



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÍDIAS DIGITAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO EM MÍDIAS DIGITAIS**

Paula Silva Brindeiro de Amorim

**Análise das estratégias de design gráfico-editorial na Editora Antofágica:
um estudo de caso de O Médico e o Monstro**

**João Pessoa
2025**

Paula Silva Brindeiro de Amorim

Análise das estratégias de design gráfico-editorial na Editora Antofágica:
um estudo de caso de O Médico e o Monstro

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Mídias
Digitais da Universidade Federal da
Paraíba como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em
Comunicação em Mídias Digitais, sob
orientação do Prof. Dr. Mateus Dias Vilela.

João Pessoa
2025

Paula Silva Brindeiro de Amorim

Análise das estratégias de design gráfico-editorial na Editora Antofágica:
um estudo de caso de O Médico e o Monstro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Mídias Digitais da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação em Mídias Digitais, sob orientação do Prof. Dr. Mateus Dias Vilela.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mateus Dias Vilela (Orientador)
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Jorge Luis Pacheco Barcelos
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dra. Signe Dayse Castro de Melo e Silva
Universidade Federal da Paraíba

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A524a Amorim, Paula Silva Brindeiro de.

Análise das estratégias de design gráfico-editorial na editora Antofágica : um estudo de caso de O Médico e o Monstro / Paula Silva Brindeiro de Amorim. - João Pessoa, 2025.

71 f. : il.

Orientador: Mateus Vilela.

TCC (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2025.

1. Livro. 2. Design editorial. 3. Design gráfico. 4. Mercado editorial. 5. Antofágica. I. Vilela, Mateus. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 655.26

AGRADECIMENTOS

Aprendi muito cedo que escolher as pessoas que vão fazer parte da nossa vida é o mais próximo que chegamos de controlar nossa sorte. Sei que tenho dentro de mim um pedacinho de todas as pessoas que passaram pelo meu caminho, e espero ter abrigo nelas também.

Quero agradecer primeiramente à minha família, sem a qual nada disso seria possível. Agradeço à minha mãe e ao meu pai, Ana Paula e Alexandre, por terem sido, sem qualquer hesitação ou dúvida, suporte emocional e financeiro para que eu nunca desistisse dos estudos, mesmo enquanto eu enfrentava uma maternidade solo em meio à uma pandemia global e tudo parecia impossível. Agradeço por não terem deixado faltar nada, por acreditarem em mim, por terem me dado todas as oportunidades ao alcance de vocês e por me celebrarem sempre. Agradeço a meus irmãos, Xande e Lu, pela amizade, pelas risadas, pelo cuidado comigo e com minha filha, pelas palavras e conselhos, pelas partidas de vôlei, por sempre terem me protegido e por terem encarado os anos mais importantes da minha vida ao meu lado. Muito de quem eu sou devo a vocês. Por fim, agradeço à Maria, que é o melhor encontro que já aconteceu para essa família.

A todos os professores que cruzaram meu caminho nessa trajetória acadêmica, minha gratidão. Agradeço a Thiago Falcão por ter acreditado mais em mim do que eu mesma. Agradeço a Cleber por todo o acolhimento durante o curso, pelos conselhos e palavras tranquilizadoras e por todas as conversas trocadas sobre essa paixão em comum: os livros. Agradeço aos membros da banca examinadora, Jorge Barcelos e Signe Dayse, por terem aceitado o convite para fazer parte desse momento tão importante para mim, e por também sempre estarem dispostos a ajudar e a oferecer acolhimento. Agradeço especialmente ao meu orientador, Mateus Vilela, que sempre se mostrou solícito, que se dedicou à minha pesquisa com um empenho que eu duvidava ainda existir por aí, que me ensinou muito e que me motivou a buscar o melhor possível. Muito obrigada pela paciência e pela orientação primorosa.

Aos meus amigos do curso, que foram alegria constante durante a graduação. A Kaique, que se tornou um grande amigo na metade do caminho, com o qual compartilho inúmeras lembranças felizes e que nunca se isentou de me ajudar em qualquer situação que fosse. A Thayse, que foi um presente valioso e inesperado e que se tornou uma amizade que quero levar pro resto da vida. A Débora e Nara, pelas incontáveis risadas, conversas, e por toda a ajuda nesse trabalho e em tantos outros anteriores. A Clarissa, pela amizade,

principalmente, mas também por ter sido a responsável por me fazer conhecer a Antofágica há alguns anos, e por toda a ajuda com as intermináveis regras de ABNT e com a busca de tantos livros que eu fui incapaz de encontrar. Sem ela esse trabalho definitivamente não existiria.

Agradeço à Rafa, que me apoiou em cada passo desse trabalho e que foi atrás de torná-lo ainda mais especial. Que torceu por mim, que segurou minha mão, que me ajudou de todas as formas possíveis, que se esforçou sempre para colocar um sorriso no meu rosto e que sempre me fez sentir segura, capaz, valorizada e amada. Agradeço por ter acreditado nas minhas paixões e por ter tentado me presentear com todo o catálogo da Antofágica.

Por muito tempo os livros foram minha maior paixão e o motivo pelo qual eu queria viver mais um dia. Os livros foram meus melhores amigos e minha companhia preferida em todas as fases da minha vida, nas melhores e nas piores. Sou grata a eles. Mas hoje eles ficam em segundo lugar. Tudo que eu fiz até aqui e tudo que farei pelo resto da minha vida é dedicado ao amor da minha vida, minha paixão, minha melhor amiga, minha companhia preferida, minha filha. Elis é a melhor parte de mim e eu agradeço todo dia por ela existir e por ser minha.

Muito obrigada a todo mundo que citei e a tantos outros amigos, familiares e colegas de curso que foram essenciais para eu chegar até aqui. Espero ser capaz de retribuir a cada um o tanto que fizeram por mim.

*Os livros. Eram os livros. Diziam-me coisas bonitas
e eu sentia que a beleza passava a ser um direito.*

Valter Hugo Mãe

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a edição de *O Médico e o Monstro* (2020), de Robert Louis Stevenson, publicada pela Editora Antofágica, de modo a compreender como suas escolhas de design gráfico-editorial contribuem para agregar valor à obra e para a reapresentação de clássicos no mercado contemporâneo. A pesquisa parte da premissa de que, em um cenário marcado pela crise no setor editorial e pela concorrência com meios digitais, torna-se fundamental investigar de que forma a materialidade do livro físico pode ser ressignificada por meio do design. Inicialmente, realiza-se uma contextualização sobre o livro, a literatura e o mercado editorial, abordando o papel do design na experiência de leitura e na construção de valor simbólico. Em seguida, discutem-se fundamentos teóricos sobre suporte, formato, grid, tipografia, cores, imagens e encadernação, considerando suas implicações na produção editorial. Como metodologia, adota-se a pesquisa qualitativa, com enfoque no estudo de caso da edição em análise, fundamentada em levantamento bibliográfico. A análise contempla elementos como capa, projeto gráfico, paleta cromática, ilustrações e textos complementares, evidenciando o processo editorial da Antofágica e suas estratégias de mediação entre obra e leitor.

Palavras-chave: Livro. Design editorial. Design gráfico. Mercado editorial. Antofágica.

ABSTRACT

This work aims to analyze the 2020 edition of *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, by Robert Louis Stevenson, published by Antofágica Publishing House, in order to understand how its graphic and editorial design choices contribute to adding value to the work and to the re-presentation of classics in the contemporary market. The research is based on the premise that, in a scenario marked by the crisis in the publishing sector and the competition with digital media, it becomes essential to investigate how the materiality of the physical book can be re-signified through design. Initially, a contextualization of the book, literature, and publishing market is presented, addressing the role of design in the reading experience and in the construction of symbolic value. Then, theoretical foundations on support, format, grid, typography, colors, images, and binding are discussed, considering their implications for editorial production. As methodology, the study adopts a qualitative approach, focusing on the case study of the analyzed edition, supported by bibliographic research. The analysis contemplates elements such as cover, graphic design, color palette, illustrations, and complementary texts, highlighting Antofágica's editorial process and its strategies of mediation between the book and the reader.

Keywords: Book. Editorial design. Graphic design. Publishing market. Antofágica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Cadeia de valor na área editorial	21
Figura 2	Primeira capa, quarta capa e lombada da obra O Médico e o Monstro pela editora Antofágica	46
Figura 3	Ilustração inicial e páginas de créditos	49
Figura 4	Algumas páginas capitulares do livro	50
Figura 5	Algumas ilustrações de página inteira do livro	52
Figura 6	Uso do itálico no corpo do texto para representar manuscritos	54
Figura 7	Diagramação por dissociação; alguns exemplos	55
Figura 8	Diagramação por associação; alguns exemplos	56
Figura 9	Diagramação por conjunção; alguns exemplos	57
Figura 10	Relação de disjunção; alguns exemplos	57
Figura 11	Relação de redundância com função de repetição nas páginas 35 e 44 do livro	58
Figura 12	Relação de redundância com função de amplificação nas páginas 234 e 235 do livro	59
Figura 13	Instante capital nas imagens das páginas 88 e 89 e da página 148	60
Figura 14	Relação de redundância com função de amplificação nas páginas 80 e 95 do livro	61
Figura 15	Relação de redundância com função de contraponto na página 123 do livro	63
Figura 16	Ilustrações no canto das páginas para aplicar técnica de <i>flip book</i>	64

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 MERCADO EDITORIAL: O LIVRO E A LITERATURA.....	12
3 PROJETO GRÁFICO-EDITORIAL.....	23
4 METODOLOGIA.....	38
5 ANÁLISE DA OBRA O MÉDICO E O MONSTRO DA ANTOFÁGICA.....	39
5.1 A Editora Antofágica.....	39
5. 2 O autor e a obra.....	42
5.3 Análise da edição: O Médico e o Monstro.....	44
5.3.1 Análise dos elementos extratextuais, pré-textuais e pós-textuais.....	45
5.3.2 Análise dos elementos textuais.....	50
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS.....	67

1 INTRODUÇÃO

O livro, em sua materialidade, sempre foi mais do que um simples suporte de texto. Ele constitui um artefato cultural e histórico que acompanha a trajetória da humanidade, atravessando séculos, transformações tecnológicas e mudanças sociais. Desde os códices medievais até as edições digitais contemporâneas, a forma como os textos circulam e são apropriados pelos leitores sempre esteve ligada ao suporte que os abriga. Como assinala Chartier (1998), o ato de ler não pode ser compreendido apenas pela relação entre autor e leitor, mas também pelo modo como o livro é produzido, apresentado e recebido em diferentes contextos históricos e culturais. Assim, a leitura envolve simultaneamente a dimensão do conteúdo e a da forma, sendo esta última responsável por influenciar a experiência estética e interpretativa de cada obra.

Nas últimas décadas, a ascensão das tecnologias digitais e a proliferação de novos modos de consumo cultural colocaram em questão a permanência do livro físico. Ao mesmo tempo em que o *e-book* e outras mídias oferecem alternativas de acesso mais barato e imediato, o mercado editorial enfrenta crises recorrentes, reveladas pelo fechamento de grandes redes de livrarias, pela redução de tiragens e pelo baixo índice de leitura no Brasil (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2024; THOMPSON, 2013). Nesse cenário, pode parecer paradoxal que editoras invistam em edições físicas de obras clássicas, muitas vezes em domínio público e facilmente encontradas em versões gratuitas na internet. No entanto, é justamente nesse ponto que o design editorial assume papel estratégico: ao oferecer projetos gráficos sofisticados, capazes de agregar valor simbólico e estético, o livro físico resiste e se reinventa, apresentando-se não apenas como suporte de leitura, mas como experiência sensorial e cultural.

É nesse contexto que surge a Editora Antofágica, criada em 2019, cuja proposta editorial combina reedição de clássicos em domínio público com intervenções gráficas sofisticadas, ilustrações de artistas contemporâneos, traduções atualizadas e textos de autores convidados. Ao adotar esse modelo, a editora busca aproximar o público jovem de obras que, de outro modo, poderiam parecer distantes ou ultrapassadas. Mais do que publicar livros, a Antofágica atua como mediadora cultural, reconfigurando a relação entre leitores e clássicos da literatura, o que se reflete não apenas nas vendas, mas também no reconhecimento crítico e em prêmios na área de design editorial.

A presente pesquisa, portanto, se propõe a analisar como essa estratégia editorial de valorização do design é capaz de impactar a experiência do leitor. O problema de pesquisa

que orienta este trabalho é: De que forma as estratégias de design gráfico-editorial da Editora Antofágica são capazes de agregar valor a obras clássicas e renovar sua experiência de leitura?

Para responder a essa questão, este trabalho tem como objetivo geral analisar como o projeto gráfico-editorial da edição de *O Médico e o Monstro* (2020), de Robert Louis Stevenson, publicada pela Antofágica, tenta ressignificar visualmente essa obra clássica, valorizando a obra literária e a tornando mais atraente para o leitor atual. Para alcançar esse objetivo, a pesquisa foi estruturada em alguns objetivos específicos: (i) conhecer o objeto livro e o cenário de leitura, além do mercado editorial; (ii) conhecer elementos do design gráfico e design editorial, com foco em suporte, formato, grid, tipografia, cores, imagens e encadernação; (iii) compreender a proposta editorial da Antofágica, investigando sua visão sobre o livro como um objeto cultural e sua estratégia de marca no mercado editorial brasileiro; (iv) examinar, em estudo de caso, a edição de *O Médico e o Monstro* (2020), observando capa, paleta cromática, ilustrações, textos complementares, entre outros elementos, buscando entender como esses elementos constroem uma experiência de leitura diferenciada e de valor.

A escolha dessa edição como objeto de estudo justifica-se pelo seu reconhecimento no cenário editorial contemporâneo. A edição recebeu o Prêmio Jabuti de Projeto Gráfico e o Bronze em Editorial do *Latin American Design Awards* em 2021. Além disso, foi a única publicação da editora, até o momento, a ser traduzida para fora do Brasil - publicada em 2022 em versão polonesa pela editora *Dwie Siostry*. Para além desses fatores, trata-se de uma obra com relevância cultural atemporal, tendo influenciado inúmeras outras criações literárias, cinematográficas e da cultura pop. Sua narrativa sobre a dualidade entre o bem e o mal, a razão e a loucura, e a natureza humana, ressoa até hoje em diversas manifestações artísticas, o que reforça o papel fundamental do livro original como um alicerce da cultura.

Este trabalho está estruturado em seis capítulos. Após esta introdução, o segundo e terceiro capítulos apresentam a fundamentação teórica que dá suporte à pesquisa, que compreende a pesquisa bibliográfica acerca do livro, da literatura, do mercado editorial e de elementos do design gráfico e do design editorial. O quarto capítulo, por sua vez, descreve a metodologia utilizada, caracterizada como um estudo de caso qualitativo. O quinto capítulo realiza a análise detalhada da edição, aprofundando-se nos elementos do projeto gráfico-editorial da obra. A pesquisa finaliza no sexto capítulo, que compreende as considerações finais.

2 MERCADO EDITORIAL: O LIVRO E A LITERATURA

Segundo Andrew Haslam (2010, p. 6) “o livro é a forma mais antiga de documentação; ele registra o conhecimento, as ideias e as crenças dos povos e sua história está intimamente ligada à história da humanidade”. O autor ainda oferece uma definição do que ele acredita que seria um livro: “um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço” (HASLAM, 2010, p. 9).

Bessone (2009) explica que o livro passou por diversas transformações ao longo da história, resultado das inovações desenvolvidas pelo ser humano. Desde suas primeiras formas, como tabuinhas de cerâmica e rolos de papiro, até sua estrutura moderna, houve mudanças significativas. Na Europa medieval, mais precisamente nas bibliotecas dos conventos, os manuscritos começaram a ser produzidos em pergaminho costurado e decorado, e, com o tempo, o papel encadernado se tornou o principal suporte utilizado.

O primeiro material que compôs o livro foi a argila, mas os suportes que deram forma aos livros durante a maior parte da história da humanidade, e representaram grandes transformações, foram o papiro, o pergaminho e o papel. O papiro, ao substituir a argila, rapidamente possibilitou uma maior facilidade na escrita e no transporte. Por sua vez, o surgimento do pergaminho “determinou uma completa transformação do livro, que passou do rolo para o códex, folha dobrada ao meio, o que possibilitou o livro no feitiço atual” (MELLO, 1979, p. 92). Já o papel alcançou seu sucesso com a imprensa, como pontua Mello (1979, p. 100) ao afirmar que “com o advento da imprensa e a difusão do livro, no Ocidente, o papel encontrou aquele destino glorioso [...] pela notável e efetiva contribuição ao progresso da humanidade”.

Seja qual fosse o material que estava sendo utilizado para a manufatura dos livros, existia sempre uma necessidade de novas invenções, novas técnicas para que fosse possível descentralizar o acesso aos livros - que até certo ponto da história esteve exclusivo nas mãos dos nobres e dos clérigos. Afinal, os livros eram manuscritos e feitos um por um, por copistas, um trabalho extenuante e demorado. Apesar de existir divisão de tarefas, ainda era um processo caro, pois os materiais eram caros, e à mercê da capacidade do escriba, que poderia cometer erros até mesmo por causa das condições precárias a quais era submetido - muitas vezes o trabalho era realizado em locais escuros, frios, com correntes de vento

(FISCHER, 2006). Portanto, só pessoas que concentravam poder na sociedade tinham acesso a eles.

Foi então que surgiu o tipo móvel. Embora a invenção seja frequentemente atribuída a Gutenberg, o conceito já havia sido desenvolvido anteriormente na China. Por volta de 1045, o alquimista chinês Bì Shēng criou um sistema de tipos móveis ao perceber que, se cada caractere fosse moldado individualmente em alto-relevo, seria possível organizá-los para impressão conforme necessário. Seus tipos eram feitos de argila e cola, mas essa técnica não chegou a se popularizar na Ásia (MEGGS; PURVIS, 2009).

Já na Europa, a crescente demanda por livros levou diversos países a buscar formas mais eficientes de mecanizar a produção e evoluir as técnicas de impressão. Nesse contexto, o alemão Gutenberg foi responsável por integrar diferentes sistemas e aperfeiçoar o processo tipográfico. Ele possuía conhecimento em ourivesaria, o que lhe permitiu desenvolver tipos móveis metálicos mais duráveis e reutilizáveis, além de aprimorar a impressão em larga escala (MEGGS; PURVIS, 2009). Como explicam Meggs e Purvis, “em meados dos anos 1440, Gutenberg voltou para Mainz, onde solucionou os problemas técnicos, organizacionais e de produção que haviam frustrado esforços anteriores de impressão tipográfica” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 97).

Através de sua invenção, que permaneceu em uso por séculos com apenas algumas modificações, tornava-se possível reproduzir livros em maior velocidade e em abundância, o que consequentemente proporcionou livros por preços mais acessíveis. Isso teve impacto direto na religião e na alfabetização no ocidental. Meggs e Purvis (2009) examinam que a partir de um maior acesso aos impressos, e de um declínio do analfabetismo, pessoas de toda a Europa passaram a desenvolver suas próprias interpretações sobre questões religiosas, sem depender exclusivamente da orientação dos líderes da Igreja. Esse processo contribuiu diretamente para a Reforma Protestante, que resultou na fragmentação do cristianismo em diversas seitas. Não à toa, diante de tanta influência, os autores afirmam que “a tipografia é o maior avanço nas comunicações entre a invenção da escrita e as comunicações eletrônicas de massa do século XX” (MEGGS; PURVIS, 2009, p.106).

A partir dessa revolução na história da produção de livros, Silva (2013, p. 44) relata que “finalmente foi possível ao livro encontrar o seu formato desejável. Este formato, que é basicamente a estrutura dos códices cristãos agora impressos mecanicamente e em escala industrial, tem perdurado por séculos a fio”. E, assim como essa, é possível testemunhar agora uma nova revolução: a invenção dos livros digitais, que surge em conjunto a um “grande anseio de ter acesso irrestrito aos recursos necessários para boa colocação em uma

sociedade que se apresentava cada vez mais dependente de informação e mais competitiva” (SILVA, 2013, p. 46).

Com a criação da internet e o eventual surgimento dos livros eletrônicos ou digitais, surgiram também as especulações sobre o desaparecimento do livro impresso. Os motivos podem ser vários: desde maior acessibilidade aos textos em suporte digital, passando pela comodidade de transporte e dispensa de limpeza de bibliotecas pessoais, até preços mais acessíveis e interesse das gerações que já são apresentadas a eletrônicos desde tenra idade. Ainda assim, muitos estudiosos e escritores seguem negando o fim dos livros impressos.

Haslam (2010) aponta que, com o surgimento da tecnologia digital e da internet, muitos julgam que a morte do livro é certa. No entanto, apesar das inovações que impactaram a escrita, o design, a produção e a comercialização de livros, estes seguem vivos. Pelo contrário, “o mercado da informação parece estar em eterna expansão, e a nova tecnologia de leitura na internet está ampliando - no lugar de substituir - o consumo de seu primo mais velho, o livro” (HASLAM, 2010, p. 12). Além disso, para o autor, a experiência de leitura na tela do computador ainda não oferece o mesmo conforto e prazer proporcionado pelo papel, o que contribui para a permanência do livro impresso.

E essa ampliação, ao invés de substituição, pode ser observada pelo fato da tecnologia digital já não ser uma desconhecida para o próprio livro impresso. Desde a diagramação até a impressão final, diversas ferramentas tecnológicas são empregadas no processo de produção editorial. *Softwares* como *Adobe InDesign* são amplamente utilizados para a editoração e formatação, enquanto impressoras *offset* e digitais garantem a materialização do conteúdo. Além disso, sistemas de gerenciamento editorial, plataformas de revisão online e até mesmo algoritmos de otimização de tiragem fazem parte desse ecossistema. A principal diferença, no entanto, como aponta Sehn (2014) está no fato de que, enquanto a tecnologia digital no livro impresso atua majoritariamente nos bastidores, antes do produto final chegar ao leitor, no caso dos livros digitais, ela se estende por todas as etapas – da produção à distribuição e ao consumo, tornando-se parte essencial da experiência de leitura.

Em consonância com o pensamento de Haslam, Umberto Eco defende que existe uma ideia muito antiga em livros serem colecionados, pois “o culto da página escrita, e mais tarde do livro, é tão antigo quanto a escrita. Os romanos já queriam possuir rolos e colecioná-los” (ECO, 2010, p. 28). Dessa forma, a possível ascensão dos livros digitais não representará uma mudança estrutural no conceito de livro, mas apenas uma alteração no suporte utilizado. Ao longo dos séculos, mesmo com transformações em seus materiais e formatos, o livro manteve sua função essencial e sua lógica de organização (ECO, 2010). Afinal, “talvez ele

evolua em seus componentes, talvez as páginas não sejam mais de papel. Mas ele permanecerá o que é” (ECO, 2010, p. 16).

Roger Chartier (1998) ainda reconhece que existe uma revolução acontecendo, tanto nas estruturas do suporte material do escrito como também nas maneiras de ler, mas ele soma sua voz às de Eco e Haslam, apontando o vigor da bibliofilia e a prática ainda existente de livros impressos que passam de mão em mão, afirmando que “no tempo das telas, o mundo da coleção tem ainda belos dias diante de si. O texto vive uma pluralidade de existências. A eletrônica é apenas uma dentre elas” (CHARTIER, 1998, p. 152).

É importante refletir que, para que o livro cumpra seu papel fundamental, é necessário que ele encontre leitores. Afinal, sua existência só se justifica na medida em que é lido, interpretado e ressignificado por aqueles que o têm em mãos. Ao longo da história, o acesso à leitura nem sempre foi democrático, e a alfabetização esteve restrita a determinadas camadas da sociedade.

Louzada (2021) destaca que a história do livro no Brasil sempre enfrentou desafios significativos. As bibliotecas, além de escassas, frequentemente carecem de atualizações, o que dificulta a formação de novos leitores. A indústria editorial nacional nunca conseguiu atingir plenamente um público amplo, enquanto a rede de livrarias permanece frágil, concentrada em poucas regiões e vulnerável à concorrência de grandes corporações em um mercado pouco regulamentado. Além disso, a desvalorização social e financeira dos professores contribui para um cenário preocupante de baixos índices de leitura e dificuldades educacionais.

Para ele, assim como para outros profissionais que contribuem para sua coletânea, a questão da leitura no Brasil é digna de atenção e preocupação. O cenário atual não favorece o desenvolvimento de leitores, e, na visão do livreiro e editor gaúcho, a leitura deve ser considerada um direito fundamental, assim como outras necessidades básicas do ser humano. No entanto, o país parece enfrentar um embate constante contra o livro (LOUZADA, 2021).

Louzada (2021) enfatiza que, embora o fomento à leitura seja uma responsabilidade do Estado, a sociedade como um todo também deve assumir esse compromisso, envolvendo empresas, grupos e indivíduos. O acesso aos livros e à leitura não pode ser tratado como uma questão meramente privada, mas sim como uma pauta de interesse público. Além disso, a formação de leitores está diretamente relacionada a fatores econômicos, sociais e educacionais, que precisam ser trabalhados de maneira integrada. Vale ressaltar, como ele defende, que nenhum país alcançou sucesso econômico sem estabelecer a educação e a cultura como pilares estratégicos.

Ao serem analisados os dados de algumas pesquisas recentes acerca da leitura e do consumo de livros no Brasil, a situação parece preocupante. Atualmente, duas pesquisas se destacam nesse cenário: Retratos da Leitura no Brasil e Panorama do Consumo de Livros. A primeira, lançada em 2001, é o principal estudo sobre o comportamento dos leitores brasileiros, fornecendo subsídios para políticas públicas e ações que busquem ampliar o acesso ao livro e melhorar os indicadores de leitura no país (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2024). Já o Panorama do Consumo de Livros (CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, 2025) tem como foco o perfil e os hábitos de compra dos consumidores, sendo uma ferramenta estratégica para editoras, livrarias e demais agentes do setor na tomada de decisões.

A mais recente edição da Retratos da Leitura no Brasil (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2024), trouxe um dado inédito: pela primeira vez na série histórica do estudo, a proporção de não leitores superou a de leitores no país - o percentual de não leitores agora é de 53%. Nos últimos quatro anos, houve uma redução de 6,7 milhões de leitores, o que reflete uma queda significativa no hábito da leitura entre os brasileiros. Essa diminuição foi observada em todos os recortes analisados, independentemente de idade, gênero, escolaridade, classe social ou renda. Além disso, a média de livros lidos por pessoa caiu de 2,6 para 2,04 nos três meses anteriores à pesquisa.

Segundo matéria publicada pelo PublishNews (FACCHINI, 2024a), a queda na taxa de leitores não é um fenômeno recente. Desde 2015, os dados da Retratos da Leitura indicam um declínio contínuo. Em painel de discussão ocorrido em 19 de novembro de 2024, que apresentou os dados da pesquisa Retratos da Leitura - 6ª edição, o professor convidado José Castilho Marques afirmou que os índices de leitores estão decrescendo num ritmo hemorrágico, e, para ele, a formação de leitores está diretamente ligada à construção da cidadania. Sendo assim, sem políticas públicas consistentes voltadas para a leitura, a tendência é que esse cenário continue piorando.

Se de um lado o cenário de leitura no país enfrenta números desanimadores, o cenário de compra de livros também segue pelo mesmo caminho. De acordo com a segunda edição do Panorama de Consumo de Livros (CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, 2025), 84% da população brasileira não comprou nenhum livro nos últimos 12 meses, mesmo quando 61% destes não consumidores afirmam que consideram ler livros uma atividade importante. A justificativa de falta de tempo aparece em primeiro lugar para não leitores e leitores quando questionados, respectivamente, sobre as razões de não terem lido nenhum livro ou não terem lido mais do que leram (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2024), enquanto a falta de tempo para compra e/ou leitura de livro ficou em terceiro lugar como resposta para o que desmotiva a

compra de livros e em primeiro lugar para o porquê de não ter comprado livros nos últimos 12 meses (CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, 2025).

Ainda comparando as duas pesquisas, Facchini (2024b) aponta que o uso da internet e das redes sociais imperam como atividade realizada no tempo livre dos entrevistados, em ambas as pesquisas, o que indica uma forte concorrência para os livros e para a leitura. Sobre a queda do percentual de leitores ter ocorrido em todas as classes sociais, Facchini traz a análise de dois nomes do mercado editorial. Gerson Ramos, diretor comercial da Editora Planeta, afirma que a falta de acesso por falta de poder de compra ou alguma outra restrição nesse sentido é o motivo da queda de leitores na Classe C, enquanto que a queda na Classe A, ele acredita ser uma queda no status social da leitura, fomentada pelas redes sociais. Já a economista da Nielsen, Mariana Bueno, reforça que a Classe A não enfrenta nenhum tipo de restrição e mesmo assim não lê e nem consome livros, mas é possível apontar essas restrições como motivo de queda de percentual de leitores nas classes mais baixas.

Embora os números evidenciem um afastamento da população em relação à leitura, com vários entraves a serem enfrentados, a leitura ainda é considerada uma atividade importante para a sociedade, até para quem não lê nenhum livro (CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, 2025). Esse reconhecimento da importância da leitura reforça seu papel na formação intelectual e cultural dos indivíduos. Mais do que decodificar palavras, ler é um caminho para a literatura, que transmite ideias, valores e reflexões sobre a sociedade. Ao longo da história, a literatura tem sido essencial para o pensamento crítico, a empatia e a preservação da memória coletiva, mantendo sua relevância mesmo diante das mudanças tecnológicas e dos hábitos de leitura.

Candido (2006) explora a relação entre literatura e sociedade, destacando como a produção literária é influenciada pelo contexto social, político e cultural em que surge. Segundo o autor, a literatura pode ser compreendida como um fenômeno associativo, pois exprime relações humanas e representa a socialização de impulsos individuais. Embora cada obra seja única, derivada da experiência pessoal e da expressão subjetiva de seu autor, a literatura, como um todo, adquire um caráter coletivo ao mobilizar meios expressivos compartilhados, como a linguagem e a imagem, permitindo a comunicação e a conexão entre indivíduos de uma mesma época e local.

Candido (2006) argumenta que a grandeza de uma obra literária depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e desempenha papel “no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade” (CANDIDO, 2006, p. 54). É assim que a

literatura se constroi e alcança sua importância, tanto em si mesma como em relação à sociedade. Afinal, a literatura costuma contar com o autor em uma ponta e a comunidade leitora na outra.

A literatura precisa de intercâmbio entre autor e sociedade para sobreviver e fazer sentido. Umberto Eco (2010, p. 124), afirma que “em cada livro incrustam-se, ao longo do tempo, todas as interpretações que lhes demos”. É dessa forma, segundo Candido (2006), que as diversas camadas de significado de uma obra literária vão se formando - primeiro decorrente da própria natureza da obra e sua inserção no universo de valores culturais, mas logo em seguida decorrente dos desígnios conscientes dos artistas e do público. Os primeiros, querem atingir um objetivo, um fim, com o que colocam no mundo, e o segundo deseja que aquilo que foi posto diante de si revele a ele algum aspecto específico da realidade.

Em seu ensaio *O direito à literatura*, Candido (2011) argumenta que a literatura não deve ser vista apenas como um produto cultural, mas como um direito essencial à integridade espiritual do ser humano. Assim como alimentação, moradia e educação, a arte e a literatura também são bens indispensáveis, ou, como ele chama, incompressíveis, garantindo não apenas o desenvolvimento intelectual, mas a própria humanização dos indivíduos. Para ele, a literatura é uma manifestação universal presente em todas as culturas e sociedades, sendo impossível imaginar um povo ou um indivíduo que viva sem contato com a fabulação, seja nas formas orais mais simples, como lendas e chistes, ou nas produções escritas mais complexas das grandes civilizações. Nesse sentido, a literatura transcende o entretenimento e se configura como uma necessidade fundamental, cuja ausência comprometeria a formação plena do sujeito e da coletividade.

Essa necessidade se justifica porque a literatura tem um papel estruturante na organização dos sentimentos e na construção da visão de mundo dos indivíduos. Ela nos permite compreender a realidade de forma mais ampla, despertando empatia e promovendo um olhar mais atento para o outro e para a sociedade, já que “a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2011, p. 182).

Além disso, ao dar forma à experiência humana, a literatura atua como um instrumento de libertação do caos interno, auxiliando na compreensão das emoções e do próprio inconsciente. Por isso, privar um indivíduo do contato com a literatura significa negar-lhe um direito inalienável e limitar sua capacidade de expressão e entendimento do mundo, o que compromete a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Para o autor, “a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena

de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza” (CANDIDO, 2011, p. 188).

Dentro da literatura, destaca-se a literatura clássica. Ao elaborar algumas propostas de definições para o que seriam os clássicos, Calvino (2007) pontua aspectos semelhantes aos apontados por Candido (2006), como a intemporalidade e a universalidade, mas aponta também a influência dessas obras, potencial de descoberta e a sensação de releitura mesmo no primeiro contato com o texto. Para Calvino (2007), os clássicos carregam consigo as marcas das leituras anteriores e deixam rastros na cultura, na linguagem e nos costumes das sociedades que os acolhem.

Calvino defende que a literatura clássica é composta por livros que nunca terminam de transmitir o que tinham para dizer, como se acompanhassem as transformações do leitor e do mundo ao seu redor de alguma forma. Livros “[...] que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los” (CALVINO, 2007, p. 10).

Lück e Bergamini (2021), em consonância com Calvino, destacam o caráter atemporal da literatura clássica, assim como a sua capacidade de alcançar novos significados a cada leitura. Segundo as autoras, essas obras são ricas em experiências humanas compartilhadas e possibilitam um diálogo profundo entre leitor e autor, permitindo que o leitor reconheça seus próprios sentimentos, entendam situações que até então eram desconhecidas, e compreenda diferentes tipos humanos.

Para as autoras, não se trata de acreditar que a literatura, seja clássica ou contemporânea, tenha o poder de curar os males do mundo. O que Lück e Bergamini (2021) destacam é que a leitura do texto literário possibilita ao indivíduo ampliar sua visão de mundo, ao vivenciar narrativas, conhecer diferentes realidades e, assim, acumular experiências significativas. Elas também reforçam a relevância de cultivar o pensamento reflexivo como prática constante, capaz de transformar impulsos em processos racionais mais estruturados. Nesse sentido, enfatizam que o contato com os clássicos pode ser um caminho privilegiado para estimular tal reflexão, a qual deve ser exercitada ao longo de toda a vida.

É fundamental compreender o papel do editor, das editoras e do mercado editorial em geral na perpetuação da literatura. O mercado editorial, com sua estrutura complexa e dinâmica, desempenha um papel crucial na formação do cenário literário e na forma como os leitores têm acesso à produção literária. Roger Chartier (1998) observa que, a partir da década

de 1830, consolidou-se a figura do editor tal como é conhecida atualmente. Trata-se de uma profissão que envolve tanto aspectos intelectuais quanto comerciais, sendo responsável por selecionar textos, estabelecer relações com autores e supervisionar todas as etapas, desde a impressão até a distribuição da obra. Embora possa possuir uma gráfica, essa não é uma característica essencial para sua definição.

Entretanto, apesar de afirmar que não era necessário uma gráfica ou até mesmo uma livraria para definir o editor, Chartier (1998, p.52) explica que “transformações do capitalismo editorial, contudo, originaram reagrupamentos, criaram empresas multimídia, de capital infinitamente mais variado e muito menos pessoal”. Esse cenário, por sua vez, acabou promovendo a descentralização do processo de edição de um livro, retirando gradualmente das mãos de um editor solitário e transferindo isso para editoras com vários profissionais envolvidos nas diversas etapas da produção.

Para Thompson (2013), trata-se de campos editoriais, dos quais as editoras fazem parte. Ademais, o teórico defende que existem cinco tipos de capitais para o sucesso editorial e o valor de uma editora na sociedade: o capital econômico, o capital humano, o capital social, o capital intelectual e o capital simbólico.

O capital econômico corresponde aos recursos financeiros acumulados, incluindo estoque e instalações, bem como à reserva de capital à qual as editoras têm acesso, seja diretamente (em suas próprias contas), seja indiretamente (por sua capacidade de recorrer aos recursos da Matriz ou de levantar fundos em bancos ou outras instituições). O capital humano consiste do pessoal empregado pela firma e seu conhecimento, habilidades e know-how acumulados. O capital social refere-se às redes de contatos e relações que um profissional ou uma organização construiu ao longo do tempo. O capital intelectual (ou propriedade intelectual) consiste dos direitos de conteúdo intelectual que uma editora possui ou controla, que são certificados pela quantidade de contratos que ela tem com autores e outros agentes e que pode explorar por meio de publicações e da venda de direitos subsidiários. O capital simbólico significa o prestígio acumulado e o status associado à editora (THOMPSON, 2013, p. 11).

De acordo com Thompson (2013), para alcançar o seu maior objetivo, que é a produção, a venda e a distribuição do livro, a editora se relaciona com vários profissionais, dentro e fora de seu domínio, que desempenham diferentes papéis na cadeia produtiva do livro. Earp e Kornis (2005) explicam que essa cadeia é composta por diferentes setores, como o autoral, o editorial, o gráfico, os fabricantes de papel e de máquinas gráficas, além de distribuidores, atacadistas, livreiros e bibliotecários, cada qual reunindo um grande número de agentes. Essa rede se estrutura por meio de distintos mercados, como o de direitos autorais, que envolve a negociação entre escritores e editoras, e o da produção gráfica, que

conecta editoras e gráficas. Além disso, o mercado do livro pode ser analisado sob dois aspectos principais: de um lado, as transações entre editoras e livrarias, frequentemente intermediadas por distribuidores e atacadistas; de outro, a comercialização direta ao consumidor final, seja ele um leitor individual ou uma instituição, como bibliotecas (EARP; KORNIS, 2005).

Segundo Thompson, além da cadeia editorial ser uma cadeia de suprimento e compreender uma série de processos e profissionais até atingir o produto final, “a cadeia editorial é também uma cadeia de valor, no sentido de que cada um dos elos agrega, de modo significativo, algum ‘valor’ ao processo” (2013, p. 21). É possível visualizar como funciona essa cadeia de valor através da Figura 1.

Figura 1 - Cadeia de valor na área editorial

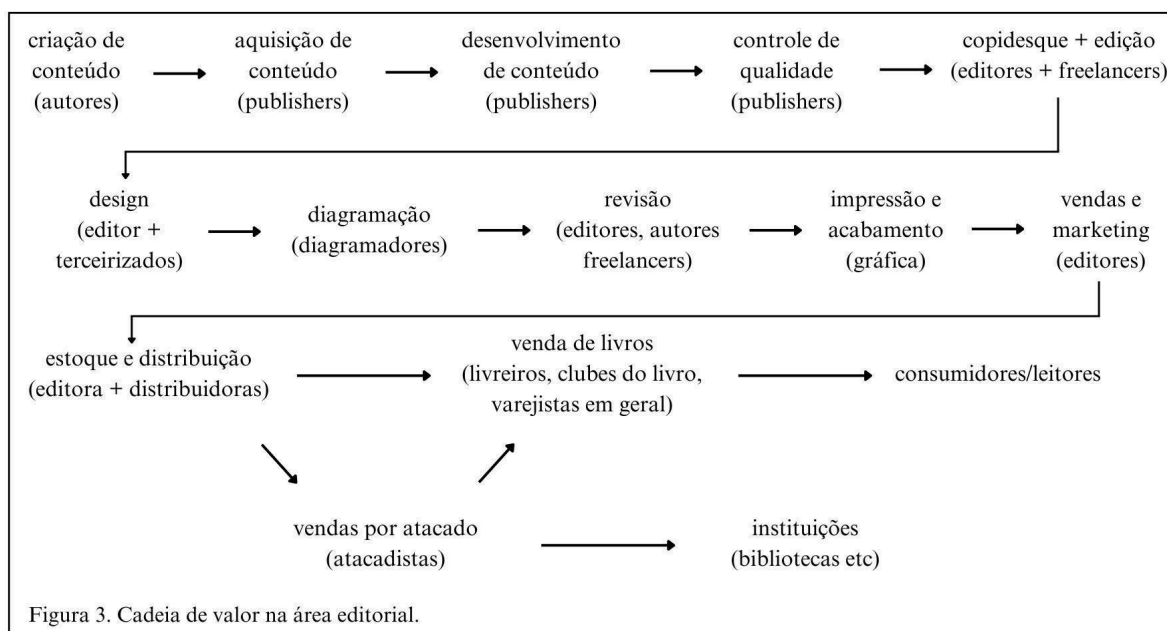


Figura 3. Cadeia de valor na área editorial.

Fonte: Thompson (2013, p. 22)

Na cadeia de valor do livro, a ideia geral é que cada elo contribui substancialmente para o trabalho de produção e distribuição do livro. Existe um esforço consciente de vários profissionais para agregar valor ao processo e, não é questão apenas de suprimentos e fornecimento de matérias-primas, pois a cadeia de valor inclui todas as atividades diretamente envolvidas na produção do livro, assim como também aquelas relacionadas ao suporte, como marketing, vendas e serviços pós-venda.

Segundo Thompson (2013), é através de seis funções que os *publishers*, ou editores, podem se diferenciar de uma pessoa que tenta autopublicação. Além disso, pode ser na

valorização desses pontos que o bom *publisher* se destaca e agrega valor à publicação de livros, ao contrário de editores comuns.

A primeira é acerca da aquisição de conteúdo e construção de catálogo, ou seja, é a capacidade de identificar boas ideias, conectá-las aos autores certos e enxergar potenciais ocultos. Como destaca o autor, “há, aqui, uma habilidade real, que envolve uma combinação de criatividade intelectual e bom senso em marketing, e isso diferencia editores e *publishers* notáveis dos comuns” (THOMPSON, 2013, p. 25). A segunda função envolve o papel do *publisher* como investidor, assumindo riscos financeiros, antecipando pagamentos para garantir a viabilidade da publicação e avaliando os riscos.

As próximas funções estão ligadas ao aperfeiçoamento do livro: o desenvolvimento de conteúdo, o controle de qualidade e o gerenciamento e coordenação. Primeiro a editora submete os originais a revisões e avaliações criteriosas para que atinjam seu máximo potencial. Após isso, o *publisher* deve gerenciar todas as etapas do ciclo de vida da obra, desde o copidesque e a encadernação até os direitos autorais e pagamentos de *freelancers*. Como explica Thompson (2013, p. 27), “todas essas atividades requerem muito tempo e expertise, e na maioria dos casos quem lida com elas são os gerentes da própria casa editorial, responsáveis por setores específicos do processo de produção e publicação”.

Por fim, o marketing e as vendas desempenham papéis fundamentais para o sucesso do livro. Enquanto o marketing busca engajar leitores por meio de catálogos, divulgação e estratégias digitais, a área de vendas foca no contato com varejistas e na indução de encomendas. Essas ações garantem que o livro alcance o público e tenha boa circulação no mercado (THOMPSON, 2013).

Thompson (2013) ainda reforça que as estratégias de venda e marketing vão além de simplesmente disponibilizar o livro no mercado e comunicar sua existência a livreiros e consumidores; o objetivo central é construir efetivamente um mercado para a obra. Ele observa que, embora publicar um livro e torná-lo acessível ao público nunca tenha sido tão simples, o verdadeiro desafio está em torná-lo visível e atrativo o suficiente para convencer o público a comprá-lo e até mesmo tornar-se um leitor da obra. Nesse contexto, os editores precisam ser verdadeiros fazedores de mercado, especialmente em um cenário onde a atenção do público é um recurso cada vez mais escasso, enquanto o conteúdo parece infinito (THOMPSON, 2013).

Mas não é só de editores que se faz um livro. Como afirma Haslam (2010, p. 13), “o livro impresso é um produto resultante de um processo colaborativo”. Sem a contribuição de figuras como o designer, as ideias contidas em livros poderiam ter se dissipado rapidamente,

sem deixar suas marcas (HASLAM, 2010). Nesse sentido, designers, ilustradores, diretores de arte e outros colaboradores cuidam da parte visual e do *layout* das obras, planejando elementos como tipografia, capas e convenções gráficas.

3 PROJETO GRÁFICO-EDITORIAL

A origem do termo *design* remonta à língua inglesa, “na qual o substantivo design se refere tanto à idéia [*sic*] de plano, desígnio, intenção, quanto à de configuração, arranjo, estrutura” (CARDOSO, 2000, p. 16). Essa ambiguidade já estava presente em sua raiz latina, *designare*, que significa tanto desenhar quanto designar (CARDOSO, 2000). Essa dualidade entre a concepção abstrata e a materialização concreta se reflete na própria prática do design, que envolve tanto a idealização quanto a execução de soluções visuais e funcionais.

Fuentes (2006) destaca que o design não surge espontaneamente, mas é sempre resultado de um processo intencional, seja ele planejado, provocado ou solicitado, até mesmo pelo próprio designer. Para o autor, o design é um projeto com dois sentidos: de um lado, ele se desenvolve internamente, estruturando a obra com base em sistemas semióticos (como símbolos, signos e significados próprios da linguagem visual e do design); de outro, ao fazer isso, ele também influencia a forma como as pessoas se relacionam com a obra e entre si e por meio dela. Sua finalidade, em geral, é ser reproduzido em escala industrial pela mídia (FUENTES, 2006).

Para Ramos *et al.* (2017), a relevância do design vai além da criação de produtos visualmente atraentes, ou seja, não se limita à estética ou à forma; ele está diretamente ligado à comunicação, ao posicionamento de mercado e à experiência do usuário e, desse modo, é um processo estratégico e identitário, pois “ele define a empresa e seus clientes. Diferencia uma organização de seus concorrentes e está no centro do sucesso” (RAMOS *et al.*, 2017, p. 30). Para os autores (2017), “ao fazer uso do design como estratégia de gestão, as empresas agregam valor aos seus produtos, pois os mesmos são desenvolvidos por meio de estudos e planejamento, são capazes de transmitir os objetivos e a missão da empresa” (RAMOS *et al.*, 2017, p. 30).

O design gráfico, por sua vez, é um dos ramos do design e está diretamente relacionado à comunicação visual e à organização de elementos gráficos para transmitir mensagens de maneira eficaz. Esse campo envolve a configuração de peças impressas e digitais, levando em consideração aspectos como público-alvo, limitações técnicas ou

financeiras e objetivos comunicacionais. O designer gráfico busca estruturar a mensagem de forma a facilitar sua leitura e interpretação, orientando os sentidos do observador para garantir sua eficiência comunicativa (GRUSZYNSKI, 2003).

Gruszynski (2008) aponta que, historicamente, o design gráfico tem sido relacionado à composição, estilização e organização de elementos visuais em diferentes suportes, com a finalidade de captar a atenção e comunicar uma mensagem. Atualmente, a tecnologia digital desempenha um papel fundamental nesse processo, influenciando tanto as rotinas de trabalho dos profissionais da área quanto a natureza dos produtos gráficos desenvolvidos. As inovações tecnológicas recentes têm provocado mudanças significativas no campo do design, ampliando as possibilidades de manipulação de formas e elementos visuais e proporcionando aos designers maior autonomia na tomada de decisões (GRUSZYNSKI, 2008).

Um projeto gráfico é composto por uma série de elementos visuais - como tipografia, imagens, ilustrações e outros recursos gráficos - que, organizados de forma planejada, resultam em uma peça coerente e eficaz para a transmissão da mensagem desejada (VILLAS-BOAS, 2003). No aspecto funcional, considera-se design gráfico toda produção visual que tem o propósito de comunicar uma mensagem por meio de elementos visuais, sejam textuais ou não, com a intenção de persuadir o observador, orientar sua leitura ou promover um produto (VILLAS-BOAS, 2003).

Quando se trata de livros, foco desta pesquisa, fala-se de design editorial. Segundo Fetter (2011, p. 50), “o design editorial é uma das especialidades do design gráfico, responsável pelo projeto gráfico de uma edição. Por edição se compreende a preparação pela qual passam os originais (textos e imagens) que vão compor uma publicação”. O campo abrange a concepção visual de livros, jornais e revistas, organizando elementos gráficos e textuais para garantir uma comunicação eficiente. A disposição dos conteúdos deve seguir princípios como hierarquia da informação, ritmo e harmonia, garantindo que o leitor compreenda e se envolva com a publicação.

Nesse sentido, o projeto gráfico-editorial possui múltiplas funções, podendo entreter, informar, instruir, comunicar e educar, ou até combinar todos esses propósitos em uma única publicação. É ele que define aspectos como formato, grid, tipografia, uso de imagens e cores, além de estabelecer diretrizes para diagramação e organização visual. Esse planejamento orienta a produção de cada edição, garantindo que a identidade visual da publicação se mantenha coerente e atraente para o público, geralmente estabelecendo padrões visuais consistentes e reconhecíveis ao longo das edições (FETTER, 2011). Segundo Fetter (2011, p. 54), “o leitor aguarda inovações, mas, ao mesmo tempo, precisa reconhecer a publicação.

Obter impacto e identidade, simultaneamente, são características exigidas para manter-se junto ao público e no mercado”.

Atualmente, as publicações são tratadas como objetos integrais, onde cada detalhe, da escolha do papel ao acabamento final, reflete um conceito visual coeso e intencional (ALVES, 2003 apud FETTER, 2011). Segundo Araújo (2012), editoras de médio e grande porte contam com departamentos editoriais estruturados, que coordenam todas as etapas de produção de uma publicação. O trabalho envolve a revisão e normalização dos textos, a elaboração do projeto gráfico, a escolha da tipografia e do processo de impressão, além da aprovação de artes-finais para capas e ilustrações. Esses processos garantem que cada livro atenda aos padrões de qualidade exigidos pelo mercado, e o objetivo final é produzir publicações bem-acabadas, aliando qualidade editorial e gráfica para atender a um público cada vez mais exigente. Afinal, como afirma Fetter (2011), com o aumento da concorrência, torna-se essencial buscar a excelência e explorar novas formas de apresentação das publicações, acompanhando a evolução do setor e as demandas dos leitores.

Embora exista essa coordenação nas etapas da produção de um livro, é importante ressaltar que não há uma rigidez absoluta; muitas vezes, romper intencionalmente uma estrutura padrão pode ser um recurso para reforçar a mensagem do texto e criar um ritmo visual próprio para o livro. O essencial é que essa composição, seja convencional ou inovadora, mantenha uma comunicação eficiente e agradável entre autor e leitor (ARAÚJO, 2012). Nesse sentido, a diagramação de um livro vai além da simples distribuição de texto e imagens; ela estrutura a experiência do leitor, guiando sua navegação pelo conteúdo e influenciando sua percepção sobre o material apresentado. Para que o projeto gráfico seja eficiente e coeso, é necessário considerar diversos fatores, como a escolha dos formatos e suportes, além de uma abordagem estética e reflexiva. Dessa forma, cada livro se torna um objeto único, resultado de um planejamento visual bem estruturado (ARAÚJO, 2012).

Ampliando essa discussão, Haslam (2010) aponta quatro abordagens distintas, embora não excludentes entre si, que designers experientes podem adotar no desenvolvimento de um livro: documentação, análise, conceito e expressão. A primeira diz respeito ao registro e à preservação de informações por meio de textos e imagens, constituindo a base de qualquer projeto editorial. Já a abordagem analítica busca estruturar conteúdos complexos, atribuindo lógica e hierarquia a dados, tabelas e gráficos, tornando-os inteligíveis ao leitor. O pensamento conceitual, por sua vez, procura a “grande ideia” que sustenta a obra, condensando mensagens em formas visuais impactantes, muitas vezes ligadas a metáforas e

estratégias comunicacionais. Essa abordagem muitas vezes é utilizada por editoras que querem conferir identidade e unidade para seu catálogo ou para uma coleção específica.

Já na abordagem expressiva, o design é orientado por aspectos emocionais e intuitivos, buscando, por meio de cor, marcação ou simbolismo, criar uma atmosfera que reposicione o leitor em relação ao texto. Aqui impera a emoção, a paixão, o subjetivo. Haslam (2010, p. 26) enfatiza que “o design expressivo raramente é definitivo ou inteiramente racional. Ele é frequentemente lírico, não se destina a transmitir significados para a mente, mas propõe questionamentos e convida à reflexão”. Essa concepção aproxima o designer de um intérprete do conteúdo, acrescentando sua própria sensibilidade e interpretação pessoal ao projeto, construindo uma experiência que vai além da objetividade informativa. Essas abordagens evidenciam o que Haslam (2010) defende sobre a natureza do design, que é ao mesmo tempo racional e consciente, mas também guiado por escolhas subconscientes que emergem da experiência e da criatividade do designer.

Segundo Araújo (2012), a organização estrutural do livro é dividida em diferentes partes, cada uma com uma função específica dentro da experiência de leitura. A configuração dessas partes e a forma como se articulam no conjunto da publicação influenciam diretamente a acessibilidade, a compreensão do texto e a identidade visual do livro. O diagramador, ao planejar o projeto gráfico, segue uma sequência lógica na disposição dos elementos, agrupando-os em três principais categorias: pré-textuais, textuais e pós-textuais, além dos elementos extratextuais. Esses últimos merecem bastante atenção, pois, segundo o autor (2008), constituem o revestimento do livro - provavelmente a primeira coisa que o leitor observará. São eles:

- a) Primeira capa - face externa da segunda capa, área necessariamente impressa ou com grafismo. Tem função publicitária, captando a atenção do leitor.
- b) Segunda e terceira capas - face interna da primeira e quarta capas, geralmente em branco.
- c) Quarta capa - face externa da terceira capa, podendo conter elementos gráficos, sinopse ou informações editoriais, além do número ISBN (Número Padrão Internacional do Livro).
- d) Orelhas - dobras das capas internas, podendo também trazer informações sobre a obra ou o autor.
- e) Sobrecapa - não obrigatória, capa adicional usada em livros de encadernação especial.
- f) Lombada - dorso do livro, parte onde são fixadas as páginas, e onde normalmente imprime o título, autor e logotipo da editora.

A parte interna do livro, como mencionada, subdivide-se em três categorias. Araújo (2012) e Haslam (2010) entendem como elementos pré-textuais os seguintes:

- a) Falsa folha de rosto (também chamada de frontispício) - elemento opcional que protege a folha de rosto e geralmente contém apenas o título da obra.
- b) Página de créditos - quando presente, costuma reunir informações como a declaração de direitos autorais e reprodução, a ficha catalográfica padronizada conforme o CIP (Catalogação na Publicação), o número do ISBN e dados sobre o local de impressão.
- c) Folha de rosto - apresenta as informações essenciais do livro, como título, autor, edição e editora.
- d) Dedicatória - elemento não obrigatório, uma mensagem breve do autor em homenagem a alguém, geralmente disposta em página ímpar.
- e) Epígrafe - opcional, uma citação ou pensamento relacionado ao tema do livro.
- f) Sumário - estrutura sistemática dos capítulos e seções; um guia de navegação.
- g) Listas de ilustrações, abreviaturas e siglas - elementos opcionais que facilitam a consulta.
- h) Prefácio - texto introdutório com apresentação, esclarecimentos sobre a obra, escrito pelo autor ou por terceiros.
- i) Agradecimentos - expressão de gratidão do autor a pessoas ou instituições que colaboraram na realização da obra.
- j) Introdução - apresentação do tema e objetivos do livro, distinguindo-se do prefácio. Geralmente funciona como discussão inicial sobre o assunto que será abordado.

Os elementos textuais compreendem o conteúdo principal da obra, estruturando a informação. Como afirma Araújo (2012), é aqui na parte textual que o diagramador tem mais liberdade para realizar inovações, levando em consideração o público-alvo e os recursos financeiros dispostos para a fabricação do livro.

- a) Páginas capitulares - páginas de abertura de capítulos.
- b) Páginas subcapitulares - indicam divisões internas de um capítulo, como seções e subtítulos.
- c) Fólios - numeração das páginas, geralmente não aplicada a elementos pré-textuais e páginas capitulares.
- d) Cabeças - indicações no topo da página, como título do livro ou nome do autor.
- e) Notas - explicações ou referências adicionais, podendo aparecer no rodapé ou na parte pós-textual.

- f) Elementos de apoio - gráficos, tabelas e quadros que complementam a informação textual.
- g) Iconografia - fotografias, ilustrações ou desenhos que enriquecem a apresentação visual da obra.

Por fim, Araújo (2012) elenca as partes que podem ou não complementar o livro, vide o caráter não obrigatório da maioria, após o corpo do texto, os elementos pós-textuais:

- a) Posfácio - texto adicional que apresenta novas informações ou reflexões.
- b) Apêndices - material suplementar elaborado pelo autor, como tabelas e gráficos.
- c) Glossário - lista de termos técnicos explicados, organizados alfabeticamente.
- d) Bibliografia - relação de fontes utilizadas ou recomendadas.
- e) Índice - lista de assuntos organizados para facilitar a busca de informações.
- f) Colofão - informações técnicas sobre a produção do livro, como papel e tipografia.
- g) Errata - lista de correções para erros identificados após a impressão.

Em linhas gerais, todas essas partes do livro estão contidas em um suporte. O suporte utilizado para a escrita e impressão de um livro influencia diretamente a disposição do texto e a experiência do leitor. Como observa Gruszynski (2003), cada suporte possui particularidades próprias que influenciam tanto as práticas quanto a forma como a leitura é compreendida. Esses aspectos determinam a experiência do leitor e orientam a maneira como a informação é recebida e interpretada.

Entre os suportes físicos, o papel consolidou-se como a principal superfície de impressão no design editorial. Ele materializa o trabalho gráfico e permite que a comunicação alcance o público de forma tátil e visual. O formato, por sua vez, é definido pela relação entre altura e largura da página, embora muitas vezes, o termo “formato” é confundido com o tamanho do livro, mas dimensões variadas podem compartilhar o mesmo formato estrutural. Segundo Haslam (2010), os livros geralmente se dividem em três categorias: retrato, quando a altura é maior que a largura; paisagem, quando a largura supera a altura; e quadrado, quando ambos os lados possuem medidas equivalentes.

Segundo Araújo (2012), a escolha do formato não é aleatória, sendo influenciada por fatores como a estética, a funcionalidade e os custos de produção. Com a introdução das máquinas contínuas, que substituíram a produção manual de papel por bobinas extensas, surgiram desafios na padronização dos formatos, levando à criação de diversas classificações intermediárias. Para resolver essa questão, foi desenvolvido em 1922 o padrão DIN 476 pelo Instituto Alemão de Normalização (*Deutsches Institut für Normung*), que mais tarde foi adotado internacionalmente como ISO 216 e, no Brasil, pela Associação Brasileira de

Normas Técnicas (ABNT). Esse sistema define o formato A0 como base, um retângulo de 841 mm por 1.189 mm, com área de um metro quadrado, a partir do qual derivam todos os submúltiplos da série A.

De acordo com Araújo (2012), no contexto brasileiro, os formatos mais comuns variam conforme a relação entre o tamanho da área de impressão e a quantidade de páginas por caderno. O formato AA (2A), por exemplo, mede 76 x 112 cm e costuma ser usado para livros infantis ou obras com colunas, com páginas finais de 19 x 27 cm. Já o formato Americano (AM), de 87 x 114 cm, permite a impressão de 64 páginas de um livro de 14 x 21 cm, o formato mais popular, sendo preferido em obras de ficção, monografias e livros didáticos. O formato Francês, de 76 x 96 cm, resulta em livros de 13,5 x 20,5 cm e também é amplamente usado em materiais acadêmicos e didáticos. Por fim, o BB (2B), com 66 x 96 cm, gera livros de 16 x 23 cm, sendo adequado para obras extensas, pois permite ampliar a área útil de texto e reduzir o número de páginas.

Como afirma Freitas (2022, p. 116), “é preciso definir o formato do livro baseando-se em seu conteúdo (texto, discurso e conceito) e em sua finalidade (propósito, uso prático e público-alvo)”. Segundo a autora (2022) e Haslam (2007), o formato influencia diretamente a leitura e o manuseio: um guia de bolso precisa ser leve e portátil, enquanto livros de arte, Atlas e catálogos exigem dimensões maiores para comportar imagens detalhadas e oferecer leitura confortável em superfícies estáveis. Dessa forma, o formato deve considerar o modo como o livro será lido - se em movimento, em uma poltrona ou sobre uma mesa - e o tipo de interação exigida do leitor. Enquanto romances geralmente são pensados para leituras informais e em locais variados, livros técnicos e de consulta requerem estabilidade e clareza na disposição do conteúdo. Freitas (2022) também ressalta que o equilíbrio entre o tamanho da página, o número de páginas e o peso do livro é fundamental para garantir conforto ao leitor.

Outro aspecto importante envolve os significados simbólicos e comportamentais atribuídos aos diferentes formatos. Peruyera (2018; 2019) observa que proporções que fogem do comum chamam a atenção do leitor, o que é um ponto positivo para o mercado, e as dimensões de uma publicação transmitem mensagens: formatos estreitos sugerem agilidade e leveza; os quadrados, por sua vez, evocam formalidade e robustez, sendo comuns em publicações institucionais ou artísticas. Assim, pensar no formato é pensar também no leitor e nas condições reais de leitura, garantindo que a forma do livro dialogue com seu propósito, seu público e seu contexto de uso.

Mas para além de tamanhos, ainda é necessário pensar em várias particularidades do papel. Conforme explica Carramillo Neto (1997), a escolha do papel deve considerar fatores como o conteúdo e a extensão da obra, o método de impressão, a presença de imagens e os custos envolvidos. Dessa forma, para livros extensos, por exemplo, o papel-bíblia é indicado por ser fino e resistente, reduzindo a espessura do volume. Já para impressões coloridas, recomenda-se o papel couchê, conhecido por sua superfície lisa e adequada para a reprodução de imagens.

A seleção do papel impacta diretamente a qualidade do projeto gráfico e a legibilidade do livro. Escolhas erradas do suporte podem resultar em um desastre editorial. Segundo Araújo (2012), editores e designers devem escolher o papel conforme as exigências específicas de cada projeto, levando em conta características como o sentido da fibra, a cor, a opacidade, o peso, a espessura e a textura do suporte, pois tudo isso influencia tanto a aparência quanto a experiência do leitor. Sendo assim, alguns cuidados que devem ser tomados:

- a) O sentido da fibra - indica em que direção as fibras se alinham, influenciando a forma como o papel dobra e rasga. Para livros, a fibra deve ser paralela à lombada, garantindo páginas mais fáceis de virar e sem enrugamento.
- b) A cor - papeis mais brancos favorecem impressões coloridas, enquanto tons levemente amarelados são preferíveis para textos longos, reduzindo o cansaço visual e a transparência entre páginas.
- c) A opacidade - evita que a tinta transpareça para o verso da folha, garantindo melhor leitura.
- d) O peso - medido em gramas por metro quadrado (g/m^2), influencia a resistência e o manuseio do livro.
- e) A espessura - define o peso e volume da obra; papeis mais finos são usados em livros extensos, enquanto os mais grossos são comuns em edições menores.
- f) A textura - o papel pode ser liso ou texturizado, variando conforme a proposta estética e a funcionalidade do livro.

Nesse sentido, enquanto “o formato do livro define as proporções externas da página; a grade determina suas divisões internas; o layout estabelece a posição a ser ocupada pelos elementos” (HASLAM, 2010, p. 42). Dentro do design gráfico e editorial, o grid desempenha um papel essencial na organização e estruturação dos elementos da página. Uma das suas possibilidades, segundo Haslam (2010), é proporcionar coerência visual, facilitando a leitura e garantindo que a atenção do leitor esteja voltada para o conteúdo, e não para a forma. Ao

estabelecer relações visuais entre textos e imagens, a grade fornece um mecanismo estruturado para a diagramação, organizando os elementos de maneira harmônica.

Conceitualmente, o grid pode ser definido como uma rede de linhas que geralmente se distribuem de maneira ritmada tanto na horizontal quanto na vertical (LUPTON; PHILLIPS, 2008). Esse sistema orientador, composto por margens, colunas, módulos e guias, não apenas determina a posição dos componentes gráficos, mas também estabelece uma estrutura consistente ao longo de uma publicação.

A aplicação da grade no design editorial contribui para a criação de uma identidade visual sólida, ao mesmo tempo em que permite flexibilidade na composição. Segundo Fetter (2011), ao dividir estrutural e espacialmente a página, o grid auxilia no posicionamento dos elementos, determinando aspectos como a largura e a quantidade de colunas, o espaço entre elas e a disposição modular do conteúdo. Essa organização, derivada das dimensões da página, viabiliza uma estrutura uniforme e coesa, garantindo que a distribuição da informação seja eficiente e esteticamente equilibrada. Além disso, como o autor defende, o uso de diferentes tipos de grids e técnicas de aplicação permite adaptações conforme o perfil da publicação, evitando a repetição visual entre diferentes projetos.

Essa flexibilidade do grid é um fator essencial para a diversidade visual dentro de uma mesma publicação seriada. De acordo com Gruszynski e Calza (2013), o grid proporciona ordem e continuidade a projetos gráficos, permitindo que diferentes edições de uma publicação seriada mantenham uma identidade coesa mesmo quando o conteúdo varia, como é de interesse de várias editoras que querem reforçar sua identidade gráfica. Essa estruturação também auxilia na diagramação eficiente de grandes volumes de informação, otimizando o tempo de produção e garantindo a legibilidade.

Embora amplamente utilizado e valorizado no design gráfico, o grid também encontra críticas. Como explica Samara (2007), enquanto alguns profissionais o consideram uma ferramenta indispensável para garantir precisão e organização no processo criativo, outros o enxergam como um mecanismo limitador, associado a práticas tradicionais e à falta de liberdade expressiva. O autor defende que variações no grid, quebras no padrão, podem conferir clareza e identidade ao impresso. Haslam (2010) também aponta que, com o avanço das tecnologias digitais, a necessidade do grid tem sido questionada, uma vez que diversas publicações, como a de livros ilustrados, por exemplo, experimentam abordagens mais livres, explorando layouts dinâmicos sem uma estrutura rígida.

Outro elemento que pode ser estruturado de forma criativa com a ajuda do grid é a tipografia. A tipografia desempenha um papel central no design editorial, sendo responsável

tanto pela criação dos caracteres quanto pela composição deles na transmissão de mensagens. Fetter (2011) destaca que sua relevância no design gráfico é inquestionável, considerando o elemento como o mais importante, pois dificilmente há uma peça gráfica sem o uso de tipografia. Seu desenvolvimento está intrinsecamente ligado à evolução da escrita e das tecnologias de reprodução gráfica. Com o tempo, passou de um processo manual para um sistema refinado e adaptável, que permite tanto a experimentação criativa quanto a manutenção da legibilidade e da organização visual do conteúdo (FETTER, 2011).

Sobre a legibilidade, trata-se na verdade de um fator essencial na escolha e na aplicação da tipografia. Esse conceito refere-se às qualidades que tornam o reconhecimento e a leitura dos caracteres mais fáceis e naturais para o leitor. Como afirma Fetter (2011, p. 74), “a legibilidade poderia ser definida como o conjunto de qualidades ou atributos da tipografia que tornam seu reconhecimento e compreensão possíveis e facilitados para o leitor”. Entre os aspectos que influenciam essa característica estão o contraste, a simplicidade e a proporção dos tipos, além da forma como os caracteres são organizados na composição gráfica (GRUSZYNSKI, 2008).

Segundo Fetter (2011), a evolução da tipografia trouxe consigo a consolidação de diversos termos técnicos que ainda são utilizados no design gráfico. Muitos dos conceitos empregados atualmente têm origem nos tempos dos tipos móveis, quando a impressão era feita com caracteres em relevo. O autor explica que o termo “caractere”, por exemplo, refere-se a cada símbolo tipográfico com um significado específico, enquanto “tipo” originalmente designava o objeto físico de metal utilizado na impressão. Além disso, as letras eram armazenadas em diferentes compartimentos: as maiúsculas na parte superior do caixilho (daí o termo “caixa-alta”) e as minúsculas na parte inferior (“caixa-baixa”). A medida do tamanho dos caracteres ficou conhecida como “corpo”, sendo tradicionalmente expressa em pontos tipográficos. Uma fonte é um conjunto completo de caracteres que compartilham o mesmo desenho, incluindo letras, acentos, numerais e sinais de pontuação. Já as famílias tipográficas abrangem variações dessas fontes, diferenciando-se em peso (regular, negrito, *light*), inclinação (itálico) e largura (condensado ou expandido) (FETTER, 2011).

A escolha tipográfica deve levar em conta diversos fatores, como o público-alvo, a identidade visual da editora e o estilo do texto. Haslam (2010, p. 92) ressalta:

Quando se escolhe um tipo de letra para um determinado livro, muitas questões influenciam a decisão do designer, incluindo o conteúdo, sua origem, o período em que foi escrito, seus antecedentes históricos, seu público leitor, a possibilidade de sua publicação em outras línguas, as questões práticas de legibilidade, a variedade de pesos, versaltes ou frações disponíveis na fonte, além dos custos de produção estimados.

Observa-se também que a tipografia possui funções diferenciadas dentro do design editorial. Fuentes (2006) explica que ela atua como um elemento organizador que distingue visualmente os diferentes componentes textuais, como títulos e corpo do texto, por meio de contrastes e variações gráficas que reforçam aspectos estéticos, informativos e funcionais. O uso de diferentes pesos, tamanhos e estilos dentro de uma mesma publicação contribui para a organização hierárquica da informação, direcionando a leitura e facilitando a navegação pelo conteúdo (FUENTES, 2006).

Os avanços tecnológicos trouxeram mais liberdade para o designer manipular os tipos de maneira criativa. Embora existam diretrizes tradicionais para o uso da tipografia, não há regras absolutas que impeçam novas explorações. Como afirma Fuentes (2006, p. 62), “o espaço tipográfico é tão fértil como qualquer outro que o designer pode, como usuário e depositário desse saber, manejar com liberdade, mas com respeito ao destinatário de seu trabalho”.

Já outro elemento cada vez mais presente nos livros é a imagem. Mas para pensar em imagem, é importante entender um outro elemento importante do design: a cor. A cor é um dos elementos fundamentais do design, influenciando diretamente a percepção visual e a comunicação. Fetter (2011) afirma que o domínio da cor é essencial para os designers, pois sua aplicação pode tanto estruturar a identidade visual quanto diferenciar elementos dentro da composição. A escolha da paleta cromática pode modificar significativamente a atmosfera de um projeto, tornando-o mais harmonioso, contrastante ou até mesmo evocando determinadas emoções e reações no público.

A teoria das cores tem como base os estudos de Isaac Newton, que, em 1665, descobriu que um prisma era capaz de decompor a luz branca em sete cores distintas: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta. A partir desse princípio, estabeleceu-se o disco cromático, amplamente utilizado no design para compreender as relações entre as cores. Esse modelo permite organizar as cores em diferentes categorias, como primárias (vermelho, amarelo e azul), secundárias (laranja, verde e violeta) e terciárias (resultantes da mistura entre primárias e secundárias) (FETTER, 2011). Além disso, ele auxilia na compreensão de combinações cromáticas, como as cores análogas, que são vizinhas no disco cromático e proporcionam uma harmonia natural, e as cores complementares, que estão em posições opostas no disco e criam um contraste marcante ao serem utilizadas juntas (LUPTON; PHILLIPS, 2008).

Como Lupton e Phillips (2008) explicam, no campo do design gráfico e digital, as cores podem ser representadas por diferentes modelos cromáticos, sendo os mais utilizados o RGB e o CMYK. O modelo RGB, composto por vermelho, verde e azul, é do tipo aditivo, pois combina luz para formar todas as cores visíveis na tela. Quando os três componentes estão em sua intensidade máxima, o resultado é o branco, e quando estão ausentes, obtém-se o preto. Já o sistema CMYK, que utiliza ciano, magenta, amarelo e preto, é subtrativo, pois funciona com a absorção da luz refletida nos pigmentos das tintas. Esse modelo é amplamente utilizado na impressão, já que os pigmentos absorvem certas ondas de luz e refletem outras, determinando as cores que enxergamos no papel. Como a combinação de ciano, magenta e amarelo não resulta em um preto suficientemente profundo para imagens coloridas de alta qualidade, o preto (K) é adicionado ao sistema de impressão para garantir maior fidelidade tonal.

Além da forma como as cores são organizadas nos modelos cromáticos, Araújo (2012) pontua que sua percepção também é influenciada por três parâmetros essenciais: o tom, a saturação e a luminosidade. O tom, também chamado de matiz, refere-se à característica fundamental que diferencia as cores entre si, como azul, vermelho ou amarelo. A saturação diz respeito à intensidade da cor, variando do mais vibrante ao mais desbotado, dependendo da presença de preto ou branco. Já a luminosidade está relacionada à capacidade de reflexão da luz branca, ou seja, quanto mais clara a cor, maior sua reflexão luminosa. Esses fatores interferem diretamente na experiência visual e na maneira como as cores são interpretadas em diferentes contextos.

A cor exerce um papel expressivo no design editorial, sendo capaz de criar atmosferas, representar realidades ou ainda funcionar como um código visual de informação, segundo Lupton e Phillips (2008). Com a evolução das tecnologias, as possibilidades cromáticas se expandiram - “um número infinito de matizes e intensidades dá nova vida à mídia moderna, revigorando a página, a tela e o ambiente construído, compondo com sensualidade e significância” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 71).

Dessa forma, é importante considerar também o impacto psicológico das cores. Heller (2013) enfatiza que cada cor está carregada de significados culturais e emocionais, capazes de evocar sentimentos contraditórios a depender de sua aplicação. Para a autora (2013), nenhuma cor é apenas uma cor, pois elas funcionam como signos que remetem a conceitos, valores e estados emocionais historicamente construídos. Um ponto essencial é que a combinação cromática muitas vezes altera radicalmente o sentido das cores isoladas: o vermelho, por exemplo, associado ao amor e à vitalidade, quando combinado ao preto

adquire conotação de ódio e brutalidade; o amarelo, ligado ao otimismo e à alegria, quando unido ao preto remete à advertência, ao perigo e à hipocrisia (HELLER, 2013). Assim, o estudo da cor no design editorial não se limita à estética ou à técnica, mas também envolve a compreensão de seu valor simbólico e psicológico, que atua de maneira decisiva na experiência do leitor.

Nesse cenário, o uso de imagens na editoração desempenha um papel essencial na comunicação visual, contribuindo para a organização e valorização de um conteúdo. Com os avanços tecnológicos, sua produção e reprodução foram ampliadas, possibilitando maior diversidade e qualidade na composição gráfica. Como destaca Fetter (2011), o design gráfico, especialmente o editorial, tem se beneficiado significativamente do desenvolvimento tecnológico na geração e reprodução de imagens, recorrendo frequentemente a esse recurso. Inicialmente limitadas a ilustrações feitas à mão ou gravuras, as imagens agora são criadas, manipuladas e otimizadas digitalmente, expandindo suas funções dentro dos projetos editoriais.

A relevância da imagem cresceu consideravelmente com o tempo, influenciada pela necessidade de atrair e engajar leitores. Fetter (2011) observa que essa importância tem crescido, especialmente devido à concorrência no mercado, que exige impacto visual. Portanto, muitas publicações passaram a adotar uma abordagem mais visual, deixando de ser predominantemente textuais para integrar elementos gráficos como recurso fundamental de comunicação.

Como afirma Fuentes (2006), as imagens podem ser classificadas de diversas formas, conforme sua função e contexto: esquemas, ilustrações, fotografias e digitalizações diretas. Os esquemas são representações gráficas utilizadas para explicar processos, sistemas ou conceitos que não podem ser facilmente observados. As ilustrações, por sua vez, surgiram antes da fotografia e seguem sendo empregadas para transmitir informações ou interpretações visuais. Já as fotografias agregam realismo e credibilidade ao design editorial, sendo amplamente utilizadas para registrar objetos, cenários e eventos. Por fim, as digitalizações diretas consistem no escaneamento de objetos tridimensionais ou elementos manipulados durante o processo de digitalização, criando efeitos visuais únicos.

Sobre as ilustrações, é importante pontuar que, segundo Fetter (2011), elas continuam sendo amplamente utilizadas, mesmo após o advento da fotografia. Elas permitem representar conceitos abstratos, detalhar mecanismos complexos e retratar eventos que não foram registrados por câmeras. Além disso, possuem um caráter interpretativo, expressando a visão do ilustrador e adicionando personalidade à obra. Como pontua o autor (2011), quando bem

empregada, pode contribuir significativamente para a identidade gráfico-visual de uma publicação, tornando-se um elemento indispensável que complementa ou até substitui a fotografia em projetos editoriais.

A presença das imagens nos livros também pode ser analisada sob outras perspectivas. Linden (2011) distingue algumas categorias, tais como: livros com ilustrações, em que o texto é predominante e autônomo, sendo a imagem apenas um complemento; livros ilustrados, nos quais a imagem ocupa lugar central e constrói a narrativa em articulação com o texto, podendo até prescindir dele; livros de primeiras leituras, que combinam recursos de ambos os formatos, dirigindo-se a leitores em processo de formação, entre outras categorias. Além disso, a autora propõe uma tipologia do status da imagem, que pode se apresentar como isolada (autônoma e independente), sequencial (quando se articula com outras imagens para formar um encadeamento narrativo) ou associada (meio-termo entre as duas, mantendo vínculos plásticos ou semânticos).

Outro aspecto relevante diz respeito à diagramação, que condiciona a experiência de leitura. Linden (2011) identifica quatro modos principais: dissociação, quando texto e imagem ocupam páginas distintas; associação, quando se combinam na mesma página, mas mantendo certa separação; compartimentação, semelhante à estrutura dos quadrinhos, com quadros delimitados; e conjunção, na qual texto e imagem se integram em uma composição única, frequentemente de caráter poético. Essa diversidade evidencia que não há um padrão fixo, mas sim tendências de organização que influenciam a construção narrativa.

A autora também discute como as imagens lidam com a expressão do tempo e do movimento em suportes fixos. Nesse sentido, descreve três estratégias principais: o instante capital, síntese representativa de uma ação; o instante qualquer, impressão de realidade, como um fragmento do cotidiano; e o instante movimento, registro fugaz que sugere continuidade da ação. Recursos gráficos, como repetição de figuras ou variação de quadros em sequência, também contribuem para essa sensação temporal - como afirma Linden (2011, p. 105), “traços de movimento ou efeitos de vaporosidade tentam trazer para a imagem o registro da ação, ou ainda assinalar a passagem do tempo. Nesses esforços para adquirir temporalidade e movimento, a imagem fixa aspira à animação”.

Por fim, Linden (2011) analisa a relação entre texto e imagem, que pode assumir diferentes configurações: de redundância (quando ambos transmitem a mesma informação) a colaboração (em que o sentido emerge da articulação entre os dois), chegando à disjunção (quando texto e imagem não convergem, podendo até se contradizer). Nessas relações, as funções variam entre repetição, seleção, revelação, complementação, contraponto ou

amplificação mostrando como cada instância pode reforçar, orientar ou expandir o sentido do outro.

O elemento do livro que rotineiramente valoriza a imagem é a primeira capa. A primeira capa é um dos elementos extratextuais mais relevantes no design editorial, sendo responsável tanto pela proteção das páginas quanto pela apresentação visual da obra. Segundo Haslam (2010), sua função vai além da simples preservação física do livro, pois desempenha um papel essencial na comunicação do conteúdo e na atração do leitor. “Uma capa de livro se torna uma promessa feita pela editora, em nome do autor, para o leitor. A primeira capa funciona como um elemento de sedução para que o livro seja aberto e/ ou comprado” (HASLAM, 2010, p. 160).

O design da primeira capa deve ser pensado estrategicamente, pois é o primeiro contato visual do leitor com a obra. Araújo (2012) explica que, entre os elementos extratextuais, a primeira capa recebe maior atenção justamente por seu caráter publicitário. Para gerar impacto, são utilizados recursos como contrastes de cores, tipografia expressiva, ilustrações e fotografias. O objetivo é criar uma identidade visual atrativa, garantindo que o estilo gráfico da capa esteja alinhado com o conteúdo do livro. Como aponta o autor (2012), não há regras fixas para o design da capa, além da necessidade de que seu estilo esteja alinhado ao conteúdo e ao projeto gráfico do livro, sendo a criatividade e a sensibilidade do designer fatores determinantes nesse processo.

No cenário atual, a valorização do design das capas tem crescido, especialmente porque as editoras reconhecem seu potencial como ferramenta de marketing. Além da primeira capa, a lombada e a quarta capa complementam a experiência inicial do leitor com o livro. A primeira capa tem maior impacto visual, sendo responsável por captar a atenção do público, enquanto a quarta capa reforça informações e incentiva a decisão de compra, também fornecendo dados adicionais sobre a obra, como a própria sinopse do livro, ou o autor.

Os estilos de capa variam conforme o público-alvo e o posicionamento da obra no mercado. Haslam (2010) categoriza diferentes tipos de capas, cada uma com um propósito específico. Algumas capas são desenvolvidas para promover coleções de livros, criando uma identidade visual que conecta diversos títulos. Outras adotam uma abordagem documental, refletindo de maneira direta o conteúdo da obra. Há também as capas conceituais que utilizam metáforas visuais e jogos de significado para representar a essência do livro, explorando de maneira criativa a relação entre imagem e significado, alinhando o design à

proposta do livro. Já as capas expressionistas têm como objetivo evocar sensações e despertar a curiosidade do leitor, muitas vezes por meio de ilustrações e fotografias impactantes.

Por fim, a encadernação é o processo de acabamento que reúne as páginas de um livro, com todos esses elementos vistos até aqui, garantindo sua estrutura e durabilidade. Com os avanços tecnológicos do século XX, a encadernação mecanizada substituiu o trabalho manual, permitindo que o livro se tornasse um produto industrial. Máquinas especializadas passaram a executar de maneira automatizada diversas etapas do processo, como dobrar, alcear, colar, fixar a capa e refilar as folhas (HASLAM, 2010). Vale pontuar que, embora quase totalmente substituída, a encadernação manual ainda é praticada em edições limitadas, especialmente para obras artísticas e de colecionador.

Os livros podem ser encadernados de diferentes formas, sendo as mais comuns a capa dura e a brochura (ou capa mole). A escolha do tipo de encadernação afeta não apenas a estética do livro, mas também sua resistência e custo de produção (HASLAM, 2010). Como destaca Barbosa (2009, p. 129), “a capa dura é o processo que oferece mais resistência e qualidade”. Esse método utiliza papelão prensado revestido de papel, tecido ou outros materiais, e a fixação do bloco de páginas à capa ocorre por meio de guardas coladas, com o título podendo ser impresso, gravado ou estampado a quente. Com o avanço das máquinas automáticas, todo o processo de encadernação em capa dura, desde o reforço da lombada até a prensagem final, pode ser realizado de forma contínua, assegurando qualidade e eficiência na produção (HASLAM, 2010).

Já a capa mole, feita de cartolina ou papel de gramatura mais elevada, pode ter os cadernos costurados ou apenas colados, resultando em uma estrutura menos resistente, mas economicamente mais viável. Barbosa (2009) observa que a principal diferença entre os tipos de encadernação está tanto na durabilidade quanto nos custos envolvidos. A escolha do tipo de encadernação depende das características e necessidades do projeto gráfico, mas independentemente do método adotado, a encadernação desempenha um papel fundamental na proteção do livro e na experiência do leitor, unindo funcionalidade e acabamento visual.

4 METODOLOGIA

A presente pesquisa busca compreender o trabalho da Antofágica, analisando as estratégias de design gráfico-editorial adotadas pela editora visando agregar valor a obras clássicas e renovar sua experiência de leitura. Para isso, adota uma abordagem qualitativa, ou

seja, que se volta para a compreensão de fenômenos sociais e culturais, valorizando a interpretação dos significados e não apenas a mensuração de dados. O foco da investigação é nos “comos” e “porquês”, não em números.

Quanto aos procedimentos técnicos, trata-se de uma pesquisa bibliográfica e de um estudo de caso. A pesquisa bibliográfica consiste no levantamento, seleção e análise de obras já publicadas, sejam elas livros, artigos, dissertações ou teses, possibilitando o embasamento teórico necessário para a análise do objeto de estudo. Nesse sentido, foram consultados autores que discutem literatura, livro, mercado editorial e design gráfico e editorial, como Haslam (2010), Araújo (2012) Fetter (2011), Lupton e Phillips (2008), Linden (2011), entre outros.

O estudo de caso, por sua vez, é compreendido como a investigação aprofundada de um objeto específico, permitindo uma análise detalhada de suas características. Neste trabalho, o estudo de caso se concentra na edição de *O Médico e o Monstro* publicada pela Antofágica em 2020, explorando aspectos gráficos, textuais e editoriais da obra. A escolha dessa edição justifica-se por seu reconhecimento no cenário editorial brasileiro contemporâneo, sendo uma das únicas publicações da editora que recebeu prêmios pelo seu projeto gráfico-editorial e a única, até agora, que foi levada para fora do Brasil através da editora polonesa *Dwie Siostry*.

5 ANÁLISE DA OBRA O MÉDICO E O MONSTRO DA ANTOFÁGICA

5.1 A Editora Antofágica

A Antofágica foi fundada em 2019, no Rio de Janeiro, por Sérgio e Rafael Drummond, em parceria com o editor Daniel Lameira e a jornalista Luciana Fracchetta. O surgimento da editora ocorreu justamente em um contexto de retração do mercado editorial brasileiro, marcado pelo fechamento de grandes redes de livrarias e sucessivas quedas no faturamento do setor (BARBOSA, 2019). Nesse cenário, a Antofágica se consolidou como uma proposta de resistência e inovação, voltada à reedição de clássicos em edições que combinam sofisticação gráfica, cuidado primoroso com o texto, novos diálogos culturais e estratégias de aproximação com leitores jovens.

No próprio site da editora, na aba “Quem somos”, apresentam-se como uma editora que traz clássicos para os novos tempos, pois são apaixonados por eles e acreditam que eles ainda têm muito a dizer.

Com atenção rigorosa à forma, ao conteúdo e ao diálogo, nossa proposta é apresentar – ou reapresentar – obras fundamentais da literatura, que exercem grande influência em diversas produções artísticas que estão ao nosso redor.

Nosso objetivo é proporcionar uma experiência de leitura prazerosa com edições ilustradas por artistas contemporâneos, interpretações visuais que enriquecem a história, traduções diretas dos idiomas originais e textos complementares de vozes relevantes em diversas áreas que atualizam a leitura. Com o passado das obras e o presente dos posfácios, queremos publicar livros para o futuro.¹

O editor Daniel Lameira, ao ser entrevistado pelo Diário do Nordeste por Diego Barbosa, destaca que a Antofágica surgiu da inquietação em repensar a relação dos leitores com os clássicos: “lançar os clássicos é algo que nos encanta e apaixona. Fazer isso de uma forma nova e inovadora, com marketing de conteúdo, edições caprichadas e tirando esses livros do pedestal, é algo que já pensávamos, mesmo separadamente” (BARBOSA, 2019). Em vídeo de apresentação da editora publicado em canal no YouTube, Daniel e Sérgio assumem como compromisso da casa tornar os clássicos atraentes para o público contemporâneo, e afirmam não abrir mão de um cuidado primoroso com o texto, envolvendo bons tradutores, assim também como não abrem mão de promover o encontro entre o visual e o texto, investindo cuidadosamente em forma. Segundo eles, a editora se propõe a expandir a experiência do livro em algo maior, e todas as escolhas do projeto gráfico e editorial servem ao propósito de dividir com o leitor a paixão por aquele livro. O resumo geral, para Sérgio, é simples: o amor pelos livros (ANTOFÁGICA, 2019a).

Um dos traços distintivos da Antofágica é o projeto gráfico e artístico. Desde a estreia com *A Metamorfose*, de Franz Kafka, ilustrada por Lourenço Mutarelli, a editora estabeleceu como marca a presença de ilustrações ao longo de toda a obra. No caso de Mutarelli, foram produzidas cerca de cem imagens, consolidando a estética visual que se tornaria característica das edições seguintes. Esse destaque no campo do design editorial pode ser observado no reconhecimento conquistado até agora: a capa de 1984, ilustrada por Rafael Coutinho, recebeu em 2022 o Prêmio Jabuti na categoria Design; e a edição de *O Médico e o Monstro* obteve em 2021 o Prêmio Jabuti de Projeto Gráfico e o Bronze em Editorial do *Latin American Design Awards*.

¹ Trecho retirado da página oficial da Editora Antofágica, seção *Quem somos*. Disponível em: <https://www.antofagica.com.br/quem-somos/>. Acesso em 08 set. 2025.

Além das ilustrações, cada edição conta com apresentações assinadas por personalidades de diferentes áreas que tenham relação com a obra, como Emicida², Alê Garcia³, Djavan⁴, Gregório Duvivier⁵, Chico Felitti⁶, Preta Ferreira⁷, Letrux⁸. Esses convidados funcionam como mestres de cerimônia, com seus textos atuando como guias de leitura, aproximando o leitor da obra a partir de experiências pessoais e de reflexões sociais. Os posfácios, por sua vez, ampliam a compreensão do clássico em diálogo com o presente, podendo assumir caráter ensaístico, acadêmico ou relacionar a obra com outras linguagens artísticas (TOMAZ, 2023).

No início de suas atividades, a Antofágica adotou um modelo de distribuição exclusivo pela Amazon, estratégia que se destacou por fugir da lógica tradicional da consignação, considerada inviável diante da crise no setor (BARBOSA, 2019). No entanto, a realidade atual da editora mostra uma ampliação desse alcance, pois seus livros passaram a ser comercializados também pelo site próprio e em livrarias selecionadas.

A presença digital é igualmente central na identidade da Antofágica. A editora mantém perfis ativos em plataformas como YouTube⁹, Instagram¹⁰, Facebook¹¹, X (antigo Twitter)¹² e TikTok¹³, explorando recursos audiovisuais para aproximar leitores. Cada lançamento é acompanhado por QR codes que dão acesso a aulas gravadas com professores especializados, em uma proposta transmidiática que expande a experiência do livro para além do impresso. No canal do YouTube, apresentado por Livia Piccolo, também são divulgados bastidores da produção, entrevistas com colaboradores, recomendações de leituras, apanhados anuais e debates sobre literatura e artes (TOMAZ, 2023). Essa estratégia evidencia a recusa em tratar o livro como objeto isolado, mas como uma experiência complexa, afinal, como observa Lameira, “tudo partiu dessa ideia de como incluir as pessoas numa experiência

² Responsável pela apresentação de Quincas Borba, Emicida é um artista multifacetado que construiu sua carreira expandindo sua arte para além da música, atuando também na moda, literatura e em projetos sociais.

³ Responsável pela apresentação de O Cortiço, Alê Garcia é escritor e criador de conteúdo, além de eleito pela Forbes como um dos 20 *creators* negros mais inovadores do país.

⁴ Responsável pela apresentação de Vidas Secas, Djavan é cantor, compositor, músico, arranjador e produtor.

⁵ Responsável pela apresentação de 1984, Duvivier é ator, humorista, roteirista e escritor, assim como sócio do canal Porta dos Fundos no YouTube.

⁶ Responsável pela apresentação de Cândido, ou o Otimismo, Chico Felitti é jornalista, sociólogo, escritor e roteirista.

⁷ Responsável pela apresentação de Úrsula, Preta Ferreira é multiartista, produtora cultural e comunicadora.

⁸ Responsável pela apresentação de Noites Brancas, Letrux é uma cantora, compositora, poeta e atriz.

⁹ Canal de YouTube: <https://www.youtube.com/c/Antof%C3%A1gica>. Acesso em: 24 set. 2025.

¹⁰ Conta do Instagram: <https://www.instagram.com/antofagica/>. Acesso em: 24 set. 2025.

¹¹ Página do Facebook: https://www.facebook.com/antofagica/?locale=pt_BR. Acesso em: 24 set. 2025.

¹² Conta do X: <https://x.com/antofagica>. Acesso em: 24 set. 2025.

¹³ Conta do TikTok: <https://www.tiktok.com/@antofagica>. Acesso em: 24 set. 2025.

estética, visual, de conteúdo, em que o livro faz parte de uma coisa gostosa de experimentar” (ANTOFÁGICA, 2019b).

5. 2 O autor e a obra

Robert Lewis Balfour Stevenson nasceu em Edimburgo em 13 de novembro de 1850, em meio a uma família marcada por tradições religiosas e profissionais. Filho de engenheiros de faróis e neto de um ministro presbiteriano, Stevenson foi exposto desde a infância a uma moral rigorosa que contrapunha o instinto artístico que crescia dentro dele. Tutelado por sua babá, Alison “Cunny” Cunningham, ele absorveu concepções espiritualistas, enquanto desenvolvia uma sensibilidade literária rebelde (LACERDA, 2020).

Frágil de saúde, acometido por problemas respiratórios crônicos, Stevenson passou a infância e juventude entre hospitais e viagens em busca de climas mais amenos, convivendo com a instabilidade política e física. Era magro, frágil, pálido, introvertido, traços que contrastavam com seu gosto por contos fantásticos, aventuras e viagens (LACERDA, 2020). Idealizou desde cedo sua carreira literária, renunciando aos estudos de engenharia e ao direito para seguir a prosa criativa. E foi exatamente essa tensão entre o dever (a família de engenheiros) e o desejo (a vocação literária) que moldou sua visão crítica sobre a moral da sociedade vitoriana (LACERDA, 2020).

Todas essas vivências, a religiosidade opressiva, a fragilidade do corpo, o distanciamento social, a paixão literária, convergem em sua obra *O Médico e o Monstro*, como explica o professor José Garcez Ghirardi em aula publicada no canal de YouTube da editora (ANTOFÁGICA, 2023a). O Dr. Jekyll empenhado em segregar suas metades humanas remete diretamente ao autor dividido entre devoção religiosa e busca de liberdade, entre comprometimento moral e experimentação artística (LACERDA, 2020).

Publicado originalmente em 1886, *O Médico e o Monstro* consolidou Stevenson como um dos grandes nomes da literatura vitoriana, alcançando imediato sucesso de público e crítica, com mais de 40 mil cópias vendidas apenas no Reino Unido no primeiro ano (ANTOFÁGICA, 2020). A novela dialoga diretamente com a tradição do romance gótico, marcada pela tensão entre razão e irracionalidade, pela presença do duplo e pelo questionamento dos limites sociais e morais da modernidade, situando-se ao lado de obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Drácula*, de Bram Stoker, e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (ANTOFÁGICA, 2023a).

A construção do enredo articula-se em torno do projeto científico de Henry Jekyll, médico respeitado, que busca isolar em si duas dimensões antagônicas: de um lado, o sujeito racional, cortês e socialmente aceito; de outro, o ser instintivo, violento e imoral que se corporifica em Edward Hyde. O ponto de partida do projeto é a premissa de que tais lados seriam separáveis e, mais ainda, que a parte racional teria o poder de controlar a parte instintiva. Entretanto, o desenrolar da narrativa demonstra o equívoco dessa crença: Hyde não apenas emerge como uma entidade autônoma, mas gradativamente domina Jekyll, desmentindo a possibilidade de controle hierárquico da razão sobre os instintos (ANTOFÁGICA, 2023b).

Nesse sentido, a trama não se restringe ao drama individual de um médico, mas funciona como alegoria das tensões sociais e culturais da Inglaterra do século XIX. O romance revela a impossibilidade de compartimentar de forma segura o “bem” e o “mal”, mostrando como as tentativas de repressão de uma dimensão humana apenas fortalecem sua manifestação. Trata-se de uma crítica profunda ao projeto da modernidade, que, baseado em pressupostos cartesianos, buscava instaurar um sujeito unificado, racional e civilizado, mas que, paradoxalmente, carregava em si uma dimensão de violência e irracionalidade incontrolláveis (ANTOFÁGICA, 2023b).

Essa leitura é reforçada pelo cenário escolhido. Londres não aparece como simples pano de fundo, mas como um verdadeiro personagem, com sua divisão espacial especular à cisão de Jekyll e Hyde. De um lado, os bairros centrais e as fachadas elegantes simbolizam o progresso, a civilidade e o triunfo da técnica; de outro, os subúrbios degradados, marcados pela miséria, exploração do trabalho infantil e prostituição, revelam o reverso sombrio da modernização (ANTOFÁGICA, 2023a; ANTOFÁGICA, 2023b). Essa duplicidade urbana amplia o alcance do romance, deslocando-o da esfera psicológica individual para uma crítica social mais abrangente.

A obra pode ser lida, assim, como um retrato das contradições constitutivas do capitalismo industrial inglês. O mal-estar gerado pela figura de Hyde, descrito como alguém que causa repulsa imediata e inexplicável, corresponde ao mal-estar de uma sociedade que convive com vitrines de luxo ao lado de corpos caídos nas ruas. O insucesso das personagens em formular explicações sistêmicas para o fenômeno, recorrendo apenas a hipóteses morais, religiosas ou psicológicas, expõe a cegueira diante das condições materiais e políticas que produzem tais contradições (ANTOFÁGICA, 2023b).

Como observa Fusco (2020), a novela mobiliza arquétipos do duplo que atravessam a literatura e o imaginário humano, mas o faz de modo a tensionar diretamente a noção de

identidade, evidenciando sua instabilidade e fragmentação. Já Lacerda (2020) destaca como o texto articula um olhar filosófico e moral sobre o indivíduo moderno, antecipando preocupações que mais tarde seriam aprofundadas por Freud e Foucault, ao tratar da repressão dos desejos e da vigilância social.

Desse modo, *O Médico e o Monstro* não é apenas uma narrativa de horror gótico ou de mistério, mas uma parábola sobre a modernidade e suas promessas fracassadas. A impossibilidade de Jekyll controlar Hyde ecoa a incapacidade de uma sociedade industrial liberal de controlar as desigualdades e exclusões que ela própria produz. A cisão entre médico e monstro, longe de ser excepcional, revela-se constitutiva da vida moderna, motivo pelo qual a obra permanece atual e instigante até hoje.

5.3 Análise da edição: O Médico e o Monstro

A edição de *O Médico e o Monstro* publicada pela Antofágica chegou ao público brasileiro em 2020, traduzida por Felipe Castilho e Enéias Tavares. Conta com 288 páginas, medindo 21,08 x 13,72 x 1,78 cm, e pesando aproximadamente 500g. O formato adotado, portanto, é o Americano (AM), o mais popular entre obras de ficção, que favorece a leitura contínua e confortável, permitindo assim leituras informais e em locais variados. Já acerca da encadernação em capa dura com aplicação de gofragem (adotada em todas as publicações da editora), processo no qual o papel é pressionado por cilindros gravados, resultando em uma textura perceptível ao toque, reforça o caráter de resistência material e valor simbólico do objeto livro. De acordo com Barbosa (2009) e Haslam (2010), o uso desse tipo de recurso agrega durabilidade e apelo estético, o que se alinha à proposta editorial da Antofágica de transformar cada exemplar em uma peça de design.

A coordenação editorial ficou a cargo de Bárbara Prince, enquanto o projeto gráfico foi desenvolvido por Giovanna Cianelli e a capa por Pedro Inoue. A obra também conta com 60 ilustrações de Adão Iturrusgarai, que assina ainda um texto espírituoso de posfácio relatando sua experiência no processo criativo.

Além do texto principal, dividido em dez capítulos, a edição conta com uma apresentação assinada por Raphael Montes. O autor, atualmente famoso por seus *thrillers* contemporâneos, escreve de forma inventiva como se se dirigisse ao advogado Utterson, personagem da trama, revelando a importância de *O Médico e o Monstro* como sua primeira experiência de leitura ligada ao horror e como uma grande responsável por sua transformação em escritor. Na sequência, três posfácios complementam a obra: o já citado de Iturrusgarai; o

de Cláudia Fusco, que analisa a origem e a repercussão cultural do livro; e o de Rodrigo Lacerda, que discute aspectos da vida de Stevenson e sua relação com a produção literária. Todos esses textos enriquecem a experiência de leitura, oferecendo múltiplas camadas de interpretação da obra, o que é, assumidamente, um objetivo da editora em suas publicações. Vale lembrar que as obras de Stevenson estão em domínio público desde 1º de janeiro de 1965, condição que favorece sua circulação e republicação internacional, aspecto central também para a proposta editorial da Antofágica.

5.3.1 Análise dos elementos extratextuais, pré-textuais e pós-textuais

No que diz respeito à estrutura do livro, alguns dos elementos categorizados por Araújo (2012) e Haslam (2010) não estão presentes nesta edição. Não há orelhas (por ser uma edição em capa dura) nem sobrecapa, tampouco elementos pré-textuais como sumário, listas de ilustrações, agradecimentos, abreviaturas ou introdução. No miolo, não se encontram páginas subcapitulares, cabeçalhos ou elementos de apoio, e, entre os pós-textuais, não estão presentes apêndices, glossários, índices, bibliografias ou erratas. O colofão, por sua vez, está presente e segue a proposta criativa característica da editora, estabelecendo um diálogo criativo com o conteúdo da obra. Nesta edição, a seção aparece formulada como uma nota irônica: “Caso se sinta um pouco estranho após ler este caso relatado em *Utopia e Animal Soul*, saiba que a culpa é da Ipsis Gráfica, que o imprimiu em papel pólen 80g em janeiro de 2025”. Dessa forma, as informações técnicas sobre impressão e tipografia são transmitidas em tom literário, evocando o mal-estar sentido pelo protagonista após ingerir a poção, em um gesto de integração entre forma editorial e narrativa.

Conforme discutido previamente, o primeiro elemento que é notado pelo leitor ao se deparar com um livro é a primeira capa. O design da primeira capa apresenta um grid retangular, embora com ruptura da rigidez estrutural. Ao invés de margens simétricas ou colunas regulares, o projeto gráfico aposta em deslocamentos tipográficos e posicionamentos orgânicos. Como aponta Samara (2007), essa quebra do padrão pode conferir identidade à publicação, o que aqui se traduz numa estética caótica que reflete o conflito entre médico e monstro.

Acerca das margens da primeira capa é possível perceber que são mínimas, dando a sensação de que algo ali está sendo represado, reprimido, mas prestes a irromper completamente, assim como ocorre na narrativa. É possível perceber que a imagem do monstro vermelho empurra para fora das margens metade da palavra “médico”, numa

tentativa de expulsá-lo dali, rompendo com o controle que ele tenta exercer tanto no topo da capa quanto na narrativa.

Figura 2 - Primeira capa, quarta capa e lombada da obra *O Médico e o Monstro* pela editora Antofágica



Fonte: Catálogo do site da editora Antofágica

Ainda que não se perceba um grid modular tradicional, há uma organização implícita pelo contraste entre áreas tipográficas e ilustrativas: a mancha vermelha ocupa o lado direito da primeira capa, enquanto o título se distribui em torno dela, criando uma tensão visual. Essa composição remete à ideia de que o grid pode ser flexível, funcionando como base, mas permitindo experimentações (FETTER, 2011; HASLAM, 2010).

A primeira capa apresenta o título dividido em duas soluções tipográficas distintas. A expressão “O médico e” é grafada em uma tipografia com serifas discretas, em caixa-alta, com traços mais regulares e organizados. Essa escolha evoca rigor, tradição e racionalidade, características associadas à figura socialmente respeitada do Dr. Jekyll. Em contraste, as palavras “o monstro” aparecem em uma tipografia manuscrita, expressiva, irregular e gestual, que remete à caligrafia feita à mão de forma rápida e tensa. Trata-se de um traço sem serifa, marcado por deformações e pela quebra da simetria, transmitindo caos, instabilidade, e descontrole, atributos esses que são vinculados à faceta monstruosa de Hyde. É possível inferir que a textura dessa tipografia utilizada lembra a mancha de um dedo ensanguentado, escrevendo de forma urgente e perturbada em alguma superfície, evocando a violência e a essência sombria do personagem.

Essa diferenciação reforça visualmente a dualidade central da narrativa: ordem versus desordem, racionalidade versus instinto, civilização versus barbárie. A tipografia, portanto,

não apenas cumpre a função de transmitir o título, mas também atua como metáfora gráfica do conflito entre as duas identidades do protagonista.

A variação de estilos, portanto, confirma o que Fuentes (2006) observa sobre o papel da tipografia como elemento estético e informativo, capaz de carregar significados além do verbal. Ao combinar tipos serifados (tradicional) e manuscritos (expressivo), o projeto gráfico utiliza a linguagem tipográfica para antecipar ao leitor o núcleo temático da obra. Tudo isso ocorre sem comprometer a legibilidade, apesar dela ser propositalmente tensionada pela sobreposição parcial da mancha vermelha e pelo desenho irregular das letras.

Um elemento que ajuda a preservar essa legibilidade, tão importante para o design editorial, é a cor. A paleta cromática da capa é restrita, mas altamente contrastante: preto, branco e vermelho. Esse conjunto, apesar de simples, carrega significados simbólicos intensos e, em conjunto, cria uma atmosfera ligada ao conteúdo da obra. O preto funciona como fundo predominante, remetendo ao desconhecido, ao mistério e ao medo - elementos característicos do gênero de terror. Ao mesmo tempo, como observa Heller (2013), o preto é também a cor do poder, da violência e da morte, sendo associado, em sentido figurado, ao mau e ao ruim. Sua força simbólica é tamanha que, em combinação com outras cores, transforma significados positivos em negativos: o vermelho do amor, quando acompanhado do preto, converte-se em ódio; o amarelo e o vermelho, que juntos remetem à alegria de viver, quando acompanhadas pelo preto, torna-se egoísmo. Essa dimensão de reversão de valores expressa o poder do preto em marcar a diferença entre o dia e a noite, o bem e o mal (HELLER, 2013).

O branco, por sua vez, atua como contraponto. Ao garantir legibilidade, ele cumpre uma função técnica, mas não apenas isso: em contraste direto com o preto, evoca a batalha entre forças opostas. Como lembra Heller (2013), o branco contra o preto é a representação recorrente da luta entre anjos e demônios, do dia contra a noite, do bem contra o mal. A capa utiliza esse binarismo cromático para reforçar a ideia central da narrativa de Stevenson: a coexistência irreconciliável do bem e do mal em cada ser humano, recusando as zonas cinzentas. Assim, o simples contraste entre preto e branco já antecipa visualmente a tensão que move a obra.

O terceiro elemento cromático é o vermelho, que surge saturado e luminoso em uma mancha irregular, representando “o monstro”. De acordo com Heller (2013), o vermelho é a cor mais marcante da psicologia visual: nunca passa despercebido, projeta-se para o primeiro plano e concentra sobre si a atenção do olhar. Seu simbolismo remete a experiências elementares, como o fogo e o sangue, e, por isso, é também a cor da vida, da força e da

paixão. Mas, em companhia do preto, transforma-se: a energia vital do vermelho assume significados de ódio, ira e violência. Nesse acorde cromático, vermelho e preto são percebidos como cores do perigo e do proibido, evocando brutalidade, selvageria e agressividade (HELLER, 2013). É interessante observar que, da mesma forma que Hyde representa intenso desconforto a todos que o conhecem, Heller (2013) também aponta que a primeira cor que incomoda é o vermelho.

O contraste com o preto e o branco gera tensão visual que, conforme destacam Lupton e Phillips (2008), intensifica a comunicação e desperta no observador uma sensação de conflito. A mancha vermelha, de contorno irregular e aspecto orgânico, transmite uma violência visual que evoca tanto sangue quanto deformidade, sem, contudo, configurar uma imagem figurativa. Essa ambiguidade é fundamental: assim como Hyde, que nunca é descrito de forma precisa pelos personagens, a mancha vermelha é indefinível, fluida e perturbadora.

Dessa forma, o design da capa espelha visualmente a percepção do “monstro” na narrativa: uma presença que não se deixa reduzir a contornos nítidos, mas que se manifesta de modo caótico e incontrolável. A paleta preto, branco e vermelho, nesse sentido, não apenas cria impacto estético, mas também reforça simbolicamente o núcleo temático da obra: a dualidade entre bem e mal, razão e instinto, civilização e selvageria, traduzida por meio de uma oposição cromática de alta intensidade (HELLER, 2013).

A lombada e a quarta capa mantêm coerência visual com a capa, usando a mesma tipografia irregular (e também a regular, na contracapa) e contrastando branco e preto. Na lombada, o título ocupa a maior parte, garantindo visibilidade em prateleiras, enquanto o vermelho, que trata-se do “A” orgânico utilizado pela Antofágica como sua identidade visual, aparece discretamente na base, conectando-se à identidade cromática geral. Já na quarta capa, a pergunta funciona como provocação para despertar a curiosidade do leitor em potencial, trabalhando em conjunto com a primeira capa para convencer o leitor a dar uma chance ao livro.

As edições da Antofágica contam com folhas de guarda nas cores da primeira capa ou de algum elemento que aparece nela. No caso da edição em análise esse padrão foi mantido e a escolha foi de folhas de guarda pretas. Ao contrário de algumas edições da editora, essa não possui nenhuma ilustração nessas folhas. A primeira coisa que aparece, após o selo da editora, é uma ilustração feita por Adão Iturrusgarai na página direita, feita com recortes de revistas e intervenções em lápis de cor, que expressa uma interpretação do médico e do monstro em um homem só. Em seguida, há uma sequência de páginas para apresentar o autor da obra, o artista responsável pelas ilustrações e os tradutores. Em cada página dupla, como é

possível ver na Figura 3, a imagem dissociada do texto assume agora a página da esquerda, deixando a página nobre, e, portanto, o destaque, para os nomes envolvidos na edição.

Figura 3 - Ilustração inicial e páginas de créditos



Fonte: Fotografias de autoria própria

A seguir, surge uma ilustração em página dupla e logo após a página de ficha técnica, na qual aparecem creditados os responsáveis pela coordenação editorial, assistência editorial, preparação, revisão, projeto gráfico, primeira capa, ilustrações e textos complementares, além dos nomes dos donos da editora. Por fim, uma página dupla em amarelo, cor que irá aparecer diversas outras vezes no miolo da obra compondo a paleta cromática, anunciando o texto de apresentação de Raphael Montes.

Tudo isso, e tudo o que virá a seguir, impresso em papel Pólen 80g, conforme anunciado no colofão, que reflete uma escolha editorial estratégica para otimizar a experiência do leitor. Conforme ressalta Araújo (2012), a seleção do papel vai além da estética, influenciando diretamente a legibilidade. Nesse sentido, a tonalidade levemente amarelada do papel Pólen é um diferencial, pois, ao reduzir o cansaço visual, torna a leitura de um texto longo mais confortável. Já sua gramatura proporciona uma opacidade mediana, permitindo enxergar o verso da folha, mas não de forma a prejudicar a legibilidade, mesmo com as várias ilustrações.

5.3.2 Análise dos elementos textuais

A estratégia de design para as páginas capitulares de *O médico e o Monstro* estabelece um padrão visual que se repete em todos os 10 capítulos não numerados da obra. Na Figura 4 é possível visualizar dois exemplos. O grid da editora reforça a identidade gráfica ao posicionar o início de cada capítulo na página nobre, ou seja, a página direita, uma convenção que auxilia na organização e no ritmo da leitura.

Figura 4 - Algumas páginas capitulares do livro



Fonte: Fotografias de autoria própria

O design das páginas de abertura dos capítulos, todas em amarelo com o título impresso em preto, é um recurso gráfico que rompe a predominância do preto, branco e vermelho do restante da obra e marca visualmente a transição para cada nova parte da narrativa. Como observa Fetter (2011), a cor pode ser usada como código visual para estruturar a obra e diferenciar elementos de sua composição, e aqui o amarelo cumpre exatamente essa função: ele sinaliza ao leitor que uma nova etapa da leitura se inicia. Porém,

o amarelo não se limita a um aspecto funcional. Seu caráter simbólico acrescenta camadas de interpretação que dialogam com o enredo e a atmosfera de tensão constante da obra de Stevenson.

De acordo com Heller (2013), o amarelo é a cor mais contraditória do espectro cromático. Ele pode significar otimismo, luz e espontaneidade, mas é também associado à inveja, à hipocrisia, ao ciúme e à irritação. Essa ambiguidade reflete bem a dualidade presente em *O Médico e o Monstro*, em que o Dr. Jekyll busca projetar sua face respeitável e luminosa enquanto reprime, em vão, seus impulsos obscuros. Nesse sentido, cada página amarela pode ser lida como um prenúncio da contradição interna que caracteriza o protagonista: a promessa de clareza e iluminação que, no entanto, abre caminho para o surgimento da violência e do descontrole de Hyde.

O uso do preto sobre amarelo intensifica ainda mais essa ambiguidade. Visualmente, essa combinação é a mais chamativa e penetrante, garantindo legibilidade máxima e impacto imediato. Por essa razão, é internacionalmente utilizada em placas de trânsito, em advertências sobre substâncias perigosas e até mesmo no cartão amarelo do futebol, símbolo de alerta e ameaça de punição (HELLER, 2013). Assim, a cada capítulo, o leitor é confrontado com um sinal gráfico de advertência, em que ele precisa decidir se quer seguir em frente na narrativa, por sua conta e risco. (HELLER, 2013). É como se o design instaurasse, a cada abertura, um estado de alerta para os perigos que a narrativa está prestes a revelar, evocando o clima de ameaça que permeia a obra.

O acorde amarelo-preto, contudo, possui significados ainda mais densos. Para Heller (2013), enquanto o vermelho-preto remete ao mal derivado das paixões (o amor que se transforma em ódio), o amarelo-preto representa um mal mais vil: o egoísmo, a hipocrisia e a infidelidade, sentimentos considerados ainda mais desprezíveis porque resultam da premeditação, e não da explosão passional. Essa distinção é especialmente pertinente ao enredo, já que o Dr. Jekyll não é simplesmente vítima de uma paixão incontrolável: ele racionaliza, planeja e fabrica a poção que libera Hyde, sua face sombria. O amarelo-preto, portanto, traduz visualmente esse caráter do mal pensado e construído, que torna a experiência de Hyde mais perversa do que apenas instintiva.

Além disso, o amarelo carrega consigo a marca da intrusão. É uma cor que irrompe no espaço visual, impossível de ser ignorada, penetrando o olhar e provocando reações contraditórias de atração e incômodo (HELLER, 2013). Na edição da *Antofágica*, essa característica é explorada de forma plena: a cada capítulo, o amarelo interrompe a linearidade da leitura, forçando o leitor a um breve choque cromático que o retira da neutralidade do

preto e branco. Esse efeito reforça o desconforto próprio da narrativa, em que Hyde, como intruso, invade a vida respeitável de Jekyll e destrói sua estabilidade.

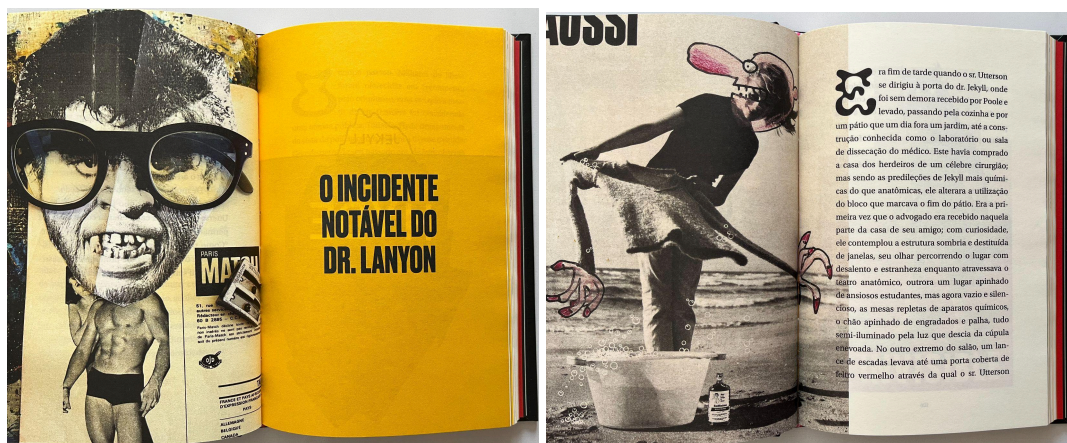
Por fim, vale destacar a relação do amarelo com a ideia de loucura passageira. Heller (2013) observa que, na moda, o amarelo raramente é visto como cor de apreço duradouro: ele serve mais para um flerte momentâneo, um impulso transitório. Esse simbolismo pode ser aproximado da experiência de Jekyll com Hyde, que, a princípio, surge como um desvio ocasional, um escape temporário de suas amarras morais.

A tipografia do título, em caixa-alta e sem serifa, além do uso do negrito, contrasta com a fonte do corpo do texto, atuando como um elemento organizador que hierarquiza a informação, como defendido por Fuentes (2006). O contraste também acontece com a letra capitular, que é expressiva e mais orgânica, na fonte Animal Soul. A tipografia do título representa uma forma de modernidade e controle (a razão de Dr. Jekyll), enquanto a letra capitular, mais orgânica e caótica, evoca a natureza descontrolada do Sr. Hyde. Essa dualidade tipográfica espelha a temática central da obra.

Cada nova seção é introduzida por uma ilustração na página à esquerda do título do capítulo, que está na página direita. Na página seguinte, entre o título e o texto do capítulo, encontra-se outra ilustração. A maior parte dessas ilustrações que acompanham a abertura dos capítulos, conforme a Figura 5 apresenta, preenchem a página inteira, algumas vezes até ultrapassando as margens da página ao lado. Ao invés de respeitar o espaço de respiro e a margem, a ilustração invade o suporte por completo, sugerindo uma falta de contenção que pode ser associada ao descontrole do Sr. Hyde na narrativa.

Figura 5 - Algumas ilustrações de página inteira do livro



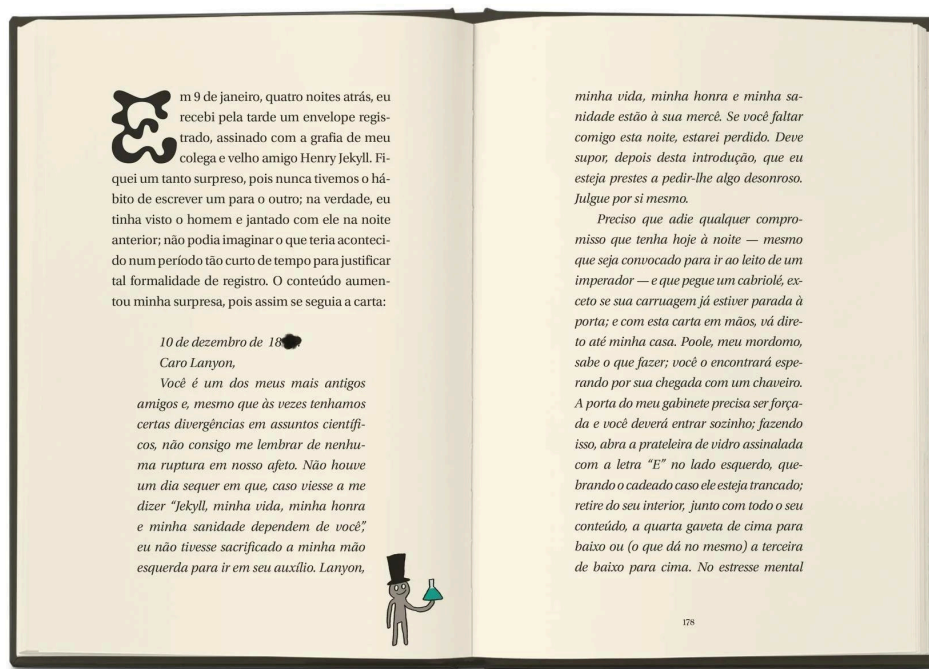


Fonte: Fotografias de autoria própria

A ausência de margens cria uma experiência mais imersiva e imediata para o leitor. A imagem não está confinada, mas sim irrompe da página, preenchendo o campo visual e gerando um impacto emocional mais direto. Essa escolha formal ecoa a própria essência da obra: o caos e o horror da narrativa transbordam para a estrutura do livro, tornando-se uma parte intrínseca do design gráfico.

As demais páginas da obra apresentam uma uniformidade tipográfica que contrasta com a variedade das páginas de abertura e capitulares. A edição adota a família tipográfica Utopia, uma fonte serifada que reflete uma escolha estratégica para o corpo do texto. As serifas facilitam a leitura prolongada, pois guiam o olhar e reduzem a fadiga visual, um fator essencial para a legibilidade (FETTER, 2011). Essa seleção, no entanto, não impede a flexibilidade visual necessária para a narrativa. Conforme explica Fetter (2011), as famílias tipográficas abrigam variações como o itálico, que, neste caso, é utilizado para distinguir as cartas e os documentos redigidos pelos personagens, como mostra a Figura 6. Essa variação gráfica atua como um recurso para diferenciar visualmente os componentes textuais, reforçando a função da tipografia como um elemento organizador que, segundo Fuentes (2006), é essencial para que a informação seja plenamente compreendida pelo leitor.

Figura 6 - Uso do itálico no corpo do texto para representar manuscritos



Fonte: Site da editora Antofágica

Em relação às cores nas imagens que ilustram estas páginas, encontramos uma paleta semelhante ao que foi visto até agora: preto, vermelho, amarelo, e agora surge também o verde. Essa escolha não é meramente estética, mas um recurso expressivo que estrutura a identidade visual e evoca emoções no público. A paleta de cores atua como um código visual que traduz a essência da obra. Conforme discutido anteriormente, o preto segue como cor da escuridão e da violência, potencializando o caráter negativo das demais tonalidades (HELLER, 2013). O vermelho, saturado e contrastante, evoca o sangue, a paixão transformada em ódio e a violência latente da narrativa. Já o amarelo, cor ambígua por excelência, cumpre função de alerta: combinado ao preto, transforma-se em sinal de perigo e hipocrisia, sugerindo a degeneração moral e a “loucura passageira” de Jekyll (HELLER, 2013).

O verde, por sua vez, assume papel central nas representações visuais da poção que desencadeia a transformação entre Jekyll e Hyde. Embora tradicionalmente ligado à vida e à saúde, aqui ele aparece em sua polaridade negativa, associada ao venenoso, ao horripilante e ao anti-humano (HELLER, 2013). A escolha dessa cor para a poção sublinha seu caráter artificial e perigoso, tornando-a um símbolo de corrupção e destruição. Além disso, ao se

combinar com o preto, o verde forma o acorde cromático da aniquilação, reforçando o destino inevitável de ruína e autodestruição que perpassa toda a narrativa.

Já em relação às imagens, temos mais variáveis. A edição em análise trata-se de um livro com ilustração, segundo as categorias de Linden (2011), pois seu texto, predominante e autônomo, sustenta a narrativa, sendo a imagem apenas um complemento. As imagens da obra são, em sua maioria e ainda como a autora (2011) categoriza, isoladas, pois são autônomas e independentes entre si, sem interagir umas com as outras. E em relação à diagramação, encontramos três dos quatro tipos que Linden (2011) categoriza.

É possível observar a diagramação por dissociação em todas as páginas capitulares, como analisado anteriormente, mas aqui também no miolo é possível encontrar nas páginas 37, 57, 60 e 61 (imagem em página dupla), 64 e 65, 68, 78 e 79, 91, 92 e 93, 95, 96, 97 e 98, 107, 110 e 111, 114 e 115, 127, 153, 168 e 169, 228 e 229, vide alguns exemplos na Figura 7. Dentre essas páginas, é possível perceber que a maioria segue o padrão apontado por Linden (2011), com a imagem ocupando a página da direita (nobre), aquela em que o olhar se detém ao abrir o livro. Nesse tipo de diagramação, o leitor costuma avançar mais devagar, porque começa a alternar sucessivamente da observação da imagem para a leitura do texto, tentando estabelecer ali alguma relação.

Figura 7 - Diagramação por dissociação; alguns exemplos



Fonte: Fotografias de autoria própria

A diagramação por associação também se faz presente, especificamente nas páginas 29, 35, 38, 80, 101, 158 e 173, vide exemplos na Figura 8. Nesse tipo de diagramação, imagem e texto se combinam na mesma página, mas mantendo certa separação, sem alterar a diagramação do texto. A leitura nesse caso é mais fluida, por meio dessa rápida sucessão de imagens e textos curtos.

Figura 8 - Diagramação por associação; alguns exemplos



Fonte: Fotografias de autoria própria

Por fim, a diagramação mais chamativa aos olhos é a por conjunção. Nesse tipo de organização, texto e imagem se integram em uma composição única, frequentemente de caráter poético. Como explica Linden (2011), essa técnica vai além da simples associação de elementos em uma mesma página. Nela, o texto e as ilustrações são dispostos de modo que se misturam e se entremeiam, criando uma unidade plástica na qual as mensagens, sejam elas visuais ou verbais, são percebidas de forma conjunta e global, e não em sucessão. Essa abordagem, muitas vezes aplicada em páginas duplas, permite que a narrativa se revele mais como um cartaz do que como um discurso linear, convidando o leitor a uma exploração mais livre e plástica da obra. É possível encontrar essas composições nas páginas 48 e 49, 52 e 53, 74 e 75, 88 e 89, 148 e 149, 164 e 165, 196 e 197, 234 e 235, vide exemplos na Figura 9.

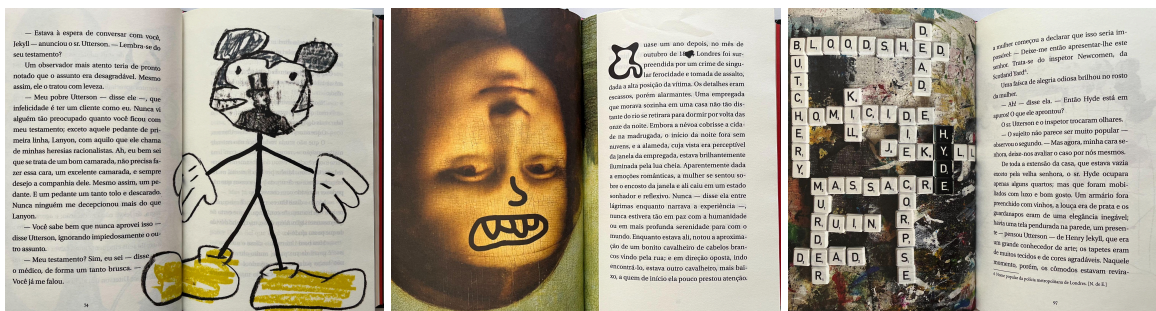
Figura 9 - Diagramação por conjunção; alguns exemplos



Fonte: Fotografias de autoria própria

Para além dessas categorias espaciais, Linden (2011) também analisa a relação entre texto e imagem. Nas páginas 24, 29, 36, 38, 49, 52, 57, 68, 72, 75, 84, 91, 96, 101, 104, 107, 127, 134, 142, 153, 158, 164 e 165, 171, 173, 176 e 196, observa-se uma configuração de disjunção, quando texto e imagem não convergem. Como é possível visualizar em alguns exemplos da Figura 10, texto e imagem não entram em estrita contradição, mas também não é possível detectar pontos de convergência. Essa disjunção, como explica Linden, pode assumir a forma de histórias ou narrações paralelas. Ou seja, é possível supor que o ilustrador esteja contando a sua versão da história, através da sua interpretação pessoal, fazendo conexões que o leitor comum não percebe.

Figura 10 - Relação de disjunção; alguns exemplos

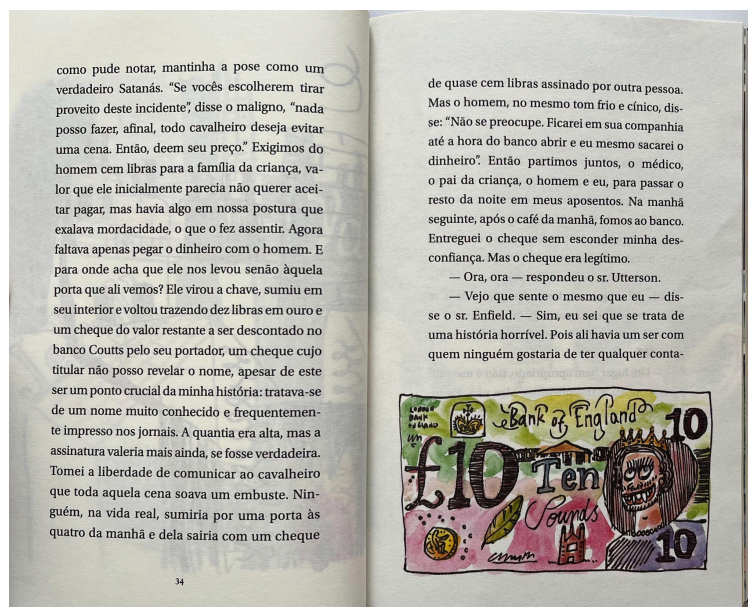




Fonte: Fotografias de autoria própria

Já nas páginas 35, 44, 88 e 89, 148, 234 e 235, existe uma relação de redundância entre as imagens e o texto. Conforme Linden (2011), essa relação ocorre quando texto e imagem remetem para uma mesma narrativa sem produzir um sentido suplementar. Nas páginas 35 e 44, como podemos visualizar na Figura 11, por exemplo, as ilustrações exercem uma função de repetição ao representarem visualmente os acontecimentos já descritos no texto. Embora a imagem possa adicionar detalhes e um discurso estético próprio, ela não é essencial para a compreensão global da história, pois o conteúdo narrativo é amplamente sobreposto e autônomo.

Figura 11 - Relação de redundância com função de repetição nas páginas 35 e 44 do livro

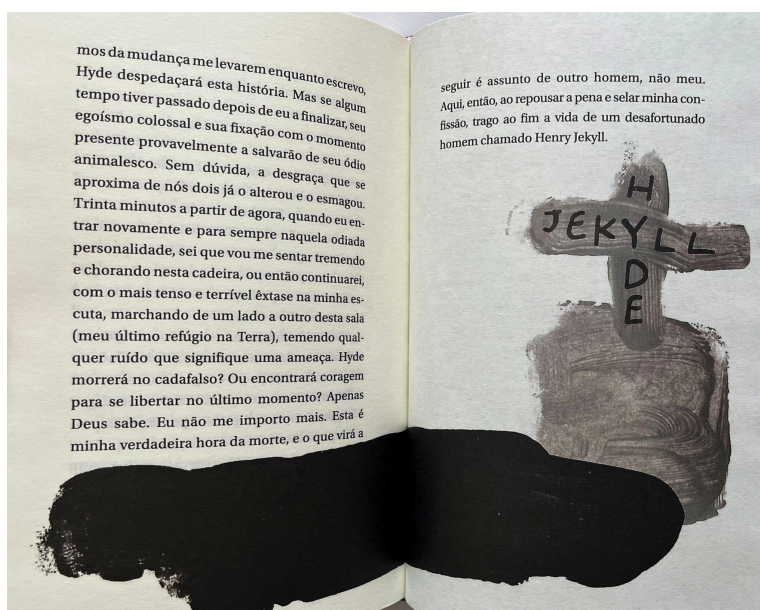




Fonte: Fotografias de autoria própria

Nas páginas 234 e 235, exibidas na Figura 12, por sua vez, a relação que se estabelece de redundância tem função de amplificação, visto que enquanto no texto o Dr. Jekyll anuncia a sua hora da morte e revela dúvida sobre o destino de Hyde, a imagem mostra que ambos morrem juntos, incapazes de sobreviver um sem o outro a essa altura. Dessa forma, a imagem vai além do texto, sem contradizê-lo e sem repeti-lo, mas complementando a informação ou sugerindo sua interpretação.

Figura 12 - Relação de redundância com função de amplificação nas páginas 234 e 235 do livro

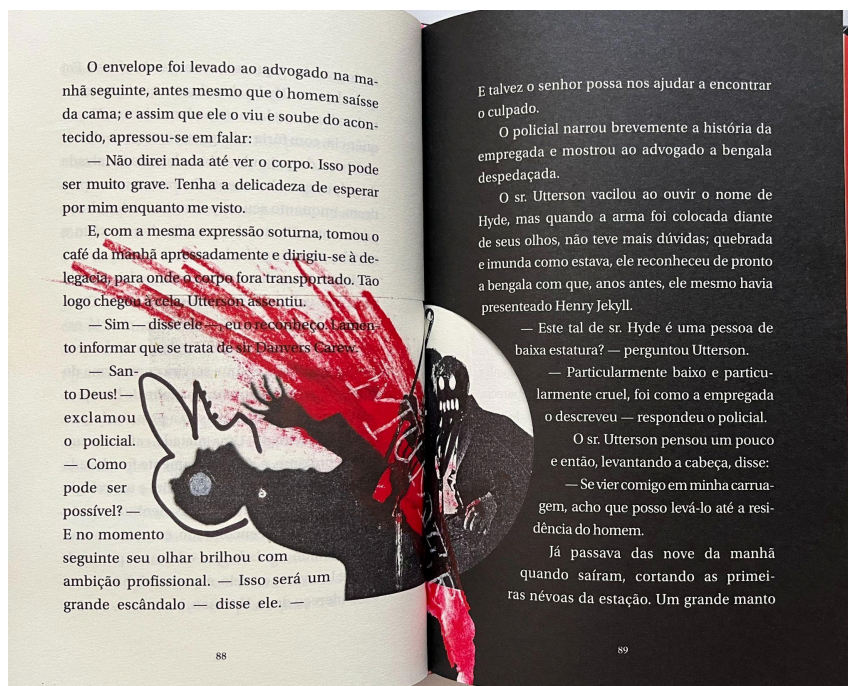


Fonte: Fotografias de autoria própria

Enquanto isso, nas páginas 88 e 89 e 148, nas quais também existe uma relação de redundância com função de repetição, também podemos observar uma estratégia de expressão de tempo que Linden (2011) analisa: o instante capital. As ilustrações não se valem de uma sequência para narrar o evento, mas capturam em um único momento a essência do que está sendo relatado no texto. No caso da primeira imagem exibida na Figura 13, o relato textual da agressão praticada por Hyde é acompanhado pela imagem que captura o momento do ataque, contando inclusive com uma mancha vermelha que atravessa o corpo do texto para expressar o sangue manchando a realidade dos personagens envolvidos.

Já a imagem da página 148 ilustra o desespero de Hyde trancado na sala do dr. Jekyll, desesperado diante de uma poção que não funciona. Esse tipo de imagem, do instante capital, que possui um caráter reconstituído e sintético, concentra todas as características essenciais de um acontecimento, como a violência e a tensão da revelação.

Figura 13 - Instante capital nas imagens das páginas 88 e 89 e da página 148

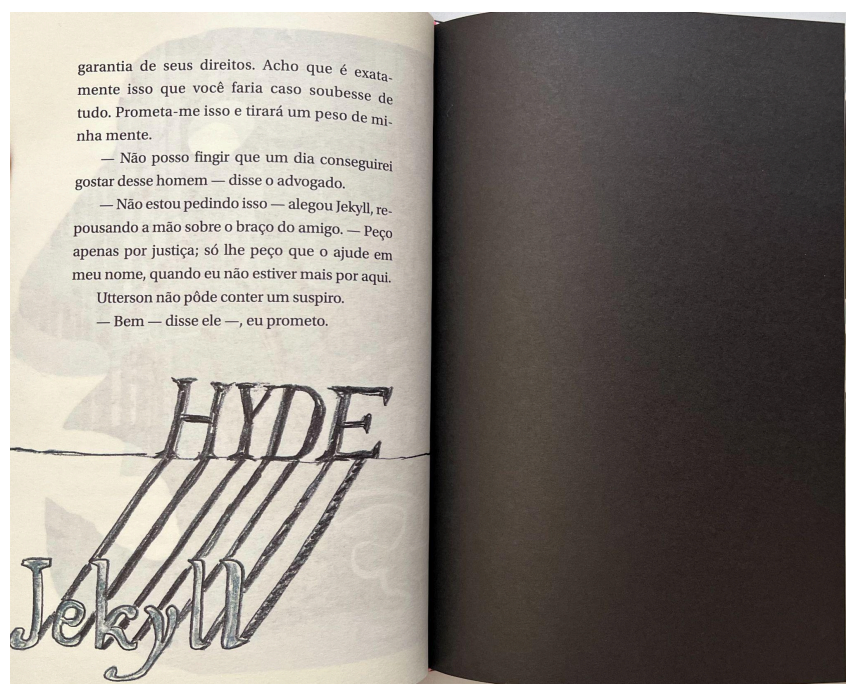


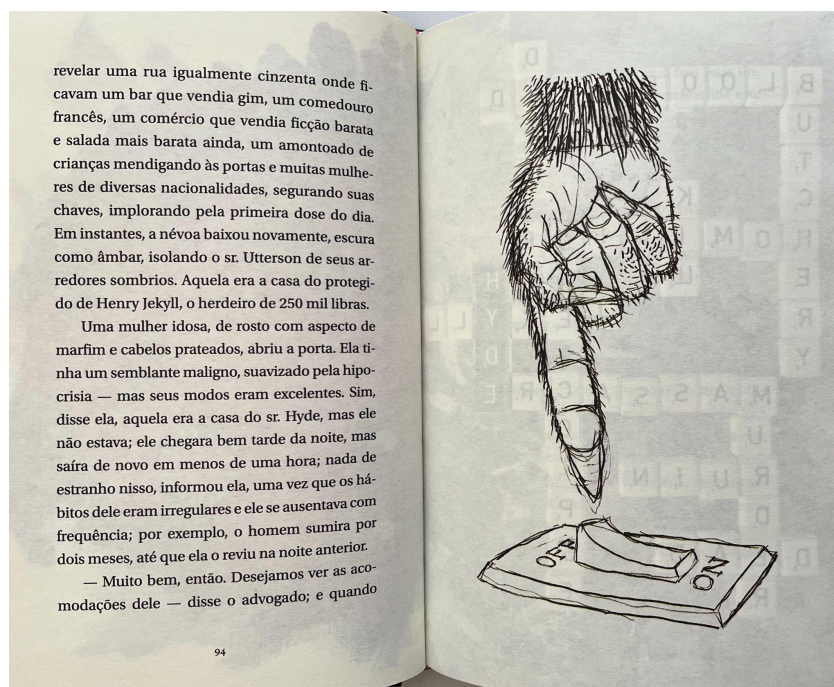


Fonte: Fotografias de autoria própria

Ainda é possível analisar três imagens que possuem relação de redundância com o texto, mas com diferentes funções, presentes nas páginas 80, 95 e 123. Primeiro é possível identificar a função de amplificação nas imagens exibidas na Figura 14.

Figura 14 - Relação de redundância com função de amplificação nas páginas 80 e 95 do livro





Fonte: Fotografias de autoria própria

A primeira, da página 78, em que o nome Hyde aparece como uma sombra do nome Jekyll, é um dos exemplos mais claros de como a imagem amplifica a narrativa. No texto, Dr. Jekyll faz um pedido enigmático ao advogado, solicitando ajuda para Hyde quando ele próprio “não estiver mais por aqui”, ainda no ponto em que ninguém havia descoberto a verdadeira identidade do monstro. No entanto, a imagem, com sua representação de uma entidade que vive sob a “sombra” da outra, estende o alcance da mensagem verbal e oferece uma interpretação visual que o leitor ainda não possui. Essa relação, que se encaixa na função de amplificação de Linden (2011), sugere que o ilustrador revela a essência da dualidade de forma plástica, mostrando a dependência e a natureza oculta da faceta monstruosa de forma direta, antes mesmo que o texto explicitasse essa verdade.

A imagem seguinte, da página 95, é mais um exemplo de como o projeto gráfico amplifica a narrativa. No texto, a cuidadora da propriedade de Jekyll descreve os hábitos erráticos de Hyde, que aparece e desaparece com frequência. A imagem, entretanto, estende o alcance dessa informação, adicionando uma camada de significado. A ilustração de uma mão monstruosa que opera um interruptor, com os dizeres *on* e *off*, traduz visualmente a condição de Hyde. Essa metáfora direta, que insinua uma alternância controlada entre as duas facetas, ao invés de uma condição fixa, ou seja, duas pessoas com suas próprias vidas independentes, revela ao leitor uma verdade que os personagens da história (e o leitor) ainda desconhecem. A ilustração funciona como uma confirmação simbólica do que será descoberto mais à frente,

reforçando a lógica de que a imagem age como um suplemento informativo que, no nível visual, esclarece os enigmas da narrativa.

Já na imagem da página 123, apresentada na Figura 15, mostra uma relação com função de contraponto. Enquanto o texto afirma com otimismo que “uma nova vida recomeçava para o dr. Jekyll” após o sumiço do monstro, a ilustração quebra imediatamente essa expectativa. Com sua representação da metáfora do iceberg, na qual o nome Jekyll é apenas a ponta visível e Hyde é a imensa porção submersa, a imagem revela a verdade que a narrativa ainda esconde. Cabe ressaltar que Linden (2011) afirma que, com base nas investigações dela, é sempre a imagem que costuma falar a verdade, o que realmente acontece nesse caso em análise. No lugar de um final feliz, a ilustração demonstra que o perigo é muito maior do que se imagina, permanecendo à espreita, e que a nova vida de Jekyll não passa de uma ilusão.

Figura 15 - Relação de redundância com função de contraponto na página 123 do livro

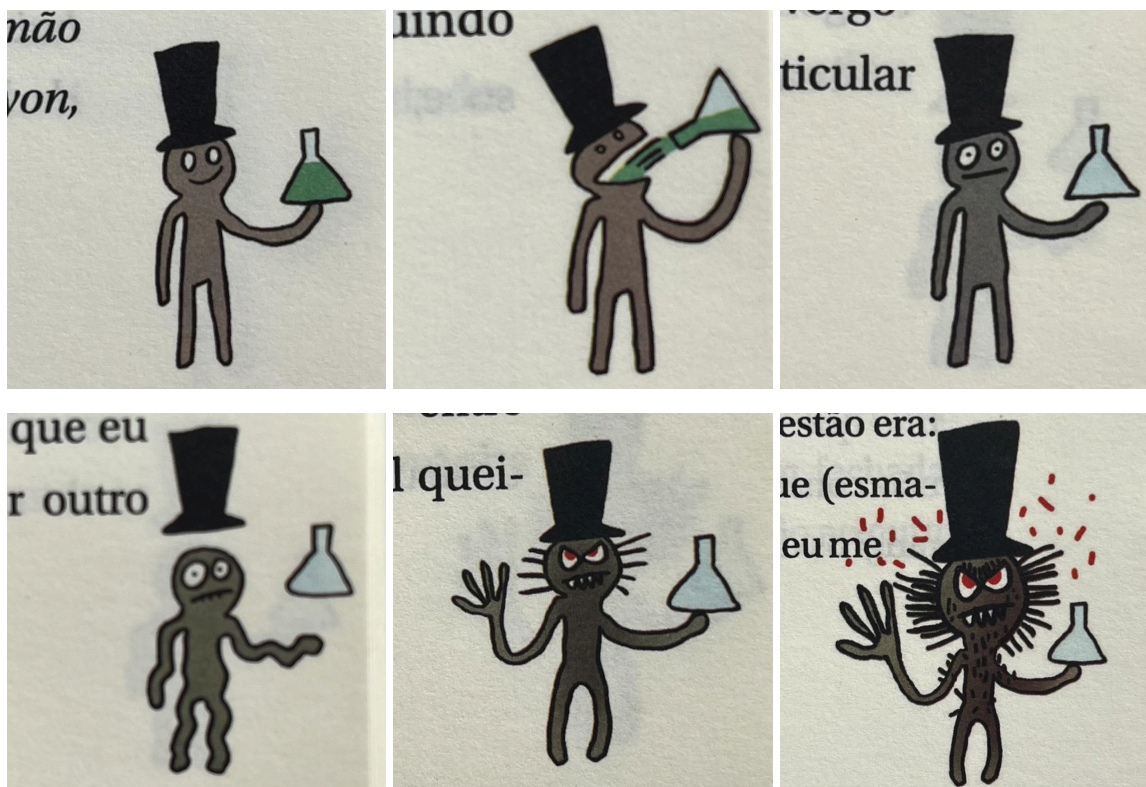


Fonte: Fotografias de autoria própria

Por fim, perto dos momentos finais da narrativa, nos dois últimos capítulos, da página 177 até a 223, Adão Iturrusgarai cria ilustrações para serem posicionados no canto inferior direito de cada página ímpar. Trata-se de um bonequinho sorridente com uma poção verde na

mão, que muda pouco a pouco a sua posição e seu aspecto a cada nova página, como é possível perceber em alguns exemplos na Figura 16.

Figura 16 - Ilustrações no canto das páginas para aplicar técnica de *flip book*



Fonte: Fotografias de autoria própria

A presença desses desenhos no canto das páginas, que criam um efeito de *flip book*¹⁴, representa uma estratégia do projeto gráfico para expressar movimento e tempo em um suporte fixo. Conforme Linden (2011), essa técnica é um exemplo claro de uma imagem de status sequencial, que se articula em uma série para formar um encadeamento narrativo. Ao utilizar a repetição de figuras com pequenas variações de quadro em sequência, a edição traz para a página a sensação de um instante movimento, uma animação que visualmente desvenda a transformação de Jekyll em Hyde, no exato momento em que o texto revela a verdade. Nesse ponto crucial, a imagem estabelece uma profunda relação de colaboração com o texto, onde a figura que se transmuta em monstro revela e amplifica o horror do que é lido. A edição, portanto, não apenas complementa a narrativa, mas a encena de forma visual e cronológica, intensificando a experiência de leitura.

¹⁴ Também conhecido como folioscópio, é uma técnica de animação manual em que uma série de imagens, dispostas em sequência em um livro, criam a ilusão de movimento quando suas páginas são folheadas rapidamente. Trata-se de uma das formas mais simples e antigas de animação visual.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho permitiu compreender de que forma as estratégias de design gráfico-editorial da Editora Antofágica são capazes de agregar valor a obras clássicas e renovar sua experiência de leitura. Ao observar especificamente a edição de *O Médico e o Monstro* (2020), constatou-se que o diferencial da editora não reside apenas na republicação de textos em domínio público, mas na criação de projetos gráficos que atuam como uma ferramenta poderosa e expressiva que dialoga diretamente com a narrativa, transformando a leitura em uma experiência visual e tátil.

Ao retomar as discussões do segundo capítulo desta pesquisa, que abordou a história do livro, sua função social, a literatura e as transformações do mercado editorial, torna-se possível compreender melhor a relevância do trabalho da Antofágica no cenário atual. O livro, desde sua origem, configura-se como um objeto cultural em constante diálogo com a sociedade, assumindo funções que vão do registro do conhecimento à construção de identidades coletivas. No contexto contemporâneo, marcado por crises no setor editorial e pela concorrência de novas mídias digitais, iniciativas como a da Antofágica revelam-se não apenas como estratégias de resistência, mas também como formas inovadoras de reposicionar a literatura diante do público. Ao unir qualidade editorial, projeto gráfico sofisticado e estratégias de comunicação multiplataforma, a editora reafirma o papel do livro como um artefato cultural vivo, capaz de renovar-se continuamente e de manter sua relevância frente às mudanças do mercado e da cultura.

A análise demonstrou que a Editora Antofágica investe em diagramação e em um design que é parte intrínseca da história. Elementos como a capa dura com textura diferenciada, o uso expressivo de ilustrações, a tipografia contrastante e a inclusão de textos complementares (as apresentações e posfácios escritos por autores contemporâneos, críticos literários e até pelo próprio ilustrador) ampliam as possibilidades interpretativas da obra.

Em suma, a Editora Antofágica persegue seu objetivo de renovar o interesse pelos clássicos, continuamente tentando transformá-los em objetos valiosos e relevantes para o leitor. Suas edições, ao unirem um design sofisticado a um conteúdo de qualidade, reafirmam o livro físico como um meio de comunicação essencial, capaz de expandir a experiência de leitura em algo maior. A Antofágica não apenas reinterpreta clássicos, mas os revive para novas gerações, provando que o design editorial pode, e deve, ser uma parte indissociável da leitura.

A recepção da edição analisada reforça a pertinência dessa estratégia. O reconhecimento em premiações de prestígio, como o Jabuti e o LAD, bem como a publicação internacional na Polônia, demonstra que o trabalho da Antofágica transcende o âmbito nacional, posicionando a editora como referência no mercado editorial contemporâneo. Esse resultado evidencia que o design gráfico-editorial, quando pensado de forma estratégica, agrega não apenas valor estético, mas também mercadológico e simbólico às obras clássicas.

Em um país que atualmente é composto mais por não-leitores do que por leitores, é surpreendente ver esses frutos sendo colhidos. Mais do que vender um conteúdo que pode ser encontrado gratuitamente em domínio público ou em edições mais acessíveis em formato digital e de bolso, a Antofágica comercializa uma experiência de leitura diferenciada, apoiada no projeto gráfico sofisticado, na curadoria de textos complementares e na materialidade do livro físico como objeto de desejo. Essa estratégia transforma cada exemplar em um produto cultural valorizado, capaz de dialogar com um público que busca não apenas a leitura de um clássico, mas também o pertencimento a uma comunidade de leitores que enxergam no livro um bem simbólico, estético e identitário.

A Antofágica, ao investir em soluções gráficas sofisticadas, mostra que os livros podem ser continuamente reinventados, sem perder sua essência, reafirmando sua relevância cultural para novas gerações. Mais do que um exercício estético, o design editorial assume, neste contexto, uma função cultural e social, permitindo que textos históricos mantenham sua vitalidade e continuem a dialogar com o presente.

Este estudo contribui para o campo do design editorial ao aprofundar a análise de como a forma e o conteúdo podem se complementar de maneira estratégica. Ao explorar o projeto gráfico como um processo de comunicação que busca a eficiência e a coerência, a pesquisa oferece uma leitura das escolhas editoriais da Antofágica. No entanto, o trabalho possui limitações, sendo a principal delas o foco em um único estudo de caso. Para futuras pesquisas, seria interessante realizar uma análise comparativa do projeto gráfico de outras obras da editora, ou até mesmo confrontar as estratégias da Antofágica com as de outras editoras do mercado, a fim de obter um panorama ainda mais amplo da relação entre design e literatura no cenário contemporâneo.

REFERÊNCIAS

53% dos brasileiros não leem livros, aponta Pesquisa Retratos da Leitura 2024. **PublishNews**, Rio de Janeiro, 19 nov. 2024. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2024/11/19/53-dos-brasileiros-nao-leem-livros-aponta-pesquisa-retratos-da-leitura-2024>. Acesso em: 18 fev. 2025.

ANTOFÁGICA. **Antofágica – Clássicos para novos tempos**. YouTube, 4 jul. 2019a. 1 vídeo (2min5s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4-WL7sAwJP0>. Acesso em: 08 set. 2025.

ANTOFÁGICA. **Como abrir uma editora de livros? Abrimos uma e veja o que aconteceu**. YouTube, 14 nov. 2019b. 1 vídeo (17min41s). Disponível em: <https://youtu.be/fbGiPxeoczg?si=QHcTz4Xis4jTHAXY&t=356>. Acesso em: 08 set. 2025.

ANTOFÁGICA. **Por que “O médico e o monstro” é um grande sucesso até os dias de hoje?**. YouTube, 27 ago. 2020. 1 vídeo (14min4s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i2uCCKaQtO8>. Acesso em: 08 set. 2025.

ANTOFÁGICA. **A RAZÃO e a MORAL na obra de Robert L. Stevenson | O médico e o monstro (Parte 01)**. YouTube, 19 out. 2023a. 1 vídeo (15min49s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SrpTPVwCqo0>. Acesso em: 08 set. 2025.

ANTOFÁGICA. **Quem são dr. Jekyll e sr. Hyde? | O médico e o monstro (Parte 02)**. YouTube, 19 out. 2023b. 1 vídeo (12min25s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c0A67IP2i0A>. Acesso em: 08 set. 2025.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro: princípios da técnica de editoração**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

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

BARBOSA, Diego. Recente no mercado, Editora Antofágica aposta na reedição inovadora de clássicos da literatura: entre as novidades, está obra de Franz Kafka e Machado de Assis; casa editorial traz ainda um modelo de negócio com vistas a driblar, criativamente, a atual crise no setor editorial. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 03 maio 2019. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/recente-no-mercado-editora-antofagica-aposta-na-reedicao-inovadora-de-classicos-da-literatura-1.2094997>. Acesso em: 08 set. 2025.

BESSONE, Tania. A história do livro e da leitura: novas abordagens. **Floema**, São Paulo, v. III, n. 5 A, p. 97-111, out. 2009.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO; NIELSEN BOOKDATA. **Produção e vendas do setor editorial brasileiro: Ano-base 2023**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2024. Disponível em:

https://cbl.org.br/pesquisas_de_mercado_categoria/1-producao-e-vendas-do-setor-editorial-brasileiro/. Acesso em: 17 fev. 2025.

_____. **Panorama do Consumo de Livros**: 2ª edição. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2025. Disponível em: https://cbl.org.br/pesquisas_de_mercado_categoria/panorama-do-consumo-de-livros/. Acesso em: 17 fev. 2025.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgar Blücher, 2000.

CARRAMILLO NETO, Mário. **Produção gráfica II**: papel, tinta, impressão e acabamento. São Paulo: Global, 1997.

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

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

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

FACCHINI, Talita. Especialistas comentam resultados da 6ª Pesquisa Retratos da Leitura: 'estamos decrescendo num ritmo hemorrágico'. **PublishNews**, Rio de Janeiro, 21 nov. 2024a. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2024/11/21/especialistas-comentam-resultados-da-6-pesquisa-retratos-da-leitura-estamos-decrescendo-num-ritmo-hemorragico>. Acesso em: 18 fev. 2025.

_____. Retratos da Leitura demonstra que o livro vem perdendo apelo aliado ao prazer, lazer e bem-estar. **PublishNews**, Rio de Janeiro, 28 nov. 2024b. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2024/11/28/retratos-da-leitura-demonstra-que-o-livro-vem-perdendo-apelo-aliado-ao-prazer-lazer-e-bem-estar>. Acesso em: 18 fev. 2025.

FETTER, Luiz Carlos. **Revistas, design editorial e retórica tipográfica**. A experiência da revista Trip (1986 - 2010). 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

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

FREITAS, Mariana Ferreira de. **Design de livro**: do códice ao e-book. 1. ed. Curitiba: Intersaberes, 2022. E-book. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 10 abr. 2025.

FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico**: uma metodologia criativa. São Paulo: Rosari, 2006.

FUSCO, Cláudia. **Espelhos e os monstros que os habitam**: O legado de Jekyll e Hyde. In: STEVENSON, Robert Louis. O médico e o monstro. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020. Pós-fácio.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **A imagem da palavra**: retórica tipográfica na pós-modernidade. 2003. Dissertação. (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

_____. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. São Paulo: Rosari, 2008.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; CALZA, Márlon Uliana. Projeto gráfico: a forma de um conceito editorial. In: TAVARES, Frederico de Mello Brandão (Org.); SCWAAB, Reges (Org.). **A revista e seu jornalismo**. Porto Alegre: Penso, 2013.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II**: como criar e produzir livros. 2. ed. São Paulo: Rosari, 2010.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: Como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da Leitura no Brasil**: 6ª edição. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2024. Disponível em: <https://www.prolivro.org.br/pesquisas-retratos-da-leitura/as-pesquisas-2/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

LACERDA, Rodrigo. **A literatura voadora de R. S. Stevenson**. In: STEVENSON, Robert Louis. O médico e o monstro. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020. Pós-fácio.

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

LINS, Guto. **Livro infantil**: projeto gráfico, metodologia, subjetividade. São Paulo: Rosari, 2002.

LOUZADA, Daniel (org.). **Livros para todos**: a construção de um país de leitores. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

LÜCK, Esther Hermes; BERGAMINI, Claudia Vanessa. A Leitura e a Leitura de Clássicos Literários: reflexões em tempos de pandemia. **REBECIN**, São Paulo, v. 7, número especial, p. 54-71, 2020.

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

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELLO, J. B. **Síntese histórica do livro**. 2. ed. São Paulo: IBRASA, 1979.

PACHECO, Vitória Oliveira. **A edição de 1984 pela Antofágica**: um olhar para o design. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

PERUYERA, Matias. **Diagramação e layout**. 1. ed. Curitiba: Intersaberes, 2018. E-book. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 10 abr. 2025.

_____. **A estrutura do livro**: processos de diagramação e editoração. 1. ed. Curitiba: Intersaberes, 2019. E-book. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 10 abr. 2025.

RAMOS, Marcos; SAUTHIER, Guilherme; MERINO, Giselle; MERINO, Eugenio. Gestão de design: estratégias de comunicação visual e suas potencialidades para micro e pequenas empresas. **Temática**, Paraíba, v. XIII, n. 9, p. 19-35, set. 2017.

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

SEHN, Thaís Cristina Martino. **As possíveis configurações do livro nos suportes digitais**. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SILVA, Danyelle Mayara. **O livro desde a argila até os e-books**: estudo comparativo entre livros impressos e livros digitais. 2013. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

THOMPSON, John B. **Mercadores de cultura**. São Paulo: EdUNESP, 2013.

_____. **As guerras do livro**: a revolução digital no mundo editorial. São Paulo: EdUnesp, 2021.

TOMAZ, Helena. 4 razões para você ficar de olho na Editora Antofágica. **Culturadoria**, Belo Horizonte, 28 mar. 2023. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/4-razoes-para-voce-ficar-de-olho-na-editora-antofagica/>. Acesso em: 08 set. 2025.

VILLAS-BOAS, André. **O que é (e o que nunca foi) design gráfico**. 5. ed. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2003.