto Moreira Salles

2019

1º lugar

Título: Clarice

Responsável: Felipe Cavalcanti

Editora: Global Editora

2020

1º lugar

Título: Arquiteturas contemporâneas no Paraguai

Responsável: André Stefanini, Ana David, Christian Salmeron, Maria Claudia Levy

Editora: Romano Guerra Editora, Editora Escola da Cidade

(continua)

2021

1º lugar

Título: O médico e o monstro

Responsável: Giovanna Cianelli

Editora: Antofágica

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

4.4 PROJETOS

Aqui é realizada a descrição dos premiados em primeiro lugar por ano definido pelo recorte temporal, trazendo os dados definidos pelos critérios de análise como pertinentes à investigação das obras estabelecidas pelo escopo. A descrição abrange as informações técnicas das obras premiadas, além de reunir um compilado de informações que procuram situar as obras no contexto temporal e cultural de seu lançamento.

4.4.1 Ano de 2011

Título: Theodoro Sampaio – Nos sertões e nas cidades

Autor: Ademir Pereira dos Santos

Projeto gráfico: Karyn Mathuiy

Capa: Karyn Mathuiy

Editora: Odebrecht; Versal Editores

Ano de publicação: 2010

Número de páginas: 392

Formato: 31,4 x 30,8 x 4

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: Chronicle; Gotham

Papel: Couché matte

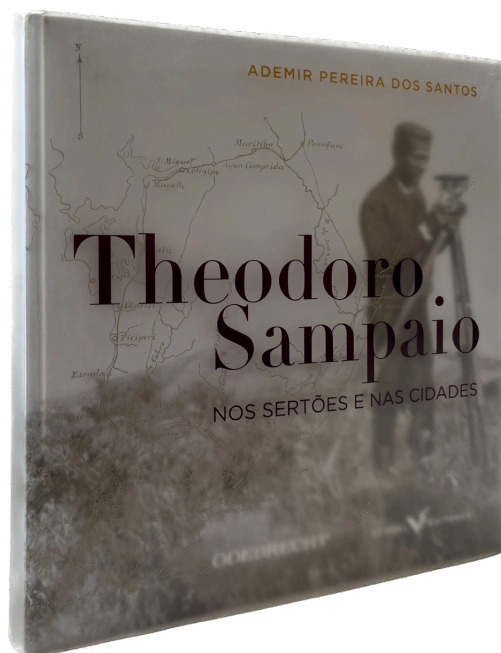
Gramatura: 180g/m² (estimado)

Exemplar: Físico

Publicado em 2010 pela Versal Editores em uma parceria com a empresa Odebrecht, o livro, escrito por Ademir Pereira dos Santos, narra a trajetória de Theodoro Fernandes Sampaio (1855-1937), engenheiro brasileiro que se destacou nos trabalhos de reconhecimento do território nacional e no avanço da infraestrutura urbana. Homem de habilidades múltiplas, Sampaio exerceu um papel que ultrapassou o seu ofício de engenheiro, usando seu conhecimento na aplicação da resolução de problemas a fim de enfrentar as demandas rurais e urbanas daquele período.

Em um primeiro momento, o livro chama a atenção por seu tamanho. A edição premiada em 2011 apresenta um formato pouco usual no mercado brasileiro, 31,4 x 30,8 cm, com uma sobrecapa plastificada (Figura 14), item igualmente incomum, uma vez que eleva consideravelmente os custos de produção. Não sendo uma edição de propósito comercial, a publicação é resultado do Prêmio Clarival Prado Valladares, criado pelo grupo Odebrecht com o objetivo de enriquecer o acervo documental do país sobre fatos, processos e pessoas a fim de preservar e difundir a memória do país.⁹

Figura 14: Capa *Theodoro Sampaio – Nos sertões e nas cidades*.



Fonte: Foto da autora (2023).

⁹ Consultado no site Novonor, do grupo Odebrecht. Acesso em 20 de dezembro de 2022.

Os elementos gráficos são impressos na sobrecapa, sendo a capa composta apenas de uma fotografia, tendo o número de ISBN e o código de barras na contracapa, conhecida como quarta capa no jargão do design gráfico. A sobrecapa é plastificada em uma transparência fosca, o título da obra ocupa grande parte do espaço e o nome do autor está localizado na parte superior, em corpo menor. De fundo há o desenho de um mapa antigo, que traz referência ao Brasil da época do biografado (Figura 15).

Figura 15: Quarta capa.



Fonte: Foto da autora (2023).

A peculiaridade do formato acarreta em um uso pouco otimizado do papel, além de dificultar o manuseio do leitor durante a leitura. Contudo, o custo não parece ter sido levado em conta durante o processo, dada a natureza subvencionada e não comercial da publicação.

O miolo possui guardas ilustradas por uma fotografia em sépia, e uma folha de rosto se abre replicando os elementos gráficos da capa. A página de créditos está alocada na página 4, assim como a ficha catalográfica. O miolo é em quatro cores e contém ilustrações fotográficas, o papel utilizado foi o couché matte e a gramatura do papel não foi especificada no colofão, mas estima-se 180g/m².

A mancha ocupa quase todo o espaço da página, e o texto está dividido, majoritariamente, em duas colunas (Figura 16) e eventualmente em uma, ocupando dois módulos do grid (Figura 17).

Figura 16: Texto em duas colunas.



Fonte: Foto da autora (2023).

O projeto conta com recursos de vinhetas de vários estilos, o que por vezes deixa a obra gráfica com pouco respiro (Figura 17):

Figura 17: Miolo.



Fonte: Foto da autora (2023).

Este fato, somado ao formato escolhido, por vezes deixa a linha demasiadamente longa, o que contraria a prática gráfica de que uma linha não deve exceder a oitenta caracteres, trazendo um certo desconforto, uma vez que, de acordo com o princípio de legibilidade,

normalmente os olhos efetuam movimentos retroativos para mudar de linha, mas também podem suceder que tal ocorra para voltar a uma passagem não completamente apreendida, seja por seu conteúdo, seja por defeito tipográfico, por escolha incorreta dos caracteres ou por diagramação inadequada. Nesses casos, aumentam o número e a duração das pausas – vale dizer, perde-se a legibilidade na proporção mesma dos números de desvios de atenção ocasionados por falhas do texto impresso, o que necessariamente provoca a diminuição do ritmo de leitura. (ARAÚJO, 2008, p. 403)

O livro se encerra com o colofão na última página e guardas finais iguais às iniciais. No momento da realização desta dissertação, a edição se encontra esgotada, estando disponível em sebos virtuais.

O projeto gráfico do premiado em 2011 atende os preceitos de Araújo e Tschichold no que diz respeito à normatização, hierarquização e criatividade, uma vez que segue um ordenamento construtivo lógico, além de trazer a coesão visual por meio de um grid que flexibiliza as hierarquias complexas da obra, que intercala texto, mapas e imagens. Em relação à estrutura, estão presentes os elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais. A legibilidade parece adequada, embora o formato do livro dificulte o manuseio do objeto, o que indica que, independente do formato (excetuando-se casos extremos), a legibilidade do projeto gráfico pode ser atendida. No entanto, é importante mencionar que o livro conseguiu cumprir satisfatoriamente os princípios dos sistemas de design gráfico examinados neste contexto.

4.4.2 Ano de 2012

Título: Linha do tempo do design gráfico no Brasil

Autor: Chico Homem de Melo (org.)

Projeto gráfico: Elaine Ramos Coimbra, Chico Homem de Melo

Capa: Elaine Ramos Coimbra, Chico Homem de Melo

Editora: Cosac Naify

Ano de publicação: 2011

Número de páginas: 744

Formato: 24,8 x 21,4 x 5,6 cm

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: Nassau (serifada); UnB Pro (sem serifa)

Papel: Offset (estimado)

Gramatura: 90g/m² (estimado)

Exemplar: Físico

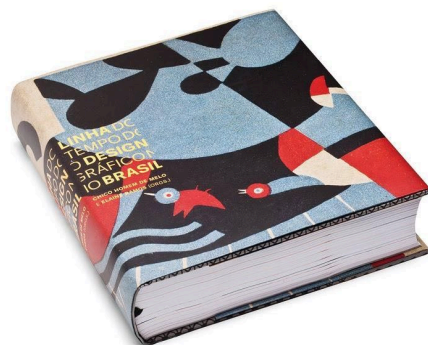
Linha do tempo do design gráfico no Brasil é um marco da publicação de livros sobre design gráfico no país, podendo ser considerado como complemento brasileiro à *História do design gráfico*, de Meggs e Purvis (2009). A edição foi, à época, um grande esforço mercadológico a fim de divulgar a história do design gráfico do Brasil, sendo resultado de um trabalho de mais de três anos por parte dos organizadores. Segundo Elaine Ramos:

Este livro exigiu um projeto extremamente funcional para dar conta da complexidade de seu conteúdo: mais de setecentas páginas com 1.200 imagens, cronologias, legendas, notas, diversos níveis de hierarquia etc. A capa tipográfica em tecido garantiu um caráter de livro de referência e durabilidade ao volume. (RAMOS, 2012)

A obra, organizada por Chico Homem de Melo e Elaine Ramos, mostra o design brasileiro não como algo recente, mas como uma disciplina consolidada que, desde o século XIX, já começava a se desenhar como área de trabalho. Traçando a linha do tempo de 1808 a 1999, o livro, como consta na apresentação dos autores (p. 16), "nasceu por ocasião da publicação, pela Cosac Naify, do clássico *História do design gráfico*", servindo como anexo à edição de Meggs e Purvis.

Em capa dura, a edição da Cosac Naify traz uma sobrecapa gráfica composta por elementos geométricos. O título está alinhado à esquerda, e logo abaixo os nomes dos organizadores (Figura 18).

Figura 18: Sobrecapa do livro *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*.



Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico, 2012.

A quarta capa traz apenas o número de ISBN e o código de barras. De fundo, seguem os elementos gráficos-geométricos. A sobrecapa se abre em um poster, cujo conteúdo repete a parte externa, mudando apenas o grafismo, assim, o livro pode apresentar capas diferentes, a depender da dobra do papel (Figura 19).

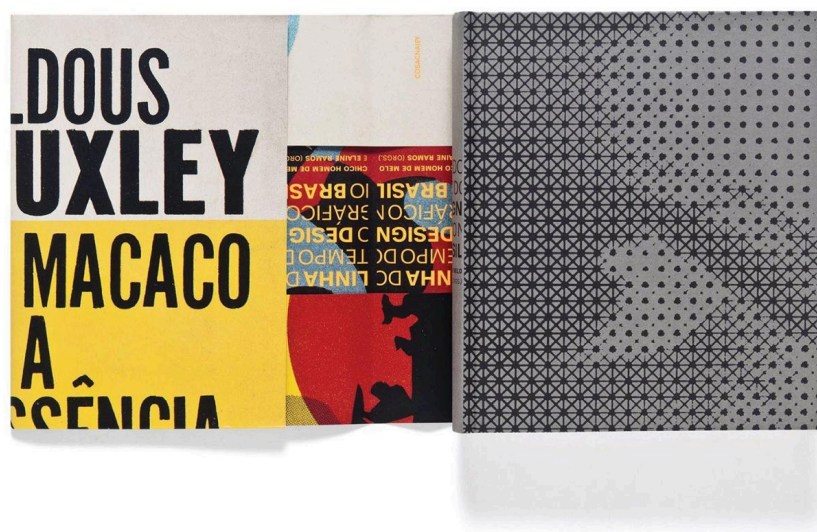
Figura 19: Os quatro grafismos de sobrecapa.



Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico, 2012.

A sobrecapa, por ser impressa na frente e no verso, resulta em quatro capas diferentes por meio da variação da dobra. A capa, de tecido, traz a representação de um grid, sem texto algum, tendo o título apenas na lombada (Figura 20).

Figura 20: Capa em tecido.



Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico, 2012.

As guardas que abrem a edição são em preto chapado que, logo após a página de rosto, quebra-se com ilustrações pop sangradas. O livro apresenta sumário e segue uma estrutura formal de diagramação. A cada entrada de capítulo, que marcam cada década da história do design gráfico brasileiro, há uma entrada como uma dobradura no papel, evidenciando a década abordada na seção (Figura 21).

Figura 21: Entradas de capítulo.



Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico, 2012.

As imagens são o grande destaque da obra, e o texto aparece em manchas pequenas a fim de descrever a imagem e dar algum contexto histórico ao leitor. Os textos de Chico Homem de Melo foram escritos a posteriori e comentam a configuração de cada página-dupla (Figura 22).

Figura 22: Textos alocados como complemento da imagem.



Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico, 2012.

A mancha do texto aparece em um bloco conciso ao longo de todo o livro, o que dá unidade à página uma vez que conversa com o bloco ilustrado que é a imagem descrita (Figura 23).

Figura 23: Entradas de capítulo.



Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico, 2012.

O escalonamento das imagens faz toda a diferença neste projeto. Para Lupton, a escala é um verbo, e “alterar a escala de um elemento pode transformar seu impacto na página ou na tela” (2008, p. 50). O gerenciamento de escalas é um trabalho de muita sensibilidade a fim de evitar distorções dos elementos por escaloná-los desproporcionalmente. Assim, a edição se encerra com anexos, incluindo uma crônica do processo de trabalho dos organizadores da obra. A página de créditos e a ficha catalográfica são logo seguidas pelo colofão. Guardas finais iguais às iniciais finalizam o livro.

O projeto gráfico do premiado em 2012 também atende os preceitos de Araújo (2006) e Tschichold (2007) no que diz respeito à normatização, hierarquização e criatividade, sendo a relação imagem e texto bem equilibrada e instigante. Da mesma forma, em relação à estrutura estão presentes os elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais. A criatividade se faz presente também no que diz respeito a soluções gráficas, como a dobradura do papel nas entradas de capítulo, recurso simples e bem elaborado pelas dupla de designers. O livro demonstra uma adequada conformidade com os sistemas de design gráfico analisados neste estudo.

4.4.3 Ano de 2013

Título: A louca debaixo do branco

Autor: Fernanda Young

Projeto gráfico: Edu Hirama. Produtor gráfico: Jairo da Rocha

Capa: Direção de arte Edu Hirama / Arte Mariana Guimarães

Editora: Rocco

Ano de publicação: 2012

Número de páginas: 244

Formato: 30,2 x 23,2 x 2,8 cm

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: Hoefler Titling

Papel: Garda; Superbond; Bright; Biblionprint; Offset

Gramatura: 135g/m²; 50g/m²; 60g/m²

Exemplar: Digital

O Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo apresentou, de 3 de outubro a 18 de novembro de 2012, a exposição "A louca debaixo do branco", projeto da escritora Fernanda Young. Concebida como um livro-instalação, a mostra (Anexo II) investigou "a construção do mito amoroso através da personificação da noiva, figura central do novo romance homônimo escrito por Young" (MIS, 2012).

A louca debaixo do branco é, ao mesmo tempo, um livro e um ensaio fotográfico da artista. A edição em livro da exposição teve um propósito comercial, sendo publicada pela editora Rocco, e traz na capa uma foto da autora vestida de noiva com direção de arte de Eduardo Hirama, também autor do projeto gráfico, e arte de Mariana Guimarães. O título do livro está alocado na parte da saia do vestido, o nome da autora e o logo da editora se encontram na parte inferior da capa. A quarta capa traz a autora no mesmo fundo da foto de capa, porém despida do vestido de noiva e o título do livro em uma leve transparência, como se também tivesse, de alguma forma, sido despido (Figura 24).

Figura 24: Quarta capa e capa de *A louca debaixo do branco*.



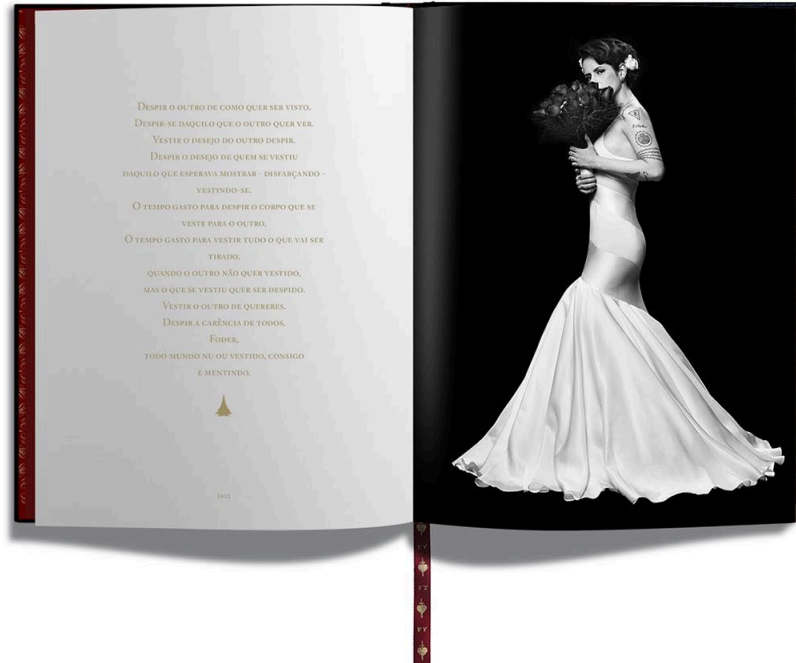
Fonte: Museu da Imagem e do Som (MIS), 2013.

A exposição usou a figura da autora objeto de investigação. Assim, por esta perspectiva, "ela mesma é o espelho de todo o processo expográfico" (MIS, 2012). O livro-instalação também traz uma iconografia selecionada, contando com grandes nomes da fotografia nacional e internacional. Ainda segundo o MIS, a exposição também oportunizou, à época, uma interação remota com a obra em que, por meio da internet, qualquer pessoa poderia interagir com a exposição através de um site, que hoje se encontra fora do ar. No site, o link "Louca e Louco Fórum", dava acesso a três temáticas postadas pela própria artista e, dentro deste processo, a interação gerava um desenho gráfico que se modificava em tempo real na exposição.

O livro premiado na edição de 2013 do Prêmio Jabuti apresenta um miolo majoritariamente composto por imagens de tal forma que propicia, além da leitura textual, uma leitura iconográfica. O texto, quando existente, está localizado em lugar de destaque, quase sempre centralizado na página, não servindo apenas como complemento ou legenda, mas como parte da instalação artística que a autora propôs. A composição do projeto gráfico parece estabelecer um

diálogo com a iconografia, trazendo o texto com os contornos do exposto na imagem (Figuras 25 e 26).

Figura 25: Delineamento do texto que estabelece diálogo com a imagem.



Fonte: Museu da Imagem e do Som (MIS), 2013.

Figura 26: Delineamento do texto conversa com a imagem.



Fonte: Museu da Imagem e do Som (MIS), 2013.

A obra se desenvolve em cadernos de dezesseis páginas e meio caderno de oito páginas, que funciona como elemento de transição entre os papéis utilizados. Os diferentes papéis em diferentes gramaturas trazem um determinado ritmo à obra, agindo como elemento invisível do design. Sem acesso ao livro físico, as informações técnicas foram pesquisadas diretamente com a editora, a consulta de imagens foi realizada no site do designer e no site do MIS. Em virtude do escasso acesso às informações, foi realizado o contato diretamente com o autor do projeto gráfico, o designer Eduardo Hirama e com o produtor gráfico da edição, Jairo da Rocha, que solícitamente responderam os questionamentos da autora desta dissertação.

A obra premiada em 2013 cumpre os requisitos em relação aos sistemas de design gráfico aqui investigados, atendendo de maneira satisfatória as diretrizes estabelecidas pelos autores citados no Capítulo 3, Referencial Teórico. Os elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais. Para além das questões formais, o projeto se destaca pela criatividade e pelo olhar sensível do designer em relação à iconografia, fazendo o texto trabalhar a favor da imagem, equilibrando o projeto gráfico em uma hierarquização harmônica e instigante ao leitor/apreciador deste livro-arte.

4.4.4 Ano de 2014

Título: Decameron

Autor: Giovanni Boccaccio

Projeto gráfico: Elaine Ramos, Tereza Bettinardi, Alex Cerveny (ilustrações)

Capa: Elaine Ramos, Tereza Bettinardi, Alex Cerveny (ilustrações)

Editora: Cosac Naify

Ano de publicação: 2013

Número de páginas: 128

Formato: 27,6 x 18,4 x 1,6 cm

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: Vendetta e Fakt

Papel: White Royal e Yu Pure

Gramatura: 120g/m² e 150g/m²

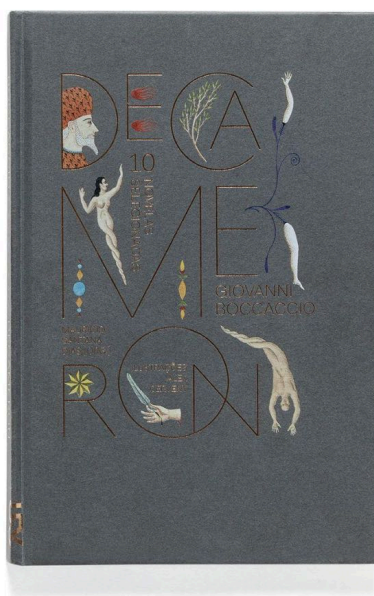
Exemplar: Físico

Harold Bloom, em *O cânone ocidental*, afirma que

a ironia de contar histórias cujo tema é contar histórias é invenção de Boccaccio, e o propósito dessa inovação era livrar as narrativas do didatismo e moralismo, para que o ouvinte ou leitor, e não o contador, se tornasse responsável pelo seu uso, para o bem ou para o mal. (BLOOM, 2013 p. 119)

Clássico do Renascimento italiano, *Decameron*, obra-prima de Giovanni Boccaccio (1313-1375) é um título ímpar na literatura mundial. Quando da comemoração de 700 anos do nascimento do autor, houve um movimento no mercado brasileiro em preparar edições comemorativas da obra. Assim foi o caso da Cosac Naify (Figura 27), que acabou tendo a sua edição contemplada com o Prêmio Jabuti de Projeto Gráfico em 2014.

Figura 27: Capa de *Decameron*.



Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico, 2014.

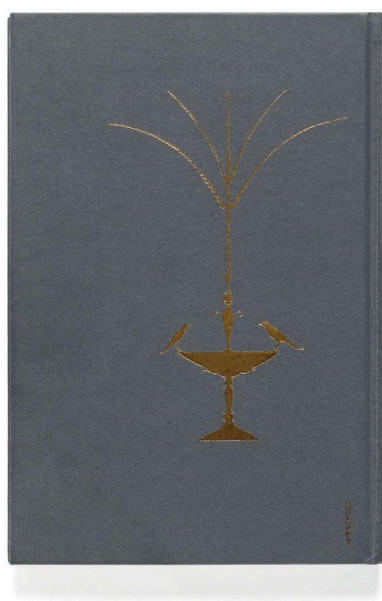
O tema de Boccaccio é a vida humana tal como ela se apresenta, e nas cem novelas contidas no *Decameron* vemos abordados todos os seus aspectos. Comparado com a literatura medieval, o trabalho de Boccaccio é simplesmente revolucionário. O tratamento realista dispensado à ideia de tempo, a tridimensionalidade dos personagens e, sobretudo, a

complexidade do dia a dia, sempre problemática e fugindo a códigos preestabelecidos, garantem a Boccaccio um lugar entre os poucos autores que sinalizam uma nova maneira de pensar e retratar a aventura humana.

A edição da *Cosac Naify* traz ao leitor uma imersão no renascentismo italiano de Boccaccio por meio das dez novelas que compõem o livro. Além de ficar em primeiro lugar na categoria Projeto Gráfico, o livro também conquistou o terceiro lugar na categoria Ilustração do Prêmio Jabuti em 2014. Em capa dura, cinza, o título ocupa quase todo o espaço disponível com um tipo fino (Fakt) e com aplicação dourada, conhecida como hot stamping, que traz leveza ao conjunto, deixando o destaque para as ilustrações. A aplicação de dourado remete aos manuscritos iluminados, em que o "uso de embelezamento visual para difundir a palavra tornou-se muito importante, e os manuscritos iluminados eram produzidos com extraordinária atenção e sensibilidade em relação ao design" (MEGGS; PURVIS, 2013, p. 63).

A quarta capa (Figura 28) apresenta apenas uma imagem com a mesma aplicação de dourado da parte da frente, e o logo da editora se encontra, pequeno, na parte inferior. Como recurso foi utilizada uma tira de papel para acomodar o texto de quarta capa, o logo, o ISBN e o respectivo código de barras.

Figura 28: Quarta capa.

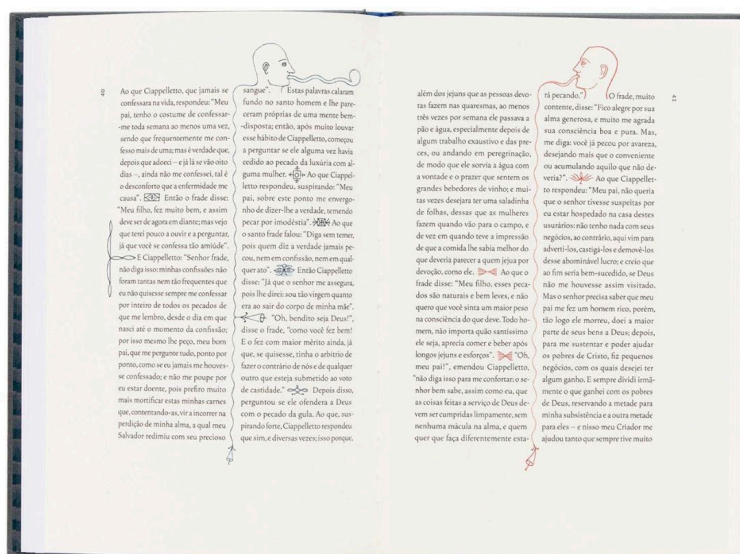


Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico, 2014.

Guardas iniciais com uma estampa que remetem a uma parede de tijolos abrem a edição, que tem uma estrutura formal de páginas de rosto, seguida por um sumário, introdução, e então a obra em si. A introdução, de autoria do organizador e tradutor da obra, Mauricio Santana Dias, traz um apanhado histórico que situa a obra de Boccaccio no tempo e, mais do que isso, apresenta imagens da edição original ilustrada pelo próprio Boccaccio na década de 1370.

Uma página de abertura marca o início da obra após a introdução, também o papel muda de white royal (acinzentado) para yu pur (amarelado) e parece levar o leitor ao universo de Boccaccio. Além disso, segundo Ramos (2022), assim que “as ilustrações do artista plástico Alex Cervený abrem cada capítulo, e preenchem os espaços em branco deixados pela composição do texto, como os iluminadores à época de Boccaccio. A encadernação tem o corte irregular, [parecendo rasgado] também uma referência histórica” (Figura 29).

Figura 29: Ilustrações no miolo.

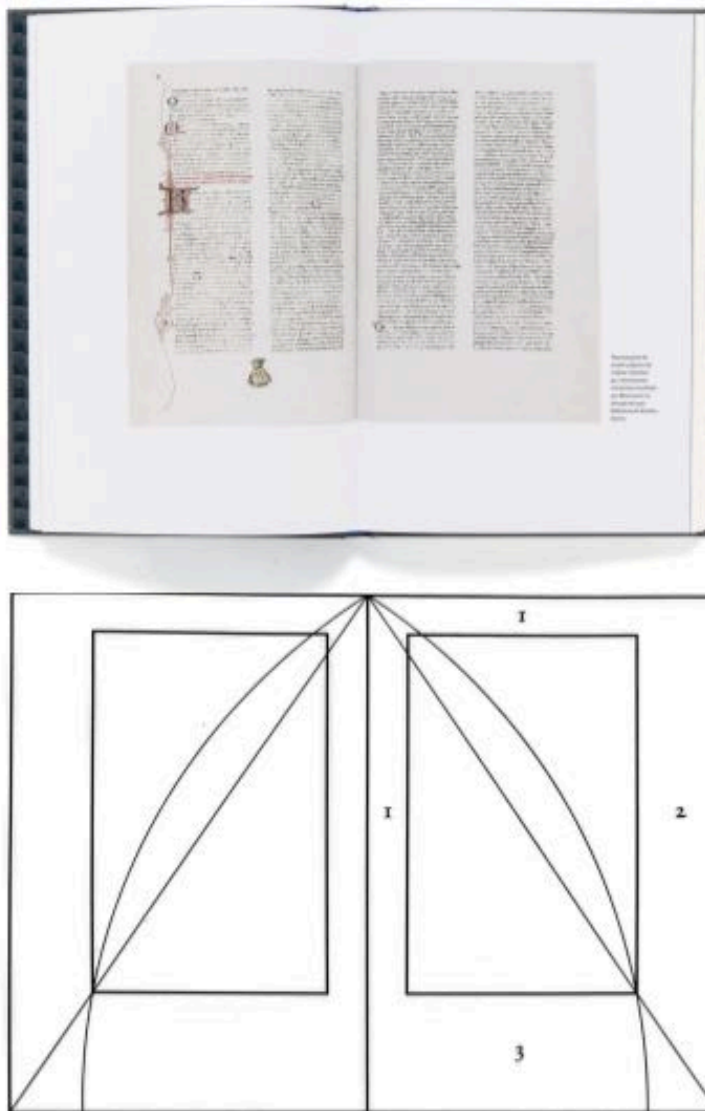


Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico, 2014.

O projeto gráfico divide o texto em duas colunas, com uma mancha mais alta e que deixa boas margens para a inserção das ilustrações. Não só a obra de Boccaccio remete ao Renascimento italiano, mas também as ilustrações e o projeto como um todo, seguindo o cânone áureo utilizado nos livros medievais como elemento construtivo da página (Figura 30). Assim que parece haver uma

parceria entre a imagem e o projeto da mesma forma que o design gráfico do Renascimento, em que o livro era "uma colaboração entre o impressor e o iluminador" (MEGGS; PURVIS, 2013, p. 126).

Figura 30: Alusão à construção da página pelo cânone áureo.



Fonte: Montagem da autora (2023).

Ao final das dez histórias, o livro apresenta o tradutor e o ilustrador com pequenas biografias, seguida pela página de créditos com a ficha catalográfica e o colofão. Fecham a edição guardas finais iguais às iniciais. A premiação do projeto gráfico de *Decameron* parece ser um divisor de águas na premiação, trazendo a figura do artista gráfico como o tradutor visual da obra, alçando-o, assim, aos mesmo patamar de importância da tradução. As laterais do livro fazem

também uma homenagem à tradição do livro medieval com a opção por não utilizar o refile uniforme no corte do papel.

A edição premiada em 2014 cumpre os requisitos de normatização, hierarquização e criatividade de Araújo e Tschichold, além de trazer a linguagem visual como lógica da composição do texto e dos ornamentos que constroem a unidade visual da obra. Para Tschichold, "o segredo de uma página de livro harmoniosa não está necessariamente escondido numa relação entre as quatro margens, exprimível em números simples" (2007, p. 68), e no caso de *Decameron* o projeto excede a margem do texto, retomando o espaço em branco como espaço para a ornamentação. Quanto à organização, são identificáveis os componentes pré-textuais, textuais e pós-textuais. Demais critérios de sistemas de design gráfico também foram alcançados pelo projeto, sobretudo no que corresponde à estrutura da página, que segue preceitos do cânone áureo (ver Figura 7).

4.4.5 Ano de 2015

Título: Livro dos ex-líbris

Autor: Alberto da Costa e Silva; Anselmo Maciel

Projeto gráfico: Ana Luisa Escorel, Ouro Sobre Azul

Capa: Ana Luisa Escorel, Ouro Sobre Azul

Editora: Academia Brasileira de Letras, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Ano de publicação: 2014

Número de páginas: 224

Formato: 28,2 x 18,8 x 2,4 cm

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: Não especificada

Papel: Exemplar digital

Gramatura: Exemplar digital

Exemplar: Digital

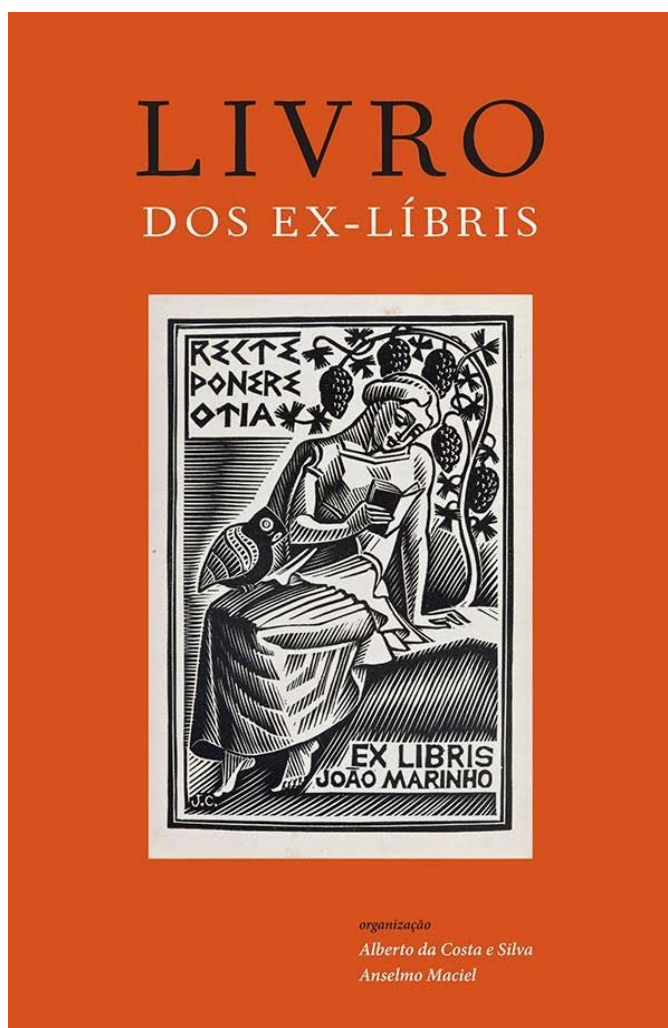
O premiado na categoria de Projeto Gráfico em 2015 é um compilado de coleções de ex-líbris, vinhetas desenhadas ou gravadas que os bibliófilos aplicam nos livros para indicar que pertencem à sua biblioteca. Livro-imagem, o *Livro dos ex-líbris* foi um trabalho encomendado ao setor de

projeto da editora Ouro sobre Azul pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e pela Academia Brasileira de Letras. Segundo o site da editora, o projeto gráfico

precisou acompanhar um ritmo mais para intermitente, circunstância que talvez tenha atuado de forma negativa no resultado final da primeira versão apresentada. E aí, o papel decisivo do editor. Cecília Scharlach, coordenadora editorial da Imprensa Oficial, entrou em cena interferindo com precisão no teor de algumas soluções propostas ajudando, com isso, a equipe de design a ajustá-las. (OURO SOBRE AZUL, 2015).

O livro apresenta uma capa (Figura 31) laranja com a imagem de um ex-líbris centralizado. O título está localizado acima da imagem e o nome dos organizadores da obra na parte inferior da capa.

Figura 31: Capa de *Livro dos ex-líbris*.



Fonte: Editora Ouro Sobre Azul, 2015.

O miolo apresenta as imagens em destaque, sendo o texto alocado em pequenas legendas que referenciam as ilustrações (Figura 32).

Figura 32: Imagens em destaque na diagramação do miolo.



Fonte: Editora Ouro Sobre Azul, 2015.

O projeto gráfico, permeado por respiros, permite uma visualidade dos selos ex-líbris que faz alusão a uma exposição artística, como se fossem quadros expostos em uma galeria (Figuras 33).

Figura 33: Disposição dos ex-líbris.



Fonte: Editora Ouro Sobre Azul, 2015.

As imagens ocupam a maior parte da mancha, sendo o texto alocado majoritariamente na parte inferior da página, como dito anteriormente (Figura 34). A organização colocou as imagens em uma disposição harmônica, de modo que dialogam entre si e colaboram com o conforto visual.

Figura 34: Outra disposição dos ex-líbris.

ESTRANGEIROS

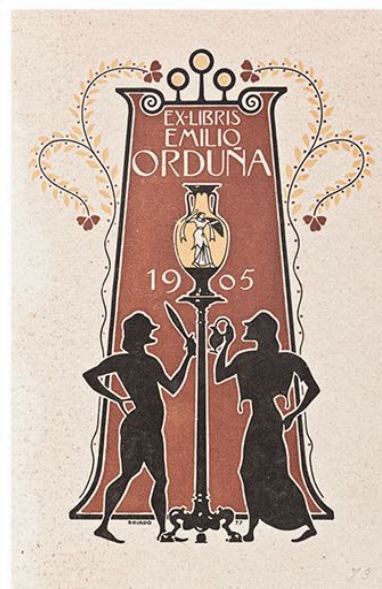


JAMES DAVID FORBES (Escócia, 1809-1868)
FÍSICO
EM DESTAQUE, A CASA DA FAMÍLIA FORBES,
EM BUCÁ, TURQUIA
ÁGUA-FORTE/91 X 61 MM/INGLATERRA, SÉC. XX
INSCRIÇÃO "LONACH" (LONACH HIGHLAND AND
FRIENDLY SOCIETY, FUNDADA PELA FAMÍLIA FORBES)
H.A.W. (INGLATERRA)

146



AGUSTÍ VIÑAS
CLICHÊ EM CORES/102 X 93 MM/ESPANHA, SÉC. XX
JOSEP TRIADÓ MAYOL (ESPANHA, 1870-1929)



EMILIO ORDUNA Y VIGUERA (ESPANHA)
ARTISTA, ESCRITOR, COLABORADOR NA REVISTA *IBÉRICA DE EXLIBRIS*
CLICHÊ EM CORES/113 X 100 MM/ESPANHA, 1905
JOSEP TRIADÓ MAYOL (ESPANHA, 1870-1929)

147

Fonte: Editora Ouro Sobre Azul, 2015.

Sem acesso ao livro físico, as informações técnicas foram pesquisadas no site da editora. Até o momento desta publicação, o livro encontra-se esgotado e sem previsão de nova reimpressão.

A obra premiada em 2015 cumpre satisfatoriamente as diretrizes estabelecidas pelo Referencial Teórico, sobretudo no que diz respeito à composição texto-imagem. Quanto à estrutura, o livro incorpora os elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais de maneira adequada. O princípio de legibilidade, norteadado pelo poder de comunicação da palavra impressa como acomodada num certo espaço (ARAÚJO, 2008, p. 384) se mostra eficaz na construção da unidade visual da obra.

4.4.6 Ano de 2016

Título: Capas de Santa Rosa

Autor: Luís Bueno

Projeto gráfico: Negrito Produção Editorial

Capa: Negrito Produção Editorial

Editora: Ateliê Editorial; Sesc Edições

Ano de publicação: 2015

Número de páginas: 288

Formato: 27,6 x 23,2 x 2,2 cm

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: Kepler Std e Neutra Text

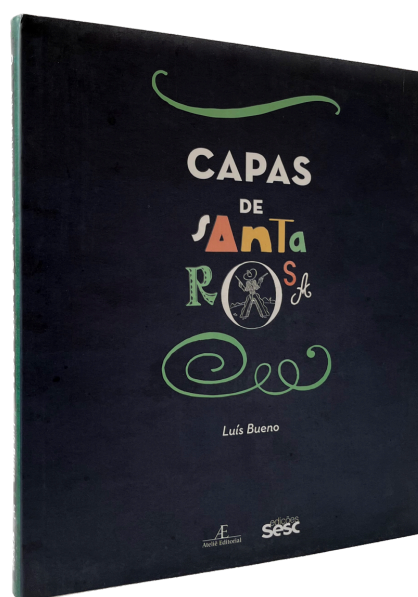
Papel: Chambril avena; Reciclato e Couché fosco

Gramatura: 80g/m²; 180g/m² e 170g/m²

Exemplar: Físico

O livro premiado em 2016 (Figura 35) remonta a trajetória de Tomás Santa Rosa em uma obra que versa sobre a história da editoração e do design gráfico no Brasil a partir das capas criadas pelo artista.

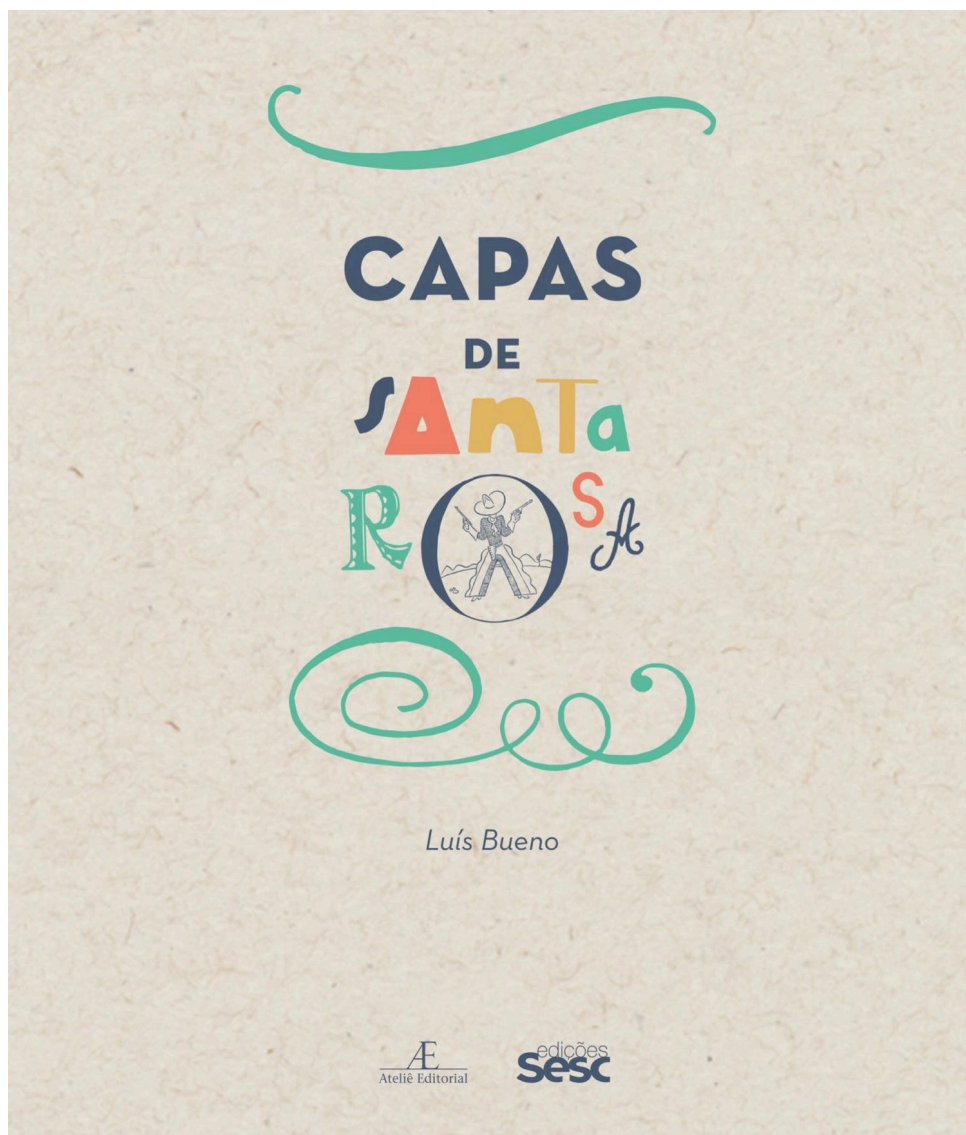
Figura 35: Sobrecapa do livro *Capas de Santa Rosa*.



Fonte: Foto da autora (2023).

Em capa dura, a edição, que faz parte da série Artes do Livro, publicada pela Ateliê Editorial, tem uma sobrecapa em azul com uma textura impressa. Todos os elementos estão centralizados: título, autor e os logos das editoras. O título e os detalhes gráficos apresentam verniz. O tipo da capa é um composto alusivo à obra de Santa Rosa, cujo diferencial em suas criações gráficas era o uso variado dos tipos nos títulos dos livros em que desenvolveu as capas. A quarta capa repete o centralizado da sobrecapa e traz um texto descritivo sobre o conteúdo da obra, na parte inferior constam os números de ISBN e os respectivos códigos de barras. A edição apresenta orelha. A capa é a réplica da sobrecapa, mudando apenas as cores, que são invertidas (Figura 36). O detalhe da costura é aparente.

Figura 36: Capa.



Fonte: Foto da autora (2023).

O miolo apresenta guardas iniciais em azul escuro, e a estrutura do livro é bastante formal, com páginas de falso rosto abrindo a edição. A ficha catalográfica se encontra na página 6, seguida pelo sumário. A edição, que é ilustrada pelas obras do capista biografado, traz um apanhado bastante completo da sua obra gráfica (Figura 37).

Figura 37: Miolo do livro.



Fonte: Foto da autora (2023).

A mancha está alocada mais perto da costura, liberando as margens laterais do lado esquerdo das páginas pares e do lado direito das páginas ímpares (Figura 38).

Figura 38: Mancha.



Fonte: Foto da autora (2023).

Esta mancha acaba por deixar respiros em que são posicionadas as capas que ilustram a obra, assim como comentários e referências. Dando preferência às imagens, os textos geralmente são curtos. Quando acontecem textos maiores, o grid do texto se ajusta mais à parte de dentro da página, continuando a deixar o destaque com as imagens (Figura 39).

Figura 39: Grid.



Fonte: Foto da autora (2023).

As cores utilizadas no projeto conversam com a obra de Santa Rosa, o que traz um certo conforto visual uma vez que a edição contempla um número grande de imagens. O livro se encerra com uma lista de livros em que Santa Rosa trabalhou como artista gráfico, como ilustrador ou ambos, o que traz uma noção do vasto trabalho do artista, que teve uma produção ativa de 1933 a 1957. Finalizando a edição está colocada uma bibliografia de referência e, na última página, os créditos da edição e as informações sobre o tipo e o papel.

O projeto gráfico do livro premiado igualmente cumpre os princípios de Araújo e Tschichold, abordando a normatização, hierarquização e criatividade. A interação entre imagens e texto é equilibrada e harmônica, mantendo o interesse do leitor ao longo da obra. Além disso, a estrutura do livro engloba os elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais estabelecidos por Araújo de maneira apropriada.

4.4.7 Ano de 2017

Título: Estórias da rua que foi balsa

Autor: Ernande Valentin do Prado, Eymard Mourão, Julio Alberto Wong Un, Maria

Amélia Medeiros Mano e Mayara Floss

Projeto gráfico: Patrícia Rezende e Valquíria Rabelo

Capa: Patrícia Rezende e Valquíria Rabelo

Editora: Estúdio Guayabo

Ano de publicação: 2016

Número de páginas:

Formato: 16 x 23 x 2,2 cm

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: Não especificada

Papel: Não especificado

Gramatura: Não especificado

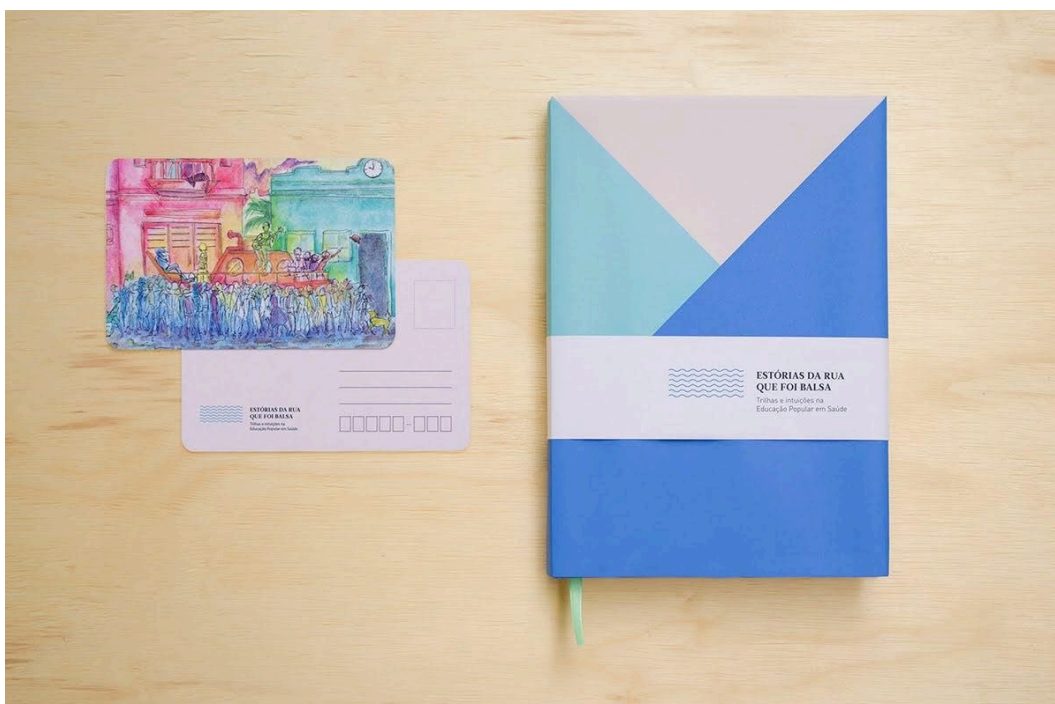
Exemplar: Digital

Estórias da rua que foi balsa: Trilhas e intuições na educação popular em saúde foi o premiado em 1º lugar no 59º Prêmio Jabuti na categoria Projeto Gráfico em 2017. O livro também foi vencedor do Prêmio Cícero de Excelência Gráfica, concedido pela Abigraf-MG.

A edição traz uma sobrecapa cujo esquema de cores faz alusão à dobradura de um barco de papel (Figura 40). Escrito por profissionais da saúde que vivem em cinco diferentes regiões do Brasil, os autores relatam suas vivências na área. A obra traz uma perspectiva do "fazer em saúde sensibilizada pela experiência e pelo outro". Segundo o portfólio do Estúdio Guayabo:

Ao longo dos textos, a navegação é recorrentemente empregada como metáfora para o exercício profissional: percorrer e desbravar caminhos, mergulhar pelas águas da educação popular, confluir vivências e pontos de vista. Nos relatos e poemas, existe também uma dimensão de crítica social, própria do campo da Educação Popular, mas, ao mesmo tempo, a escrita é leve e lúdica, repleta de jogos de linguagem. (GUAYABO, 2017)

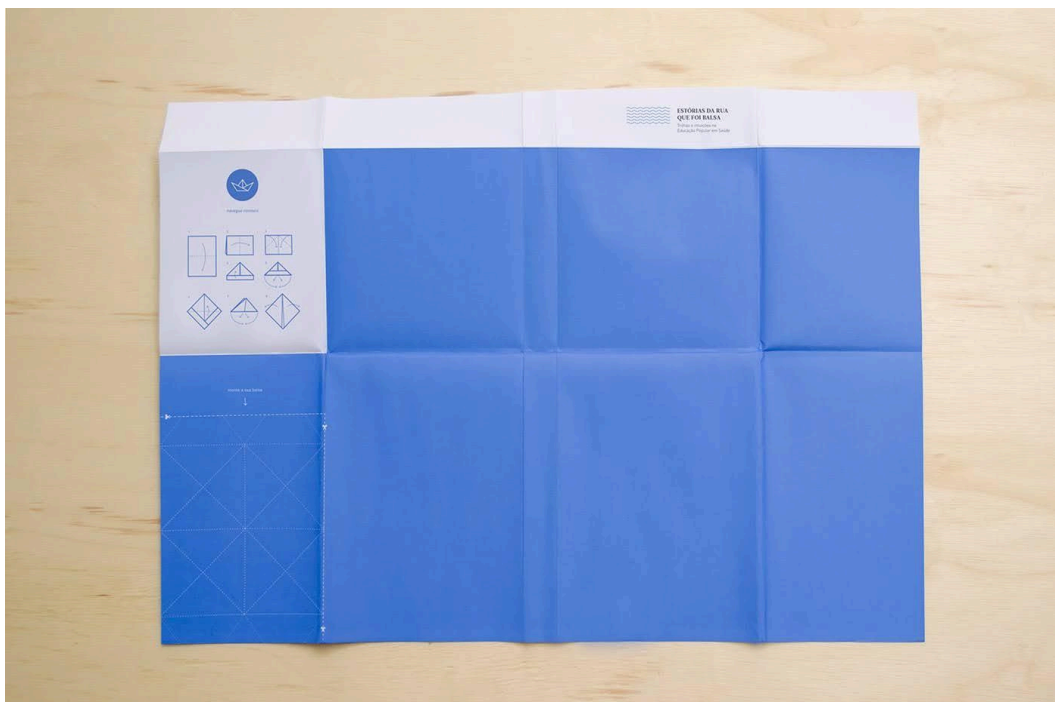
Figura 40: Sobrecapa de *Estórias da rua que foi balsa*.



Fonte: Estúdio Guayabo, 2017.

E, uma vez aberta, a sobrecapa apresenta indicações para uma dobradura de barco de papel (Figura 41).

Figura 41: Sobrecapa aberta.



Fonte: Estúdio Guayabo, 2017.

O escasso acesso ao miolo se dá a partir do sumário. Por meio dele, pode-se identificar uma estrutura formal na construção do livro, com a apresentação e em seguida os capítulos encadeados com a intercalação dos autores. O projeto gráfico de miolo parece seguir os grids geométricos da capa, assim como a paleta de cores (Figura 42).

Figura 42: Sumário.



Fonte: Estúdio Guayabo, 2017.

A edição encontra-se disponível pela Um Livro, site de impressão sob demanda que atua também na comercialização via Marketplace até a entrega do produto ao cliente final, tendo como diferencial a impressão de tiragens curtas e até mesmo a impressão de apenas um exemplar para fins de comercialização por meio de impressões digitais. Devido ao acesso restrito ao miolo, a análise desta edição não pode contemplar pontos como margens, tipografia e outras questões de projeto. No escopo analisado, a obra contempla os elementos que se complementam na criação de unidade comunicativa visto na seção 3.2.1. Quanto à estrutura, o livro também apresenta os elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais.

4.4.8 Ano de 2018

Título: Conflitos: Fotografia e violência política no Brasil 1989-1964

Autor: Angela Alonso; Heloisa Espada (org.)

Projeto gráfico: Luciana Facchini; Beatriz Matuck (assistente)

Capa: Luciana Facchini; Beatriz Matuck (assistente)

Editora: IMS

Ano de publicação: 2017

Número de páginas: 432

Formato: 27,2 x 21,8 x 2,8 cm

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: GT Sectra Fine; Brown

Papel: Eurobulk

Gramatura: 100g/m²

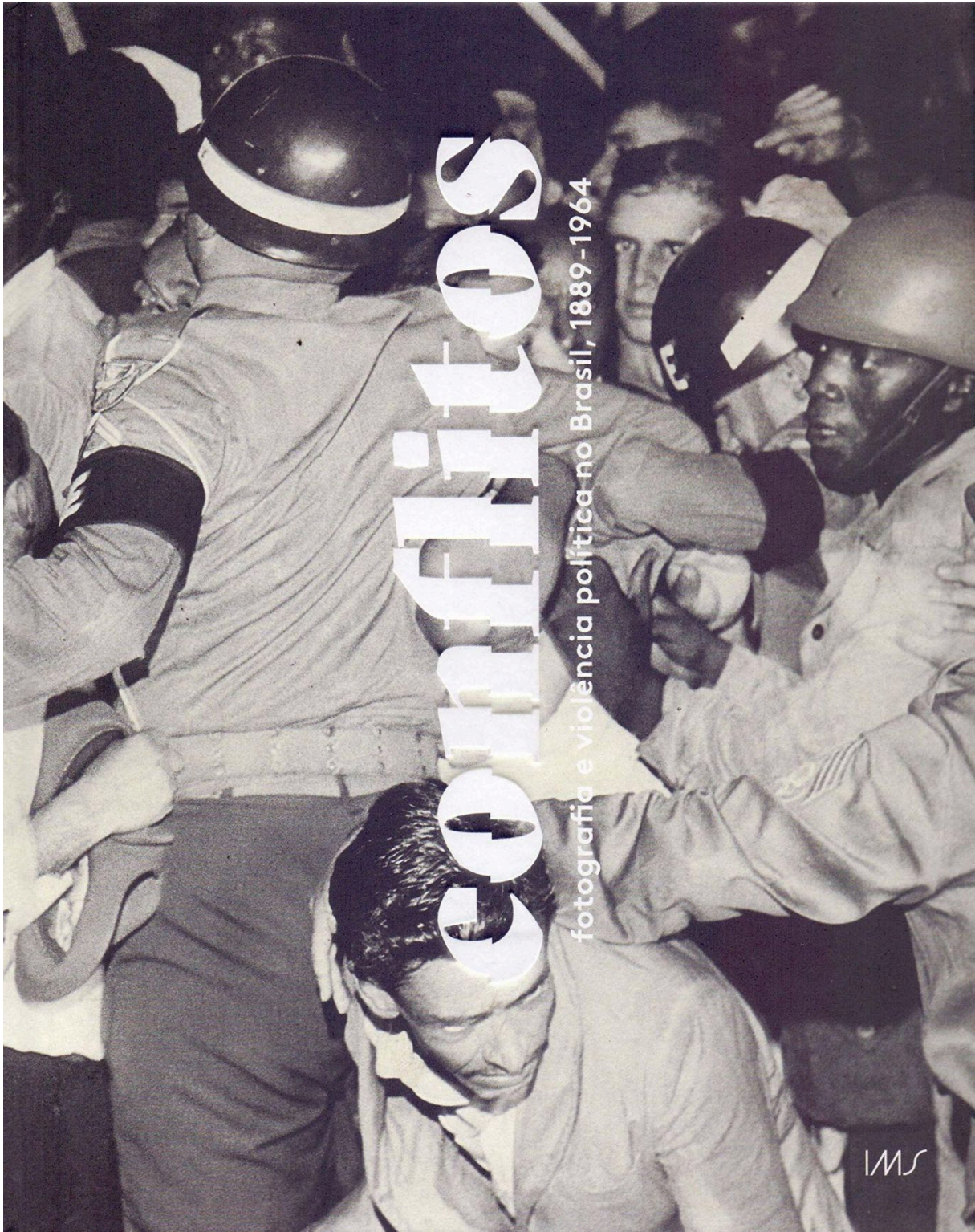
Exemplar: Físico

Publicado a partir da exposição homônima do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e posterior exposição no IMS paulista, o livro traça, por meio de imagens, um panorama de guerras civis e outros conflitos armados no Brasil entre a Proclamação da República e o golpe de 1964. Pela curadoria de Heloisa Espada, a obra reúne imagens de coleções públicas, particulares e também do acervo do Instituto Moreira Salles. A obra mostra um Brasil não pacífico, e retrata pelo viés do conflito questões políticas que são ainda hoje tratadas no país. Desde a Revolução Federalista, passando pela Revolta da Vacina, pela Revolução Farroupilha e pela Revolução de 1930, o apanhado histórico ainda avança pela Campanha da Legalidade e termina com o Golpe de Estado de 1964.

Conflitos traz na capa a foto de um autor desconhecido que retrata a polícia contendo o avanço da massa durante o Comício das Reformas (ALONSO; ESPADA, 2017, p. 387). A imagem é um zoom da foto, sangrada e vazada para a quarta capa. O logo da editora está à direita no pé da capa, pequeno. A capa (Figura 43) é dura, e o título, verticalizado, se encontra centralizado e em baixo relevo, com destaque para a fonte fragmentada no sentido da leitura do texto. A quarta capa apresenta apenas o segmento da fotografia, sem texto, e o ISBN e código de barras centralizado na

parte inferior da página. O refile das páginas é pintado manualmente em vermelho, e o detalhe de finalização da costura é aparente.

Figura 43: Capa do livro *Conflitos*.



Fonte: Foto da autora (2023).

O projeto gráfico tem as guardas iniciais vermelhas, e a estrutura organizacional do livro segue o padrão de Araújo (2009). As folhas de rosto e falso rosto são logo seguidas pelo sumário, e então pela obra. A diagramação aproveita bastante a página por meio de uma mancha grande, dividida majoritariamente em duas colunas, deslocadas na direção das margens externas (Figura 44).

Figura 44: Diagramação do texto em duas colunas.



Fonte: Foto da autora (2023).

Notas e comentários ao longo do texto estão alocados na parte inferior da página, parecendo ter a intenção de interferir minimamente na mancha da página. As imagens estão dispostas como respiro ao longo da diagramação, intercalando o peso da mancha e dando fluidez ao projeto gráfico (Figura 45). As fotografias também são alocadas nas páginas de texto, servindo como respiro da mancha. Ao final da obra se encontram os anexos, incluindo a página de créditos. A ficha catalográfica divide a última página com o colofão e o livro se encerra com guardas finais iguais às do início.

Figura 45: Destaque para as imagens.



Fonte: Foto da autora (2023).

O projeto gráfico da obra premiada em 2018 adere de forma consistente aos princípios de Araújo e Tschichold, em relação à normatização, hierarquização e criatividade. A interação entre texto e imagem foi organizada de forma criativa, trazendo destaque ora para o conteúdo textual ora para o conteúdo visual de forma coesa e harmoniosa. A estrutura do livro abrange os elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais de maneira apropriada. A criatividade também se manifesta nas soluções gráficas adotadas, como os acabamentos escolhidos para o livro. De modo geral, o livro atende aos sistemas de design gráfico que foram examinados nesse estudo de forma satisfatória.

4.4.9 Ano de 2019

Título: Clarice

Autor: Roger Mello

Projeto gráfico: Felipe Cavalcante

Capa: Felipe Cavalcante

Editora: Global Editora

Ano de publicação: 2018

Número de páginas: 124

Formato: 25,6 x 17 x 1,6 cm

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: Não especificada

Papel: Pólen bold (estimado)

Gramatura: 70g/m²

Exemplar: Físico

O livro de Roger Mello lançado pela Editora Global em 2019 traz os elementos de capa em sua sobrecapa. A parte interna da sobrecapa apresenta grafismos geométricos que se sobrepõem uns aos outros, sendo dobrada e aparente na capa. A parte externa traz o título, autor, ilustrador e o logo da editora no centro da página (Figura 46).

Figura 46: Sobrecapa do livro *Clarice*.



Fonte: Foto da autora (2023).

Na quarta capa, o texto em duas colunas repete o alinhamento no centro da página, também com as dobras aparentes, sendo no eixo em branco onde se encontram as informações sobre a obra. O logo da editora e o ISBN com o código de barras estão alocados à esquerda do texto (Figura 47).

Figura 47: Quarta capa.



Fonte: Foto da autora (2023).

A sobrecapa se abre um pôster tamanho A3, que revela o grafismo geométrico. A capa da edição é dura e de um vermelho chapado, e o logo da editora está centralizado na parte baixa da capa. A expressão “livro vermelho” escrito em coreano em um tom amarelo-claro ocupam a parte superior, o título, *Clarice*, está localizado ao lado dos escritos, verticalmente e na altura do tipo coreano (Figura 48). A opção por esse destaque em outra língua não parece ter nenhuma relação com o conteúdo da obra, que conta a história pelo viés da menina Clarice, que reflete sobre questões pertinentes ao mundo dos adultos.

Figura 48: Capa em vermelho.



Fonte: Felipe Cavalcante, 2019.

As guardas que abrem a edição tem o fundo branco com traços geométricos em laranja. O livro apresenta uma estrutura bastante formal, com os elementos pré-textuais organizados no modelo de Araújo (Quadro 10 deste trabalho). A página de créditos e a ficha catalográfica estão localizadas na página 2, e não há sumário e logo o livro se abre no primeiro capítulo (Figura 49).

Figura 49: Abertura do primeiro capítulo.



Fonte: Foto da autora (2023).

A mancha não é fixa, sendo alocada alinhada ora à parte superior da página, ora à parte inferior, deixando espaço para as ilustrações (Figuras 50 e 51).

Figura 50: Alinhamento do texto pela parte inferior e ilustração na parte superior.



Fonte: Foto da autora (2023).

Figura 51: Alinhamento do texto pela parte superior e ilustração na parte inferior.



Fonte: Felipe Cavalcante, 2019.

As ilustrações estão presentes em quase todas as páginas e, mesmo onde não há ilustração, algum recurso gráfico é utilizado, como uma página colorida, por exemplo, o que traz bastante intensidade ao projeto (Figura 52).

Figura 52: Páginas em cor.



Fonte: Foto da autora (2023).

Não há colofão, e a edição se encerra com guardas finais iguais às iniciais. A obra premiada em 2019 apresenta uma estrutura por meio dos elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais. O princípio de legibilidade, apesar de ser contemplado no projeto uma vez que contempla a tarefa comunicacional, o excesso de recursos gráficos deixa a obra sem muito respiros, o que pode tornar a leitura mais desconfortável ao leitor. Contudo, é relevante ressaltar que o livro alcançou a conformidade com os princípios dos sistemas de design gráfico analisados nesta abordagem.

4.4.10 Ano de 2020

Título: Arquiteturas contemporâneas no Paraguai

Autor: Goma Oficina (org.)

Projeto gráfico: André Stefanini, Ana David, Christian Salmeron, Maria Claudia Levy

Capa: André Stefanini, Ana David, Christian Salmeron, Maria Claudia Levy

Editora: Romano Guerra Editora, Editora Escola da Cidade

Ano de publicação: 2019

Número de páginas: 176

Formato: 24 x 16,8 x 2 cm

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: Neue haas grotesk; Lyon

Papel: Offset; Pólen Bold

Gramatura: 120g/m²; 90g/m²

Exemplar: Físico

No ano de 2020, o livro *Arquiteturas contemporâneas no Paraguai* foi contemplado com o primeiro lugar da categoria Projeto Gráfico. A obra, que é bilíngue e organizada pela Goma Oficina, traz textos de diversos autores que versam sobre a arquitetura paraguaia, dando destaque a uma arquitetura pouco publicada e, ao mesmo tempo, extremamente rica. Em capa dura em papel kraft e letramento em pantone laranja, a edição se vale dos tons de laranja em contraste com o papel da capa criando uma composição rica com a utilização de poucos recursos gráficos. O título ocupa a parte superior da capa, sangrado para a quarta capa (Figura 53).

Figura 53: Capa de *Arquiteturas contemporâneas no Paraguai*.



Fonte: Foto da autora (2023).

O texto de quarta capa está alinhado à direita, em preto, e inicia sobreposto ao texto. O logo da editora, os patrocinadores e os números de ISBN estão na parte inferior da quarta capa. Publicado por duas editoras, o livro possui dois números de ISBN e dois códigos de barras (Figura 54).

Figura 54: Capa e quarta capa.



Fonte: Goma Oficina, 2020.

A lombada da edição é aparente, onde ficam visíveis a costura e a cola, além das abreviaturas “arq” (arquitetura) e “py” (Paraguay) dispostas verticalmente (Figura 55).

Figura 55: Lombada aparente.



Fonte: Foto da autora (2023).

As guardas iniciais são da mesma cor laranja da capa. Logo, o livro inicia com imagens alocadas às margens externas das páginas. Uma dupla folha de rosto se abre nas páginas quatro e cinco, replicando elementos gráficos da capa. O livro apresenta um sumário na página sete, seguido de um mapa do Paraguai. Por ser uma edição bilingue, a diagramação distribui o texto em duas colunas, sendo a coluna esquerda o texto em espanhol alinhado também à esquerda e a coluna direita o texto em português, justificado (Figura 56).

Figura 56: Edição bilingue.



Fonte: Goma Oficina, 2020.

As notas estão alocadas na parte superior da página, o que é pouco usual, contudo foi uma boa solução de projeto uma vez que a mancha está alinhada mais para baixo na página. A edição mescla dois tipos de papel, iniciando com pólen bold 90g/m², passando a um offset com gramatura de 120g/m² e finalizando novamente com o papel pólen. As fontes utilizadas foram a neue haas grotesk e a lyon, que trazem uma elegância discreta ao texto, deixando os destaques para as imagens, mapas e plantas que contemplam a edição. Além disso, as fontes diferenciam os textos em espanhol

(sem serifa) e em português (serifada), dando pesos diferentes à mancha e criando uma certa identidade tipográfica para cada uma das línguas, recurso que já aparece desde a capa.

O livro traz suas informações técnicas nas páginas finais, incluindo a ficha catalográfica. Não há colofão, porém as informações sobre fonte e papel estão descritas na página de créditos. Guardas finais do mesmo laranja fecham a edição. O projeto não somente contempla os elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais, mas também se destaca pela sua criatividade, organizando o grid como ferramenta de trabalho para o processo visual, estruturando a página articulada e expandido o espaço que se estende além de suas margens (LUPTON, 2013, p. 157). A abordagem é notável ao permitir que texto e imagem se complementem, o que é bastante funcional em um livro que trata sobre arquitetura. A edição bilíngue traz uma abordagem sensível à obra, tornando o projeto gráfico particularmente atraente.

4.4.11 Ano de 2021

Título: O médico e o monstro

Autor: Robert Louis Stevenson

Projeto gráfico: Giovanna Cianelli

Capa: Pedro Inoue

Editora: Antofágica

Ano de publicação: 2020

Número de páginas: 288

Formato: 14 x 21 x 2 cm

Ilustração: Sim

Guardas: Sim

Fonte: Utopia; Animal Soul

Papel: Pólen

Gramatura: 80g/m²

Exemplar: Físico

O médico e o monstro, de Robert Louis Stevenson, é um clássico da ficção gótica, que explora temas como dualidade humana, moralidade e o lado sombrio da psique. Em capa dura e costurada, a edição da editora Antofágica premiada em 2021 tem um fundo preto chapado, trazendo o título,

em branco e em uma tipografia manual que faz alusão ao grafismo de pinceladas, que ocupa quase todo o espaço da capa. O nome do autor, também em branco e no mesmo padrão de grafismo, está localizado na parte baixa da capa em corpo menor. Como recurso gráfico, foi utilizada uma mancha vermelha que lembra um monstro, sendo alusiva ao título da obra. Não consta na capa o logo da editora, o que é pouco usual no mercado (Figura 57).

Figura 57: Capa do livro *O médico e o monstro*.



Fonte: Foto da autora (2023).

A quarta capa também é composta em fundo preto chapado e contém a frase “Do que você tem medo?” no mesmo tipo e cor da capa. A frase ocupa todo o espaço, e o logo da editora está localizado, em corpo menor, à direita no pé da página. Foi utilizado o recurso de uma fita em papel de 4,5 cm para trazer elementos informativos sobre a obra como as informações técnicas sobre a ilustração, tradução, apresentação, posfácio e o ISBN com o código de barras (Figura 58).

Figura 58: Quarta capa.

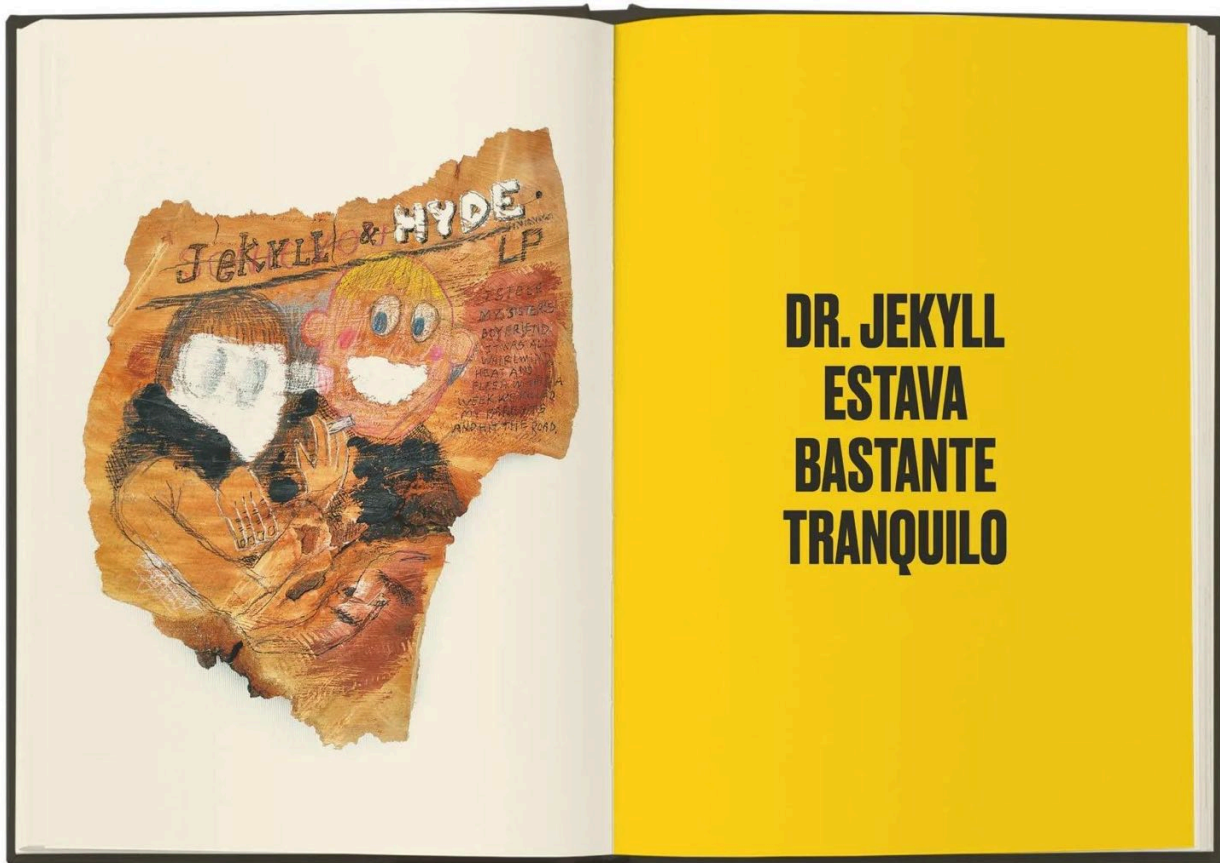


Fonte: Foto da autora (2023).

Clássico da literatura pela interpretação gráfica de Adão Iturrusgarai, a edição é composta em quatro cores, mas apresenta as guardas de abertura na cor preta chapada. Em seguida, abrem-se várias páginas de falso rosto que se alternam ora apresentando os colaboradores da edição, ora com ilustrações de Adão Iturrusgarai. A página de créditos está localizada na página 12, seguida, então, pela folha de rosto na página 13. Não há um sumário, e logo após a página de rosto inicia-se, na p. 15, a apresentação da edição. Ao final desta apresentação, o recurso de uma caixa de texto foi utilizado para destacar a assinatura do texto.

A obra começa sem uma nova abertura replicando o título, apenas com a dedicatória do autor, o que é pouco usual. As entradas são marcadas por destaques de página inteira em amarelo com o título centralizado, acompanhado de ilustrações, também de página inteira, na página par (Figura 59).

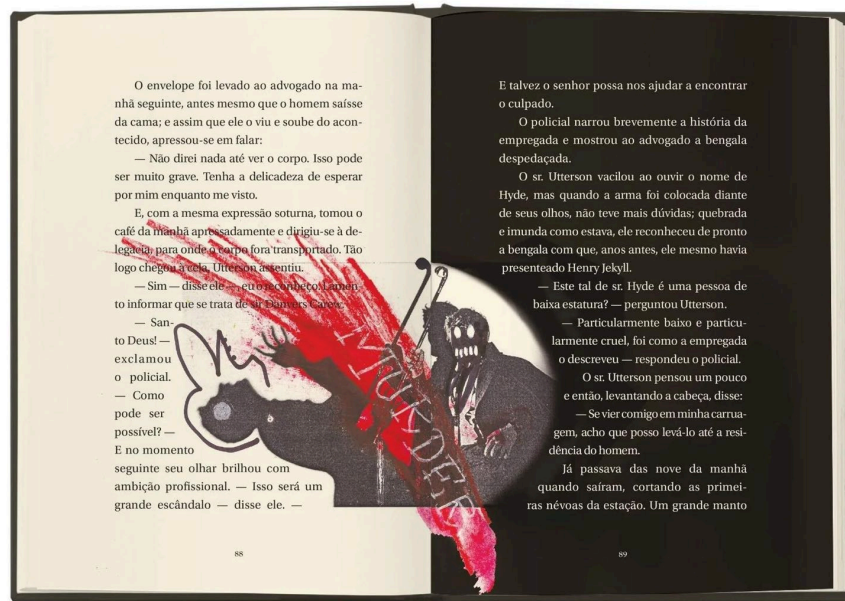
Figura 59: Entradas e ilustração.



Fonte: Editora Antofágica, 2021.

O texto está acomodado em uma mancha uniforme no centro da página, e a diagramação é intercalada pelas ilustrações, ora sangradas em página inteira, ora nas margens das páginas, ora sobrepostas ao texto. Da mesma forma, o texto é apresentado ora de forma positiva (fundo branco), ora negativa (fundo preto), como evidenciado na Figura 60.

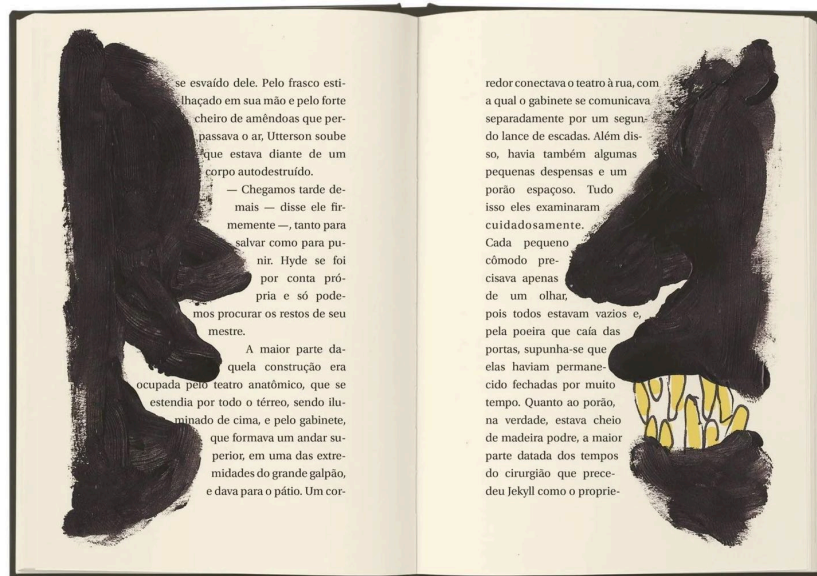
Figura 60: Sobreposição ao texto.



Fonte: Editora Antofágica, 2021.

As ilustrações não sobrecarregam o projeto, sendo alocadas de forma alusiva à obra, porém sem causar interferência ao conteúdo (Figura 61). O espaço em branco do grid acaba sendo usado como espaço de criação.

Figura 61: Diálogo entre imagem e texto.



Fonte: Editora Antofágica, 2021.

Quando o texto literário chega ao fim, a edição se completa com três posfácios, seccionados por autor em páginas amarelas, vermelhas e pretas, seguindo a paleta de cores do projeto gráfico. A ficha catalográfica está localizada ao final do livro, sendo sucedida pelo colofão e guardas finais do mesmo preto chapado das iniciais. A edição premiada de 2021 atende aos requisitos de normatização, hierarquização e criatividade delineados por Araújo e Tschichold. Além de adotar a linguagem visual como base para a composição do texto e também fazer uso de ornamentos, como a edição premiada em 2014, da mesma forma estabelecendo uma unidade visual distintiva à obra. Também em concordância com a perspectiva de Tschichold, que enfatiza que a harmonia de uma página de livro não está necessariamente ligada às quatro margens em uma relação quantitativa simples, o projeto gráfico ultrapassa os limites do texto, ocupando os espaços em branco da margem com ilustrações, que, por sua vez, interferem na mancha gráfica e reforçam aspectos do texto. As estruturas pré-textuais, textuais e pós-textuais estão presentes de forma criativa, uma vez que recebem destaque gráfico de páginas coloridas.

5. ANÁLISE DOS DADOS

A noção do projeto gráfico como processo ativo na produção do livro como objeto no mercado brasileiro no período entre 2011 e 2021, apresentada na delimitação do tema desta pesquisa, traz consigo o recorte geográfico e temporal do trabalho. Tomado tal recorte como ponto de partida, a pesquisa procurou explorar a produção gráfica brasileira no período entre 2011 e 2021 em busca de elementos que permitam identificar atributos que revelem valores em comum entre estes projetos. Assim, os resultados da análise dos dados foram satisfatórios em relação ao que a pesquisa buscou investigar, tendo sido cumpridos, sobretudo, a coleta e a classificação de dados técnicos das obras premiadas na categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti, dentro do recorte temporal proposto, a fim de identificar pontos em comum nestas edições e, assim, buscar entender de que forma um júri premia os projetos indicados por uma curadoria.

A maior dificuldade durante a pesquisa foi o acesso a algumas das obras. E tal fato parece retratar uma questão mercadológica problemática da área: tiragem *versus* demanda. A questão se relaciona também ao fato de uma das editoras, e a única duas vezes premiada no recorte temporal, ter encerrado suas atividades no ano de 2015. A Cosac Naify, que foi uma editora ímpar na história editorial brasileira por meio de uma curadoria que não se refletia apenas no catálogo, mas também no que diz respeito aos atributos estéticos e simbólicos do produto, fez do livro impresso um objeto de cobiça entre leitores e colecionadores. Assim, a editora foi um esforço gráfico que mudou os rumos do fazer do livro no Brasil ao elevar o objeto a um patamar de livro-arte, tendo como diferencial não as edições de luxo, muito embora seus livros apresentassem papéis de qualidade e impressões cuidadosas, mas, sim, apostar no projeto gráfico como linguagem.

Outra questão relevante que foi identificada na análise dos créditos das edições premiadas é o fato de o artista gráfico não ser creditado na ficha catalográfica da obra, apesar, como visto nos projetos analisados, da importância desse profissional na tradução visual do livro. Se o tradutor interpreta a obra pelo viés da linguagem, o artista gráfico a interpreta pelo viés visual, sendo um processo de trabalho bastante similar em determinados pontos. Uma vez não creditado devidamente, o trabalho do artista gráfico parece ficar em segundo plano, não sendo colocado no mesmo grau de importância em que está o tradutor, cujo nome obrigatoriamente deve constar na

ficha catalográfica. Em uma mudança ideal de paradigmas, colocar o artista gráfico neste outro lugar, pode consolidar não só o profissional, como também a importância desta etapa na produção do livro impresso.

Passando à premiação, uma mudança estrutural também pode ser aqui evidenciada já que, dentro do recorte temporal proposto, acontece uma ruptura, a partir de 2018, em que o prêmio passa por uma importante transformação: a premiação passou a contemplar apenas um premiado, sendo somente o primeiro lugar e não mais primeiro, segundo e terceiro como acontecia até então. Apesar de não afetar diretamente o escopo de análise da pesquisa, que se propôs a analisar os premiados em primeiro lugar, tal fato reflete uma grande mudança nos parâmetros e parece afetar, de forma indireta, a área do design gráfico ao contemplar, financeira, cultural e socialmente, apenas uma obra entre os finalistas, não havendo mais espaço para as menções honrosas, que eram uma forma de reconhecimento importante dentro do meio gráfico e editorial. A categoria Projeto Gráfico no Prêmio Jabuti denota a amplitude do escopo de áreas da premiação, que não foca exclusivamente na figura do autor, mas destaca o trabalho dos diversos profissionais envolvidos na criação e produção de um livro.

Sobre o ponto de vista de projeto, se faz importante considerar que, para analisar o projeto gráfico de um livro, os vários aspectos que contribuem para uma experiência visual e estética do leitor, não sendo ferramentas isoladas de trabalho, mas funcionando como um todo para compor o objeto. Os elementos que geralmente são avaliados em um projeto gráfico de livro são a **estrutura**, que aporta o ordenamento das partes do livro, dividida sobretudo em elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais; a **capa**, que deve atrair a atenção do leitor e ao mesmo tempo procurar representar o conteúdo do livro; a **tipografia**, que é a escolha da fonte (tipo de letra) e que é fundamental no que diz respeito ao princípio de legibilidade aqui elucidado pela teoria de Araújo; o **leiaute** da página, sendo esta etapa a de ordenar e dispor texto, margens, espaçamento entre linhas, colunas e parágrafos que podem ou não influenciar a experiência de leitura, também sendo igualmente importante na legibilidade; o **grid**, que dá suporte a uma estrutura organizacional replicável e auxilia na construção coesa do projeto; a escolha do **papel e acabamento**, que além de compor a estética visual também orienta a parte sensorial do livro enquanto objeto; o **estilo visual** do projeto, que deve ser consistente em todo o livro; e a **hierarquização**, que consiste no uso de diferentes tamanhos de fonte, as imagens e os estilos de formatação a fim de criar uma hierarquia

visual no conteúdo. Assim que, ao criar um projeto gráfico para um livro impresso, é importante considerar de que forma estes critérios se constituem, com amparo na bibliografia técnica da área, em um sistema de design gráfico que pode ser aplicado para criar uma unidade visual coesa para a obra e que se alinhe junto ao conteúdo e a mensagem do livro.

Nos projetos aqui estudados, o foco de análise foi sobretudo a organização e estrutura do livro, que trazem um aporte da forma do livro enquanto objeto, e o leiaute e o grid, que dão suporte ao projeto gráfico. No premiado em **2011**, *Theodoro Sampaio – Nos sertões e nas cidades*, nota-se que o livro não segue a prática de mercado tanto por seu formato quanto por seu acabamento. Publicado pela Versal Editores em uma estreita relação com a empresa Odebrecht, o artista gráfico pode ter tido mais liberdade ao compor o projeto uma vez que a edição foi subsidiada, trazendo assim mais liberdade ao processo de criação e para a escolha dos acabamentos. Em **2012**, *Linha do tempo do design gráfico no Brasil* é um marco da publicação de livros sobre o assunto no país. A edição robusta da editora Cosac Naify não mediu esforços financeiros e nem estipulou prazos para a construção do projeto, que segundo a dupla de designers demorou três anos para ser construído (RAMOS, 2012). A edição premiada em **2013**, *A louca debaixo do branco*, se destaca pela relação estabelecida entre arte visual e arte impressa. O projeto se destaca pela criatividade e pelo olhar sensível do designer em relação à iconografia, fazendo o texto trabalhar a favor da imagem, equilibrando o projeto gráfico em uma hierarquização harmônica e instigante ao leitor. *Decameron*, edição premiada em **2014**, é uma obra de referência quando se fala em design editorial no Brasil. Trazendo como referência as primeiras edições da obra de Boccaccio, o livro faz uma homenagem contemporânea à tradição do livro medieval. A obra premiada em **2015**, *Livro dos ex-líbris*, traz a composição da imagem como referência para a construção do texto. O compilado faz um levantamento histórico dos ex-líbris, etiquetas utilizadas ainda hoje para indicar a coleção de uma biblioteca particular, apresentando uma evolução gráfica destes marcadores ao longo do tempo. Em **2016**, *Capas de Santa Rosa*, traça uma trajetória na história da editoração e do design gráfico no Brasil a partir das capas criadas pelo artista Tomás Santa Rosa. Através deste compilado, o livro narra não só a trajetória do artista, mas também acompanha a trajetória de uma literatura e de uma indústria editorial. A edição premiada em **2017**, *Estórias da rua que foi balsa* traz a história de profissionais da saúde no Brasil. O projeto gráfico faz alusão à navegação, trazendo a ideia de ser

uma metáfora para o exercício desses profissionais. Além do Jabuti, o projeto gráfico também foi premiado pela Abigraf com o Prêmio Cícero. Em **2018**, o premiado *Conflitos* surge a partir da exposição homônima do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e posterior exposição no IMS paulista. Por meio de imagens, o livro, que traça um panorama de guerras civis e outros conflitos armados no Brasil, se destaca, pelos acabamentos escolhidos e pela qualidade gráfica dedicada ao livro. O livro premiado em **2019**, *Clarice*, é uma edição bastante criativa, mas que por vezes afeta a experiência de leitura da obra devido aos diversos recursos empregados, tanto por parte do projeto gráfico quanto pela escolha dos acabamentos, o que traz bastante intensidade ao projeto. No ano de **2020**, o livro *Arquiteturas contemporâneas no Paraguai* foi o contemplado com o primeiro lugar da categoria Projeto Gráfico. A obra se destaca pela criatividade tanto do projeto quanto dos acabamentos, trazendo uma lombada aparente que deixa à mostra a estrutura do livro como uma estrutura de um prédio em construção. Em **2021**, último ano de análise deste escopo, traz a obra *O médico e o monstro* em uma edição bastante criativa e dentro dos parâmetros praticados no mercado brasileiro em relação ao formato e acabamento. Ao premiar uma edição mercadológica, o Prêmio parece se aproximar novamente do público leitor por meio de uma edição acessível e em um formato usual de mercado.

A pesquisa identificou similaridades entre os premiados no sentido em que os sistemas estruturais de projeto se assemelham em determinados pontos, convergindo em um esquema que pode ser reproduzido de maneira ordenada durante o processo de criação. O grid em duas colunas, que remonta a uma tradição manuscrita, visto aqui na seção 3.2.1.2, foi utilizado em alguns dos casos estudados (Figura 62).

Figura 62: Premiados em 2018 (esquerda) e em 2020 (direita).



Fonte: Montagem da autora (2023).

Assim, um mesmo recurso gráfico pode, assim, ser utilizado tanto para uma melhor distribuição do conteúdo do texto na página, como no caso de *Conflitos*, 2018, quanto recurso que permite uma melhor leitura de um texto bilíngue, como em *Arquiteturas do Paraguai*, 2020. Por vezes, o mesmo recurso também aparece como fator ornamental, como em *Decameron*, 2014, que remete ao Renascimento italiano, seguindo o cânone áureo utilizado nos livros medievais como elemento construtivo da página (Ver Figura 30).

Da mesma forma, a ilustração também se manifesta de maneira recorrente nos projetos analisados. No caso de *Decameron*, 2014, em parece haver uma parceria entre a imagem e o projeto da mesma forma que o estilo gráfico do Renascimento, em que o livro era "uma colaboração entre o impressor e o iluminador" (MEGGS; PURVIS, 2013, p. 126), também traz a composição entre o texto e os ornamentos que acabam por ajudar a construir uma unidade visual para a obra. Da mesma forma, retomando o espaço em branco como espaço para a ornamentação, *O médico e o monstro*, 2021, igualmente se vale dos vazios como espaço de criação, trazendo à obra características que ora remetem, mesmo que indiretamente, à Gutenberg, ora extrapolam espaço da página como ferramenta de expressão visual (Figura 63).

Figura 63: Premiados em 2014 (esquerda) e 2021 (direita).



Fonte: Montagem da autora (2023).

Nos projetos analisados, nota-se também uma explicitação do grid como ferramenta projetual, sendo usados ora com de forma modular, ora em coluna, e frequentemente complementando o jogo entre texto, imagem e ilustração, ganhando, assim, um papel de destaque na obra, e confirmando a ideia de Lupton de que o grid deixa a página inteira disponível para o uso e que as bordas acabam se tornando tão importantes quanto o centro (LUPTON, 2008, p. 175). Com isso em perspectiva, o espaço em branco novamente parece tomar forma nos projetos premiados, seja por iconografia ou pelo transgredir da margem do texto. Projetar no espaço em branco parece ter sido um mote de trabalho desta década de premiados, sendo usado ora como espaço de expressão criativa do artista, ora funcionando como espaço complementar ao texto literário. Tal fato demonstra uma certa tendência do uso da borda do grid como espaço para criar, não restringindo o projeto gráfico apenas ao conteúdo textual, explorando outras facetas das delimitações da página (Figura 64).

Figura 64: Premiados em 2012 (esquerda), 2016 (direita superior) e 2015 (direita inferior).



Fonte: Montagem da autora (2023).

Em relação às questões de ordem mercadológica, alguns projetos tornam o produto mais viável ao mercado brasileiro, sendo edições mais voltadas ao propósito comercial no que diz respeito

ao formato e aos valores de mercado, assim como também a disponibilidade da edição a pronta entrega, ou seja, ter o produto em estoque, não dependendo assim, de modelos POD¹⁰ de comercialização que acabam por aumentar os custos ao cliente final. Nos livros analisados, as edições de 2014, 2017, 2019 e 2021 (Figura 65) parecem ser mais voltadas ao mercado uma vez em que o tema da obra é mais universal, ou seja, não um tema nichado a um determinado núcleo, como a edição de 2012 (mais voltada a designers gráficos) ou a edição de 2020 (mais voltada a arquitetos). Uma relação entre as edições mais comerciais aqui analisadas são também o formato, sendo formatos mais usuais no mercado brasileiro, aproximando-se de formatos 16x23 ou 14x21.

Figura 65: Premiados em 2014, 2017, 2019 e 2021.



Fonte: Montagem da autora (2023).

A partir do premiado em 2021, a premiação parece colocar novamente em destaque o trabalho do profissional em uma realidade possível na indústria brasileira, em que é necessário adequar o projeto às diretrizes de mercado e não o contrário como acontece em edições encomendadas para outros fins que não o mercado como público-alvo. Com isso, livros comerciais podem voltar a ter espaço nesta categoria da premiação, fazendo com que editores passem a atentar ainda mais a esta etapa do projeto criando, assim, uma possível tendência gráfica a partir disso. Embora não tenha sido tratado por este escopo, esta ideia pôde ser observada no projeto premiado em 2022, *Ubu Rei*, de Elaine Ramos para a editora Ubu, que novamente trouxe uma edição literária

¹⁰ *Print on demand*, ou impressão sob demanda, é um modelo de negócio que permite a manufatura do produto em pequenas tiragens, eliminando assim o estoque.

de propósito comercial como premiada, valorizando a produção editorial brasileira em uma categoria que muitas vezes premiou um nicho específico de mercado.

O livro nesta pesquisa é entendido como um produto, ou seja, um artefato completo, uma unidade. Assim, mesmo não sendo o foco da análise, mas uma vez o livro tratado como objeto, fez-se necessária, também, uma análise que contemplasse as capas dos livros premiados nesta categoria permitindo, assim, uma melhor compreensão do livro como produto mercadológico e uma melhor visão do livro como produto gráfico. Os projetos foram analisados como um todo, sendo indivisíveis as unidades capa e miolo. As capas são premiadas em uma categoria à parte, e vale ressaltar que nenhuma das capas cujo miolo foi premiado na categoria Projeto Gráfico, foi premiada em sua respectiva categoria no Prêmio Jabuti. Esse fato pode se dever tanto ao adequamento dos projetos aos requisitos avaliados pela curadoria da premiação quanto, simplesmente, os projetos não terem sido inscritos nesta categoria, optando as editoras por apostar no âmbito em que, possivelmente, mais lhe traria resultados positivos.

Os resultados da análise dos dados nos mostram o livro como representação material, um suporte, que transforma o abstrato no palpável, o que segue a ideia Manzini (1993), mas também o torna visível dentro de um mercado e da estrutura cultural no âmbito editorial. Os projetos analisados mostram que o grid parece trazer forma ao projeto gráfico, trabalhando como um fio condutor da forma gráfica, mas sempre guiando dentro de um sistema que é regido pela legibilidade, organização e estrutura até, como resultado, dar forma ao seu conteúdo. Para além disso, o projeto gráfico traz ao produto uma ideia de valor agregado, o que consolida uma edição, através de atributos simbólicos, e a diferencia entre as demais disponíveis no mercado. Assim, mais do que desempenhar uma função mercadológica, os sistemas gráficos constroem não só a forma, mas a representação e simbologia da obra, mirando, sobretudo na experiência do leitor, mas sem deixar de lado questões de ordem artísticas dos processos de criação. O livro como produto cumpre a tarefa de transmitir informação por meio da escrita, e o projeto gráfico é quem se encarrega desta tarefa no sentido em que “uma obra impressa que não se pode ler é um produto desprovido de propósito” (WEINGART, Wolfgang *in* ARMSTRONG, 2022, p. 95). O design gráfico, nos casos aqui analisados, cumpre a função de tradutor de uma mensagem a ser transmitida, contribuindo ativamente no processo comunicacional, e dividindo, assim, esta tarefa com a linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A página impressa transcende o espaço e o tempo.”

El Lissitzki

A materialidade, aliada aos processos de design, refletem a tradição e a inovação do livro como artefato e sua importância dentro do cenário cultural ao longo dos anos. Esta pesquisa teve como motivação uma investigação acerca da linguagem, tanto a verbal quanto a visual, relacionando o design e suas relações com a forma gráfica do livro. Dentro dessa temática, foi observada a carência de trabalhos que tratassem sobre a forma, no seu sentido de projeto gráfico, do livro no mercado editorial brasileiro. A partir disso, o problema e a delimitação da pesquisa puderam ser identificados, e a primeira parte do trabalho se dedicou à realização de uma Revisão Sistemática da Literatura que, com base em pesquisas já existentes, auxiliou na definição de uma bibliografia que servisse como aporte para o Referencial Teórico. Por meio dos procedimentos metodológicos adotados para a consecução dos objetivos de pesquisa, buscaram-se os dados necessários para atender cada objetivo específico e, por consequência, o objetivo geral. De forma que em um primeiro momento se reconheceram os conceitos relativos ao projeto editorial, passando assim para uma compreensão das questões de ordem mercadológica a partir das edições premiadas e seguindo, assim, para uma identificação, dentro do recorte temporal proposto, de eventuais recorrências do projeto gráfico editorial no Brasil a partir dos livros premiados. Assim, como resultado inicial, a Revisão Sistemática da Literatura possibilitou a seleção da bibliografia-base, e o Referencial Teórico se debruçou sobre um cânone da teoria gráfica consolidado, sendo utilizados, sobretudo, as teorias de Araújo, Eco e Carrière e Cardoso, que trazem uma visão do livro como artefato; e Tschichold e Lupton, que trazem a forma gráfica como objeto de reflexão.

Partindo desta abordagem exploratória, a pesquisa direcionou-se ao fazer do livro. Com o foco definido na delimitação do tema, o olhar esteve voltado em uma observação sobre como o design gráfico se manifestou em edições impressas no Brasil na última década a partir do Prêmio Jabuti, categoria Projeto Gráfico. Para tanto, foram exploradas as formas em que os elementos gráficos se ordenam na construção de um projeto, passando por um entendimento dos sistemas de design gráfico como sistemas preestabelecidos e que delineiam os processos de diagramação de um

livro, funcionando como um sistema que organiza a forma gráfica através de um padrão representativo do desempenho usual de um dado grupo. Assim, chegou-se a uma ideia do que significa um sistema e de que forma ele aparece nas etapas de projeto. Ao analisar o livro a partir de seu projeto gráfico foi possível investigar, por uma outra abordagem, o livro como produto. Ou seja, analisar não a partir do produto final, mas, sim, do processo, trazendo um delineamento acerca de como as editoras se articulam com seus projetos gráficos em um contexto de “sistema-produto” e evidenciando uma linha editorial que se expande ao catálogo da editora, mas também a forma como este catálogo é representado visualmente por meio de seu produto gráfico.

Com isto posto, foram levantados os dados de uma década de premiação a partir do site do Prêmio Jabuti, sendo categorizadas obras premiadas na categoria Projeto Gráfico de 2011 até 2021, a fim de verificar o que uma curadoria, seguida por um júri, entende como sendo um bom projeto gráfico para livros impressos no Brasil. Por tratar de um período histórico recente, que ainda carece de textos que abordem esta temática, e justamente pela inexistência de um vasto campo historiográfico neste assunto, a pesquisa tomou a forma de um estudo comparatista acerca da conceituação de projeto gráfico e a sua aplicação prática dentro de um lógica de mercado. Para realizar tais análises, foi necessário ter acesso a parte dos livros, contudo, uma vez que nem todo o material citado se encontra disponível por fatores referidos no tópico anterior, foi suficiente para análise o acesso parcial ao escopo, sendo exemplares físicos ou digitais, desde que se pudesse ter acesso ao miolo das edições.

Do objetivo geral, foi possível compreender de que forma os sistemas de design gráfico podem ser observados em uma parcela da produção editorial brasileira por meio da análise de obras premiadas. Dos objetivos específicos, sendo o primeiro deles reconhecer conceitos relativos ao projeto editorial a partir dos sistemas de design gráfico, a pesquisa apontou que as estruturas gráficas se fizeram presentes nas obras, funcionando como esquemas norteadores de projeto. Com segundo objetivo específico, compreender questões de ordem mercadológica a partir das edições premiadas, foi possível estabelecer que algumas edições atendem mais adequadamente ao mercado, uma vez que nem todas as edições eram de propósito comercial. Por fim, com o terceiro objetivo específico, identificar, dentro deste recorte temporal, eventuais tendências do projeto gráfico editorial no Brasil a partir dos livros premiados, a pesquisa identificou similaridades em determinados pontos de projeto, como as orientações de grid, o uso da coluna como solução

projetual, a ilustração como ferramenta ornamental que remete às iluminuras e o esquema estrutural comum a todas as obras analisadas.

A pesquisa compreendeu a relação entre design e linguagem, assim como a relação do objeto gráfico do livro como ferramenta comunicacional, observando algumas transformações do objeto ao longo do tempo e como algumas características são fixas, ou seja, uma estrutura funcional que se mantém até hoje e perpetua a arte do livro desde os seus primórdios. Aqui também se buscou estabelecer o artista gráfico dentro dos processos do livro, ressaltando pontos sobre a relevância de um trabalho que é feito para ser invisível, mas que age como fio condutor de uma narrativa, materializando a ideia. De tal forma, identificou-se, ainda, o projeto gráfico como processo ativo na produção do livro, visando a consolidar também esta etapa como essencial no processo. Da mesma forma que uma gramática que norteia o uso da linguagem, os projetos analisados evidenciaram que as estruturas gráficas funcionam como elemento norteador do processo projetual, formando um sistema que auxilia o designer no processo de trabalho, da mesma forma que uma gramática que norteia o uso da linguagem.

Sobretudo, observou-se, aqui, que o projeto gráfico, cumprindo sua tarefa maior que é a de comunicar, também estabelece o requisito simbólico de agregar valor ao produto. A materialidade, aliada a um projeto gráfico bem embasado, pensado e executado, participa ativamente da experiência do leitor e da construção de sua relação com o conteúdo de uma obra. Definir parâmetros, tanto culturais quanto organizacionais, pela ótica do design gráfico é estabelecer esta área como agente intermediador em perspectivas da indústria do livro, e, em um mercado que se renova, faz-se de um estudo que reúna um escopo da produção editorial do país uma oportunidade de análise a fim de que possa contribuir com soluções criativas para o mercado. Para tanto, caracterizar o livro como produto, assim como sistematizar elementos do design que materializem o projeto editorial, parece traçar uma ponte entre a academia e o mercado. Assim, espera-se que este trabalho contribua, para além da valorização dos profissionais da área, para o entendimento da relevância do design no mercado editorial e na esfera cultural brasileira.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. São Paulo: Lexicon, 2008.
- ALONSO, Angela. **Conflitos: Fotografia e violência política no Brasil 1989-1964**. Rio de Janeiro: IMS, 2018.
- ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Ubu, 2022.
- BLOOM, Harold. **O cânone universal**. , 2013.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BUENO, Luís. **Capas de Santa Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- BRINGHURST, Robert. **A forma sólida da linguagem**. São Paulo: Rosari, 2006a.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2006b.
- CAMARGO, Iara Pierro de. **O Departamento de Design Gráfico Da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): Novos Caminhos Para o Design**. USP, 2011,
https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-26012012-155305/publico/dissertacao_camargo_i_p_revisada2012.pdf.
- CAMARGO, Iara Pierro de. **O Livro de Literatura: Entre o Design Visível e o Invisível**. USP, 2016,
<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-01092016-174539/publico/iarapierrorrev.pdf>.
- CANÇADO, Márcia. **Manual de semântica**. São Paulo: Contexto, 2013.
- CARDOSO, Rafael. (Org.) **Impresso no Brasil: destaque da história gráfica nos acervos da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso, Brasil, 2009.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

CASTEDO, Raquel da Silva. **O Design Editorial Na Conformação Do Livro Como Dispositivo:** Um Olhar a Partir de Memórias Póstumas de Brás Cubas. UFRGS, 2016, lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/138251/000989759.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

CONTREIRAS, Júlia. **Experimentação Gráfica Em Projetos de Livros Artesanais.** USP, 2019, <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-05112019-115903/publico/MEJULIACONTREIRASparte2.pdf>.

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

FONTANA, Carla Fernanda. **Padrões e Variações:** Artes Gráficas Na Livraria José Olympio Editora, 1932-1962. USP, 2021, <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-21022022-110601/publico/TECARLAFERNANDAFONTANA.pdf>.

FLUSSER, Vilém. **A escrita:** há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado:** Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu, 2017.

FUSCO, Renato. **História do design.** São Paulo: Perspectiva, 2019.

GALVÃO, T. F.; PANSAL T. S. A., HARRAD, D. **Principais itens para relatar revisões sistemáticas e meta-análises:** A recomendação PRISMA. Epidemiologia e Serviços de Saúde. 2015.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2009.

GOMA OFICINA. **Arquiteturas contemporâneas no Paraguai**. São Paulo: Romano Guerra, 2020.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**: Uma breve história da humanidade. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Edição online, 2023. Disponível em www.houaiss.uol.com.br.

JUSTO, Thiago Cesar Teixeira. **Impressão Digital**: Tecnologias e Impressão de Dados Variáveis. USP, 2015, <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-07032016-190053/publico/thiagojusto.pdf>.

LIU, Eunice. **Design Gráfico**: Processo Como Forma. USP, 2013, https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-14102013-154730/publico/dissertacao_euniceliu.pdf.

LIU, Eunice **Do Plano à Forma**. USP, 2016, <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-16022017-103149/publico/euniceliurev.pdf>.

LOBO, Patrícia de Vicq Silva. **Falar Imagens**: Recepção de Leitura No Livro-Imagem. USP, 2020, https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-23062021-113931/publico/MEPATRI CIADEVICQSILVALOBO_rev.pdf.

LOTUFO, Laura Benseñor. **Rostos tipográficos**: a tipografia das folhas de rosto impressas na cidade de São Paulo (1836-1918). USP, 2019, <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-26112019-163108/publico/MELAURABE NSENORLOTUFO.pdf>.

LUPTON, Ellen. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MANZINI, Ezio. **A matéria da invenção**. Porto: Centro Português de Design, 1993.

- MANZINI, Ezio. **Quando todos fazem design**. São Leopoldo, Editora Unisinos, 2017.
- MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **O meio é a mensagem**. São Paulo: Ubu, 2016.
- MATTAR, Luciana Lischewski. **O design de livro das editoras independentes paulistanas**. USP, 2020,
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-27032021-162103/publico/MELUCIANALISCHEWSKIMATTAR.pdf>.
- MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MELLO, Roger. **Clarice**. São Paulo: Grupo Editorial Global, 2019.
- MEGGS, Philip; PURVIS, Alston. **História do design gráfico**. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- MORAES, Dijon. **Metaprojeto**. São Paulo: Blucher, 2009.
- NASTARIZENI, Sílvia de Moraes. **O Projeto Gráfico Da Coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, Publicada Pela Livraria Martins Editora Nas Décadas de 1940 e 1950**. USP, 2019,
https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-10092019-155601/publico/MESILVIADEMORAESNASTARIZENI_rev.pdf.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PATER, Ruben. **Políticas do design**. São Paulo: Ubu, 2020.
- PIVETTA, Luiz Alberto do Canto. **Design de Narrativas Gráficas: Como Metodologia Projetual Visual Pode Auxiliar a Produção de HQ**. UFRGS, 2018,
lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/180634/001070441.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PRADO, Ernande Valentin do; MOURÃO, Eymard; WONG UN, Julio Alberto; MANO, Maria Amélia Medeiros; FLOSS, Mayar. **Estórias da rua que foi balsa: Trilhas e intuições na educação popular em saúde.** Belo Horizonte: Estúdio Guayabo, 2017.

RAMOS, Elaine. Estúdio Gráfico, 2012. Disponível em:

<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Linha-do-tempo-do-design-grafico-no-Brasil>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2022.

ROMANI, Elizabeth. **Design Do Livro Tátil Ilustrado: Processo de Criação Centrado No Leitor Com Deficiência Visual e Nas Técnicas de Produção Gráfica Da Imagem e Do Texto.** USP, 2016, teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-01092016-164009/publico/elizabethromanirev

SANTOS, Ademir. **Theodoro Sampaio – Nos sertões e nas cidades.** Rio de Janeiro: Versal Editores, 2011.

SILVA, Alberto Maciel da Costa e; MACIEL, Anselmo. **Livro dos Ex-líbris.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

SILVA, André Conti. **Projetando Mundos Ficcionalis: Escopos, Instâncias e Princípios de Relevância No Metaprojeto de Produtos Narrativos.** UFRGS, 2018, <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/187987/001084215.pdf?sequence=1&isAllowed=>

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro do artista.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

SOUSA, Cyntia Santos Malaguti de. **Os Kaxinawá Do Acre e Os Livros Da Coleção Autoria Indígena: Uma Análise Em Design Editorial.** USP, 2020, https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-04042021-234309/publico/MERAYZAMUCUNAPAIVA_REV.pdf.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro.** São Paulo: Antofágica, 2021.

STOLF, Anna Paula da Silva. **Tecnologia a Laser, Design e Teoria Por Livros Dúcteis: (Quase) Falas Enquanto (Corte Da) Matéria.** UFRGS, 2013, <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/96490/000918733.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

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

TSCHICHOLD, Jan. **Tipografia elementar**: Comunicações tipográficas. São Paulo: Altamira Editorial, 2007.

UFRGS. **Lume**. Acervo digital. Disponível em www.lume.ufrgs.br.

USP. **Biblioteca Digital**. Acervo digital. Disponível em www.teses.usp.br.

YOUNG, Fernanda. **A louca debaixo do branco**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

Anexo I

bryan merrill

photo: Peter Morelo, stylist: Jill Spector

The page features a photograph of a man sitting on a bench in a brightly lit room. To the right of the photo is a large, stylized graphic consisting of a red four-lobed shape and a gold star-like shape. Below the photo is a caption: "photo: Peter Morelo, stylist: Jill Spector". The right side of the page is filled with a dense, repeating pattern of small, colorful geometric shapes like stars and diamonds.

INDIEPENDENT DATA

BY KAREN MOOD

The page features a large, bold title "INDIEPENDENT DATA" in a serif font. To the right of the title is a photograph of a man playing a guitar. The man is wearing a dark t-shirt with a graphic on it. The background of the photo is dark and moody. The text on the left side of the page is a column of small, dense text, likely an article or interview.

David Carson/Divulgação

Anexo II

A LOUCA DEBAIXO DO BRANCO

O MIS apresenta a exposição A Louca Debaixo do Branco. Projeto da escritora, roteirista e apresentadora Fernanda Young e concebida como um livro-instalação, a mostra investiga a construção do mito amoroso através da personificação da noiva, figura central do novo romance homônimo escrito por Young -o décimo da sua carreira.

Resultado de quase dois anos de trabalho, a exposição usa a figura da noiva como objeto de investigação do amor, afinal, como define Fernanda: "só no amor somos iguais. Somos os mesmos quando amamos, quando somos abandonados, quando sofremos, quando desconfiamos que deixamos de amar". Vestida de noiva, Fernanda Young mostra na exposição que suas imagens são verdadeiros autorretratos diante da sua dor, do seu amor, do desamor e do amor dos outros.

Nesta reflexão, ela mesma é o espelho de todo o processo expográfico, que conta com coleções particulares, textos, poemas, bordados, diários, vídeos e interação via internet entre o público e a autora. Além disso, o livro-instalação traz uma iconografia selecionada na coleção do crítico e pesquisador Rubens Fernandes Junior, imagens gentilmente cedidas pela Galeria FASS dos fotógrafos Jean Manzon e Martin Chambi e ensaios de fotógrafos como Bob Wolfenson, Hidelbrando de Castro, Daniel Klajmic, Ludovic Carême, Paulo Vainer, Henrique Gendre, entre outros. Além de quatro vídeos (dois da artista, um de Raquel Zimmermann e um de Cláudio Belizário) e um filme de Rodrigo Bernardo.

O livro-exposição evidencia ainda a relação de Fernanda com a moda. Embora não siga tendências, confessa amar vestido de noivas e para os ensaios fotográficos usou belas criações de Bibi Barcellos, Carolina Glidden Gannon, Emannelle Junqueira, Monica Figueiredo, Rodrigo Rosner, Samuel Cirnansck e Solaine Piccoli.

O internauta que quiser interagir com a exposição poderá acessar o endereço www.aloucadebaixodobranco.com.br e entrar no link "Louca e Louco Fórum" que dá acesso a três temáticas postadas pela artista. Dentro deste processo, a interação se transforma e um desenho gráfico que se modifica em tempo real, online e na exposição.

DATA

03/outubro a 18/novembro, 2012

HORÁRIO

terças e quartas, das 12 às 21h;
quintas e sextas, das 12 às 20h;
sábados, das 11 às 20hs; domingos e feriados, das 11 às 19h Exibição do filme e debate: 4/11 às 18h

NÚMERO DE VAGAS

1

INGRESSOS

R\$ 4 (50% de desconto para estudantes)

LOCAL

MIS Jardim Europa
exposições 1º andar

COMPARTILHE



Museu da Imagem e Som (MIS)/Divulgação