



AS CAPAS DA FICÇÃO ESPECULATIVA

Uma análise gráfica e semiótica das
sobrecapas de obras publicadas
a partir do século XX



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN (dDesign)

**AS CAPAS DA FICÇÃO ESPECULATIVA:
Uma análise gráfica e semiótica das sobrecapas de obras publicadas a
partir do século XX**

GUILHERME CARVALHO BATISTA DA SILVA

RECIFE

2025

AS CAPAS DA FICÇÃO ESPECULATIVA:
Uma análise gráfica e semiótica das sobrecapas de obras publicadas a
partir do século XX

GUILHERME CARVALHO BATISTA DA SILVA
guilherme.cbsilva@ufpe.br

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Design do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Design.

Orientador: Hans da Nobrega Waechter.
Enfoque: Monográfico.

RECIFE
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Guilherme Carvalho Batista da.

As capas da ficção especulativa: uma análise gráfica e semiótica das
sobrecapas de obras publicadas a partir do século XX / Guilherme Carvalho
Batista da Silva. - Recife, 2025.

153 p. : il., tab.

Orientador(a): Hans da Nobrega Waechter

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Design - Bacharelado, 2025.

Inclui referências, apêndices.

1. Análise. 2. capas. 3. design editorial. 4. ficção especulativa. 5. livros. 6.
sobrecapas. I. Waechter, Hans da Nobrega. (Orientação). II. Título.

300 CDD (22.ed.)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho representa muito mais do que a conclusão de 6 anos de graduação em design. Ele é, acima de tudo, a culminação de interesses que foram plantados e regados durante toda uma vida. Àqueles que foram responsáveis por me conduzirem até este momento, ofereço meus profundos agradecimentos.

Primeiramente, agradeço a Deus por permitir que me desenvolvesse como indivíduo em um ambiente familiar saudável, acolhedor e edificante. Agradeço também por me conceder a temperança e resiliência necessárias para a condução da minha vida acadêmica, desde minha aprovação neste curso até este último semestre, que está sendo coroado por este trabalho.

Em seguida, agradeço a minha família. Ao meu pai Josne e minha mãe Sandra, agradeço pela educação que me deram, pelo investimento em meus estudos e por, de inúmeras maneiras (com especial destaque ao incentivo à leitura), construírem em mim um interesse pelo aprendizado e pelas manifestações criativas. À minha irmã Giovanna, também agradeço, pois sua presença é o que me lembra da necessidade em me dedicar aos meus objetivos, em busca de ser um bom exemplo para você.

Logo após, seguem os agradecimentos ao meu círculo íntimo de amigos, que costumam ser os primeiros a verem amostras de minhas iniciativas criativas, sejam elas no design ou na escrita. As análises, críticas, sugestões e até mesmo a ocasional admiração de vocês são grandes motivadores para o meu progresso. Ainda que sejam muitos para mencionar e rememorar, destaco entre estes meus amigos Gabriel Felipe, Dhenzel Yasser, Rodrigo Xavier e Thomas Nunes, que são meus grandes confidentes, parceiros dos meus projetos mais importantes.

Por fim, agradeço às entidades e personalidades da Universidade Federal de Pernambuco que foram instrumentais para minha formação profissional, educacional e cidadã, com especial (e pertinente) destaque ao meu professor orientador Hans Waechter, que sanou minhas dúvidas, direcionou minha pesquisa e amenizou minhas ansiedades em relação a este trabalho.

RESUMO

Este documento contém um projeto de conclusão de curso, do curso de bacharelado em design, e tem como objetivo analisar exemplos individuais de projetos de capas (com especial foco dado as sobrecapas) de romances do gênero de ficção especulativa, abrangendo toda a parte extratextual dos livros. A análise inicia-se a partir da primeira década do século XX e seguirá até a última década completa do atual século, entre os anos de 2011 e 2020.

Dentre os gêneros literários que compõem a ficção especulativa, a fantasia e a ficção científica são dois dos que possuem maior reconhecimento e apreço por leitores, sendo também acompanhados pela literatura de horror. Nesta pesquisa, o escopo abrange apenas a fantasia e a ficção científica, considerando a falta de familiaridade do pesquisador quanto a literatura de horror e sua tradição.

Deste modo, ao longo da pesquisa, foram selecionadas 12 obras de ficção especulativa (6 de fantasia e 6 de ficção científica), que foram distribuídas e apresentadas de forma alternada e diacrônica ao longo de 12 décadas, objetivando o estabelecimento de uma correlação entre o período histórico em que cada obra foi publicada e as técnicas empregadas para produzi-la, juntamente das tendências emergentes em cada década, e em que elas diferem ou se assemelham a suas antecessoras. Buscou-se, assim, considerar o flagrante diálogo existente entre a capa de um livro e suas temáticas, e como elas podem transparecer através de uma análise semiótica.

Palavras chave: Análise, capas, design editorial, ficção especulativa, livros, sobrecapas;

ABSTRACT

This document contains the final thesis for my graduation in design, and its objective is to analyse individual examples of cover projects for novels in the speculative fiction genre, covering the book boards and its dust jacket. The analysis starts at the first decade of the 20th century and will continue until the last decade of the present century, which happened between the years of 2011 and 2020.

Between the literary genres that compose speculative fiction, fantasy and science fiction are some of the two that have the most recognition and appreciation from the readers, also being accompanied by horror literature. In this research, the scope only covers fantasy and science fiction, considering that the researcher is unknowledgeable about horror literature and its tradition.

Thus, throughout the research, 12 works of speculative fiction were aggregated (6 of fantasy and 6 of science fiction), being distributed and presented in an alternated and diachronic manner over the course 12 decades, seeking to establish correlation between the historical period in which each book was published and the techniques applied in its production, accompanied by the tendencies that emerged from each decade, and in how they differ or are similar to their forerunners. It is also important to consider the flagrant dialogue that exists between the cover of a book and its themes, and how they can be conveyed through semiotic analysis.

Keywords: Analysis, books, covers, editorial design, jackets, speculative fiction;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Robert A. Heinlein.....	23
Figura 2: Judith Merrill.....	24
Figura 3: Margaret Atwood.....	24
Figura 4: Ursula K. Le Guin.....	26
Figura 5: Pintura da capa de “A Memory of Light”.....	28
Figura 6: Esboço de “Os Deuses no Monte Olimpo”.....	29
Figura 7: Capa de “Das Narrativas Verdadeiras”.....	33
Figura 8: Capa de “Viagem à Lua”.....	33
Figura 9: Pintura da capa de “Fundação”.....	34
Figura 10: Modelo de prensa utilizada durante a Revolução Industrial.....	37
Figura 11: Placa de argila mesopotâmica.....	44
Figura 12: Papiro egípcio.....	44
Figura 13: Placa de madeira chinesa.....	44
Figura 14: Papiro grego.....	45
Figura 15: Códice do século V.....	46
Figura 16: Página iluminada.....	47
Figura 17: Gravura do século XIX retratando Gutenberg e sua prensa.....	48
Figura 18: Exemplos da produção editorial do século XIX.....	49
Figura 19: Paperbacks da Penguin Books.....	50
Figura 20: Ilustração da primeira capa.....	53
Figura 21: Ilustração da quarta capa.....	53
Figura 22: Ilustração da lombada.....	53
Figura 23: Ilustração das orelhas.....	53
Figura 24: Comparação entre hardcover (à esquerda), trade paperback (ao meio) e mass market paperback (à direita).....	57
Figura 25: Ilustração de uma sobrecapa em perspectiva cavaleira e em vista superior.....	58
Figura 26: Proteção de livro em tecido.....	59
Figura 27: Exemplar de livro de cinta.....	59
Figura 28: Os níveis da representação sígnica de acordo com Niemeyer.....	63
Figura 29: Tabela de relações sígnicas.....	65
Figura 30: Modelo de Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo.....	72
Figura 31: Sobrecapa de “The First Men in the Moon”.....	76
Figura 32: Sobrecapa de “Peter and Wendy”.....	79
Figura 33: Sobrecapa de “Metropolis”.....	82
Figura 34: Sobrecapa de “The Hobbit”.....	87
Figura 35: Sobrecapa de “Nineteen Eighty Four”.....	92
Figura 36: Sobrecapa de “The Lion, the Witch and the Wardrobe”.....	97
Figura 37: Sobrecapa de “Dune”.....	101
Figura 38: Sobrecapa de “The Sword of Shannara”.....	106
Figura 39: Orelhas da sobrecapa de “The Sword of Shannara”.....	107
Figura 40: Sobrecapa de “Hyperion”.....	112
Figura 41: Orelhas da sobrecapa de “Hyperion”.....	112

Figura 42: Sobrecapa de “The Eye of the World”	118
Figura 43: Orelhas da sobrecapa de “The Eye of the World”	118
Figura 44: Sobrecapa de “Old Man’s War”	123
Figura 45: Orelhas da sobrecapa de “Old Man’s War”	123
Figura 46: Sobrecapa de “The Way of Kings”	129
Figura 47: Orelhas da sobrecapa de “The Way of Kings”	129

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO.....	12
1.2 JUSTIFICATIVA.....	15
1.3 OBJETIVOS.....	17
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	19
2.1 GÊNERO NARRATIVO.....	19
2.1.1 Romance.....	20
2.1.2 Ficção Especulativa.....	21
2.1.2.1 Fantasia.....	27
2.1.2.2 Ficção Científica.....	31
2.2 DESIGN.....	35
2.2.1 Design Gráfico.....	38
2.2.2 Design Editorial.....	41
2.2.2.1 Livro.....	43
2.2.2.1.1 Capa.....	51
2.2.2.1.2 Sobrecapa.....	57
2.3 SEMIÓTICA.....	61
2.3.1 Imagem.....	65
3. METODOLOGIA DE PESQUISA.....	69
4. CONSTRUÇÃO DA PESQUISA.....	76
4.1 THE FIRST MEN IN THE MOON / Primeiros Homens na Lua (1901).....	76
4.2 PETER AND WENDY / Peter & Wendy (1911).....	79
4.3 METROPOLIS / Metrópolis (1927).....	82
4.4 THE HOBBIT / O Hobbit (1937).....	87
4.5 NINETEEN EIGHTY FOUR / 1984 (1949).....	92
4.6 THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE / O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (1950).....	97
4.7 DUNE / Duna (1965).....	101
4.8 THE SWORD OF SHANNARA / A Espada de Shannara (1977).....	106
4.9 HYPERION (1989).....	112
4.10 THE EYE OF THE WORLD / O Olho do Mundo (1990).....	118
4.11 OLD MAN'S WAR / Guerra do Velho (2005).....	123
4.12 THE WAY OF KINGS / O Caminho dos Reis (2010).....	129
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
6. REFERÊNCIAS.....	141
6.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	141
6.1.1 Livros Analisados.....	144
6.2 REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS.....	146
7. GLOSSÁRIO.....	150
8. APÊNDICES.....	153

1. INTRODUÇÃO

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO

Pode-se dizer que por meio da imagem, encontram-se as origens e o destino de um designer gráfico. A imagem está entre as principais ferramentas de comunicação que temos à nossa disposição, além de estar entre os mais comuns resultados dos projetos de design.

Seja a imagem munida da linguagem verbal ou não-verbal, ela pode sintetizar, traduzir e até mesmo sugerir noções que não se declaram de imediato diante de seus destinatários, mas que requerem dele as capacidade simultâneas de interpretação e correlação com aprendizados prévios.

Dentre os artefatos que recebem intervenções de design, um dos mais célebres, conhecidos e tradicionais são os livros, e em especial as suas capas. Ao se tratar das capas de livros, não seria exagero afirmar que em sua missão de comunicar os conteúdos do livro a um eventual leitor, algumas capas alcançam êxito nesta missão de maneira muito mais facilitada do que outras. Algumas capas, pela assertividade de seu título, pelo impacto de sua paleta cromática ou pela objetividade de sua composição, mal chegam a requerer o uso de suporte imagético extensivo (com a utilização de ícones, ilustrações ou fotografias), uma prática facilmente observável, por exemplo, em livros de teor acadêmico e não ficcional, onde o destaque é dado ao título e subtítulo da obra.

É importante afirmar que essa configuração visual não necessariamente implica na falta de competência ou esforço por parte dos designers e/ou capistas responsáveis pelo projeto gráfico. Não existe prescrição ou diretriz que determine o uso de figuras na capa de um livro. Sua aplicação é avaliada de acordo com as necessidades individuais de um determinado projeto gráfico.

Todavia, se existem casos em que tal suporte imagético não se faz necessário, há também um argumento a ser feito de que não existe um gênero literário que mais se beneficie do uso da imagem do que a ficção especulativa e seus dois principais subgêneros: a fantasia e a ficção científica.

Logo, esta pesquisa tratará de investigar as capas de obras de ficção especulativa, fazendo amplo uso das noções estabelecidas por estudiosos dos campos do design e da literatura.

Dado o caráter de compilação, será requerido um extenso aprofundamento bibliográfico e documental, que é necessário para possibilitar um maior entendimento quanto ao surgimento e trajetória da ficção especulativa e os gêneros que a formam. Adicionalmente, a pesquisa bibliográfica e documental permitirá familiarização com os campos do design editorial, campo que abriga os principais objetos de estudo selecionados para esta pesquisa: os livros e suas capas.

Esta fundamentação teórica permitirá que a partir da primeira década do século XX, sejam escolhidas obras representativas daquela década para o gênero da fantasia e para o gênero da ficção científica. Vale ser apontado que apesar das primeiras definições da ficção especulativa terem surgido na década de 40, interpretações posteriores e ressignificações deste termo permitem a inserção de obras de décadas anteriores neste projeto, retroativamente catalogando-as segundo as definições mais atualizadas de ficção especulativa.

Quanto aos critérios de seleção, é importante estabelecer que este recorte acaba por focar especificamente em romances de ficção especulativa, visto que este tipo de publicação é um dos mais tradicionais e prestigiados palcos para a ficção especulativa, potencializando os principais pontos fortes que esta literatura pode oferecer. Não obstante, vale pontuar que narrativas especulativas podem ser encontradas em outros subgêneros literários narrativos, como nas novelas, coletâneas de contos e até mesmo em histórias em quadrinhos.

Adicionalmente, se buscou trazer aos holofotes desta pesquisa os romances de ficção especulativa mais expressivos no âmbito internacional, e ainda que hajam exemplos significativos de literatura especulativa de renome sendo escrita em diversas partes do mundo, este trabalho conta com a maioria de seus romances selecionados tendo sido publicados originalmente em língua inglesa, com a maioria dos autores sendo naturais dos Estados Unidos ou do Reino Unido. Isso não foi um critério de seleção, apenas um resultado orgânico dos parâmetros que foram estipulados. Por fim, é de suma importância esclarecer que os objetos de estudo selecionados são, em sua imensa maioria, sobrecapas de livros, e não as próprias capas por si. Isso se dá pois a ficção especulativa por excelência têm sua publicação física em mercados estrangeiros feita por meio dos livros de capa dura, que por padrão utilizam as sobrecapas para proteger e dar personalidade ao projeto, enquanto as capas em si costumam a serem mais simples em sua comunicação visual.

Agora, tratando dos volumes específicos que foram selecionados, buscou-se analisar apenas amostras das primeiras edições (e se possível, da primeira tiragem) dos livros. Esta decisão consciente foi tomada com o propósito de analisar o primeiro projeto gráfico concebido pela editora junto aos designers, capistas e editores envolvidos, dando-nos pistas sobre qual era a intuição e as expectativas da editora ao publicarem aquela obra, e como eles tentaram otimizar a efetividade da comunicação promovida pela parte extratextual do livro.

Essa decisão se justifica ao se constatar que quase todas as obras pertencentes ao recorte desta pesquisa eventualmente tornaram-se fenômenos, impactando profundamente não só o mercado editorial, como também a cultura popular de suas épocas e além. Isto significa que nas eventuais oportunidades para a reimpressão destas obras, aspectos que acentuam a fama construída por elas ao longo dos anos foram tidas em consideração, informando assim muitas decisões que foram tomadas à respeito do processo de design. Seguir as tendências vigentes de um determinado gênero literário, potencializar a identificação da obra com o seu público alvo e a participação de uma estratégia de marketing multimidiático (como apontar a conexão da obra com uma adaptação televisiva ou cinematográfica) tornam-se alguns dos diversos ângulos pelos quais a publicação de uma obra passa a ser analisada.

Cada sobrecapa selecionada será submetida a uma análise detalhada, não limitada apenas à primeira capa, mas considerando toda a parte extratextual de um livro, permitindo uma visão deste artefato em sua totalidade. Este projeto fará uso da apuração gráfica e da análise semiótica para responder algumas perguntas como “o que propicia a escolha de um estilo artístico para a arte de fundo de uma determinada capa?”, “Qual a relação entre os elementos da capa, seja em sua orientação, hierarquia ou no espaço negativo formado entre os elementos?”, “Qual a lógica por trás de escolha das tipografias aplicadas ao projeto?” e outras várias questões.

Por fim, é importante mencionar que nem todas as obras que forem apresentadas serão indicativas de uma tendência universal que tenha ocorrido durante sua década de publicação. Em um intervalo de 10 anos, obras literárias de muita significância para um mesmo gênero literário podem ser publicadas e mesmo assim, não compartilharem de muitas similaridades, explorando e expandindo um mesmo gênero em direções diferentes.

Há de se ressaltar ainda que os anos de onde cada obra será retirada não precisam formar intervalos regulares. Em uma determinada década, pode-se selecionar uma obra que tenha sido publicada em seus anos finais, enquanto na seguinte, o livro escolhido tenha sido publicado no ano inaugural daquela década, criando um intervalo consideravelmente curto entre as duas obras representantes.

Diante disto, não pretende-se ao longo desta pesquisa fabricar uma narrativa que ambicione apontar com rigor os modos de operação e intenções vigentes da produção editorial de cada década, especialmente no que diz respeito ao design das sobrecapas. A ideia norteadora desta pesquisa é a de revelar como as mais célebres obras de ficção científica foram apresentadas pela primeira vez ao público, tentando a partir de sua análise, identificar a trajetória formada pela evolução orgânica e procedural do ofício da criação de capas. Será dada especial atenção às perceptíveis maneiras nas quais as práticas do design editorial de uma determinada capa se destacam em frente a suas sucessoras e antecessoras, podendo ter trazido à tona técnicas e determinações que até hoje são seguidas, ou experimentado com decisões criativas que, por quaisquer que tenham sido as razões, foram abandonadas.

Esta pesquisa não pretende apresentar a sobrecapa apenas como um invólucro do caderno com as páginas do livro, mas elevá-la a um papel mais nobre, tornando-a o principal veículo da comunicação visual de um livro de capa dura e um dos protagonistas na estratégia de marketing de uma obra, com o poder de influenciar a sua longevidade e permanência cultural. A sobrecapa passa então a ter papéis similares aos de posters, cartazes, embalagens e até mesmo peças de arte, em uma atuação conscientemente vanguardista, trazendo constantes inovações para o meio editorial.

Por fim, será observado o papel vital exercido pela imagem enquanto representante das ideias muitas vezes amorfas ou alienígenas da ficção especulativa. Quando a imagem alia-se ao texto especulativo, uma ideia abstrata passa a ser traduzida na mente do leitor. Os contornos de uma criatura mística são desenhados, a silhueta de uma nave espacial é avistada a imensidão de um mundo alternativo ao nosso é registrada.

1.2 JUSTIFICATIVA

As razões que levaram ao desenvolvimento desta pesquisa são, em igual medida, de ordem subjetiva e teórica.

Pela ótica pessoal do pesquisador, observa-se nesta pesquisa uma grande oportunidade para construir um amplo repertório de artes de capa, algo que será de suma importância para o desenvolvimento de futuros projetos gráficos de sua autoria. Desta forma, estes futuros projetos poderão ser fundamentados pelas descobertas obtidas durante esta pesquisa.

Em sua gênese, porém, as justificativas para tal pesquisa são ainda mais íntimas e profundas. Obras de ficção especulativa sempre foram um objeto de apreço e fascinação particulares, tendo sido responsáveis inclusive pela iniciação do hábito da leitura recreativa por parte do pesquisador, que ao longo dos anos lê e coleciona diversas obras desta categoria. Esta pesquisa, portanto, sacia um grande desejo de conhecer melhor este conjunto de gêneros, observando-os com lentes que simultaneamente afunilam e expandem o escopo de conhecimento construído a respeito de tal tópico.

No tratar de uma abordagem mais distante e teórica, também foi identificado um potencial de melhor difundir o conhecimento que se tem sobre o tema da ficção especulativa, que tem sido muito discutido em círculos e comunidades de leitura. Desta maneira, se configura um caso de relevância e ineditismo, cuja utilidade pode revelar-se instrumental para ampliar o alcance deste termo.

Ao se analisar as obras pertencentes ao campo da ficção especulativa, encontra-se uma tradição literária que amadureceu e alcançou grande relevância cultural ao longo de décadas. Tal evolução ocorreu lado a lado ao estabelecimento e progresso da disciplina de design editorial. Não é surpreendente afirmar, portanto, que ao se estudar a história do desenvolvimento de capas e sobrecapas de obras de ficção especulativa, estaria se estudando a história do próprio design editorial.

As temáticas abordadas por tais obras permitem uma inter-relação imagem-texto que pode em muito sobressair-se em comparação com outros gêneros literários. Diante disso, analisar a sucessão de projetos de sobrecapas destes livros selecionados, bem como o contexto de suas publicações, é de grande importância para melhor entendermos o atual estado do gênero literário de ficção especulativa, e por consequência de seus subgêneros, identificando como cada projeto, e por consequência livro, comunica-se com diferentes públicos, mercados e momentos históricos.

De maneira similar, este projeto tem o potencial para ser um objeto de estudo bibliográfico, utilizado por designers editoriais e capistas que receberam a incumbência de realizarem uma capa para uma obra de ficção especulativa. Esta pesquisa fornecerá a eles uma extensa cronologia da evolução do gênero, informando-os quanto às maneiras que eles podem se distanciar ou emular as antigas técnicas empregadas por designers e artistas de décadas específicas.

Por fim, também se identifica que esta pesquisa poderá fundamentar e informar projetos de teor similar voltados para outros gêneros literários, apresentando uma listagem de referências bibliográficas compreensivas e que podem contribuir para a produção e divulgação de trabalhos científicos que existem de acordo com a cooperação literatura/design.

1.3 OBJETIVOS

Tem-se como o objetivo que capitaneia esta pesquisa:

Realizar a análise gráfica e semiótica das sobrecapas de obras literárias de ficção especulativa, delimitadas pelos subgêneros de fantasia e ficção científica, que foram publicadas a partir do início do século XX, avançando cronologicamente até alcançar a década de 2011 até 2020.

Pretende-se alcançar tal objetivo ao se:

- Identificar o surgimento dos gêneros textuais genitores da ficção especulativa e apresentar as transformações a que se submeteram até alcançar seus contornos contemporâneos;
- Apontar como o estabelecimento da disciplina de design promoveu o desenvolvimento de projetos editoriais mais arrojados;
- Selecionar sobrecapas de obras literárias de ficção especulativa, delimitadas pelos subgêneros de fantasia e ficção científica, que foram publicadas a partir do início do século XX, avançando cronologicamente até alcançar a década que vai de 2011 à 2020;
- Alternar a seleção e atribuição de uma sobrecapa para cada uma das décadas abraçadas pelo recorte de pesquisa estabelecido, totalizando 6 sobrecapas para fantasia, 6 para ficção científica, distribuídas por fim em 12 décadas;

- Desenvolver ou adaptar metodologias e ferramentas existentes que sejam voltadas para análise gráfica e análise semiótica;
- Realizar a análise gráfica, semiótica e diacrônica do conjunto de sobrecapas levantadas nas etapas anteriores;
- Registrar de forma estruturada e compreensível os resultados obtidos.

Uma vez que a pesquisa tenha sido concluída e seus achados tenham sido registrados na versão final deste documento, haverá uma avaliação que buscará medir o sucesso na realização de cada um dos objetivos específicos relatados acima. Esta avaliação será encontrada na seção de conclusão.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 GÊNERO NARRATIVO

Para inaugurar esta fundamentação, convém explicar que um gênero literário não é o mesmo que um marcador demográfico. Marcadores demográficos são formas pelas quais o mercado editorial agrupa obras que, tradicionalmente, costumam atrair um típico específico de leitor, utilizando de fatores como faixa etária, gênero, escolaridade e temas abordados. São através desses marcadores que espaços como livrarias fazem a organização de seus livros, para poder direcionar seus compradores para as seções que eles buscam.

Ao tentar se definir o que é um gênero literário, tem se por entendimento que ele reúne e classifica obras literárias através de mecanismos de estruturação baseados em semelhança (SOARES, 2007, p. 7).

A estudiosa Angélica Soares atesta que a necessidade de se classificar as obras literárias ocidentais pode ter suas origens traçadas até o período da antiguidade greco-romana, onde estabeleceu-se uma divisão tripartida que abarca os gêneros lírico, épico e dramático. Tais gêneros estariam atados a propriedade conhecida como mimese (ou mimesis, em grego), tendo sua definição atribuída ao filósofo Aristóteles, que escreveu sobre este e outros fundamentos da teoria literária em sua obra “A Poética”. Segundo Aristóteles, a mimese equivale a imitação ou emulação, sendo a propriedade de tudo aquilo que se assemelha ao mundo natural e estando assim, por consequência, próximo da verdade (“*Aristotelis de Arte Poetica Liber*”. 1447a 8-13). Os meios, os objetos e os modos pelos quais os gêneros exercem a mimese é o que os diferencia, onde tipicamente o lírico é cantado, o épico é narrado e o dramático encenado.

Dentre os três gêneros literários previamente mencionados, o gênero épico é o mais relevante para esta pesquisa, sendo ele caracterizado pelos processos narrativos (SOARES, 2007, p. 10) e ocasionalmente, de personificação de personagens. Soares (2007, p. 39) conclui ainda que o gênero narrativo é composto por elementos como “o narrador, o narratário, personagens, tema, enredo, espaço e tempo”.

Eventualmente, a progressão do entendimento que se construiu a respeito dos gêneros literários aristotélicos levou a uma herança híbrida e mais flexível durante a idade média.

Já no período renascentista, tais constatações foram desafiadas, graças à retomada feroz do pensamento clássico sobre maior parte da Europa.

Caracteriza-se a crítica renascentista pela leitura da mimesis aristotélica como imitação da natureza e não como um processo de recriação. Conseqüentemente, a teoria dos gêneros passa a constituir-se como normas e preceitos a serem seguidos rigidamente, para que mais perfeita fosse a imitação e mais valorizada fosse a obra. (SOARES, 2007, p. 10).

Ao tratarmos de um entendimento mais contemporâneo sobre a matéria de gênero textual, Soares nos elucida afirmar que o processo de mescla e interconexão dos gêneros promove uma maior riqueza de personalidade ao texto, e uma ampliação da expressividade disponível ao autor, elaborando que “essa mistura de gêneros contribui [...] para a conformação de um estilo próprio de cada Autor.” (2007, p. 69).

Estas noções passam a ser muito bem representadas e defendidas com o estabelecimento do gênero romântico.

2.1.1 Romance

O surgimento do romance como gênero literário ocorre quando o movimento renascentista, iniciado durante o século XIV e definido pela rememoração dos modelos filosóficos e artísticos clássicos (greco-romanos), enfrenta objeções de pensadores do século XVII, questionando a uniformidade com a qual os renascentistas buscavam conformar produções literárias diversas aos gêneros até então estabelecidos (SOARES, 2007, p. 13).

Os românticos, por outro lado, defendiam que os autores tivessem liberdade para escreverem suas obras sem terem de se preocupar premeditadamente quanto à sua adequação a um gênero, mas que esta definição deveria ser um resultado da identificação das qualidades emergentes da obra e dos objetivos autorais declarados no discurso.

Soares (2007, p. 43) define o romance como uma forma narrativa equivalente a epopeia no período moderno, tendo seu enfoque no indivíduo. Ela expande seu pensamento ao constatar:

Não tendo existido na Antigüidade, essa forma narrativa aparece na Idade Média, com o romance de cavalaria, já como ficção sem nenhum compromisso com o relato de fatos históricos passados. No Renascimento, aparece como romance pastoril e sentimental, logo seguido pelo romance barroco, de aventuras complicadas e inverossímeis, bem diferente do romance picaresco, da mesma época.

[...]

Em qualquer dessas formas, ora perfeitamente delineados e identificáveis, ora desestruturados e camuflados, o enredo, as personagens, o espaço, o tempo, o ponto de vista da narrativa constituem os elementos estruturadores do romance. (SOARES, 2007, p. 43).

Mais adiante, Soares apresenta um outro conceito instrumental para a narrativa romântica, que é a diegese. Ela descreve a diegese como “a realidade definida e representada pela narração, como um mundo existente” (SOARES, 2007, p. 44). Tal conceito é o que permite considerarmos histórias de ficção, mesmo as especulativas, como verossímeis, pois elas empregam uma lógica de estruturação similar a da realidade, ainda que menos complexa, encenando uma “falsa realidade” que não existia até o estabelecimento da obra.

Convém adicionar que apesar do romance ser em sua plenitude um gênero ficcional, a abordagem autoral pode pender para escritas com maior ou menor teor mimético. Dentro deste espectro, é importante para o progresso desta pesquisa entender em qual destes extremos a ficção especulativa se encontra.

2.1.2 Ficção Especulativa

O termo “ficção especulativa” tem estado em maior evidência nos últimos anos, sendo utilizado para categorizar uma multiplicidade de narrativas ficcionais encontradas em uma grande variedade de suportes midiáticos.

Mesmo tendo suas origens no mundo da literatura, sua influência é percebida em uma miríade de produções audiovisuais como filmes, seriados e até jogos eletrônicos, angariando um crescente interesse de entusiastas. Este uso flexível, justificado pelo seu aparecimento repentino no dialeto da cultura popular, pode provocar dúvidas sobre seu real significado. Suas origens, porém, são bem mais antigas do que sua súbita popularidade sugere, tendo definições escritas e

defendidas por diversos autores e estudiosos do ramo da literatura ao longo de muitos anos.

Atualmente, entende-se que a ficção especulativa é um hipergênero literário que abriga todos os gêneros literários não-miméticos. O termo “hipergênero” sugere um gênero literário que abriga em si outros gêneros, ou que compartilha características específicas entre múltiplos gêneros, tendo como proposta reunir obras que compartilhem de significativas características definidoras, mas que normalmente não se relacionam, devido às restrições e convenções encontradas no universo de um singular gênero literário.

Já a não-mimética pode ser explicada como a propriedade de algo que não busca representar ou imitar o mundo real. (*Merriam-Webster Dictionary*, tradução própria). Deste modo, todos os gêneros literários cujos desenvolvimentos narrativos não se preocupam em seguir as leis que regem o funcionamento de nossa realidade (do mundo físico, no qual compartilhamos nossas experiências de vida) podem ser considerados ficção especulativa, assim permitindo que consideremos a fantasia e a ficção científica (juntamente de todos os seus subgêneros) parte da ficção especulativa.

Na atualidade, estes gêneros possuem uma forte presença na cultura pop internacional, levando até a criação da sigla *SFF*, que se traduz em *Science Fiction and Fantasy*.

A primeira utilização do termo “ficção especulativa” é atribuída ao autor estadunidense Robert A. Heinlein, um prolífico autor de ficção científica reconhecido por sua influência sobre o gênero, sendo também considerado um dos precursores da *Hard Science Fiction*, uma categoria na qual as histórias buscam seguir com acurácia as leis científicas estabelecidas. Em seu ensaio “*On the Writing of Speculative Fiction*”, publicado em 1947, Heinlein apresenta a definição inaugural de ficção especulativa.

Há um outro tipo de história direta de ficção científica que não é usualmente considerada uma história de ficção científica: uma história de pessoas lidando com ciências ou tecnologias contemporâneas. Normalmente não pensamos neste tipo de história quando falamos de ficção científica. O que estamos querendo dizer é uma história especulativa, onde a história incorpora noções de “suponhamos quê--” ou “o que aconteceria se--”. Na história de ficção científica especulativa, ciências aceitas e campos estabelecidos são extrapolados para produzir uma nova situação, uma nova estrutura para a ação humana. Como resultado desta nova situação, novos problemas humanos são criados. Nossa história passa a ser sobre como os

humanos lidam com estes novos problemas. (HEINLEIN, 1947, tradução própria).



Figura 1: Robert A. Heinlein

Fonte: The Imaginary Museum, 2020

Neste ensaio, Heinlein define a ficção especulativa como o refinamento do que se entendia até então como ficção científica. A ficção especulativa por excelência, segundo a visão de Heinlein, precisa operar sob uma ótica humanista, lidando com questões como o desenvolvimento da sociedade e da tecnologia, que ao longo da trama serão a gênese do problema a ser resolvido. Isto faz com que a ficção especulativa precise ser, aos olhos de Heinlein, algo a mais do que uma história sobre bugigangas e viagens interestelares para planetas distantes, mas sim uma história que desenvolva seu personagem e o tenha como elemento principal de interesse para o leitor. O contexto e a situação servem à caracterização do personagem, e não o contrário.

As definições de Heinlein, porém, não permaneceram incontestadas por muito tempo, uma vez que outros autores como as estadunidenses Judith Merril e Margaret Atwood, em um intervalo encompassado pelo final da década de 70 até meados da década de 80, promoveram uma reavaliação do significado do termo.



Figura 2: Judith Merril
Fonte: Reg Innel, 1985



Figura 3: Margaret Atwood
Fonte: National Arts Centre, 2022

Naquele período, já havia uma amostra da crescente miscigenação entre os gêneros textuais da literatura não-mimética produzida na época, com um forte legado deixado por histórias pulp e de weird tales, onde conceitos geralmente atribuídos a ficção científica, como vidas extraterrestres, coexistem com clichês recorrentes da fantasia, como estruturas políticas monárquicas e duelos com sabres e espadas.

Os muitos atributos compartilhados por estes gêneros inclusive renderam o surgimento de subgêneros com narrativas que mesclam as mais proeminentes qualidades encontradas em ambos, como nos casos da Science Fantasy e da Space Opera. A Science Fantasy é tida como “um gênero híbrido que mistura elementos de ficção científica e fantasia, sendo geralmente colorido e por muitas vezes bizarro” (NICHOLLS; LANGFORD, 2024, tradução própria), enquanto a Space Opera é definida por suas “histórias coloridas de ação e aventura sobre conflitos interplanetários e interestelares” (STABLEFORD; LANGFORD, 2023, tradução própria).

Todavia, tais desenvolvimentos preocupavam alguns escritores e estudiosos, que temiam o irrevogável atrelamento da ficção científica aos outros gêneros não miméticos, constantemente estigmatizados por seu aparente desrespeito às leis do mundo real e pela improbabilidade científica das ações contidas em seus enredos.

Dessa forma, a ficção científica perderia a chance de ser vista como um gênero literário capaz de operar transformações verdadeiras e profundas na sociedade em que estava inserido. Histórias de sci-fi apresentam uma singular capacidade de esmiuçar e destrinchar problemáticas pertinentes à sociedade, seja numa esfera local ou global, por meio de comentários feitos a respeito do desenvolvimento social, econômico, político e tecnológico de uma determinada sociedade fictícia. Estas manifestações por diversas vezes chegaram a ganhar ares de precognição, graças a acurácia com a qual previam a criação de uma tecnologia contemporânea ou o acontecimento de um determinado desenvolvimento societário.

Em meio a este panorama, Atwood argumenta que o espírito da ficção científica, para ser salvo de tal discriminação elitista, deveria ser transplantado para o gênero da ficção especulativa. Para Atwood, a probabilidade de um acontecimento deveria ser o fator determinante para diferenciar a ficção científica da ficção especulativa.

Ficção científica, segundo ela, inclui histórias sobre eventos que não são possíveis de acontecer, como uma invasão marciana e cenários similares à tradição de H. G. Wells. Ficção especulativa, por outro lado, refere-se a narrativas sobre coisas que podem ocorrer, mesmo que elas ainda não tenham acontecido até o momento de escrita. (OZIEWICZ, 2017, tradução própria).

De modo similar às tentativas de Heinlein, as prescrições taxonômicas de Atwood não foram amplamente adotadas. Sua iniciativa para “salvar” o gênero da ficção científica, ainda que bem intencionada, pregava o abandono do gênero, aceitando-o seu rebaixamento para uma literatura inculta e inconsequente.

Uma forte opositora a tal posicionamento de Atwood foi a sua contemporânea e célebre autora estadunidense Ursula K. Le Guin.



Figura 4: Ursula K. Le Guin
Fonte: Marion Wood Kolisch, 1988

Numa análise sobre o livro “O Ano do Dilúvio”, escrito por Atwood, Le Guin afirmou que tais definições arbitrariamente restritivas “foram feitas para proteger seus romances de serem relegados a um gênero ainda rejeitado por leitores, críticos e premiações conservadoras” (LE GUIN, 2009, tradução própria).

Na contemporaneidade, estas preocupações a respeito da saúde do gênero da ficção científica foram sanadas, levando a definição de ficção especulativas proposta por Atwood a cair no desuso, sendo considerada desnecessária e redundante diante da pluralidade de atuações permitida pelo atual entendimento do que configura uma história de sci-fi.

Este vácuo é o que permite o surgimento das estipulações mais atuais a respeito da ficção especulativa, onde ela opera como um “guarda-chuva” para diversos gêneros como fantasia, ficção científica, horror, história alternativa e realismo mágico, todos unidos em favor de uma abordagem que especula a respeito de passados que não ocorreram e futuros que podem ou não ocorrer, não tendo em momento algum que se preocupar com a plausibilidade de suas proposições.

Na atualidade, pode se dizer que a definição de ficção especulativa estende-se para muito além do que suas configurações iniciais a definiam. Com isso em vista, faz-se necessário entender em que diferem os subgêneros literários abrigados pela definição de ficção especulativa.

Estudiosos, escritores e leitores do ramo da ficção especulativa classificam que seus dois principais subgêneros são a fantasia e a ficção científica, comumente vistos como gêneros irmãos, graças às similares aspirações narrativas, estruturas, clichês e arquétipos. Estes gêneros também são reconhecidos pela hábil maneira com a qual capturam a imaginação dos leitores, propondo estimulantes cenários alternativos.

2.1.2.1 Fantasia

As sementes da fantasia são encontradas na gênese das narrativas como forma de interpretação e ressignificação da realidade. John Clute e John Grant, autores da *“Encyclopedia of Fantasy”*, descrevem a fantasia como um gênero poroso, constituído por diversos subgêneros que são suficientemente distintos entre si. Eles afirmam

O texto de fantasia é uma narrativa auto coerente. Quando situado neste mundo, ele conta uma história que é impossível no mundo como o vemos; quando situado em um outro mundo, este outro mundo em si é impossível, ainda que histórias nele situadas sejam possíveis segundo seus termos. (CLUTE; GRANT, 1996, p. 350, tradução própria).

Entretanto, se formos privilegiar uma percepção mais comumente propagada pelo amplo público, podemos encontrar uma definição mais simples escrita pelo autor Steven S. Long, que afirma que uma obra de fantasia “conta uma história, ou narra eventos e aventuras, envolvendo mágica, mundos alternativos, ou ambos, ao ponto de não ser possível que a história ocorra no mundo real” (2011, p. 2, tradução própria).



Figura 5: Pintura da capa de “A Memory of Light”

Fonte: Michael Whelan, 2012

Em ambas as definições, observa-se a configuração de uma narrativa não-mimética. Porém, a fantasia distancia-se das outras narrativas que abandonam as constrações da realidade graças, principalmente, à coerência narrativa que permeia o texto fantástico. Os objetos, personagens, cenários e situações narrados na literatura fantástica, por mais imaginativos e irreais que pareçam aos nossos olhos, obedecerão uma lógica interna que será transmitida através da narrativa ao seu leitor.

O grau de distanciamento existente entre a ficção (como contraparte à não-ficção) e a ficção fantástica vem a ser mais esclarecido pelo estudioso Brian Attebery, que aponta

A ficção difere da não-ficção pois suas afirmações centrais são inverdades. Se um livro começa com ‘Era uma vez um homem chamado Fred,’ podemos entender que na verdade este homem não existe, e que independente de termos suas ações e pensamentos narrados para nós, ele nunca fez ou pensou nada daquilo.

[...]

Na fantasia, nosso ‘Fred’ não apenas não existe, mas não poderia existir—ao menos não como foi descrito, experienciando aquilo que é dito ter experienciado. O ‘Fred Fantástico’ pode transformar-se em um lobo, viver milhares de anos, ou ter sua alma ceifada por um mago maligno. (ATTEBERY, 2014, p. 35, tradução própria).

Adicionalmente, Attebery (2014, p. 12) ajuda a identificar as origens da literatura fantástica, cujas raízes adentram o território do épico e do romântico (como mencionado em tópicos anteriores), abraçando lendas seculares e sagradas, contos de fadas, baladas e épicos. Quanto à busca da genealogia temática, a composição da fantasia moderna é derivativa, resultado da miscigenação de inúmeras fontes folclóricas, como as mitologias européias pré-cristãs, nativo americanas, aborígenes e da tradição religiosa asiática.



Figura 6: Esboço de “Os Deuses no Monte Olimpo”

Fonte: Antonio Verrio, 1694

Estas influências são refletidas através do discurso alegórico que costuma a ser adotado em obras de fantasia, que costumeiramente tratam de batalhas entre o bem e o mal de grande escala, mas também abordam questões de cunho ético, moral ou filosófico através de seus personagens.

Existem, é claro, expoentes de literatura fantástica que se inspiraram em diversas mitologias não mencionadas. Considerando a gradual abertura das fronteiras do mercado editorial, ocorre a busca emergente por autores de fantasia de diferentes nacionalidades, a fim de que tragam para o cenário da literatura fantástica

obras que bebem de diferentes fontes criativas, envolvendo portanto mitologias e tradições de diferentes partes de mundo além das comumente referenciadas.

Possivelmente, esta herança temática mitológica e as limitações dos saberes científicos produzidos antes da contemporaneidade sejam os principais motivos para que uma porção substancial dos mundos criados por autores da fantasia moderna se situem temporalmente em períodos arcaicos, similares aos períodos antigo e medieval. Ainda assim, não é incomum de se encontrar obras situadas nos períodos renascentista, pré-industrial ou até contemporâneo.

Quanto aos subgêneros da fantasia, eles são bastante diversificados, e podem ser facilmente segregados a partir de especificidades de suas narrativas. A “*Encyclopedia of Fantasy*” nos apresenta alguns dos subgêneros de fantasia mais difundidos, sendo eles:

- A. *Epic Fantasy*** (Fantasia Épica): Inicialmente configurada como um poema narrativo, a Fantasia Épica narra eventos que transcendem a perspectiva de um herói singular, geralmente apresentando tramas que envolvem o destino dos povos e nações que habitam o mundo alternativo da história.
- B. *High Fantasy*** (Alta Fantasia): Narrativa que usualmente ocorre em um mundo alternativo fundamentalmente diferente do nosso, com uma perceptivelmente alta presença de elementos mágicos e não naturais, havendo uma clara dedicação à descrição dos cenários, criaturas e modos de vida apresentados.
- C. *Sword and Sorcery*** (Espada e Feitiçaria): Narrativa na qual acompanhamos uma figura heróica (geralmente de caráter duvidoso) que habita um cenário arcaico e depara-se com perigos sobrenaturais, manifestos através de monstros, feiticeiros e espíritos.
- D. *Low Fantasy*** (Baixa Fantasia): Narrativa antônima a Alta Fantasia, na qual não ocorre a exaltação dos elementos fantásticos, fazendo com que eles sejam apresentados de modo sutil durante a narrativa, tendo o seu uso severamente limitado entre os habitantes do mundo apresentado.
- E. *Urban Fantasy*** (Fantasia Urbana): É um modelo de narrativa que mescla o mundano com o fantástico, tendo como seu principal cenário a cidade, seus bairros, ruas e edifícios, geralmente populados por personagens que desenvolvem com naturalidade seus papéis cívicos e cotidianos, ao mesmo

tempo em que exercem sua natureza fantástica, às vezes em paralelo ou em oposição ao disfarce de normalidade que o ambiente urbano sugere.

F. *Crosshatch Fantasy* (Fantasia de Travessia): É uma narrativa onde a ação ocorre entre os meandros de cenários distintos, demarcados por diferentes níveis de irrealidade, geralmente acessados por meio de um local, objeto ou ritual de vergência. A fantasia de travessia pode envolver idas e vindas frequentes entre estes mundos, que podem ser tanto materiais como imaginativos.

G. *Dark Fantasy* (Fantasia Obscura): Também conhecida como Fantasia Gótica (*Gothic Fantasy*), é uma narrativa que contém em si elementos de horror, construindo assim um cenário pessimista, onde as manifestações fantásticas conferem ao mundo elencado uma atmosfera opressiva.

H. *Contemporary Fantasy* (Fantasia Contemporânea): Esta narrativa se destaca por se assemelhar com o período histórico na qual foi escrita, no qual o elemento fantástico habita um cenário mundano, normalmente moderno, e sem grandes disparidades com a nossa realidade. Tal componente fantástico, ao ser revelado, costuma causar espanto nos personagens centrais, que estavam até então alheios à existência deste componente, junto a ampla população deste mundo.

Ainda que muitas obras de fantasia sejam desenvolvidas no entorno de um destes subgêneros previamente explicados, não é incomum que uma obra contenha mais que um deles.

Por fim, Attebery conclui ao dizer que

Ao renunciar pretensões de reportar diretamente à realidade, a fantasia adquire o potencial (não sempre realizado) de gerar símbolos poderosos. Como o sonho ou o mito, ela usa símbolos para dizer verdades que a mente consciente não consegue tocar ou que teme enfrentar. Porém, diferente do mito, a fantasia fala sem ter autoridade cultural. Ela finge ser apenas um mero jogo, uma simples diversão para crianças ou um passatempo momentâneo. Como o bufão numa peça de Shakespeare ela (a fantasia) é livre para dizer verdades proibidas pois não lhe dão a devida atenção. (ATTEBERY, 2014, p. 35, tradução própria).

2.1.2.2 Ficção Científica

As origens deste gênero literário se encontram, de modo similar a fantasia, na antiguidade, e o enraizamento no gênero épico da literatura grega que se percebe na fantasia também se faz presente na ficção científica. Pode-se argumentar, porém, que enquanto a fantasia celebra a mística que envolve os elementos que distinguem seus mundos artificiais, este não é o caso da ficção científica.

Segundo Bruce Sterling, em seu artigo publicado na Enciclopédia Britannica, a ficção científica é “o formato de ficção que lida principalmente com o impacto de ciências reais ou inventadas sobre uma sociedade ou indivíduos” (*Encyclopedia Britannica*, tradução própria). Ainda segundo Sterling, este termo foi popularizado (se não inventado) pelo editor Hugo Gernsback, cujas contribuições para o crescimento do gênero são tão incontornáveis que a maior premiação anual de ficção científica, o Prêmio Hugo, recebe este nome em sua homenagem.

O historiador Howard Bruce Franklin, em seu artigo “*Science Fiction: The Early History*”, define que a ficção científica afasta-se das proposições impossíveis da fantasia.

O domínio da ficção científica é o possível. Seu território engloba desde a presente Terra que conhecemos até o limite dos possíveis universos que a imaginação humana pode projetar, seja no passado, presente, futuro ou em continuidades do espaço-tempo alternativas. (H.B FRANKLIN, tradução própria).

Tal declaração nos informa a respeito da diferenciação fundamental entre a fantasia e a ficção científica. Enquanto os pilares figurativos que sustentam um mundo de ficção fantástica costumam a ficar ocultos e distantes dos personagens que habitam tal mundo, tais conceitos em uma obra de ficção científica costumam a ser explorados, estudados e, a depender da narrativa, decifrados.

Tais ambições são muito bem expressas desde as obras que serviram como precursoras da ficção científica, havendo como exemplo a “História Verdadeira”, obra do segundo século escrita por Luciano de Samósata, que descreve uma viagem para a lua a bordo de uma embarcação. O tema da viagem lunar também foi abordado por outro precursor do gênero, o escritor e dramaturgo do século XVII Cyrano de Bergerac, que em sua obra “Viagem à Lua” aprofunda-se a especular sobre diversos aspectos que determinam a vida em nosso satélite vizinho através de discussões de cunho científico, filosófico e social conduzidas pelo protagonista da história e pelos habitantes da civilização lunar.

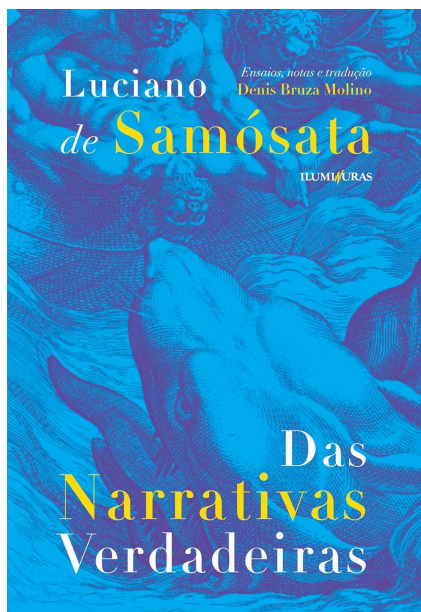


Figura 7: Capa de “Das Narrativas Verdadeiras”
Fonte: Editora Iluminuras, 2024

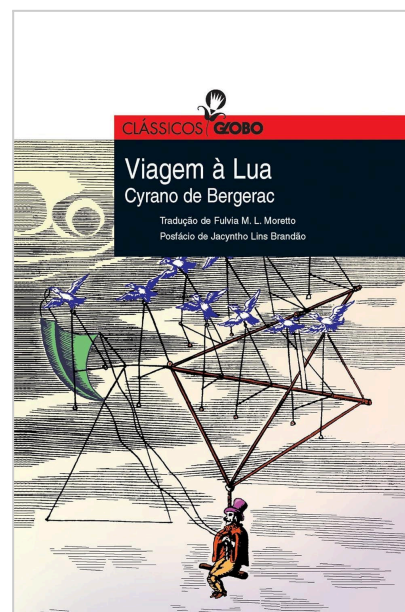


Figura 8: Capa de “Viagem à Lua”
Fonte: Editora Biblioteca Azul, 2007

Obras como “As Viagens de Gulliver” por Jonathan Swift, “Frankenstein ou o Prometeu Moderno” por Mary Shelley e “Paris no século XX” por Júlio Verne são outros expressivos precursores da ficção científica com o passar dos séculos, cada um destes trazendo consigo um conjunto de especulações a respeito do nosso planeta e até mesmo além.

Sobre os mundos da ficção científica, ainda que mimeticamente falando eles sejam tão diferentes do nosso mundo quanto um mundo fantástico, um cenário de ficção científica possui uma genealogia tecnológica e científica que espelha o real progresso feito pela humanidade em nossa realidade. Invenções como carros voadores e descobertas como viagens interplanetárias só poderiam ser desenvolvidos em mundos em que, em determinado momento, carroças e jangadas foram inventadas, assim como no nosso. Logo, em oposição a fantasia, é mais comum que os cenários de uma ficção científica envolvam desde mundos que estejam em um nível de desenvolvimento tecnológico e científico paralelo ao nosso até mundos cuja contemporaneidade equipara-se a aquilo que imaginamos só ser possível de ocorrer no futuro de nossa civilização.

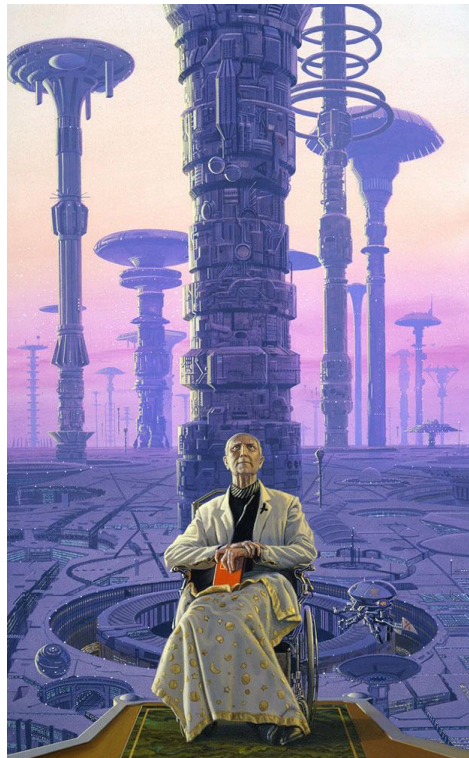


Figura 9: Pintura da capa de “Fundação”

Fonte: Michael Whelan, 1985

Tais obras, conduzidas por um forte viés de futurismo e especulação, costumam a necessitar de um elemento narrativo que destaque as particularidades do universo ali criado. Tal elemento é chamado de *Novum*. No dicionário “*Brand New Worlds: Oxford Dictionary of Science Fiction*”, que é inteiramente dedicado a termos de ficção científica, o termo *Novum* é categorizado como “o elemento primário em uma obra de ficção científica pelo qual a obra demonstra existir em um mundo diferente ao do leitor” (PRUCHER, p. 133, tradução própria).

Portanto, pode-se dizer que em “A Máquina do Tempo”, do escritor britânico H. G. Wells, o *Novum* apresentado pela história é a titular máquina do tempo, uma invenção inexistente tanto no período em que a obra foi escrita quanto nos dias atuais.

Completando o nosso entendimento quanto ao assunto, o estudioso Adam Roberts descreve em sua publicação “*The History of Science Fiction*” quais são as quatro principais categorias de ficções científicas. Ele as divide em histórias de viagens pelo espaço, histórias de viagem pelo tempo, histórias de tecnologias imaginárias e histórias utópicas (p. 10, tradução própria).

Por fim, pode-se dizer que a ficção científica teve e continua a ter imprescindível importância para a nossa sociedade. As suas narrativas, ainda que conhecidas por descreverem realidades distantes e futuras, carregam em si uma série de observações pertinentes para o momento em que foram escritas, capazes até mesmo de, nas mãos de seus mais habilidosos autores, ganharem ares de prescrição ao anteciparem o desenvolvimento de inúmeras tecnologias que hoje já tornaram-se parte do nosso dia-a-dia.

Através da sátira, guiada pelos olhos do autor, os enredos da ficção científica tornam-se então um espelho, refletindo eventos, práticas, tensões e questionamentos muitas vezes similares aos nossos, podendo trazer tanto contornos pessimistas quanto esperançosos, a depender das expectativas da geração.

2.2 DESIGN

É curioso perceber que, ainda que “design” seja um termo bastante utilizado na contemporaneidade e que seus impactos sejam percebidos em nosso redor, não costuma ser fácil obter uma resposta confiável para a pergunta “o que é design?”.

Primeiramente, percebe-se que este termo compõe o nome de diversas áreas e campos profissionais que, em primeira análise, compartilham poucas ou nenhuma semelhanças entre si (como ao se comparar design gráfico com design de sobancelhas ou design de interiores).

Ademais, este termo também pode ser associado ao aspecto visual de um produto, visto que ao se elogiar a aparência de um carro, é comum que se diga que o seu design é belo, icônico, inovador ou qualquer outro qualitativo positivo.

Já no caso de artefatos que estão em uma etapa de concepção, pode-se afirmar que eles estão sendo projetados (ou em inglês, *being designed*).

Identifica-se portanto que a palavra design pode abarcar definições referentes a um campo, a uma forma e até mesmo a uma prática. Pode-se argumentar, entretanto, que todos estes entendimentos nada mais são do que derivações do primeiro de uma ideia central que permeia a palavra design, a qual trataremos de definir neste tópico, assim como suas subdivisões.

Quanto a origem e do significado do termo, o pesquisador André Villas-Boas explica

Design é uma palavra inglesa originária de *designo*, que em latim significa designar, indicar, representar, marcar, ordenar. O sentido de design lembra o mesmo que, em português, tem *desígnio*: projeto, plano, propósito (Ferreira, 1975) – com a diferença de que *desígnio* denota uma intenção, enquanto design faz uma aproximação maior com a noção de uma configuração palpável (ou seja, projeto). (VILLAS-BOAS, 2007, p. 58).

Complementarmente, segundo o artigo publicado no site do “*International Council of Design*” (Conselho Internacional de Design), o design seria “uma disciplina de estudo e prática focada na interação entre uma pessoa (um ‘usuário’) e um construto de origem humana, levando em conta considerações estéticas, funcionais, contextuais, culturais e societárias.” (“*What is Design*”, tradução própria).

A abrangência desta definição aponta para a amplitude das possibilidades de atuação que são permitidas ao design, que é por excelência uma atividade que colabora e coexiste com muitas disciplinas e campos profissionais. Esta observação é corroborada pelo estudioso Rafael Cardoso, que comenta

O design tende ao infinito – ou seja, a dialogar em algum nível com quase todos os outros campos de conhecimento. Em seu sentido mais elevado e ambicioso, o design deve ser concebido como um campo ampliado que se abre para diversas outras áreas, algumas mais próximas, outras mais distantes. (CARDOSO, 2012, p. 165).

É justamente esta multiplicidade que requer do design um nível de estratificação e especialização em determinadas competências, como o design gráfico (que mais a frente será expandido), design de produtos, design de moda, design de interfaces, design de experiência de usuários, design de informação e muitas outras modalidades.

Percebem-se ao longo do desenvolvimento das civilizações as manifestações que conceitualmente antecedem o design, como a criação de ferramentas, o surgimento da comunicação visual (tanto pela escrita quanto por símbolos pictóricos) e a manufatura de bens de consumo, mas é apenas com a revolução industrial, iniciada na Inglaterra do século XVIII, que estes desdobramentos se consolidam, levando a eclosão do design. O surgimento das fábricas de médio e grande porte levaram a migração em massa de trabalhadores aos grandes centros urbanos, o que levou ao aumento exponencial da população nestas cidades.

Com a produtividade inédita proporcionada pelas máquinas industriais, produtos dos mais variados tipos eram despachados em altíssimos volume e

velocidade, um contexto (e resultado) ideal para atender a crescente demanda por tais bens pela sociedade fervilhante do período. De similar forma, os impactos dessa revolução se manifestaram também na reformulação e massificação dos meios de comunicação, que com o uso de jornais, revistas e outras peças gráficas, possibilitaram a veiculação de mensagens para um recorte populacional consideravelmente maior do que o das gerações anteriores.

Tais ingredientes e condições levam ao surgimento do design e do seu agente titular, o designer. Neste período, a relação entre o designer e a sua prática era ditada por uma lógica preponderantemente produtivista, sendo orientada a projetar artefatos otimizados para os métodos de fabricação industriais existentes, e por consequência afastando-se da lógica de produção artesanal até então aplicada na criação de mobiliário, ferramentas, utensílios, vestuário e diversos outros bens de consumo.

Da mesma forma, o designer gráfico passava a ser o ator principal da emergente indústria gráfica, que reconhecidamente foi um dos setores mais beneficiados pela revolução industrial. Livros, revistas, cartazes, panfletos e outras peças gráficas precisavam ser idealizados levando em consideração tanto as limitações quanto o funcionamento de cada uma das novas máquinas.

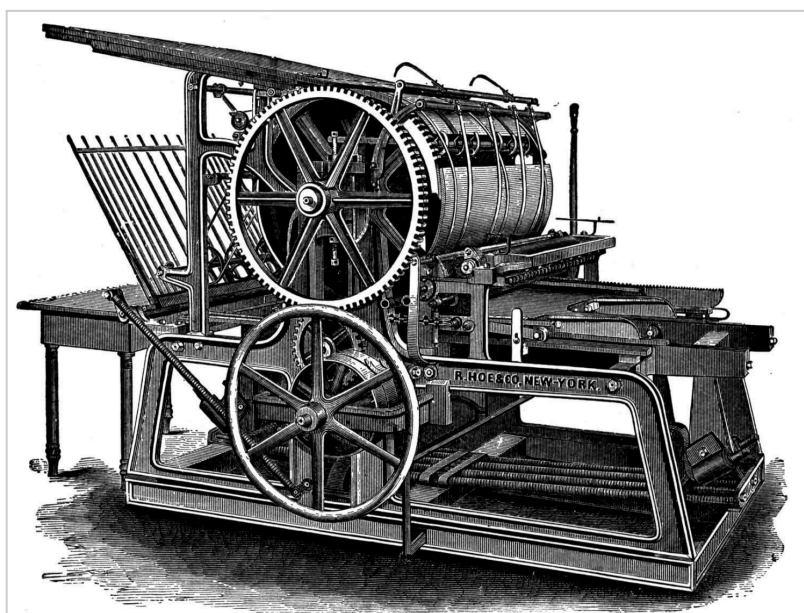


Figura 10: Modelo de prensa utilizada durante a Revolução Industrial

Fonte: Robert Hoe, 1902

As décadas que se seguiram acompanharam o amadurecimento da disciplina de design, cujo impacto na sociedade e em seus hábitos de consumo tornava-se cada vez mais perceptível. Naturalmente, essa evolução veio também acompanhada de inúmeras discussões de caráter acadêmico e profissional que abordavam, entre muitos temas, o equilíbrio ou priorização que se dava a forma ou a função de um artefato, as teorias dominantes no campo da comunicação visual e da semiótica, as metodologias desenvolvidas para práticas específicas do design e a ressignificação do papel do designer diante de novos paradigmas sociais, econômicos, culturais e tecnológicos.

Após anos de testes e maturação, o design contemporâneo revela-se um componente de nossas vidas cuja importância é difícil de mensurar, levando às percepções de Cardoso de que “o design é capaz de sugerir atitudes, estimular comportamentos e equacionar problemas complexos.” (2012, p. 84).

A seguir, é necessário que nos aprofundemos nos substratos do design que tratarão dos temas abordados nesta pesquisa.

2.2.1 Design Gráfico

O design gráfico é uma das especializações mais conhecidas do campo do design. Apesar de ser uma subdivisão do campo do design generalista, o design gráfico abriga em si próprio uma vasta gama de atuações e aplicações que manifestam-se de forma enfática em nosso dia-a-dia.

Segundo os designers Gavin Ambrose e Paul Harris (2009, p.10) “o design gráfico faz uso de ideias, conceitos, textos e imagens e os apresenta de uma forma visualmente engajante através da impressão, de meios eletrônicos e outras mídias.”

Eles desenvolvem ainda que é através do design gráfico que se dá a estruturação de um conteúdo, onde são utilizadas estratégias adequadas para se estabelecer uma comunicação efetiva e clara com o receptor pretendido.

O estudioso Philip B. Meggs aponta que a origem do termo é de responsabilidade do renomado capista do século XX William Addison Dwiggins, que em 1922 descreve *graphic design* como uma competência que ordena, estrutura e dá forma à comunicação impressa (2009, p. 6). No período em que Addison fez esta afirmação, a produção gráfica editorial (uma das manifestações mais antigas da

disciplina do design gráfico) era praticada de forma setorializada, com diferentes etapas sendo conduzidas por diferentes profissionais.

Para além do campo editorial, Ambrose e Harris (2009, p. 12) apontam para o papel crítico que o design gráfico passou a desempenhar em um mundo pós Segunda Guerra Mundial, onde a cada vez maior internacionalização dos mercados requereu que maior atenção fosse dada às embalagens e marcas dos produtos comercializados, a fim de que pudessem se destacar de seus concorrentes.

Com o passar dos anos, as necessidades específicas destes campos passaram a serem supridas pelo designer gráfico, e tal polivalência eventualmente se torna um de seus principais trunfos, permitindo que sua atuação se dê em diversos ambientes profissionais, como dito por Ambrose e Harris, que apontam como “um designer pode cumprir muitos papéis em diferentes ambientes e estruturas corporativas. Ele pode estar envolvido em muitas atividades diferentes e trabalhar com uma ampla variedade de profissionais criativos” (2009, p. 17, tradução própria).

Posteriormente, eles também discorrem a respeito da aura centralizante que forma-se em torno do designer gráfico na atualidade, onde ele pode coordenar e até mesmo exercer atividades como procuração e envio de arquivos, programação de websites, fotografia, layout de páginas, seleção de materiais, direção de arte, geração de imagens por computador (CGI), gestão de projetos, gestão de contas, storyboarding, edição de vídeos, produção de pré-impressão e muitas outras (AMBROSE; HARRIS, 2009).

Essa versatilidade beneficia diversas organizações, e a depender das suas necessidades, os serviços de design gráfico podem ser prestados tanto por profissionais autônomos que trabalham à distância quanto por um time de design interno.

Havendo o domínio e a especialização em algumas das atividades previamente citadas, é comum que o designer se dirija a algumas subáreas derivadas do design gráfico. De acordo com Villas-Boas (2007), estas áreas seriam:

- A.** Design de identidades;
- B.** Design de sinalização;
- C.** Design editorial;
- D.** Design promocional;
- E.** Design de interfaces;

F. Design hipermídia.

Cada uma destas áreas dialoga com específicas necessidades comunicativas, além de poderem ser veiculadas por meios de comunicação distintos, tanto analógicos como digitais, que costumam a serem sustentados pela díade texto/imagem, os dois elementos protagonistas na missão de transmitir uma mensagem contida na peça gráfica. A composição também pode ser influenciada pelo uso do dimensionamento, da hierarquia e da coloração submetidas aos textos e imagens presentes.

Novamente, reitera-se a ênfase na função comunicativa do design gráfico, que deve antecipar quaisquer deliberações que tratam exclusivamente do aspecto visual do artefato, estabelecendo assim uma importante diferenciação entre os campos das artes visuais e do design gráfico.

Para atingir tais aspirações e distanciar ainda mais o design de uma prática artesanal ou acidental, metodologias projetuais são desenvolvidas e aplicadas na busca por maior segurança e controle durante o desenvolvimento de soluções e pela garantia de sua eficácia.

Portanto, para que uma atividade seja considerada de design gráfico, ou um objeto possa ser enquadrado como produto daquela, é preciso que esta metodologia projetual (sintetizada no trinômio problematização, concepção e especificação) seja expressamente considerada – ainda que sem o uso do léxico e do aparelho conceitual próprios desta área de conhecimento e prática (ou seja, ainda que não formalizadamente). (VILLAS-BOAS, 2007, p. 34).

O design gráfico da contemporaneidade recebe a difícil missão de promover o diálogo entre as pessoas e o complexo ambiente que as circunda, sendo ele muito mais diverso e com horizontes muito maiores do que nos anos de surgimento desta disciplina. São necessárias constantes considerações quanto a viabilidade criativa, prática e econômica de projetos de design (AMBROSE; HARRIS, 2009), muitos que por vezes têm o potencial de serem veiculados globalmente sem nem mesmo pertencerem a multinacionais ou *big techs*.

A estonteante rapidez com a qual novas ferramentas e mídias tecnológicas surgem também mostra-se um grande desafio, exigindo do profissional de design muita afinidade com tendências e práticas que possam oferecer uma otimização de processos, além de práticas profissionais mais saudáveis.

Por fim, com o crescente movimento de estratificação social e econômica visualizado nas grandes populações, há uma enorme variedade de possíveis públicos-alvos, compostos por pessoas com repertórios informacionais singulares, e caberá então ao designer aplicar as estratégias de comunicação apropriadas para cada uma de suas soluções.

2.2.2 Design Editorial

O design editorial é uma das seções mais indissociáveis ao design gráfico, sendo um dos representantes mais reconhecidos da área e estando presente desde a sua concepção. Há um argumento a ser feito de que os artefatos produzidos pelo design editorial estão entre os mais classicamente associados à produção de design gráfico, ainda mais ao se levar em conta aqueles produzidos em períodos que antecedem o mundo hiperconectado e multimidiático da atualidade.

O design editorial, de modo sucinto, pode ser definido por sua produção de “projetos gráficos para publicações paginadas, como livros, revistas, jornais, catálogos etc.” (VILLAS-BOAS, 2007, p. 54). Esta é uma distinção crucial quando comparados com outros artefatos gráficos, uma vez que a paginação confere a estas publicações um senso de continuidade, visto que o conteúdo está disposto em várias páginas, e não apenas em uma das faces da folha, exigindo uma série de considerações particulares. Tais observações são levantadas por Richard Hollis, que comenta: “O conteúdo da página individual, da página dupla e das páginas subsequentes deve ser ordenado e estruturado de modo que seja visto em sequência, à medida que a narrativa literalmente se desdobra.” (2001, p. 7).

Pode-se dizer que o uso do termo editorial está semanticamente ligado às noções de editoração, termo que segundo o estudioso Emanuel Araújo, descreve “o conjunto de teorias, técnicas e aptidões artísticas e industriais destinadas ao planejamento, feitura e distribuição de um produto editorial.” (2008, p. 44).

É correto afirmar que tais preocupações manifestas pelo design editorial foram moldadas pela tradição de diversas práticas históricas, que muito antecedem o estabelecimento do design e que podem ser encontradas desde o estabelecimento da linguagem escrita. Segundo Araújo (2008), é apenas na antiguidade grega, durante o século IV a.C, em que os livros deixaram de servir mais como instrumento de suporte para o recital de oradores, passando enfim a serem tratados como

objetos de leitura. Tal desenvolvimento foi possível graças aos esforços de copistas que redigiram e copiaram textos de manuscritos originais, levando a fomentação de um mercado editorial, que por sua vez estimula o surgimento de profissões como calígrafos (responsáveis por desenhar letras capitulares ornamentadas), e livreiros (que vendiam os livros para a população).

Daquele ponto em diante, o processo editorial passou a ser refinado e disseminado por todo o mundo, valendo a pena destacar as subseqüentes práticas editoriais de escribas em monastérios medievais e, posteriormente, as inovações propostas pelos renascentistas. Cada um destes períodos trouxe novas considerações quanto aos suportes, formatos, representações iconográficas e aplicações tipográficas (anteriormente caligráficas).

De acordo com Aline Haluch (2013), a consolidação das editoras, que existiam desde o século XVI, vem a ocorrer no século XVIII graças à revolução industrial, permitindo a separação entre as entidades que editam e que imprimem uma publicação, configuração esta que perdura até hoje.

A propagação mundial deste modelo nos séculos seguintes veio acompanhada de uma série de desenvolvimentos metodológicos e tecnológicos que promoviam atualizações em diversas práticas editoriais, fosse pelo estabelecimento de padrões de dimensionamento do papel, pelo surgimento de novos processos de composição tipográfica, por estudos a respeito do desenho de margens e grades de conteúdo, pela criação de novos suportes para a aplicação de gravuras (e eventualmente fotografias) e até mesmo pela substituição dos materiais usados na encadernação.

Gradualmente, a editoração tornou-se um processo cada vez mais complexo e detalhado, ao ponto de ser possível afirmar que publicações editoriais são propensas a levarem mais tempo para serem produzidas do que outros artefatos gráficos, além de requererem uma maior atenção em seu preparo e correção. Logo, é comum que as etapas de produção editorial sejam distribuídas entre diversos profissionais, incluindo designers, editores, tipógrafos, capistas, fotógrafos, ilustradores e outros profissionais que podem ou não estarem inseridos no campo do design editorial.

Na atualidade, é comum (e esperado) encontrar designers editoriais empregados em lugares como editoras e redações jornalísticas, mas sua atuação não é restrita a apenas estas opções. É possível também encontrá-los em

empreendimentos que realizam a confecção de encadernados com alguma frequência, como em lojas que produzem catálogos e revistas que detalham os seus serviços e produtos.

Adicionalmente, o design editorial também pode manifestar-se no ambiente virtual graças ao advento dos e-books e revistas eletrônicas, publicações digitais acessíveis em uma grande variedade de dispositivos eletrônicos e plataformas on-line. Apesar de algumas alterações substanciais aos processos de design (devido majoritariamente a remoção do suporte físico e das consequências advindas desta alteração), estas publicações digitais configuram-se como uma das mais recentes manifestações do design editorial.

Diante deste panorama, convém que a fundamentação até o momento conduzida se especifique ainda mais.

2.2.2.1 Livro

Nesta seção, examinaremos aquele que, convincentemente, pode ser descrito como o artefato gráfico e editorial mais significativo da história humana: O livro.

Em um artigo publicado pela Enciclopédia Britannica, destacam-se noções a respeito da forma e da função de um livro.

Um livro, para os propósitos desta discussão, é uma mensagem escrita (ou impressa) de considerável comprimento, feita para a circulação pública e registrada em materiais que sejam leves porém duráveis o suficiente para proporcionarem uma portabilidade comparativamente fácil.

[...]

Logo, o livro transcende tempo e espaço para anunciar, expor, preservar e transmitir conhecimento. (TUCKER; UNWIN P.; UNWIN G., 2025).

Esta descrição pode ser complementada pelas definições de Houaiss *apud* Haslam (2006, p. 8), que propõe uma visão mais moderna e concisa deste artefato ao descrever o livro como “coleção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente”.

Haslam aponta ainda que o termo “livro” deriva do latim *liber*, que (assim como outros termos originários para o artefato em outras línguas) faz referência ao material vegetal derivado de árvores e que servia como suporte para a escrita (2006,

p. 6). Apesar disto, importa frisar que houveram artefatos que antecedem o livro no cumprimento de sua funcionalidade, como os tabletas de argila utilizados pelos povos mesopotâmicos, os rolos de papiro desenvolvidos pelos antigos egípcios e as encadernações feitas com tábuas de madeira e bambu inventadas pelos chineses (que futuramente seriam os responsáveis por disseminar o uso do papel no mundo) (TUCKER; UNWIN P.; UNWIN G., 2025).

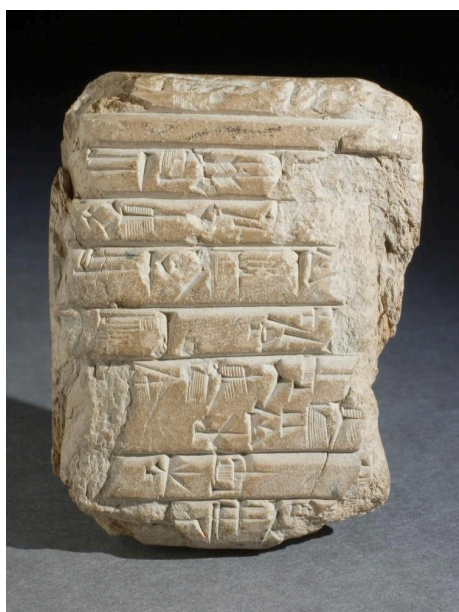


Figura 11: Placa de argila mesopotâmica

Fonte: State Library of South Australia, 2025

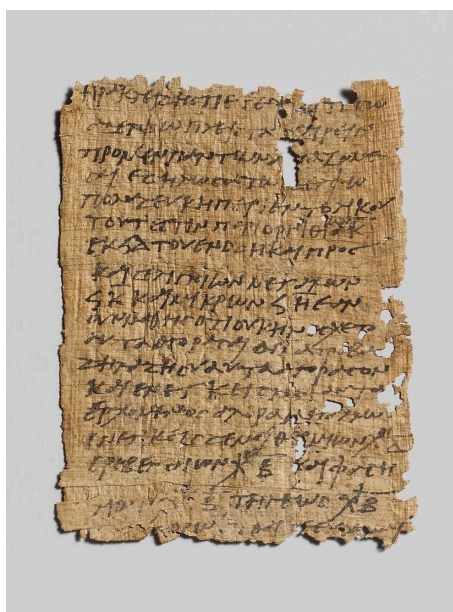


Figura 12: Papiro egípcio

Fonte: Janice Kamrin, 2015



Figura 13: Placa de madeira chinesa

Fonte: The International Printing Museum, 2021

Esta variedade nos métodos de fabricação, técnicas de gravação de caracteres, formatos e materiais são marcas de um período onde não se havia a ubiquidade hoje encontrada em um livro.

Apesar de evidentes limitações de usabilidade, armazenamento e preservação, estes antecessores do livro foram vitais para o desenvolvimento de suas respectivas civilizações, servindo como meios confiáveis para o registro e transmissão de informações, e assim desempenhando papéis que até hoje nos soam familiares. Estes proto-livros continham registros de poesias e canções, contos mitológicos, instruções de práticas religiosas, legislações, teorias científicas, registros comerciais, manuais militares e outros mais temas.

Assim como diversos outros desenvolvimentos tecnológicos e societários culturalmente relevantes, é graças aos gregos antigos e sua adesão aos rolos de papiro inventados pelos egípcios que este formato passa a ganhar relevância no mundo ocidental. Chamados pelos gregos de *biblos* (que significa “livro” em grego), estes livros promoveram importantes transformações como a padronização de layouts para colunas de texto, o uso do alfabeto como meio de transcrever comunicações verbais e a adequação do tamanho dos papiros, proporcionando uma leitura confortável (TUCKER; UNWIN P.; UNWIN G., 2025). Estas e outras transformações democratizaram o uso do livro como nunca antes visto, promovendo também o surgimento de bibliotecas e escritórios de escribas.

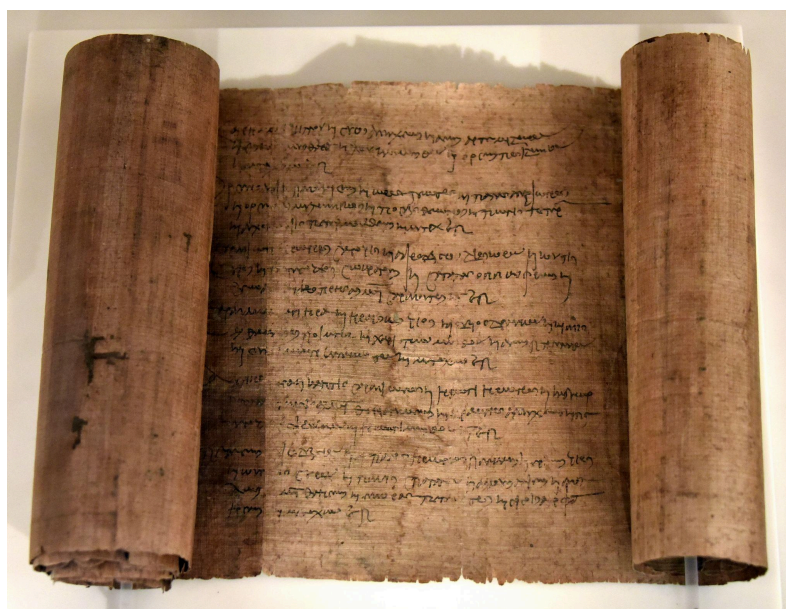


Figura 14: Papiro grego

Fonte: World History Encyclopedia, 2019

Os desenvolvimentos anteriormente citados coincidem com a expansão da influência helenística durante o período do controle macedônico, o que eventualmente resultou na absorção de diversos aspectos da cultura grega pelo império romano, uma vez que este passou a exercer seu domínio sobre as cidades-estado gregas. Conhecidos por sua apreciação pela cultura grega, os romanos adotaram um modelo de papiro similar ao deles, além de desenvolverem suas bibliotecas aos moldes dos gregos. É então que no século II, um grande salto é dado em direção ao desenvolvimento do livro moderno com a criação do códice (*codex* em latim). Segundo Andrew Haslam, o códice “propiciou o fim da tradição do

rolo de papiro; a partir dele as folhas podiam ser ligadas borda com borda, dobradas e depois empilhadas e atadas ao longo de uma das margens.” (2006, p.6).

Este formato promovia muitas melhorias de usabilidade, tanto para quem os lia quanto para os escribas que os confeccionavam. Algumas dessas vantagens eram:

- Permitir que o leitor buscasse e consultasse uma parte específica do texto ao abrir a página correspondente, diferente do trabalhoso processo de desenrolar e enrolar os rolos de papiros;
- Facilitar a encadernação das folhas;
- Permitir o uso das duas faces da folha para inserção de conteúdo;
- Potencialmente abrigar uma quantidade maior de textos do que em rolos de papiros.
- A utilização do pergaminho como material de escrita, sendo ele consideravelmente mais durável e flexível do que o papiro.



Figura 15: Códice do século V

Fonte: The Morgan Library & Museum, 2020

A eventual expansão do império romano pelo continente europeu garantiu que o códice se tornasse o formato de livro dominante no mundo medieval, e como mencionado em seções anteriores, o maior expoente da produção editorial deste período foram os monastérios cristãos, que empregavam a mão de obra de monges escribas para a escrita e reprodução de obras selecionadas. A maioria delas eram

de cunho religioso, mas também havia obras que tratavam de ciências como a matemática, astronomia, medicina, além de registros históricos e até mesmo filosóficos (TUCKER; UNWIN P.; UNWIN G., 2025).

Outra grande contribuição editorial dos escribas mongeanos (e especialmente pertinente ao se considerar os objetivos desta pesquisa) foram as iluminuras que ilustravam o interior das páginas de um livro. Este trabalho era realizado por iluminadores e miniaturistas, que eram descritos por Araújo como profissionais complementares (2008, p. 566). O miniaturista (também chamado de rubricador) desenhava letras maiúsculas, ornamentos para letras, floreios e arabescos decorativos nas margens das páginas. Por sua vez, o iluminador realizava ilustrações de cunho interpretativo, retratando eventos contidos no texto do livro. Tais ilustrações eram coloridas, e apesar de limitadas em sua capacidade de representar profundidade espacial, elas poderiam ser extremamente detalhadas e expansivas, não raramente tendo páginas inteiras dedicadas para elas. Não é de se surpreender que seu estilo tenha se tornado um grande representante do imaginário contemporâneo existente em torno do período medieval.



Figura 16: Página iluminada
Fonte: World History Encyclopedia, 2018

Com o passar do tempo, uma crescente no pensamento humanista e científico leva a descentralização da produção literária, sendo proporcionada, entre muitos fatores, pelo surgimento das universidades, que tinham alta demanda pela

produção de textos didáticos e de apoio. Como resultado, observou-se um expressivo aumento no número de bibliotecas universitárias, além da fomentação de feiras literárias (TUCKER; UNWIN P.; UNWIN G., 2025). Antes do fim da idade média, o livro passaria por mais algumas transformações significativas, estando entre as principais, a priorização do papel como material que compõe as páginas dos livros e utilização da xilogravura e xilotipia como métodos para prensar textos e figuras em papel, sendo ambos originários da China (ARAÚJO, 2008, p. 54). O papel passou a ser comercializado no mercado europeu através dos comerciantes árabes, mas eventualmente passou a ser produzido localmente. Ademais, a ideia de prensar uma forma esculpida em alto relevo na madeira contra uma folha de papel estaria relacionada com um dos maiores saltos paradigmáticos não só na história do livro, como também da humanidade: A invenção da imprensa.



Figura 17: Gravura do século XIX retratando Gutenberg e sua prensa

Fonte: Granger Academic, 2022

Concebida e construída por Johannes Gutenberg por volta de 1450, a prensa de tipos móveis garantia um nível de controle de qualidade e repetibilidade sem precedentes, além de agilizar tremendamente a confecção de livros. Pode-se afirmar que a prensa de tipos móveis foi o motor para ampliação do poder de produção editorial, resultando na formação de diversas operações independentes em várias

idades europeias, que por sua vez levaram a formação do mercado literário que permanece até os dias de hoje.

Com o início do século XIX, novas estruturas de produção já haviam sido instituídas. O principal fator, já mencionado anteriormente, foi a revolução industrial. Havia agora uma indústria editorial capaz de produzir livros em massa, eventualmente vendendo-os por preços significativamente mais acessíveis para as classes menos abastadas.



Figura 18: Exemplos da produção editorial do século XIX

Fonte: Eldred's, 2025

Nesse contexto, observava-se a clara separação entre as partes envolvidas na produção de um livro. O autor de uma obra teria os direitos de cópia dela sendo adquiridos por uma editora (que tinha como personagem principal a figura do editor), que por sua vez faria acordos de produção junto a uma companhia gráfica que o imprimiria. Paralelamente, as métricas de produtividade de trabalho e a rápida aceleração comercial deste período possibilitaram o surgimento da literatura de ficção como importante atividade de lazer, proporcionando as condições que futuramente, resultam no surgimento da ficção especulativa como hipergênero literário.

Neste cenário de progresso e modernização, o século XX chegou promovendo mais uma transformação do livro com a popularização dos livros de capa mole (*paperbacks*), também chamados de brochuras. Encontrados, além de em livrarias, em quiosques de jornais, farmácias, mercearias, aeroportos e estações ferroviárias, os livros de capa mole são publicações oferecidas por um preço mais acessível e com uma maior disponibilidade de pontos de vendas, estratégias que fizeram aumentar os números de compradores de livro e alimentaram ainda mais o hábito da leitura recreativa.



Figura 19: Paperbacks da Penguin Books

Fonte: Toovey's, 2018

Estas revoluções nos encaminham para a presente realidade do mercado literário, que conta com uma enorme variedade de gêneros e marcadores demográficos, que por vezes são tratados pelo público como sinônimos, mas são na verdade coisas totalmente diferentes. Os gêneros literários (anteriormente abordados) denotam a natureza dos textos, suas intenções e suas principais formas de veiculação (como através do texto escrito, do texto narrado, interpretado ou mesmo cantado), enquanto os marcadores demográficos são noções muito mais recentes, emergindo diante das necessidades de divulgação de uma obra, tendo assim um cunho mercadológico. Os marcadores demográficos promovem meios de organizar sessões dedicadas para tipos específicos de obras nas livrarias,

considerando acima de tudo a buscabilidade do comprador/leitor. Denominar um livro como sendo de autoajuda, desenvolvimento pessoal, infantojuvenil ou literatura estrangeira é um meio de guiar o possível comprador a uma sessão de seu interesse e assim, assegurar ou facilitar a venda do livro por ele escolhido.

Ainda que o escopo do estudo deste projeto não esteja voltado para o mercado editorial brasileiro, convém comentar a respeito das diferenças significativas entre o cenário nacional e o estrangeiro, uma vez que todos os livros que serão analisados durante esta pesquisa são edições publicadas no exterior.

Em oposição às configurações do mercado estrangeiro, é possível afirmar (mesmo que de forma empírica) que historicamente, o mercado editorial brasileiro nunca foi o mais competitivo no cenário internacional. Isso se manifesta, por exemplo, na perceptível priorização da publicação de livros em brochura, que costumam protagonizar as estratégias de ampla distribuição das editoras. Como citado anteriormente, o volume de produção é uma das mais importantes condições para o barateamento de livros no mercado, mas alguns fatores particulares do cenário brasileiro impedem este desenvolvimento. Primeiramente, nota-se uma queda histórica no número de leitores e de compradores de livros, dado levantado através de pesquisa encomendada pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), constatando que “84% da população alegou não ter comprado nenhum livro nos últimos 12 meses” (Nielsen BookData, 2023, p. 6). Adicionalmente, a 6ª edição da pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil” nos informa que no ano de 2024, 53% da população declarou-se como não leitora (Instituto Pró-Livro [IPL], 2024, p. 15).

Este cenário de poucos leitores, somado a eventos e instabilidades da economia brasileira, faz com que mesmo os livros de capa mole sejam vistos como caros pelos leitores, o que por sua vez faz com que as edições em capa dura costumem a ser lançadas e divulgadas como edições de luxo, recebendo incrementos como diagramação revisada, páginas ilustradas e brindes como também artes de capa inéditas para justificarem o investimento.

2.2.2.1.1 Capa

De acordo com Haslam a capa é um “revestimento de papel, cartão ou outro material que é colado, grampeado ou costurado ao miolo do livro.” (2006, p. 20). Haslam complementa este pensamento ao afirmar que a função da capa de um livro

é proteger e indicar o seu conteúdo. Segundo ele, “uma capa de livro se torna uma promessa feita pela editora, em nome do autor, para o leitor. A capa funciona como um elemento de sedução para que o livro seja aberto e/ ou comprado” (HASLAM, 2006, p. 160).

A capa pode ser produzida a partir de vários materiais, e pode receber diferentes acabamentos, ambos selecionados de acordo com as necessidades do projeto. Por exemplo, revestimento de couros ou tecidos costumam a estar associados com projetos de alto nível, geralmente de capa dura, enquanto as encadernações de papel costumam a serem aplicadas em brochuras mais convencionais. Outros fatores como gramatura dos materiais, aplicação de cor e método de encadernação colaboram ao influenciar tanto a finalização da capa quanto o valor integrado ao livro.

Complementarmente, Araújo conclui que através da capa “dá-se o contato inicial do leitor com o livro, de onde seu tratamento enfático, às vezes agressivo mesmo, nos tipos e cores, a fim de provocar impacto visual.” (2008, p. 549). Araújo elabora que este método de encadernação surge com o códice, mas vem assumir seus contornos mais contemporâneos a partir do século XIX, visto que não se havia o hábito de publicar em massa livros encadernados, sendo esta uma opção oferecida por apenas alguns livreiros, geralmente por encomenda.

O papel de atração realizado pela capa não pode ser subestimado, visto que mesmo sem nenhum conhecimento ou interesse prévio a respeito de um livro, a capa por si só pode ser um instrumento de convencimento. De acordo com uma pesquisa sobre consumo de livros realizada pela Nielsen BookData (2023, p. 46), entre 16 mil entrevistados, 9,6% afirmam que a arte de capa foi o fator determinante para a compra de um livro em uma loja presencial, sendo este o sexto motivo mais citado.

Segundo Araújo, (2008, p. 549), a capa corresponde à divisão projetual conhecida como a parte extratextual de um livro, que também pode ser chamada de parte externa, englobando as partes que revestem um livro, sendo constituídas por primeira capa, segunda capa, terceira capa, quarta capa, lombada, primeira orelha, segunda orelha e sobrecapa (havendo casos em que todas ou algumas das últimas três partes não sejam utilizadas).

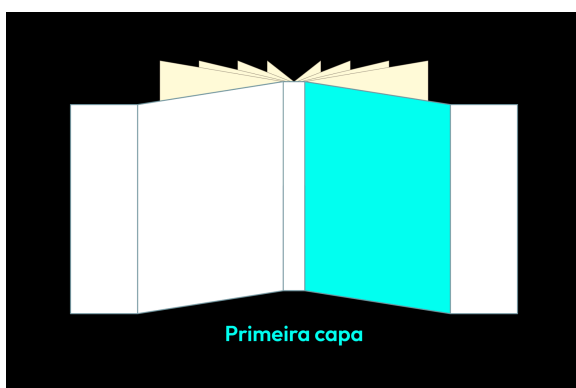


Figura 20: Ilustração da primeira capa
Fonte: Autoria própria, 2025

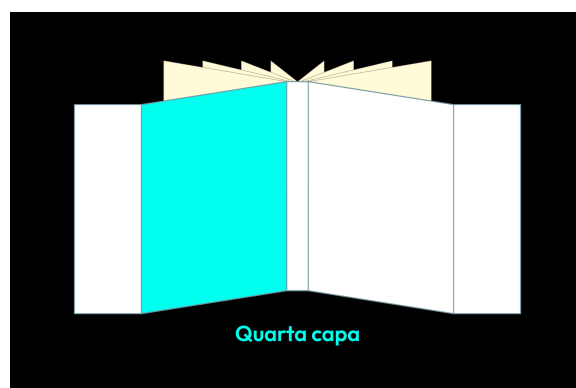


Figura 21: Ilustração da quarta capa
Fonte: Autoria própria, 2025

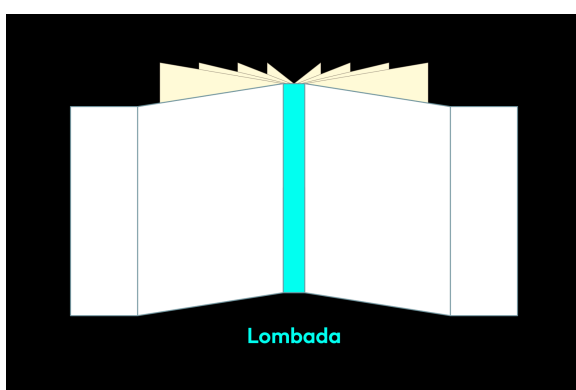


Figura 22: Ilustração da lombada
Fonte: Autoria própria, 2025

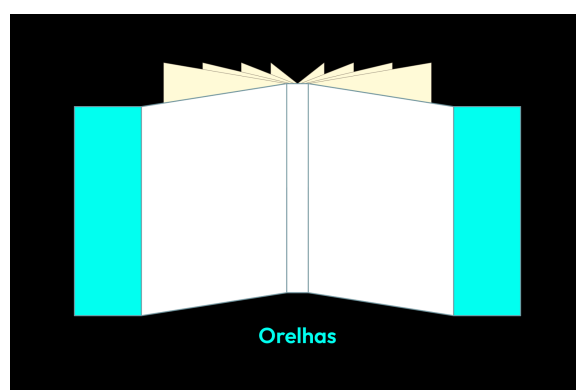


Figura 23: Ilustração das orelhas
Fonte: Fonte: Autoria própria, 2025

Ao se analisar uma capa sob a ótica da miniaturização (efeito causado quando a capa é observada à distância, ou ao ser exibida em um display digital), se faz necessária a capacidade de discernir claramente ao menos um dos elementos da composição, seja ele o título da obra, o nome do autor ou os objetos/cenários apresentados na arte de fundo. Este fenômeno se faz presente principalmente durante a busca por livros em sites de compras, onde os livros e outros produtos são expostos em grades ou listas que miniaturizam suas dimensões, a fim de exibir mais produtos na tela ao mesmo tempo, e é comum que apenas a primeira capa seja exibida na foto do produto. A visão do livro em maior escala e com imagens complementares ocorre apenas ao selecionar um livro, o que leva o potencial comprador a página de vendas daquele livro específico.

Visto que segundo pesquisa da Nielsen BookData (2023, p. 20) 55% dos compradores de livros os adquirem via compras online por aplicativos e sites, as

considerações quanto a miniaturização e as condições de exibição do livro podem ser levadas em conta durante a conceituação e desenvolvimento de capas.

Seguindo adiante, Haslam (2006, p. 162) complementa que “a capa, a lombada, a quarta capa e as folhas preliminares formam a experiência inicial de leitura”. Segundo ele, estas partes devem dialogar entre si e com o leitor, proporcionando uma experiência similar ao dos primeiros minutos de um filme, preparando a audiência para melhor absorver o tom da obra. Para cada uma destas partes, Haslam observa que existem certos elementos gráficos e informações que costumeiramente devem ser exibidos, sendo eles:

- a) Arte de fundo, nome do autor, título e logotipo da editora na **primeira capa**. Ocasionalmente, também podem ser encontrados: subtítulo, nome de série, número do volume e número da edição, além de outros;
- b) Código de barras, ISBN, sinopse na **quarta capa**. Ocasionalmente, também podem ser encontrados: preço fixo ou sugerido, classificação indicativa, avaliações da crítica especializada, biografia resumida do autor, contatos e/ou redes sociais da editora/autor;
- c) Descrição do livro, biografia do autor, fotografia do autor e lista de publicações anteriores nas **orelhas**. De maneira similar a quarta capa, também pode exibir avaliações da crítica especializada;
- d) Nome do autor, título e logotipo da editora na **lombada**. Ocasionalmente, também podem ser encontrados: subtítulo, nome de série e número do volume.

Para os propósitos da pesquisa, será dada atenção exclusiva a primeira capa, quarta capa, lombada, orelhas e a jaqueta ou cinta (caso existam), dando um enfoque nos elementos da parte extratextual que costumeiramente recebem impressão, e que portanto, ficam sob a responsabilidade direta do designer e/ou capista.

Dentre as considerações em um design de capas, é importante que ela seja “visualmente agradável e coerente com o conteúdo da obra” (ARAÚJO, 2008, p. 351), mas também deve se definir qual será o posicionamento desta capa, e quais funções secundárias elas realizarão. A fim de elucidar esta questão, Haslam (2006, p. 165) descreve 4 tipos de capas, sendo elas:

A. Capas promocionais: São capas imbuídas de elementos identitários que fazem referência à própria marca da editora, geralmente resultando no estabelecimento de uma identidade tipográfica, cromática e de layout própria. Esta abordagem pode ser utilizada em vários contextos, como no realizar de uma coleção temática com muitos volumes, ao se estabelecer selos e braços editoriais derivativos, ou na criação de antologias de contos, que precisam ser unidos por uma comunicação visual coesa. Quanto a esse assunto, o autor Phil Baines comenta:

O dilema sobre o ponto de vista de qualquer editora é quanto ao uso da capa para promover a eles mesmos ou o título em questão. Parte do fascínio de se estudar capas de livros está em ver essas tensões se desenrolarem na prática.

[...]

Hoje é fácil sugerir que em muitas obras a editora se faz invisível. (BAINES, 2005, p. 7).

B. Capas documentais: São capas que tem como foco a representação fidedigna do conteúdo contido no livro, tendo como prioridade diminuir ou remover a abstração entre os temas abordados e o que é sugerido pela capa. Esse efeito pode ser alcançado através de títulos tipográficos isolados (visando a comunicação direta e pontual), ou na utilização de fotografias que retratam eventos ou assuntos desenvolvidos pelo texto, e portanto pendendo a uma diagramação mais conservadora. Tais características fazem com que este tipo de capa seja muito utilizado por livros de não-ficção.

C. Capas conceituais: São capas que buscam comunicar o conteúdo do livro de maneira implícita através de alegorias visuais e comunicação evocativa, requerendo alguma capacidade interpretativa por parte do leitor. Esta abordagem pode tender a ser um pouco mais permissiva com a função comunicativa da capa, então tanto os excessos como a redução são recursos viáveis, seja na utilização do texto, de iconografias, ilustrações ou fotografias. Pode-se observar também relativa flexibilidade na diagramação, com grades e guias não ortodoxas, ou até mesmo ausentes.

D. Capas expressionistas: São capas que pretendem expressar o conteúdo do livro através de abordagens que façam sugestão à temas, acontecimentos, locais ou personagens narrados, sendo por esta razão um dos tipos de capas mais utilizados em romances e contos. É muito comum também que estas capas despertem a curiosidade do leitor em uma primeira análise, expondo

alguma cena ou figura cujo sentido só será revelado ao longo da leitura, ou até mesmo atuando como uma introdução ao clima do enredo. Não à toa, estas capas podem até mesmo gerar respostas emocionais do leitor.

Vale apontar que o processo de esboçar e desenvolver uma capa pode ser extremamente multidisciplinar. Apesar de existir um profissional cuja principal atribuição é desenvolver a capa (além de imputar a respeito de toda a parte extratextual), chamado capista, pode ser necessário que haja colaboração com outros profissionais como tipógrafos, ilustradores, pintores e fotógrafos. Da mesma forma, um designer, de forma individual, pode se responsabilizar pelas atribuições de todos os profissionais anteriormente citados.

Também é importante se considerar que como todos os livros que serão abordados nesta pesquisa foram publicados no exterior, eles possuem uma relação com o artefato capa bastante diferente da dos livros publicados em território brasileiro.

Tendo como exemplo o mercado literário estadunidense, edições em capa dura (*hardcover*) são priorizadas pelas editoras em suas estratégias de distribuição, e é comum que os leitores tratem estas edições como bens mais duráveis. As edições em brochura e em tamanho de bolso (*trade paperback* e *mass market paperback*, respectivamente) são ofertadas por menor valor graças a soluções gráficas e editoriais mais econômicas, como impressão em altos volumes (chegando facilmente às dezenas de milhares), o que diminui o valor unitário de um livro. Esta decisão é complementada pela diminuição na gramatura dos papeis do miolo e de capa, diminuição do tamanho da fonte do bloco de texto e principalmente (para os propósitos desta pesquisa) pela impressão da arte de capa diretamente no papel da capa, ao invés de usar recursos como jaquetas ou cintas (TUCKER; UNWIN P.; UNWIN G., 2025).

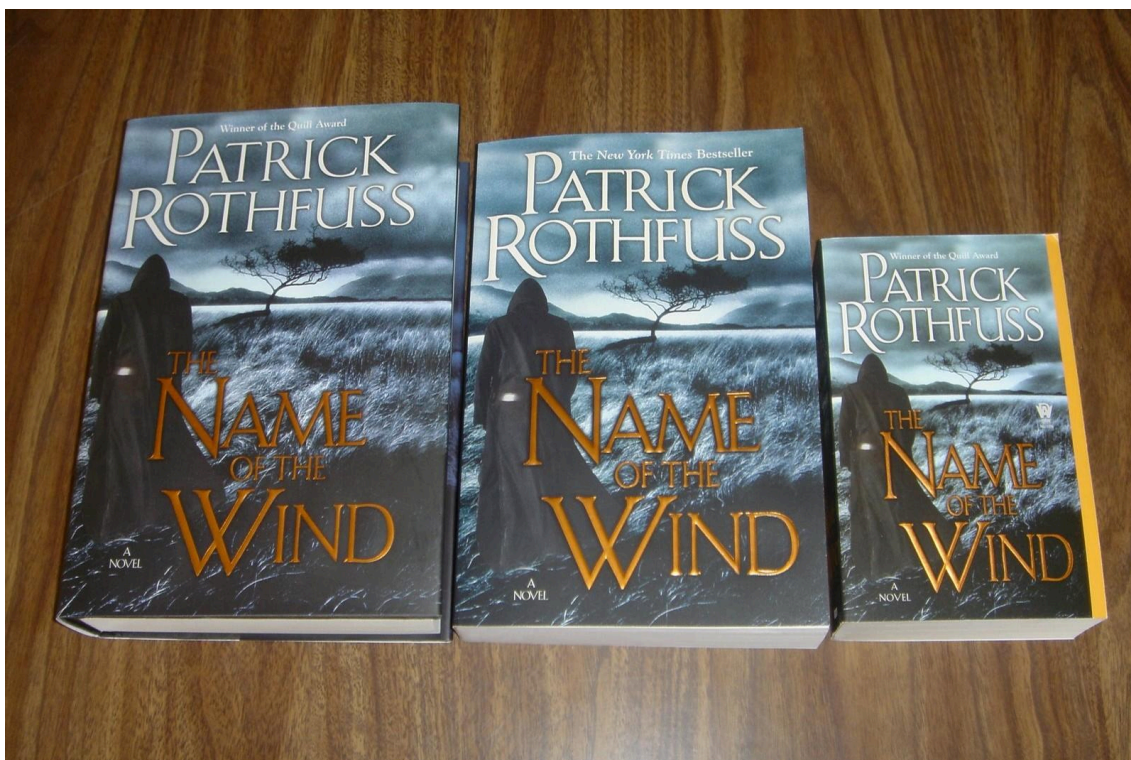


Figura 24: Comparação entre hardcover (à esquerda), trade paperback (ao meio) e mass market paperback (à direita)

Fonte: Wasteland & Sky, 2020

2.2.2.1.2 Sobrecapa

Haslam (2006, p. 252) descreve a sobrecapa (também conhecida como jaqueta, ou *dust jacket* em inglês) como um “revestimento de papel ou de outro material, impresso ou não, que geralmente envolve um livro de capa dura para maior proteção da encadernação.” Seu papel principal é o de proteger a parte extratextual do livro, podendo ser facilmente removida durante a leitura.

Em sua configuração mais comum, a sobrecapa “abraça” toda a parte externa da capa, quarta capa e lombada, sendo da mesma altura que o livro, porém com um comprimento maior, a fim de que as dobraduras nas orelhas envolvam a parte interna da capa.

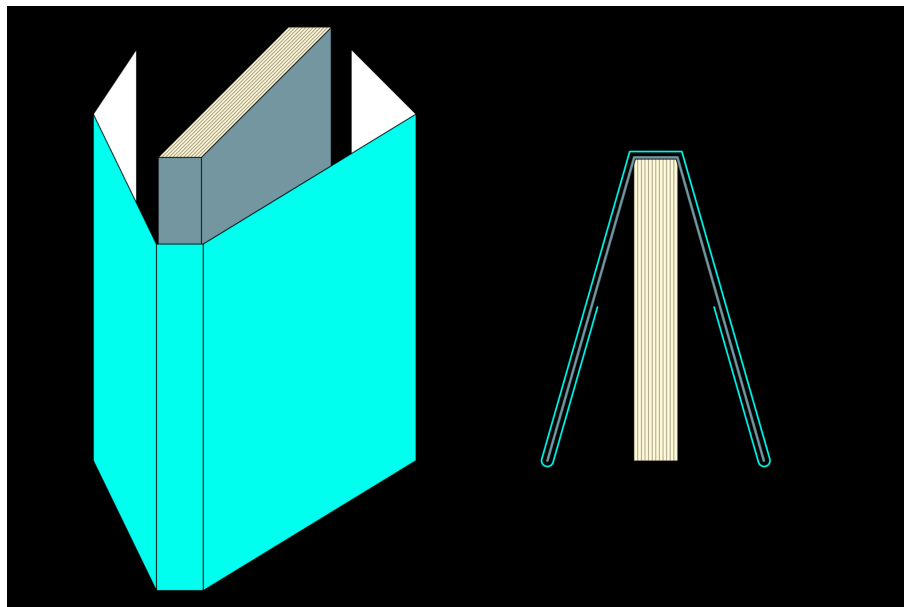


Figura 25: Ilustração de uma sobrecapa em perspectiva cavaleira e em vista superior

Fonte: Autoria própria, 2025

Araújo aponta que a sobrecapa em sua configuração moderna existe desde a década de 1830 (2008, p. 551), porém diversos objetos ao longo da história realizaram funções parecidas com a da jaqueta, e alguns desses podem ser apontados como inspirações ou antecessores diretos dela. De acordo com a pesquisadora Margit J Smith (2014), a criação do papel pelos chineses abriu possibilidades para o uso deste novo material como invólucro para diversos presentes, inclusive livros.



Figura 26: Proteção de livro em tecido

Fonte: VISAD Amsterdam, 2014

Focando especificamente em meios de proteger livros, Smith também aponta para o uso de tecidos e peles de animais para envolver e proteger rolos de pergaminhos. Com a introdução do códice e a renovação do período medieval, observa-se também o surgimento do livro de cinta (do inglês *girdle book*), sendo estes livros que eram encadernados e revestidos por uma peça de couro suficientemente longa, ao ponto das sobras desta peça de couro formarem alças que permitiam sua amarração a um cinto.



Figura 27: Exemplar de livro de cinta

Fonte: Yale Library, 1975

Saltando mais adiante para o século XV, o surgimento da prensa de tipos móveis e o uso massificado do papel na produção editorial promovem mais uma renovação na trajetória das sobrecapas. Smith (2014) aponta que, a fim de proteger livros recém-impressos da poeira, sobras de papel eram utilizadas para formar uma camada protetora. Um exemplo desta prática se encontra no livro “*Chiromantie*”, de 1484. Tendo sido impresso pelo artesão gráfico Erhard Ratdolt, este livro teve uma sobrecapa confeccionada que fazia uso de elementos artísticos, adicionando um complemento decorativo à função protetiva do artefato.

Por fim, o último desenvolvimento pertinente para esta perspectiva histórica se dá com a chegada do século XIX e a explosão do comércio de livros,

proporcionada pela industrialização de sua produção. Smith elabora que o uso das sobrecapas

garantia às editoras que seus produtos chegariam ao consumidor limpos e sem imperfeições. Livreiros viajavam pelo interior em carroças abertas, carregando seus livros em malas no bagageiro, e frequentemente exibiam seus estoques ao ar livre e em barracas nas calçadas, onde eles ficavam expostos aos elementos. Com isso, o clima e o ambiente, assim como novidades no envio e distribuição de materiais impressos, também influenciaram o desenvolvimento da sobrecapa, uma vez que os livros passaram a ser transportados em massa, geralmente empilhados em barris, entre países por meios de transporte e armazenagem ainda não confiáveis. (SMITH, 2014, tradução própria).

Daquele ponto em diante, as modernizações do mercado e da indústria editorial fazem com que, segundo Araújo (2008, p. 551), a sobrecapa passe a ter um forte apelo publicitário, podendo exibir informações não trazidas pela capa dura, e portanto complementando suas funções comunicativas de forma não disruptiva quanto às considerações puramente estilísticas da capa real. Tais aditivos informacionais podem incluir um número recorde de vendas alcançado, a inserção de novas páginas ilustradas, a divulgação de uma adaptação audiovisual, um prefácio por um autor famoso, premiações recebidas e várias outras alternativas. São muitas as possibilidades criativas que a jaqueta oferece para o designer ou capista.

Isso faz com que a maioria dos projetos que contam com jaquetas possuam capas duras com designs mais simplificados e sóbrios, havendo poucas aplicações nas capas e lombadas, geralmente resumidas a exibir o título da obra, o nome do autor e a marca da editora. Aplicações iconográficas são pontuais, e no caso de ilustrações, estas costumam a serem feitas apenas em relevo. Por outro lado, em edições mais luxuosas, também é possível que a função informacional seja passada inteiramente para as sobrecapas, enquanto as capas recebem intervenções artísticas mais complexas, como pinturas ou ilustrações que se estendem por toda a parte extratextual.

Comparativamente, as capas de livros em brochura e as sobrecapas de livros em capa dura são projetadas de maneiras muito similares, costumeiramente distribuindo os elementos de seus layouts nas mesmas posições.

No mercado editorial brasileiro, a inclusão da jaqueta em um livro costuma indicar um alto nível de qualidade e prestígio. Em edições comemorativas ou de

luxo, a jaqueta pode estar acompanhada de outros vários recursos e brindes. Porém, sua utilização é mais ubíqua nas edições de capa dura no exterior.

2.3 SEMIÓTICA

De acordo com a estudiosa Lúcia Santaella, a semiótica pode ser definida como “a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significado e de sentido” (1983, p. 13).

Santaella aponta C.S. Peirce como figura pioneira neste campo, tendo sido ele um cientista multidisciplinar de muita expressão durante o século XIX. O interesse de Pierce em entender as ciências e como elas podiam ser compreendidas fizeram com ele se aprofundasse no estudo das mecânicas da lógica, do raciocínio e da comunicação, sendo a filosofia um dos principais fios condutores de suas pesquisas, que eventualmente formariam a semiótica. Complementarmente, Santaella (2002, p. 2) afirma que a semiótica está alicerçada no campo da fenomenologia (também concebido por Peirce), sendo definida por ela como “uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente”.

Chamada também de “a teoria geral dos signos”, Peirce *apud* Niemeyer aponta que a semiótica tem como seu principal elemento de representação o signo, descrevendo-o como “algo que representa alguma coisa para alguém em determinado contexto” (2003, p.19). Adicionalmente, Santaella descreve o signo como

qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo. (SANTAELLA, 2002, p. 8).

Nesta reflexão, Santaella aponta para três as manifestações que protagonizam o pensamento semiótico, que são o signo em si (também chamado de representâmen), o objeto e o interpretante.

A estudiosa Lucy Niemeyer (2003) descreve o representâmen como as características perceptivas do signo, materializadas e afixadas durante o momento de sua contemplação. O objeto, por sua vez, é o meio ou modo pelo qual o signo se refere ao seu objeto dinâmico, o elemento perceptível que requer representação sígnica. Já o interpretante corresponde ao resultado da decifração do signo transmitido pelo objeto. Em suma pode-se dizer que o signo corresponde ao fenômeno percebido (ou concebido) enquanto o objeto é o veículo para o reconhecimento do signo e o interpretante são os possíveis significados por ele transmitidos.

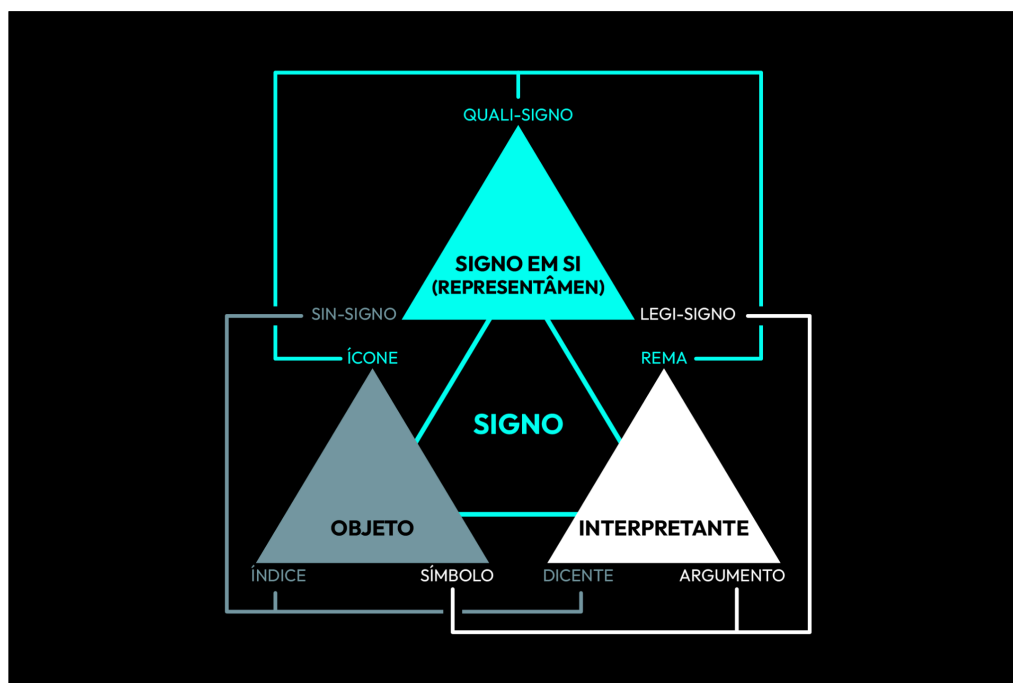
O conjunto de signo (representâmen), objeto e interpretante forma o pilar do sistema semiótico peirceano. É através desta tríade que são formadas as tricotomias sígnicas, que segundo Peirce estão ligadas às experiências chamadas primeiridade, secundidade e terceiridade. As tricotomias podem ser tratadas como meios para qualificar os fenômenos, resultando da decomposição estrutural dos signos. Para promover um melhor entendimento quanto a estes conceitos, Santaella (1983, 2002) e Niemeyer (2003) definem a natureza de cada uma destas experiências.

A primeiridade é aquilo que se revela de imediato, causando por sua vez uma transmissão direta e sucinta de um estímulo em resposta às suas qualidades, possuindo um caráter pré-reflexivo. Pode-se dizer que a primeiridade é formada pelas menores partículas possíveis que compõem os fenômenos percebidos, que levam por sua vez às sensações inerentemente despertadas, sejam elas sobre a cor ou a textura de um artefato, a doçura ou viscosidade de uma bebida, a iluminação ou a temperatura em um espaço ou o volume de um som. Nenhuma destas experiências requer uma internalização profunda ou uma interpretação para serem validadas.

A secundidade corresponde ao reconhecimento e internalização do signo transmitido pela primeiridade, configurando assim a afirmação de sua existência, sua identificação e o seu entendimento. Sendo intrinsecamente ligada às primeiras sensações (que por vezes constituem apenas quase-signos), a secundidade dá contorno ao signo, o evidencia e o singulariza, tornando-o também passível de gerar efeitos. Ao ouvir um som e saber que se trata da voz de uma pessoa, quando se identifica um objeto como uma garrafa pela sua forma ou ao se perceber o anoitecer pela aparição da lua, ali configura-se a secundidade.

A terceiridade ocorre através das interpretações e das possibilidades sugeridas pelo signo identificado. Abrigando em si a primeiridade e a secundidade, a terceiridade às converte para o domínio da síntese, da codificação e da cognição, gerando a partir daí algum tipo de interpretante. Graças às regras, aos repertórios e às convenções, os signos na terceiridade são percebidos mesmo através de uma camada de abstração. Deduzir que uma ambulância estacionada diante de um estabelecimento significa que alguém requer cuidado médico, ainda que com margem de falha, é agir sob as lentes da terceiridade, da mesma forma que reconhecer o autor de um texto mediante sua leitura ou identificar o modelo de um carro pela logo em sua grade frontal também o fazem. Sucintamente, pode ser dito que a primeiridade refere-se ao que se revela, a secundidade refere-se ao que se associa e a terceiridade ao que se extrapola.

Tendo estas noções em mente, faz-se necessário perceber que cada um dos componentes do sistema sêmico de Peirce (signo em si, objeto e interpretante) são capazes de expressar conceitos da primeiridade, secundidade e terceiridade em categorias específicas.



*Figura 28: Os níveis da representação sêmica de acordo com Niemeyer
Fonte: Autoria própria, 2025*

Quanto ao representâmen (signo em si), ele subdivide-se em quali-signo, sin-signo e legi-signo (NIEMEYER, 2003, p. 35).

O **quali-signo** manifesta a primeiridade, visto que ele refere-se aos aspectos mais primários e imediatos do representâmen, ou seja, suas qualidades.

O **sin-signo** manifesta a secundidade, uma vez que ele refere-se ao signo construído, tendo ele formas e dimensões que o distingam.

O **legi-signo** manifesta a terceiridade através da percepção das convenções, regras e perspectivas que se identificam no signo em si.

Agora tratando dos objetos, suas classificações são em ícones, índices e símbolos (NIEMEYER, 2003, p. 36).

O **ícone** se trata de uma representação que se assemelha (geralmente física e materialmente) com o objeto dinâmico ao qual está associado, sendo muito dependente de rimas sensoriais expressas. Desta forma, pode-se dizer que um carro em miniatura é um ícone de um carro em tamanho real.

O **índice** estabelece seu modo de representação através da proximidade para com o signo, orbitando em seu derredor e podendo ser visto como um antecessor ou um sucessor que indica a existência do signo. Por exemplo, a semente de uma fruta é o índice da fruta que a gerou.

Já o **símbolo** se sustenta através de relações semânticas pré-existentes, referindo-se ao objeto dinâmico não por meio de similaridade ou por noções de hereditariedade, mas através de convenções e princípios, como quando um carro interrompe seu avanço diante de uma luz vermelha, que é reconhecida pelo motorista como um sinal para que ele pare o carro.

Por fim, os interpretantes podem ser classificados como rema, dicente e argumento (NIEMEYER, 2003, p. 39).

O **rema** configura-se como um nível de reação impreciso e disforme perante o objeto, não havendo reconhecimento quanto ao signo ou interpretação do seu sentido, causando uma propensão para a surpresa e o espanto.

O **dicente** afunila as possibilidades interpretativas do rema, fazendo com que, a partir do reconhecimento do signo, sejam feitas afirmações e definições que retratam a realidade observada sem que haja a necessidade de julgamento ou avaliação.

O **argumento** relata uma experiência de interpretação consideravelmente mais avançada, onde os signos transmitidos são decifrados de forma tão precisa e confiável que podem gerar extrapolações lógicas cuja confirmação é provada mesmo mediante investigação criteriosa.

Cada uma destas categorias revelam, através dos três modos de relação apontados por Peirce, as linhas pelas quais as tramas da semiótica são tecidas, trama esta que se estende em inúmeros aspectos das experiências cognitivas e comunicativas do ser humano.

Categorias do Signo	Signo em relação ao Representâmen	Signo em relação ao Objeto	Signo em relação ao Interpretante
PRIMEIRIDADE	Quali-signo	Ícone	Rema
SECUNDIDADE	Sin-signo	Índice	Dícente
TERCEIRIDADE	Legi-signo	Símbolo	Argumento

Figura 29: Tabela de relações signicas

Fonte: Autoria própria, 2025

Uma destas experiências de comunicação, segundo Niemeyer, são os sistemas de linguagem, que são construídos a partir da organização dos signos por meio de códigos. Niemeyer (2003, p.20) afirma que os sistemas de linguagem podem ser definidos como verbais (orais e escritos), não-verbais (imagéticos, gestuais e sonoros) e sincréticos (utilizando códigos de natureza distinta). Nesta pesquisa, será dada especial ênfase à dimensão não-verbal das linguagens presentes nos objetos de estudo, ainda que aplicações da linguagem verbal sejam amplamente encontradas durante as análises realizadas.

No geral, a semiótica é um campo de estudos que pode beneficiar tremendamente a produção de design, independente da forma pela qual o projeto se realiza ou faz presente, visto que o designer, em sua missão primária, busca transmitir ideias, utilizando dos veículos certos, com a intenção de causar os efeitos pretendidos mediante a análise do intérprete. Com isso em vista, Niemeyer descreve como a semiótica aplicada ao projeto

introduz aportes para resolver as questões decorrentes da preocupação da comunicação do produto de design. Esta teoria fornece base teórica para os designers resolverem as questões comunicacionais e de significação e tratar do processo de geração de sentido do produto — a sua semiose. (NIEMEYER, 2003, p. 16).

2.3.1 Imagem

Um dos objetos de estudo mais abordados pela semiótica é a imagem, objeto este que propicia muitas discussões a respeito de seu caráter comunicativo.

Apesar de, contextualmente, sermos capazes de identificar com relativa facilidade a intenção ou o significado do termo “imagem” durante seu uso, este termo por si só é capaz de evocar muitos significados diferentes, tratando não apenas daquilo que é opticamente perceptível, mas também abordando a dimensão mental, atrelada a ideias disformes. A estudiosa Martine Joly, ao descrever este fenômeno sógnico, aponta como a imagem “seria já um objeto segundo, em relação a uma outra que ela representaria de acordo com algumas leis particulares.” (2019, p. 13).

Perceptivelmente, esta observação trata de questões discutidas pela semiótica, que mais adiante Joly utilizou para fundamentar outras elaborações. Complementarmente, Niemeyer (2003, p.37) trata a imagem como sendo uma representação icônica de primeiro nível, que tem a intenção de simular e encobrir o objeto dinâmico (a ideia que está sendo representada).

Convencionalmente, atribuímos a ideia de “imagem” um modo de representação com teor visual e que está associada a algo reconhecível do mundo material. Ainda que existam instâncias que vão contra esta definição, há de se argumentar que elas constituem apenas os casos mais raros. A partir desta definição, ocorre a divisão da imagem entre imagens fixas, sequenciais e animadas. Dentre estas categorias, esta pesquisa propõe destacar as imagens fixas e suas manifestações, principalmente em relação ao campo do design.

Por imagem fixa, entende-se a imagem que se faz estática por meio de seu suporte, ou seja, a imagem imóvel. Fotografias, pinturas, desenhos, gravuras e litografias são alguns de seus exemplos (JOLY, 2019, p. 15). Percebe-se então uma associação da imagem fixa com diversas manifestações humanas ao longo do desenvolvimento civilizatório. Como descrito por Joly

Por todo o lado através do mundo, o homem deixou vestígios das suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos feitos na rocha e que vão desde os tempos mais remotos do paleolítico até a época moderna. Estes desenhos destinavam-se a comunicar mensagens e muitos deles constituíram aquilo a que chamamos “os pré-anunciadores da escrita”, utilizando processos de descrição-representação que apenas retinham um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais

[...]

Consideramo-las como imagens na medida em que imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real. (JOLY, 2019, p. 18).

Com o desenvolvimento das linguagens escritas, a comunicação não-verbal que se fazia dominante durante a pré-história, com grande ênfase na representação imagética icônica, passou a ser complementada pela comunicação verbal, adicionando assim uma dimensão simbólica às imagens. Afinal, diferente do que alguns podem pensar a respeito das imagens, elas também podem ser constituídas de informação textual. Quanto a essa constatação, Santaella elabora

Nas relações entre imagens e palavras predomina a complementaridade. Quer dizer, as mensagens são organizadas de modo que o visual seja capaz de transmitir tanta informação quanto lhe é possível, cabendo ao verbal confirmar informações que já passaram visualmente e acrescentar informações específicas que o visual não é capaz de transmitir. (2002, p. 53).

Esta colocação é corroborada por Joly, que aponta como diversas imagens são constituídas ou acompanhadas por títulos, legendas, balões de diálogo, slogans e comentários (2019, p. 136).

Sob uma visão contemporânea, é exatamente nesta condição que se encontram muitos dos artefatos gráficos e editoriais produzidos pelo design. A revolução industrial e o estabelecimento da disciplina do design (em consonância com o crescimento da mídia impressa) possibilitaram a produção de imagens com uma complexidade nunca antes imaginada, quadro este exponencialmente ampliado com o início da era digital, que permitia a geração e a edição de imagens através de computadores.

Diante deste cenário, pautado pela ótica do design gráfico e pela produção editorial de livros, pode-se considerar a parte extratextual de um livro em sua totalidade como uma imagem fixa e singular. Sua composição envolve o uso conjunto da informação imagética e da informação textual, que por sua vez pode estar tanto intrinsecamente ligada à imagem quanto pode estar desprendida dela.

Haslam (2006, p. 148) comenta que em layouts baseados em imagens, os elementos visuais são distribuídos de modo para enfatizar “a relação entre as ilustrações e a narrativa do texto”.

Tais conhecimentos constituem a base de como se realizará a análise proposta por essa pesquisa, na qual as sobrecapas selecionadas serão analisadas

como imagens fixas, requerendo portanto que uma metodologia de análise adequada para este formato seja utilizada.

3. METODOLOGIA DE PESQUISA

Esta será uma pesquisa **pura**, de natureza **analítica** e **teórica**, e que ao longo de sua duração ambiciona seguir uma metodologia de caráter **exploratório**, com uma abordagem **qualitativa**. Serão utilizados os métodos de análise:

- a) **Histórica:** se buscará entender o desenvolvimento diacrônico e gradual do tema, levando em consideração os períodos históricos em que seu deu a produção das sobrecapas selecionadas, a fim de melhor contextualizar o conhecimento levantado, o que permitirá a promoção de uma visão completa e procedural do tema.
- b) **Analítica:** é realizada uma investigação dos componentes que fazem parte do tema ou objeto de estudo. Através da fundamentação na lógica empírica, permite-se o teste e validação de um determinado raciocínio. Este processo será realizado com cada um dos exemplares de sobrecapas que forem selecionados, buscando fazer um levantamento de suas particularidades gráficas e das particularidades de sua comunicação explícita e implícita através da semiótica.

Esta será uma pesquisa **exploratória**, onde se pretende melhor familiarizar o pesquisador e os leitores quanto ao surgimento do gênero de ficção especulativa, assim como dos subgêneros literários que a constituem, como a fantasia e a ficção científica. Paralelamente, também pretende-se explorar as revoluções enfrentadas pela disciplina de design editorial, com especial enfoque no desenvolvimento de capas e sobrecapas.

Estes conhecimentos irão em dado momento se interseccionar, permitindo a análise pareada dos exemplares de capas de cada década, assim como do momento histórico em que foram desenvolvidas. Os principais meios de pesquisa serão:

- a) **Bibliográfico:** fará uso de fontes como, teses, dissertações e artigos publicados por estudiosos que pertençam aos campos de conhecimento do design ou da ficção especulativa. Poderão ter sua publicação em alternados períodos históricos, a fim de estabelecer um panorama de estado da arte extenso.

b) Documental: referindo-se às capas que serão angariadas e estudadas, juntamente de outras publicações de menor rigor acadêmico, como livros, artigos de jornal e vídeos. Estes terão como propósito ajudar a validar teses levantadas e preencher lacunas não abordadas pelo referencial bibliográfico.

A principal técnica metodológica a ser utilizada será a **análise semiótica**, pela qual pretende-se decodificar as mensagens carregadas pela sobrecapa, que, contendo em si os elementos chaves que compõem a parte extratextual de um livro, pode ser considerada de modo integral como uma imagem fixa. Ao se analisar as particularidades da veiculação da linguagem não-verbal e verbal praticada em cada sobrecapa, poderá se extrair valiosas considerações quanto às intenções dos designers e das editoras responsáveis por tais projetos. Com isso, pode se dizer que a correlação entre a semiótica e a análise de sobrecapas estabelecida por esta pesquisa sugere que a primeiridade corresponde às particularidades visuais mais singulares e imediatas segundo o olhar de design, a secundidade corresponde aos elementos de uma composição gráfica que são identificáveis através de suas particularidades, e a terceiridade corresponde ao que pode se inferir quanto ao arranjo e relacionamento destes elementos gráficos e a mensagem por eles transmitida.

Complementarmente, durante a análise semiótica haverá oportunidades para a realização de uma **análise gráfica**, que tem como propósito decifrar a linguagem visual empregada nas capas dos livros que representam suas respectivas décadas, permitindo também identificar estratégias gráficas pertinentes para à publicação em questão, que deverão estar de acordo com o tom da obra, com a sua temática, com as descrições de locais, personagens e objetos feitas ao longo da narrativa. Adicionalmente, os componentes da análise gráfica serão fundamentais para a identificação das experiências de primeiridade segundo a semiótica peirceana.

Levando em consideração as necessidades desta pesquisa e do manejo de conhecimentos envolvidos, será empregado o uso de uma **metodologia de pesquisa** específica, sendo ela a “Metodologia para análise de imagens fixas” proposta pelo pesquisador André Melo Mendes, escrita no ano de 2019.

O método aqui apresentado está afinado com essa abordagem contemporânea da imagem, possuindo uma base semiótica, ligada à linha peirceana,

[...]

e conta, basicamente, com uma etapa descritivo-analítica e outra sintética. (MENDES, 2019, p. 18).

A escolha por esta metodologia se deu de forma categórica, uma vez que ela é a única metodologia cuja prática conduziria aos resultados que eram imaginados para este projeto. A abordagem semiótica tida por Mendes também foi um dos fatores determinantes, visto que ele a define como “alinhada com a maneira contemporânea de pensar a imagem, oferecendo ferramentas úteis para analisar e criticar as mensagens e discursos veiculados pela imagem fixa (bidimensional).” (2019. p 19).

Mendes divide a sua metodologia em dois grandes momentos, sendo eles o **percurso objetivo**, de caráter analítico, e o **percurso subjetivo**, de caráter sintético. Durante a análise dos objetos de estudo, cabe ao pesquisador correlacionar estes momentos ao levantar as informações internas do objeto e realizar considerações ao seu respeito com o suporte de informações contextuais externas.

Mendes descreve que cada um destes momentos possui etapas metodológicas específicas, que se organizam da seguinte maneira:

A) Percurso “objetivo” (de caráter analítico):

- 1) Seleção/discriminação/qualificação e sugestão;
- 2) Análise formal dos elementos que fazem parte da composição;
- 3) Contextualização da imagem no tempo e no espaço, e na História da Arte e da Cultura.

B) Percurso “subjetivo” (de caráter sintético):

- 1) Compreensão dos elementos em seu contexto específico;
- 2) Determinação do código interno da imagem;
- 3) Interpretação.

Mais adiante, Mendes introduz o principal instrumento de pesquisa que será utilizado em sua metodologia. Trata-se de um **quadro de análise descritiva, qualitativa e sugestiva**.

Elementos selecionados	Decomposição		Qualificação	O que os elementos e suas qualidades sugerem	O que o elemento significa no código interno da imagem
Elemento 1	Corpo	Cabeça			
		Mãos			
		Pés			
	Vestuário	Camisa			
		Sapatos			
	Outros	Escova			
Elemento 2	Corpo	Cabelos			
		Pernas			
	Vestuário	Vestido			
		Sandálias			
	Outros				
Elemento 3	Corpo	Olhos			
	Vestuário	Calça			
	Outros				

Figura 30: Modelo de Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo

Fonte: Mendes, 2019

Neste projeto, cada capa de livro receberá um quadro particular, que será preenchido com as observações sobre seus aspectos semióticos e gráficos mais pertinentes.

Entretanto, dado o foco no exemplo que Mendes faz uso em sua publicação e as necessidades desta pesquisa em particular, faz-se necessário que ocorram adaptações em algumas etapas e procedimentos.

- **Primeiramente**, importa ressaltar que o sucesso desta pesquisa requer que a ótica do designer capitaneie esta análise, uma vez que uma análise semiótica pode abranger uma ampla gama de fenômenos. Para os objetivos desta pesquisa, as sensibilidades e abordagens da semiótica devem ser dimensionadas por aquilo que o design abrange, e não exatamente para a arte e cultura como indicado por Mendes.

Deste modo, uma característica como um estilo tipográfico, que em uma visão macro pode ser visto como um elemento sógnico complexo, nesta pesquisa será tratado como um elemento de primeiridade, já que um designer geralmente é capaz de identificar qual estilo tipográfico foi aplicado a um determinado texto com relativa facilidade e agilidade, ainda que o conhecimento do que constitui um estilo tipográfico tenha sido algo aprendido por ele, e que esta habilidade não seja algo instintivo para qualquer pessoa.

- **Segundamente**, na utilização que faremos do quadro de análise, a primeira coluna não irá conter os elementos (no caso as sobrecapas) selecionados, uma vez que, para que as imagens das sobrecapas estejam legíveis, elas precisarão estar posicionadas acima dos quadros, em dimensões maiores.

Por isso, nesta configuração ocorrerão mais alguns ajustes.

A **primeira coluna** apresenta a divisão da sobrecapa em seções (segundo as divisões da parte extratextual).

A **segunda coluna** às decompõe em elementos pertencentes a aquela seção.

A **terceira coluna** analisa as propriedades de cada elemento encontrado, podendo envolver dimensionamento, modo de utilização tipográfica, distribuição ao longo da composição, efeitos e renderização, orientação, colorização e outros.

Já na **quarta coluna**, ao invés de se estipular o que cada elemento decomposto (ou grupo de elementos) sugere na composição, se buscará interpretar o que é sugerido pela seção inteira.

Na **quinta coluna** também ocorrerá uma alteração, e ao invés de se identificar o que é indicado pela sobrecapa por inteiro, ocorrerá a divisão destas indicações por seção.

A **sexta e última coluna** fará uma interpretação final do conjunto (sobrecapa), buscando decifrar o que ele representa em sua totalidade.

- **Terceiramente**, vale ressaltar que enquanto Mendes realiza diversas deliberações “extra-quadro”, percorrendo a respeito dos elementos analisados antes e após o preenchimento do quadro, a abordagem desta pesquisa irá girar inteiramente em torno do quadro de análise, o que fará com que todos os textos que forem desenvolvidos estejam contidos dentro do quadro, independente de sua extensão. Nos casos em que Mendes, por exemplo, realiza uma contextualização de um elemento e seu significado diante da história da arte e da cultura, pode se dizer

que tal contextualização extrínseca já foi realizada nesta pesquisa durante a fundamentação teórica.

Tais adaptações foram feitas a fim de que não houvesse qualquer descaracterização ou desqualificação da metodologia, mantendo as características fundamentais para que sua execução e proceder permanecessem íntegros.

Por fim, importa também expor quais serão os critérios para a escolha das obras cujas capas serão analisadas. Após a estipulação de um primeiro determinante que será prioritário, são também estipulados alguns fatores de decisão mais arbitrários, onde caberá ao pesquisador realizar este recorte. Tal abordagem permitirá que o processo de seleção ocorra de forma ágil e que haja uma ampla variedade de potenciais objetos de análise. Ao todo, os critérios serão:

- a) **Adequação aos gêneros:** Os livros selecionados precisam ser identificados (desde o período de sua publicação ou até posteriormente) como pertencendo aos gêneros literários de fantasia ou ficção especulativa.
- b) **Ano de primeira publicação:** Tendo em vista a progressão diacrônica desta pesquisa, os livros selecionados precisam ter sido publicados pela primeira vez em um dos anos pertencentes às décadas abarcadas pela pesquisa. Uma vez que um livro de fantasia e outro de ficção científica tenham sido selecionados para uma década em específico, a dupla seguinte só poderá pertencer à próxima década.
- c) **Disponibilidade de acesso:** Como há um impedimento para a análise física destes livros, tendo em vista as limitações financeiras e logísticas para tal realização, se faz necessário que a análise seja realizada através de que estejam publicadas na internet.
- d) **Reconhecimento público:** Também se busca que as capas escolhidas sejam de livros que figurem com alguma frequência na consciência pública. Visto que em muitos casos, as primeiras publicações destes livros nunca foram lidas por leitores contemporâneos, ver as sobrecapas dessas versões pode despertar certa curiosidade e interesse.
- e) **Qualidade de imagem:** As imagens das sobrecapas precisam ter boa resolução, a fim de que seus conteúdos sejam legíveis.
- f) **Enquadramento:** As imagens selecionadas precisam enquadrar os conteúdos da sobrecapa da maneira mais conveniente possível. São priorizadas imagens que exibam a sobrecapa totalmente aberta, permitindo

sua visualização por inteiro. Porém, no caso de imagens deste tipo não serem encontradas com qualidade satisfatória, podem ser utilizadas mais de uma imagem, cada uma mostrando uma seção específica da sobrecapa.

g) Apelo estético percebido: Por fim, ainda que este seja um critério subjetivo, é interessante que as capas selecionadas possuam características estéticas que sejam em alguma medida atrativas, ou ao mínimo instigantes.

Após a realização da análise semiótica e gráfica através do quadro e o registro das constatações resultantes, haverá uma exposição das considerações finais em uma seção homônima neste documento, onde pretende-se comentar quanto à qualidade dos resultados, quais foram algumas tendências e técnicas observadas que se destacaram (seja por sua ubiquidade ou por sua singularidade) e se os objetivos anteriormente expostos foram alcançados de modo satisfatório.

Deste modo, haverá de se estabelecer uma narrativa lógica e estruturada que detalhe as características identificadas nas sobrecapas de obras de ficção especulativa publicadas a partir do século XX.

4. CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

4.1 THE FIRST MEN IN THE MOON / Primeiros Homens na Lua (1901)

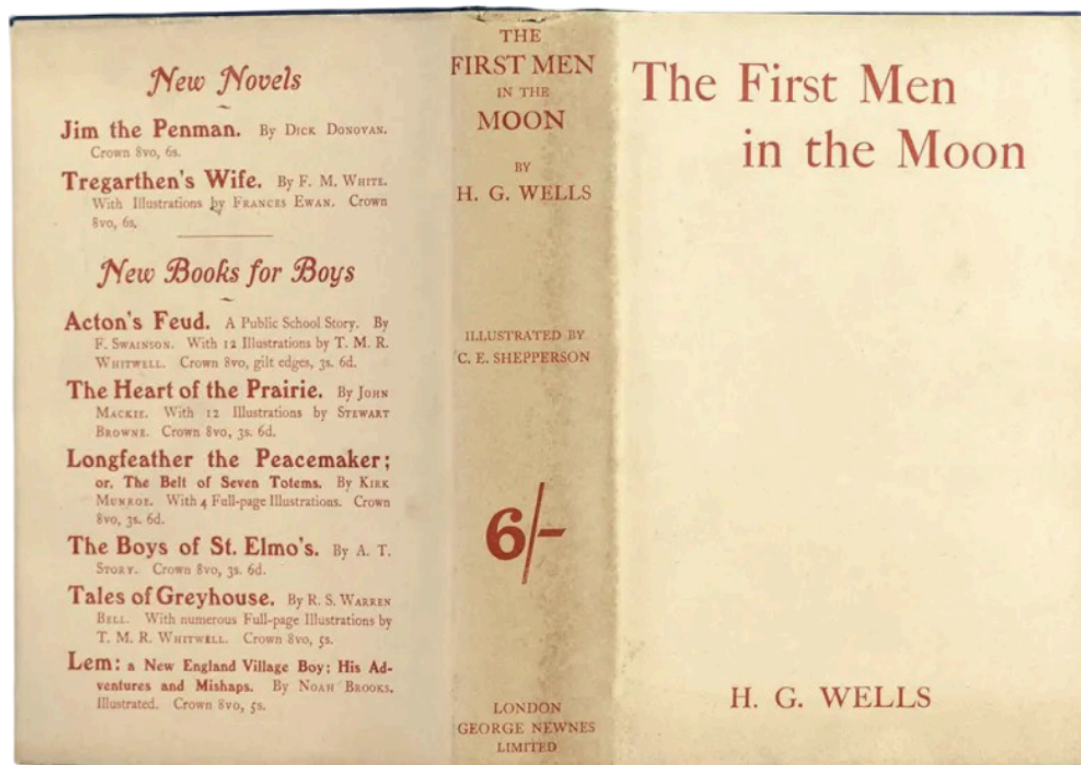


Figura 31: Sobrecapa de “The First Men in the Moon”

Fonte: Raptis Rare Books, 2023

UFPE | CAC | dDESIGN | BACHARELADO EM DESIGN

Projeto de conclusão em curso

Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa

Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva | **Orientador:** Hans Waechter

QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA					QUADRO Nº: #1
Livro analisado: <i>The First Men in the Moon</i> (Os Primeiros Homens na Lua)					Já foi lido? Não
SIN-SIGNO		QUALI-SIGNO	LEGI-SIGNO		
SEÇÕES	DECOMPOSIÇÃO	PROPRIEDADES	SUGERE	INDICA	REPRESENTA
1ª CAPA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - 2 linhas de texto 	Composição bastante simples e sem suporte imagético, contendo poucos elementos, onde a ênfase é inteiramente	1ª capa com alinhamento centralizado, seguindo a hierarquia “título > autor”, com margeamento espaçoso,	Esta sobrecapa, representativa das primeiras publicações do século XX, demonstra bastante

		(desalinhado); - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho.	dada ao título da obra e ao nome do autor.	evidenciado pela utilização do espaço em branco e colorização monocromática.	simplicidade em sua composição e clareza em seu layout. A falta do suporte imagético é sentida, e há de se argumentar que o papel da 1ª capa, de transmitir os temas e o tom da obra, não se cumpre. Há uma clara intenção por parte da editora em guiar os leitores que leram o livro analisado para outras obras publicadas por ela. O fato de ambas as orelhas não terem recebido impressão apontam para possíveis limitações de impressão concernentes ao período histórico.
	Nome do autor	- Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho.			
4ª CAPA	Anúncios	- Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada estilo cursivo em bold; 2ª aplicação serifada bold; 3ª aplicação serifada; - Único elemento tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho.	Apresentam-se anúncios para o leitor quanto aos novos livros publicados pela editora, trazendo o nome de seus autores e o preço. Parte do anúncio é especialmente dedicada para o público jovem masculino, anunciando livros que possivelmente os interessem, com base, o que provavelmente se deu pois o próprio "The First Men in the Moon" pode ter sido tratado com um livro orientado a este público.	4ª capa com alinhamento centralizado no título e justificado no texto corrido, seguindo uma hierarquia linear "título de grupo > subtítulo > autor e preço", com margem regular, utilização de uma linha divisória nas recomendações e colorização monocromática.	
LOMBADA	Título da obra	- Tipografia serifada; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 4 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho.	É dada ênfase ao preço do livro, que deve ter sido tratado como um atrativo para os leitores e lojistas, facilitando o processo de compra. Esta é a única seção da sobrecapa em que é dado destaque ao fato	Lombada com alinhamento centralizado, seguindo a hierarquia "preço > título > autor > ilustrador > editora", com margem estreito, espaçamento vertical entre os elementos e colorização	

	Nome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - 3º maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho. 	<p>de que este se trata de um volume ilustrado, possivelmente indicando que que tais ilustrações não foram utilizadas como um grande atrativo.</p> <p>Curiosamente, percebe-se que não há nenhuma intenção de se destacar o logotipo da editora, que recebe uma formatação similar a todos os textos da lombada.</p> <p>O preço indicado corresponde ao valor de “seis xelins” (6s).</p>	monocromática.	
	Nome do ilustrador	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho. 			
	Preço de capa	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada em bold; - Maior tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho. 			
	Logo da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Logotipo; - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 3 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho. 			
1º ORELHA	[Vazio]	A seção não recebeu impressão.	A seção não recebeu impressão.	A seção não recebeu impressão.	
2º ORELHA	[Vazio]	A seção não recebeu impressão.	A seção não recebeu impressão.	A seção não recebeu impressão.	

4.2 PETER AND WENDY / Peter & Wendy (1911)

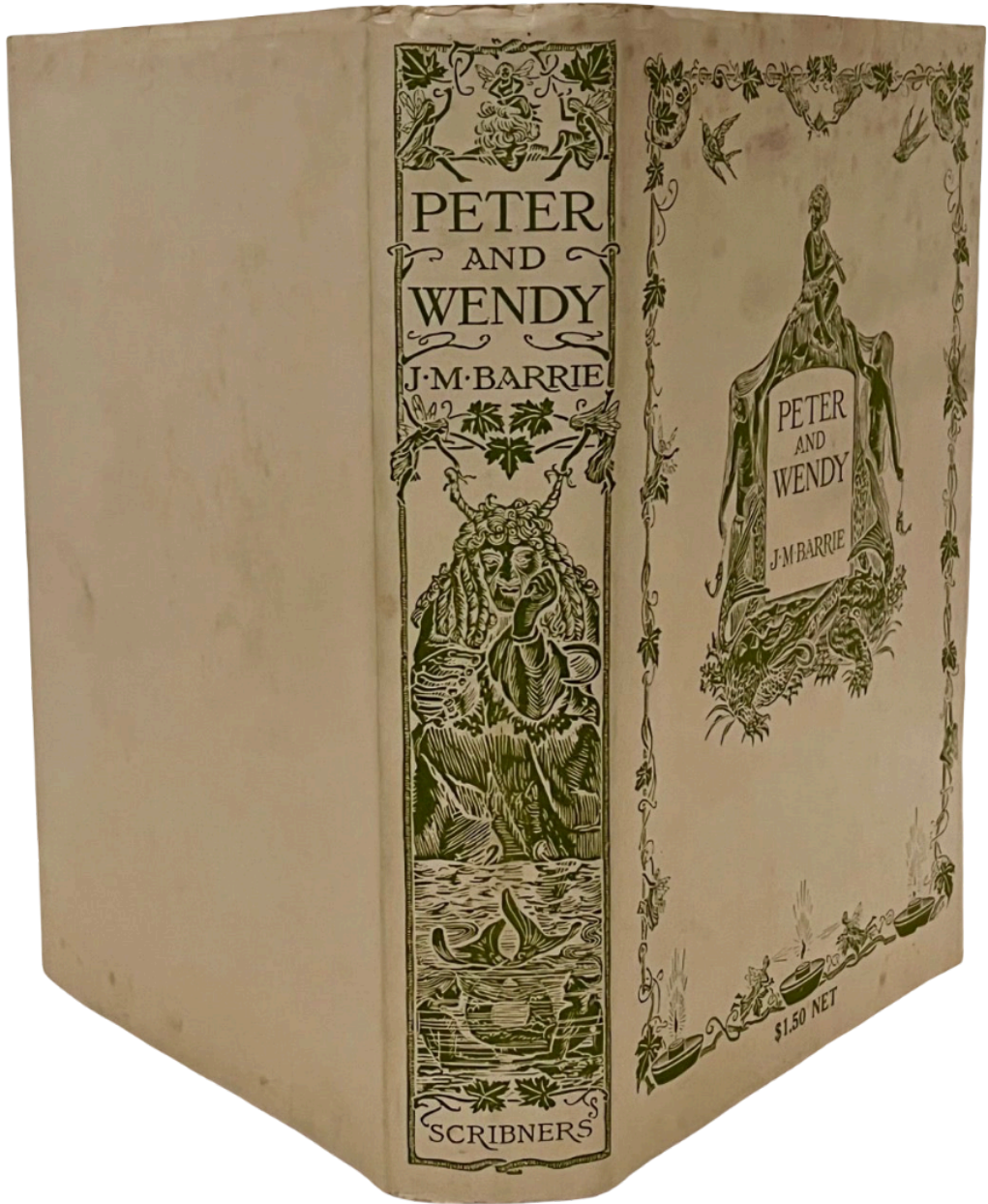


Figura 32: Sobrecapa de “Peter and Wendy”
Fonte: AbeBooks, 2023

UFPE CAC dDESIGN BACHARELADO EM DESIGN	
Projeto de conclusão em curso	
Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa	
Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva Orientador: Hans Waechter	
QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA	QUADRO Nº: #2
Livro analisado: Peter and Wendy (Peter & Wendy)	Já foi lido?

					Não
SIN-SIGNO		QUALI-SIGNO	LEGI-SIGNO		
SEÇÕES	DECOMPOSIÇÃO	PROPRIEDADES	SUGERE	INDICA	REPRESENTA
1ª CAPA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 3 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde. 	<p>A composição da primeira capa alcança um perfeito equilíbrio entre a escassez de elementos e o detalhismo aplicado à representação dos mesmos, principalmente no que diz respeito às gravuras que ilustram a capa.</p> <p>A dominância da ilustração de capa é tamanha que o próprio título é colocado dentro de uma janela em branco na ilustração.</p> <p>O preço de capa, sendo um elemento mais mundano e funcional, é colocado fora da ilustração, que emoldura a capa.</p> <p>O preço indicado corresponde ao valor de “um dólar e cinquenta centavos”.</p>	<p>1ª capa com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia linear “título > ilustração > autor > preço”, com margeamento espaçoso, evidenciado pela utilização do espaço em branco, utilização da ilustração como uma caixa para conter o título e o nome do autor e colorização monocromática.</p>	<p>A utilização de ilustrações diferentes na 1ª capa e na lombada, cada uma com dependente das dimensões correspondentes de suas seções, estimulam o leitor a analisar os detalhes da ilustração.</p> <p>Percebesse forte inspiração pelo movimento <i>art nouveau</i>, em especial pelo arranjo ornamental e proporcionalidade e das figuras representadas, com especial destaque para elementos naturais.</p> <p>Ainda que algumas oportunidades informacionais tenham sido sacrificadas com a inutilização da 4ª capa, constata-se um forte viés artístico nesta capa, que com esta abordagem, se coloca não apenas como um artefato de proteção e transmissão de informação, mas também de embelezamento da obra.</p>
	Nome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde. 			
	Preço de capa	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde. 			
	Ilustração de capa	<ul style="list-style-type: none"> - Gravura em alto relevo; - Renderização utilizando de hachuras; - Alto contraste; - Aplicação em verde. 			
4ª CAPA	[Vazio]	A seção não recebeu impressão.	A seção não recebeu impressão.	A seção não recebeu impressão.	
LOMBADA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho 	As dimensões da lombada fazem com que a	Lombada com alinhamento centralizado,	

		<p>tipográfico da seção;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Composto em caixa alta; - 3 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde. 	<p>diagramação dos elementos e a disposição das figuras ilustradas na composição seja muito mais compacta, causando um maior nível de estímulo visual.</p> <p>Pelo modo que o título, o nome do autor e o logotipo da editora são posicionados, pode-se aferir que a ilustração deve ter sido esboçada já levando em consideração o posicionamento destes itens, atribuindo ao projeto um grande nível de riqueza visual.</p> <p>Curiosamente, o título na lombada parece ter um tamanho maior que o da 1ª capa, algo que é consideravelmente raro, e que só se faz possível graças à espessura do livro.</p>	<p>seguindo uma hierarquia linear “título > autor > ilustração > editora”, com margem estreito, utilização da ilustração como uma caixa para conter o título, o nome do autor e o logotipo da editora e colorização monocromática.</p>	
	Nome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde. 			
	Logo da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Logotipo; - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde. 			
	Ilustração de lombada	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa.			
1º ORELHA	[Vazio]	A seção não recebeu impressão.	A seção não recebeu impressão.	A seção não recebeu impressão.	
2º ORELHA	[Vazio]	A seção não recebeu impressão.	A seção não recebeu impressão.	A seção não recebeu impressão.	

4.3 METROPOLIS / Metrópolis (1927)



Figura 33: Sobrecapa de “Metropolis”

Fonte: AbeBooks, 2024

UFPE | CAC | dDESIGN | BACHARELADO EM DESIGN

Projeto de conclusão em curso

Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa

Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva | **Orientador:** Hans Waechter

QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA					QUADRO Nº: #3
Livro analisado: <i>Metropolis</i> (Metrópolis)					Já foi lido? Não
SIN-SIGNO		QUALI-SIGNO	LEGI-SIGNO		
SEÇÕES	DECOMPOSIÇÃO	PROPRIEDADES	SUGERE	INDICA	REPRESENTA
1ª CAPA	Logo da produtora	<ul style="list-style-type: none"> - Isotipo (monograma); - Composto pelas letras “UFA”. - Orientação horizontal; - Aplicação em azul. 	/ Exibe um dos primeiros exemplos da utilização de uma produção audiovisual paralela à obra como uma ferramenta de marketing, assim como sugere um grande atrelamento entre as duas produções, evidenciado pela	1ª capa com alinhamento alternativo, seguindo uma hierarquia “ilustração > título > autora > recomendação > logo da distribuidora > logo da produtora”, margeamento estreito e colorização policromática.	Pela primeira vez neste projeto encontram-se tendências de design de identidade e de composição de capas de livros que são aproximam da contemporaneidade, sendo uma delas o total aproveitamento da área útil da sobrecapa,
	Logo da distribuidora	<ul style="list-style-type: none"> - Logotipo; - Tipografia de exibição; - 2º menor tamanho tipográfico da seção; 			

		<ul style="list-style-type: none"> - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em azul. 	<p>exibição das marcas da produtora e distribuidora do filme na capa.</p> <p>/ Sua ilustração de capa demonstra grande estilização gráfica, contendo uma figura robótica em primeiro plano, estando ela emoldurada por prédios cuja inclinação conduz o olhar do leitor para a figura robótica.</p> <p>/ As cores quentes do plano de fundo contrastam com as cores frias da figura robótica, talvez a fim de propositalmente evidenciar sua artificialidade.</p> <p>/ O posicionamento dos elementos textuais da composição parecem enquadrar a ilustração, e em alguns casos, mesmo os elementos inseridos sobre a ilustração são posicionados em espaços e orientações que não interferem na leitura da imagem, dando-lhe total destaque.</p>		<p>permitindo um aumento das informações veiculadas assim como promove o desenho de um projeto de design mais desenvolvido e arrojado, unindo todas as sessões da sobrecapa diante de um objetivo comunicacional.</p> <p>As ilustrações possuem uma paleta cromática mais desenvolvida, onde ainda que o estilo artístico não seja realista, percebem-se com facilidade noções de sombreamento, sobreposição, contornos anatômicos e arquitetônicos.</p> <p>Ocorre uma repetida utilização de elementos que fazem referência a editora, dando a entender que parte de estratégia de consolidação da editora consistia em constantemente lembrar ao leitor que editora havia sido responsável pela publicação daquele volume.</p> <p>Por fim, percebe-se, apesar de tudo, uma certa falta de coerência entre a forma como alguns elementos são apresentados, incluindo títulos e logos, nos quais percebe-se uma</p>
	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia <i>sans serif</i>; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação vertical; - Aplicação em preto. 			
	Ilustração de capa	<ul style="list-style-type: none"> - Pintura à mão; - Representação planificada; - Ambientação clara; - Camada de sombras simples; - Paleta limitada de cores. 			
	Assinatura da ilustradora	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia <i>sans serif</i>; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação inclinada; - Aplicação em branco. 			
	Nome da autora	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia <i>sans serif</i> de exibição; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
	Recomendação	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia <i>sans</i> 			

		<i>serif</i> ; - 3º maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa baixa; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho.			grande variação no uso de tipografias, ao ponto do título ser escrito com 3 tipografias distintas em diferentes seções. O mesmo ocorre com as ilustrações, que ainda que estilisticamente iguais, lidam com questões de enquadramento de formas distintas.
4ª CAPA	Título da obra	- Tipografia <i>sans serif</i> ; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde.	Sugere continuidade com a ilustração da 1ª capa, apesar de destacar outros elementos. O maquinário exibido em primeiro plano, coberto em sombras, sugere que a história se passa em um período tecnologicamente avançado em relação ao período em que a obra foi escrita. O Isologo se destaca ao atrelar a identidade da editora não às decisões editoriais e de design do livro, mas ao estabelecer (ou seguir) uma identidade visual coerente com a companhia em si, distinguindo-se dos outros elementos gráficos encontrados na sobrecapa.	4ª capa com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia linear “título > ilustração > logo > autora > recomendação”, margeamento estreito e colorização policromática.	
	Logo da editora	- Isologo; - Tipografia serifada; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto e branco.			
	Ilustração de capa	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa .			
	Nome da autora	Mesma formatação da 1ª capa .			
	Recomendação	Mesma formatação da 1ª capa .			
LOMBADA	Nome da autora	- Tipografia <i>serifada</i> ; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta;	Percebe-se a utilização da rotação e verticalização do texto como estratégia para melhor alocar o título da obra,	Lombada com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia linear “autora > título > editora”, com margeamento	

		<ul style="list-style-type: none"> - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 	<p>considerando o comprimento e a espessura insuficiente do volume, impossibilitando sua disposição na orientação horizontal.</p> <p>A orientação vertical do título permite que ele preencha o espaço central da lombada, evitando o excesso de espaço em branco, além de promover um grande melhora na legibilidade, uma vez que o texto, aumentado, fica mais visível.</p> <p>Curiosamente, percebe-se a utilização de um logo diferente daquele exibido na 4ª capa, sendo desta vez um logotipo.</p>	<p>estreito, utilização de linhas divisórias acima e abaixo do nome da autora e do logotipo da editora e uma caixa para conter o título, com colorização monocromática.</p>	
	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação vertical; - Aplicação em preto. 			
	Logo da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Logotipo; - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
1ª ORELHA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 	<p>Composição sóbria, adotando uma distribuição de elementos que eventualmente se tornaria padrão no mercado editorial.</p> <p>Percebe-se pela primeira vez na análise o uso das orelhas da sobrecapa para exibir uma sinopse do livro, o que vem a permitir a idealização de projetos em que a 4ª capa tenha um maior apelo visual, enquanto as orelhas se responsabilizam das funções informativas.</p>	<p>1ª orelha com alinhamento centralizado no título e justificado no texto corrido, seguindo uma hierarquia linear “título > sinopse > editora”, margem regular e colorização monocromática.</p>	
	Sinopse	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			

	Dados da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada, composta em caixa alta; 2ª aplicação serifada em bold, com maiusculização inicial; - 2ª maior tamanho tipográfico da seção; - 5 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
2ª ORELHA	Anúncios	<ul style="list-style-type: none"> - Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada em bold, composta em caixa alta; 2ª aplicação serifada, com maiusculização inicial; - Menor tamanho tipográfico da seção; - texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 	<p>Há uma extensiva demonstração do catálogo da editora, sendo logo acompanhada pela logo da editora, possivelmente com o intuito de levar o leitor a associar a <i>"Readers Library"</i> com uma ampla variedade de opções.</p>	<p>2ª orelha com alinhamento justificado, seguindo uma hierarquia linear "anúncios > editora", margeamento regular e colorização monocromática.</p>	
	Logo da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - 3 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			

4.4 THE HOBBIT / O Hobbit (1937)

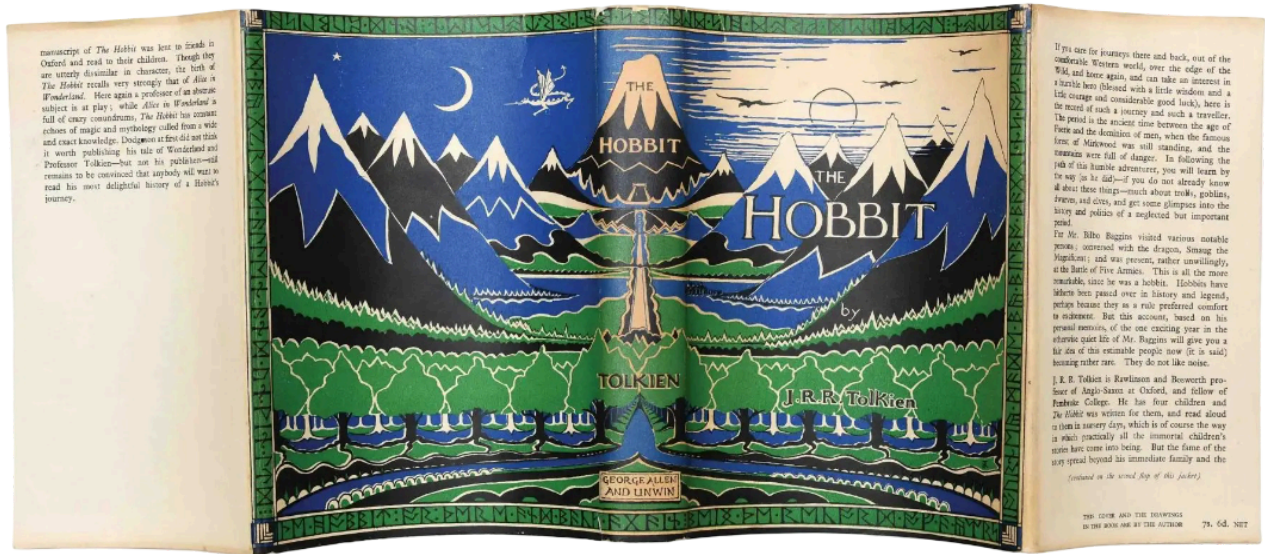


Figura 34: Sobrecapa de “The Hobbit”
Fonte: Whitmore Rare Books, 2024

UFPE CAC dDESIGN BACHARELADO EM DESIGN					
Projeto de conclusão em curso					
Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa					
Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva Orientador: Hans Waechter					
QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA					QUADRO Nº: #4
Livro analisado: <i>The Hobbit</i> (O Hobbit)					Já foi lido? Sim
SIN-SIGNO		QUALI-SIGNO	LEGI-SIGNO		
SEÇÕES	DECOMPOSIÇÃO	PROPRIEDADES	SUGERE	INDICA	REPRESENTA
1ª CAPA	Título da obra	- Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco; - Contorno em preto.	A ilustração da capa exerce domínio sobre a composição, levando o título da obra e o nome do autor a precisarem utilizar bordas para que não percam sua definição contra os elementos de fundo, que ocupam todo o espaço disponível. A representação de	1ª capa com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia “ilustração > título > autor”, com margeamento espaçoso e colorização policromática.	A análise da sobrecapa e a afirmação das qualidades quase artesanais de sua produção propõem uma interpretação que imbuí a sobrecapa de sensibilidades artísticas, atestando quanto à atenção e o esmero que o autor tem pelo mundo criado por ele. O fato do autor
	Nome do autor	- Tipografia serifada; - Menor tamanho			

		<p>tipográfico da seção;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Maiusculização Inicial; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto; - Contorno em branco. 	<p>um plano de fundo com clara distinção entre as planícies, a floresta e as montanhas ao fundo são um indicativo da jornada que será retratada na obra.</p> <p>Um olhar mais aprofundado revela a presença de um conjunto de construções às margens de um rio, indicando mais um possível local que será visitado durante a jornada.</p> <p>Runas e caracteres são utilizados como adereços temáticos em todas as margens da capa, propiciando uma imersão do leitor no mundo do livro.</p>		<p>ter sido responsável pela produção das ilustrações revela uma possibilidade editorial pouco explorada até o momento, na qual os autores expandem seus horizontes de atividade nas etapas editoriais que usualmente estão fora do alcance deles (algo que se tornaria mais comum com o surgimento da indústria editorial independente).</p> <p>Tal abordagem promove a sobrecapa a um elemento narrativo explícito, cuja comunicação efetiva pode se dar durante a leitura do livro, podendo também ser ressignificada após a leitura.</p>
	Continuação da ilustração de capa	<ul style="list-style-type: none"> - Pintura à mão; - Representação planejada; - Renderização sem sugestão de iluminação; - Alto contraste; - Paleta limitada de cores. 			
4ª CAPA	Continuação da ilustração de capa	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa.	<p>A não inserção de texto na 4ª capa configura-se, acima de tudo, como uma decisão que privilegia a ilustração, atribuindo a sobrecapa um forte viés decorativo, e até mesmo proporcionando um maior apego com o artefato por parte do leitor.</p> <p>A análise da 4ª capa revela uma simetria no arranjo dos elementos do cenário na ilustração, sem que haja na verdade um</p>	Não contém texto	

			<p>espelhamento da imagem da 1ª capa, indicando que ela foi pintada tendo já levando em consideração esta simetria.</p> <p>O céu, que na 1ª capa está diurno e repleto de aves, mostra-se noturno na 4ª capa, causando uma dualidade, acentuada pela figura de um dragão a voar, o indica os possíveis perigos que serão enfrentados durante a jornada.</p>		
LOMBADA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto e branco. 	<p>A lombada contextualiza e une toda a ilustração, revelando um caminho por entre as árvores que conduz os olhos do leitor até a maior montanha, que está ao fundo da ilustração, sendo este o provável destino dos personagens da história, algo também reforçado pela porta na montanha.</p> <p>Percebe-se que o posicionamento dos componentes textuais é totalmente dependente do layout aplicado à ilustração, nos quais os elementos textuais são colocados contra partes do plano de fundo em que seja garantido que terão bom</p>	Lombada com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia “ilustração > título > autor > editora”, com margeamento estreito, utilizando de uma caixa retangular para conter o logotipo e colorização policromática.	
	Sobrenome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Tamanho equivalente ao título acima; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto; - Contorno em branco. 			
	Logo da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Logotipo - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em 			

		caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.	contraste. O modo com a qual a caixa que contém o logotipo da editora é renderizada parece fazer parte da ilustração de fundo, promovendo uma união dos elementos.		
	Continuação da ilustração de capa	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa .			
1ª ORELHA	Sinopse	- Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.	A sinopse, após realizar sua introdução à Terra-Média e seus cenários, personagens e eventos, flui naturalmente para uma descrição bibliográfica do autor J. R. R. Tolkien, destacando a relação de proximidade que se pressupõe entre o autor e sua obra. Tais constatações são confirmadas pelos créditos de ilustração, que são atribuídos ao autor, indicando assim o grande controle criativo exercido por ele até mesmo durante a pós-produção do projeto. O preço indicado corresponde ao valor de “sete xelins e seis pence” (7s. 6d.).	1ª orelha com alinhamento justificado, seguindo uma hierarquia “sinopse > biografia > créditos > preço”, margem regular e colorização monocromática.	
	Biografia	- Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada; 2ª aplicação serifada itálica; - Tamanho equivalente a sinopse acima; - Maiusculização Inicial; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.			
	Créditos de ilustração	- Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.			

	Preço de capa	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Tamanho equivalente a sinopse acima; - Composto em caixas alternadas; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
2º ORELHA	Continuação da biografia	Mesma formatação da 1ª orelha .	Dedicar a 2ª orelha inteira a dar continuidade à biografia do autor, ainda que houvesse espaço para tal, reforça o destaque e a importância que a editora deu ao autor, não inserindo informações que tirassem o foco da obra e de seu realizador.	2ª orelha com alinhamento justificado, margem regular e colorização monocromática.	

4.5 NINETEEN EIGHTY FOUR / 1984 (1949)

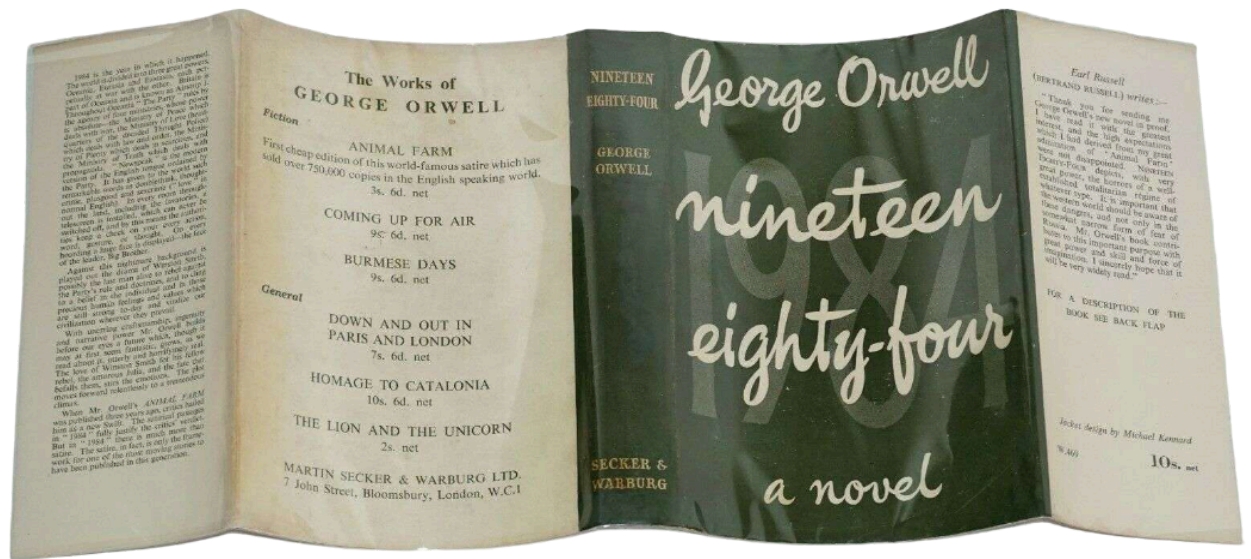


Figura 35: Sobrecapa de "Nineteen Eighty Four"

Fonte: AbeBooks, 2022

UFPE | CAC | dDESIGN | BACHARELADO EM DESIGN

Projeto de conclusão em curso

Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa

Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva | Orientador: Hans Waechter

QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA					QUADRO Nº: #5
Livro analisado: <i>Nineteen Eighty Four</i> (1984)					Já foi lido? Não
SIN-SIGNO		QUALI-SIGNO	LEGI-SIGNO		
SEÇÕES	DECOMPOSIÇÃO	PROPRIEDADES	SUGERE	INDICA	REPRESENTA
1º CAPA	Nome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia cursiva; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco. 	<p>A capa demonstra forte confiança no poder sugestivo exibido pelo título da obra, que, pela estrutura e ano de publicação, indicavam que o título se tratava de um ano futuro, e não apenas um número qualquer.</p> <p>A distribuição das linhas de texto se dá de forma agradável, havendo um</p>	<p>1º capa com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia linear "autor > título > numeral > gênero literário", margeamento estreito e colorização com dois tons.</p>	<p>Percebe-se desde cedo que a premissa será o principal elemento condutor para a leitura do livro, e não a sua capa.</p> <p>A composição revela-se sóbria, a fim de não causar choque com os temas da história, o que também pode ser interpretado com uma indicação de que essa obra</p>
	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia cursiva; - Tamanho equivalente ao nome acima; 			

		<ul style="list-style-type: none"> - Composição em caixa baixa; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco. 	<p>espaçamento consistente mesmo entre elementos diferentes, conferindo grande equilíbrio à composição.</p> <p>Para que o título, bastante não-ortodoxo, não causasse confusão aos leitores quanto ao conteúdo do livro, é possível que o identificador “<i>a novel</i>” tenha sido utilizado para conferir certeza ao leitor de que aquele livro se tratava de um romance.</p>		<p>trata as suas especulações futuristas quanto à tecnologia e a sociedade com menos maravilhamento, configurando-se assim um cenário distópico, o que distancia esta obra de algumas outras que coexistem com ela no espaço da ficção científica.</p> <p>É notável o alinhamento dos interesses do autor com os da editora, onde todas as oportunidades de anúncio e divulgação beneficiam imensamente o autor e sua reputação, enquanto o autor pode ser visto como uma “prata da casa” da editora, que publica várias outras de suas obras, situação esta que poderia</p>
	Indicação de gênero literário	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia cursiva; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa baixa; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco. 			
	Título numeral da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa baixa; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco; - Efeito de transparência. 			
	Fundo cromático	Verde escuro chapado.			
4ª CAPA	Anúncios	<p>- Múltiplas aplicações tipográficas:</p> <p>1ª aplicação serifada em bold, composta em caixas alternadas;</p> <p>2ª aplicação serifada, composta em caixa alta;</p> <p>3ª aplicação serifada, com maiusculização inicial;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Único elemento tipográfico da seção; - texto corrido; - Orientação horizontal; 	<p>Diferentemente de alguns exemplos prévios, os anúncios exibidos na 4ª capa indicam que todos os livros são de autoria do mesmo autor que escreveu 1984, possivelmente evidenciando um tipo de relacionamento que se tornaria muito comum entre editoras e autores, no qual um autor, mediante acordo com uma editora, publicará suas</p>	<p>4ª capa com alinhamento à esquerda nos subtítulos de seções e com o restante centralizado, seguindo uma hierarquia linear “título do grupo > subtítulo > título > descrição/preço”, margeamento regular e colorização monocromática.</p>	<p>levar a uma relação de benefício mútuo entre os envolvidos.</p>

		- Aplicação em verde.	obras com exclusividade por um determinado período de tempo, fazendo assim com que o nome do autor seja facilmente associável ao da editora, e vice-versa. Ainda que seja mais fácil convencer um leitor satisfeito a ler uma obra pelo mesmo autor que o agradou, percebe-se que a editora achou por necessário dividir a obra do autor em trabalhos de ficção e de assuntos gerais, assim direcionando com maior precisão os leitores ao tipo de literatura que mais lhes agradar.		
LOMBADA	Título da obra	- Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em dourado.	Vê-se pela primeira vez nesta pesquisa a utilização de tintas douradas na impressão de elementos gráficos, o que se revela um método ideal para facilmente evocar noções de preciosidade e estirpe. Associado a coloração dourada do texto, a diagramação simples e equilibrada transmite grande solenidade e enobrecimento para o livro.	Lombada com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia linear “título > autor > editora”, margem regular, espaçamento vertical entre os elementos e colorização com dois tons.	
	Nome do autor	Mesma formatação do elemento acima .			
	Logo da editora	- Logotipo - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal;			

		- Aplicação em dourado.			
	Fundo Cromático	Verde escuro chapado.			
1º ORELHA	Recomendação	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixas alternadas; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde. 	<p>A decisão de utilizar uma recomendação mais extensa promove uma apreciação mais completa do livro, permitindo que o autor da breve resenha tenha mais espaço para elaborar suas ideias à respeito da obra, potencializando o interesse do leitor e gerando expectativas para a leitura, podendo até levar a comparações das opiniões relatadas pelo resenhista com as experimentadas pelo leitor.</p> <p>Nota-se a existência de um breve código no canto inferior esquerdo, que deve se tratar de um código de produção, uma ferramenta que garantia um melhor controle de produção editorial, além de facilitar a identificação de volumes individuais, um dado muito importante para a distribuição e venda de livros.</p> <p>O preço indicado corresponde ao valor de “dez xelins” (10s).</p>	1ª orelha com alinhamento centralizado no nome do resenhista e alinhamento justificado no texto corrido, seguindo uma hierarquia “recomendação > indicação > créditos > preço > código”, margem regular e colorização monocromática.	
	Indicação para a sinopse	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Tamanho equivalente a recomendação acima; - Composição em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde. 			
	Créditos de design	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada itálica; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde. 			
	Código de produção	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Tamanho equivalente a recomendação acima; - Composição em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde. 			
	Preço de capa	- Tipografia			

		serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa baixa; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde.			
2ª ORELHA	Sinopse	- Tipografia serifada; - Único elemento tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em verde.	A sinopse exibida na 2ª orelha não trata apenas do conteúdo da obra, mas do contexto de sua publicação, assim como da produção prévia do autor, realizando assim uma singela celebração de sua bibliografia e buscando indicar que esta obra se trata de mais um de seus sucessos.	2ª orelha com alinhamento justificado, margem regular e colorização monocromática.	

4.6 THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE / O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa (1950)

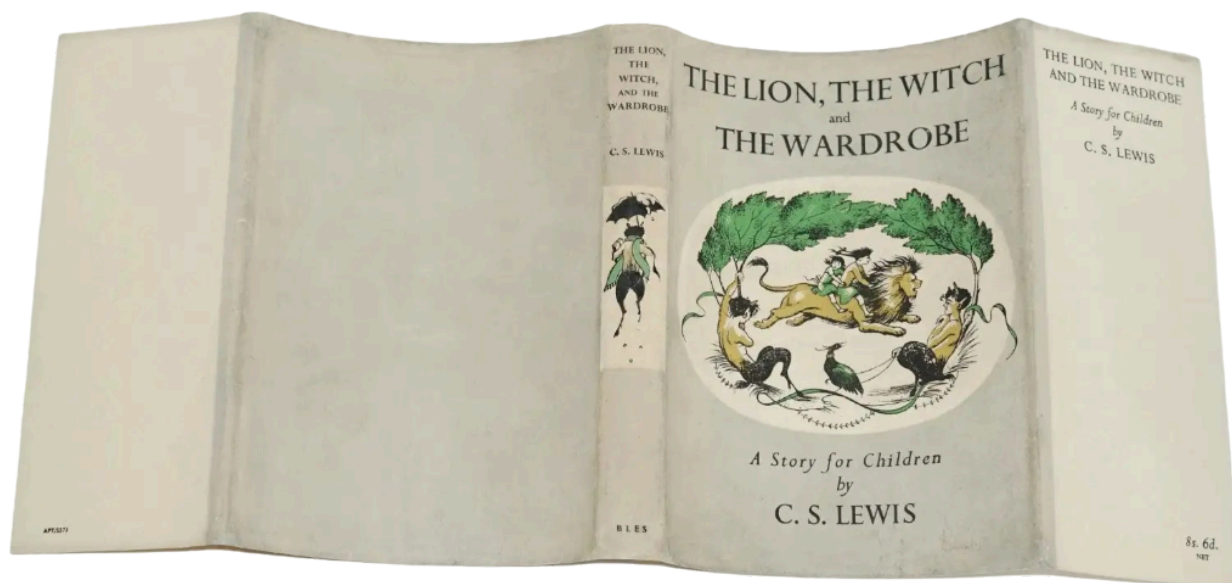


Figura 36: Sobrecapa de “The Lion, the Witch and the Wardrobe”

Fonte: Ebay, 2025

UFPE | CAC | dDESIGN | BACHARELADO EM DESIGN

Projeto de conclusão em curso

Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa

Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva | **Orientador:** Hans Waechter

QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA					QUADRO Nº: #6
Livro analisado: <i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i> (O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa)					Já foi lido? Não
SIN-SIGNO		QUALI-SIGNO	LEGI-SIGNO		
SEÇÕES	DECOMPOSIÇÃO	PROPRIEDADES	SUGERE	INDICA	REPRESENTA
1ª CAPA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada bold, composta em caixa alta; 2ª aplicação serifada, composta em caixa baixa; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; 	<p>As palavras do título destacadas em caixa alta sugerem a existência de alguma relação de interdependência entre elas, possivelmente despertando interesse e curiosidade</p> <p>As gravuras, que mostram-se de fácil leitura,</p>	<p>1ª capa com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia “ilustração > título > frase > autor”, margem regular, com utilização de uma caixa circular para conter o elemento ilustrado e colorização policromática.</p>	<p>A diagramação perceptivelmente secciona os elementos da composição, o que pode ser uma boa estratégia para se estabelecer uma coesão estilística em obras que fazem parte de uma série, facilitando que as sequências sigam o modelo</p>

		<ul style="list-style-type: none"> - 3 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 	<p>junto a frase de efeito evidenciam o público alvo da obra.</p> <p>A exibição de seres fantásticos com sátiros e cenários impossíveis (garotas montadas em um leão) tem o potencial para atizar o público infantil.</p>		<p>estabelecido no primeiro volume.</p> <p>A escassa utilização de texto ao longo de toda a sobrecapa ilustra uma possível adequação para as preferências do público alvo, que se tratando de crianças, provavelmente teriam mais interesse pelas ilustrações do que pela informação textual.</p> <p>Fica notável a falta de presença da editora, que em exemplos anteriormente analisados buscava se fazer presente através de várias estratégias e elementos aplicados à capa.</p>
	Ilustração de capa	<ul style="list-style-type: none"> - Gravura; - Representação planejada; - Renderização com sutis sugestões de iluminação e sombreamento; - Paleta limitada de cores. 			
	Frase de efeito	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada itálica; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
	Nome de autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Tamanho equivalente ao título acima; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
	Fundo cromático	Cinza claro chapado			
4ª CAPA	Fundo cromático	Cinza claro chapado	A seção não recebeu impressão textual.	A seção não recebeu impressão textual.	
LOMBADA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - 5 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 	<p>É demonstrada uma baixa legibilidade textual, dada a diminuta aplicação tipográfica na orientação horizontal.</p> <p>Nota-se, porém, que o principal</p>	Lombada com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia “ilustração > título > autor > editora,” margem estreita, com utilização de uma caixa retangular para conter o	

	Nome de autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Tamanho equivalente ao título acima; - Composição em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 	elemento identificador da lombada seria o personagem ilustrado, de modo que quando o leitor fosse buscar o livro em sua prateleira, ele não se guiasse pelas informações textuais, mas sim pelas imagéticas.	elemento ilustrado e colorização policromática.	
	Ilustração de lombada	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa .			
	Logo de editora	<ul style="list-style-type: none"> - Logotipo; - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
	Fundo cromático	Cinza claro chapado			
1º ORELHA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 	<p>Ocorre uma repetição dos elementos textuais apresentados na capa, assim como da ordem em que são diagramados, sendo o preço de capa no canto inferior direito a única nova adição, potencialmente comunicando que todas as informações textuais relevantes já foram exibidas anteriormente, restando apenas o reforço através de repetição.</p> <p>O preço indicado corresponde ao</p>	1ª orelha com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia “título > frase > autor”, margem regular e colorização monocromática.	
	Frase de efeito	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada itálica; - 2º menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
	Nome de autor	- Tipografia			

		serifada; - Tamanho equivalente ao título acima; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.	valor de “oito xelins e seis pence” (8s. 6d.).		
	Preço de capa	- Tipografia serifada itálica; - 2º menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.			
2º ORELHA	Código de produção	- Tipografia <i>sans serif</i> ; - Único elemento tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.	A singular inserção de um código de produção em uma seção outrora vazia aponta para a intenção deliberada de não fazer uso de informações textuais consideradas “não essenciais”, de modo que se a presença do código não importasse, ele provavelmente não seria colocado na sobrecapa.	2ª orelha com alinhamento à esquerda, margem espaçosa e colorização monocromática.	

4.7 DUNE / Duna (1965)

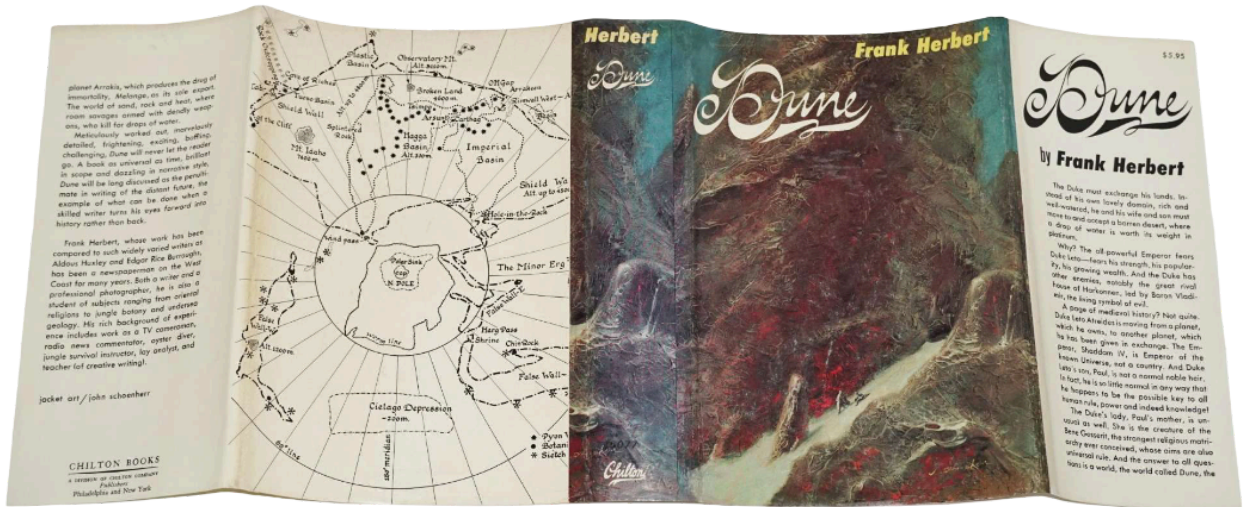


Figura 37: Sobrecapa de “Dune”

Fonte: AbeBooks, 2025

UFPE CAC dDESIGN BACHARELADO EM DESIGN					
Projeto de conclusão em curso					
Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa					
Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva Orientador: Hans Waechter					
QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA					QUADRO N°: #7
Livro analisado: <i>Dune</i> (Duna)					Já foi lido? Não
SIN-SIGNO		QUALI-SIGNO	LEGI-SIGNO		
SEÇÕES	DECOMPOSIÇÃO	PROPRIEDADES	SUGERE	INDICA	REPRESENTA
1º CAPA	Nome do autor	- Tipografia <i>sans serif</i> bold e italizada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em amarelo.	A tipografia cursiva elaborada evoca um sentimento de exotividade imediato, algo que a própria busca ressaltar, visto que ela retrata muitos momentos em que o protagonista precisa se aclimatar a um novo planeta e aprender sobre os costumes do povo que ali vive. O cenário	1ª capa com alinhamento alternativo, seguindo uma hierarquia “título > autor > ilustração”, margeamento estreito e colorização policromática.	A sobrecapa demonstra uma forte ênfase em ser uma ferramenta de construção de mundo, auxiliando no estabelecimento de tom narrativo da obra. Nota-se a aplicação de tipografias particulares consistentes para cada elemento textual, independente da seção em que se
	Título da obra	- Tipografia cursiva de exibição; - Maior tamanho tipográfico da seção;			

		<ul style="list-style-type: none"> - Maiusculização Inicial; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco. 	retratado na ilustração revela-se alienígena e opressivo, com estruturas rochosas gigantes e disformes que se agigantam sobre dois pequenos personagens ilustrados no solo arenoso.		<p>posicionam, criando assim uma forte identidade visual para a própria obra.</p> <p>Esta sobrecapa reforça o entendimento de que mesmo as convenções podem ser quebradas em favor de alternativas inovadoras e pertinentes, o que é destacado em especial pela exibição do mapa na 4ª capa.</p>
	Ilustração de capa	<ul style="list-style-type: none"> - Pintura à mão; - Renderização surrealista; - Ambientação escura; - Baixo contraste; - Utilização moderada de cores. 	<p>A baixa estatura das figuras retratadas pode ser tratada como um indicativo do perigo da jornada que eles enfrentarão, pautado principalmente pela submissão deles diante do horizonte inóspito.</p>		
4ª CAPA	Mapa planetário fictício	<ul style="list-style-type: none"> - Projeção cartográfica; - Representação planificada; - Alto contraste; - Aplicação em preto. 	<p>A colocação de um mapa na 4ª capa (o que não exclui a possibilidade deste livro também ter um mapa em suas páginas iniciais) pode funcionar como um grande elemento de atração para o leitor, que se sentirá convidado a conhecer melhor o mundo da obra.</p> <p>Há a conotação de que o mapa se expande para além dos lugares que estão sendo mostrados, sugerindo a existência de um universo amplo.</p> <p>A indicação de pontos geológicos, rotas, polos planetários,</p>	4ª capa sem margeamento e colorização monocromática.	

			altitudes e profundidades indicam que a narrativa irá se desenrolar ao longo de vários cenários.		
LOMBADA	Sobrenome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia <i>sans serif</i> bold e italizada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em amarelo. 	<p>A continuidade da ilustração e a menor estatura das informações textuais permitem o domínio temático e atmosférico da ilustração, atribuindo a esta lombada um perfil muito distinto, ainda mais quando enfileirada ao lado de outras lombadas.</p> <p>O logotipo com uma tipografia cursiva, distinta de todos os outros elementos textuais, indica uma maior preocupação com a identidade de marca da editora.</p> <p>A aplicação em preto do código de produção contra um plano de fundo já escuro indica que não se tinha a intenção de dar destaque ao código, e que seu avistamento só se daria de forma accidental, ou mediante a busca pelo código em si.</p>	Lombada com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia linear “autor > título > ilustração”, margeamento regular, espaçamento vertical entre os elementos e colorização policromática.	
	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia cursiva de exibição; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco. 			
	Código de produção	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia <i>sans serif</i>; - Menor tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
	Logo da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Logotipo; - Tipografia cursiva; - 2º menor tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco. 			
	Continuação da	Mesmo aspecto			

	ilustração de capa	da ilustração da 1ª capa.			
1º ORELHA	Preço de capa	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia <i>sans serif</i>; - 2º menor tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 	<p>A apresentação do título e do nome do autor retém a formatação de suas exibições prévias, proporcionando coesão visual ao projeto.</p> <p>Adotar a aplicação de uma tipografia <i>sans serif</i> em um texto corrido pode ser tratada como uma modernidade em frente às aplicações analisadas até então, podendo ser tratada como uma semente para a eventual convenção estilística de tipografias serifadas combinarem tematicamente com obras de fantasia enquanto as sem serifas combinam com as de ficção científica.</p> <p>A colocação do preço de capa na parte superior direita da seção permite uma visualização ágil do valor, uma vez que a leitura se inicia no topo do suporte.</p>	1º orelha com alinhamento centralizado no título e no nome do autor e alinhamento justificado no texto corrido, seguindo uma hierarquia linear “título > autor > sinopse > preço”, margem regular e colorização monocromática.	
	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia cursiva de exibição; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
	Nome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação <i>sans serif</i> condensada, composta em caixa baixa; 2ª aplicação <i>sans serif</i> bold e italizada, com maiusculização inicial; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
	Sinopse	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia <i>sans serif</i>; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização Inicial; 			

		<ul style="list-style-type: none"> - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
2º ORELHA	Continuação da sinopse	Mesma formatação do elemento acima .	Continuar a sinopse iniciada na 1ª orelha revela a importância deste texto introdutório, uma vez que obras de ficção científica podem ser especialmente densas na abordagem e exposição de seus temas, requerendo explicações detalhadas a fim de não causar confusão para o leitor.	2ª orelha com alinhamento centralizado nos dados da editora e alinhamento justificado no restante, seguindo uma hierarquia linear “sinopse > biografia > créditos > dados”, margeamento regular, utilização de uma linha divisória nos dados da editora e colorização monocromática.	
	Biografia	Mesma formatação do elemento acima .			
	Créditos de ilustração	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia <i>sans serif</i>; - Tamanho equivalente a biografia acima; - Maiusculização Inicial; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
	Dados da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada, composta em caixa alta; 2ª aplicação serifada, composta em caixas alternadas; 3ª aplicação serifada, com maiusculização inicial; - Maior tamanho tipográfico da seção; - 4 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			

4.8 THE SWORD OF SHANNARA / A Espada de Shannara (1977)

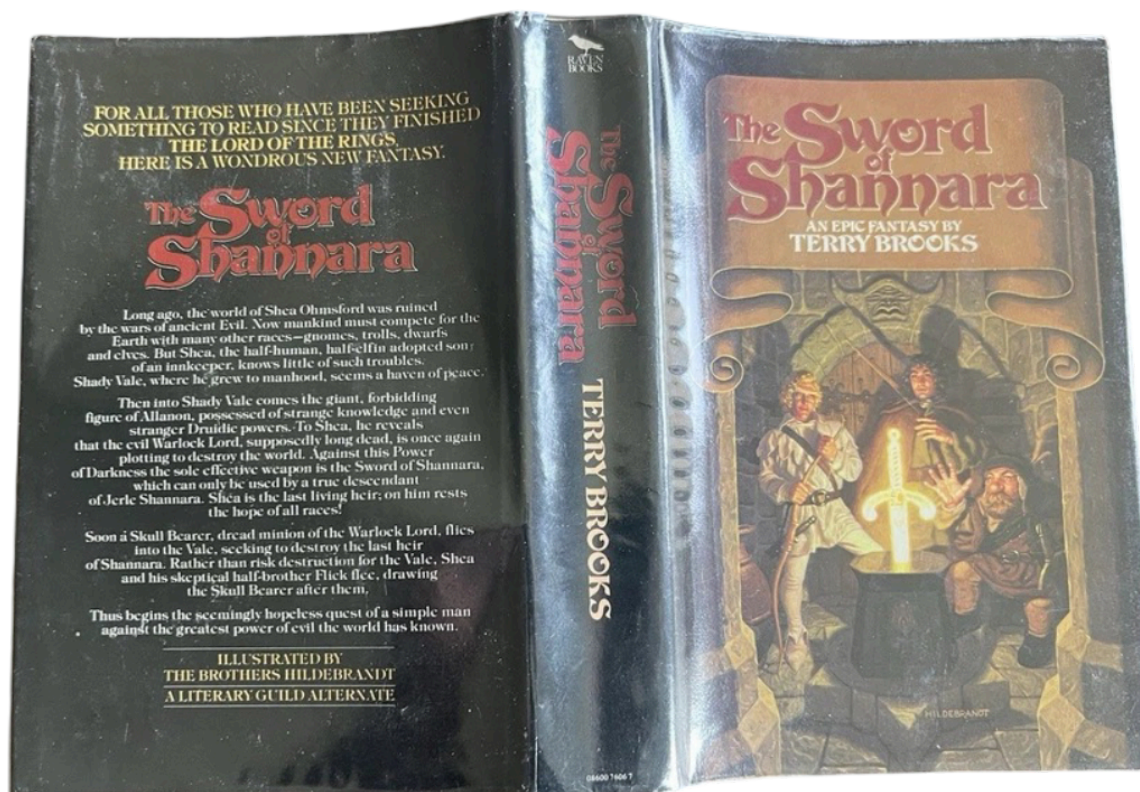


Figura 38: Sobrecapa de “The Sword of Shannara”

Fonte: Ebay, 2025

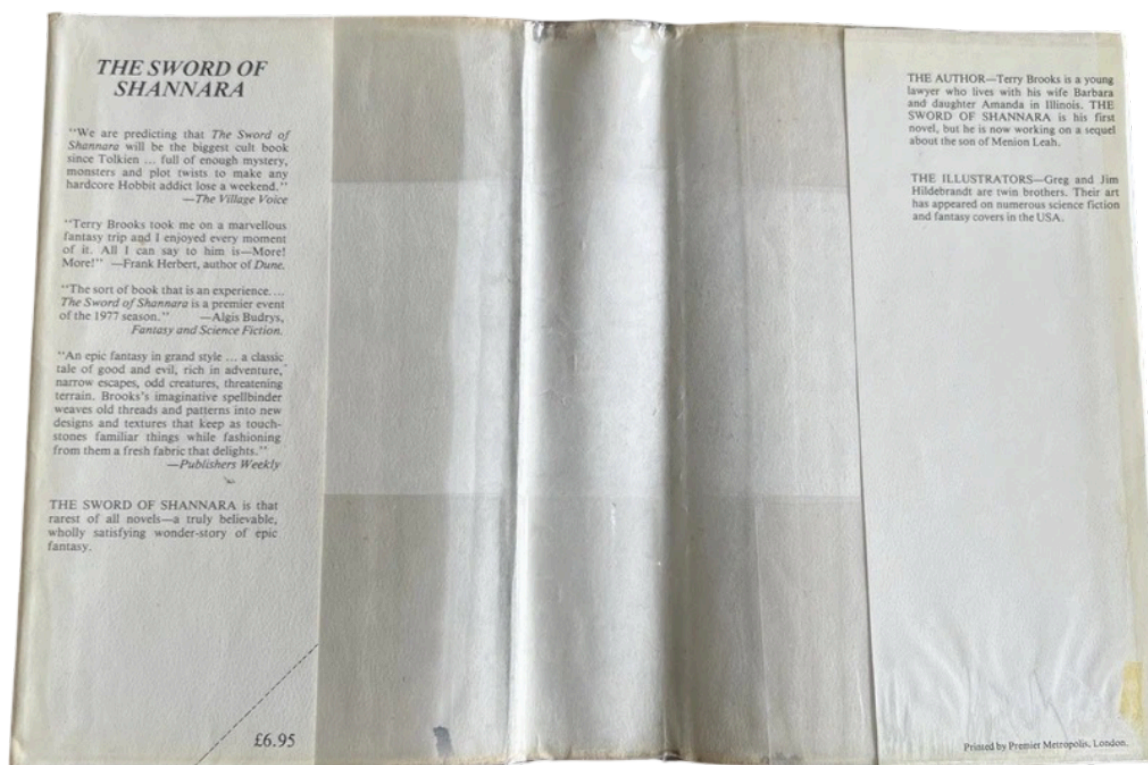


Figura 39: Orelhas da sobrecapa de “The Sword of Shannara”

Fonte: Ebay, 2025

UFPE CAC dDESIGN BACHARELADO EM DESIGN Projeto de conclusão em curso Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva Orientador: Hans Waechter					
QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA					QUADRO Nº: #8
Livro analisado: <i>The Sword of Shannara</i> (A Espada de Shannara)					Já foi lido? Não
SIN-SIGNO		QUALI-SIGNO	LEGI-SIGNO		
SEÇÕES	DECOMPOSIÇÃO	PROPRIEDADES	SUGERE	INDICA	REPRESENTA
1ª CAPA	Título da obra	- Tipografia serifada estilo layout; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - 3 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho. - Sombra deslocada em branco.	Pode-se afirmar que a aplicação tipográfica que se faz no título representa um padrão estilístico poderoso para a década em que o livro foi publicado e até mesmo nas posteriores, onde se faz a utilização de efeitos como sombreadamentos, contornos, tridimensionalidade e várias outras soluções gráficas para acentuar o título e fazê-lo “saltar” do papel.	1ª capa com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia “ilustração > autor > título”, margeamento espaçoso, utilização de parte da ilustração como uma caixa para conter o título e colorização policromática.	A capa analisada pode ser considerada um referencial estilístico forte do tipo de fantasia moderna que era produzida na década, se aproveitando de ilustrações realistas para, simultaneamente, evocar uma sensação de deslumbramento para com aquele mundo mágico e também torná-lo mais crível e verossímil, sendo habitado por personagens e criaturas cujas características são reconhecíveis (ou pelo menos cabíveis de interpretação). Destaca-se também a utilização não apenas da mesma tipografia de título, mas também a mesma cor e os mesmos efeitos de finalização (o contorno
	Nome do autor	- Tipografia serifada estilo layout; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco.	A ilustração exibe com destaque a aparência e as feições dos personagens, permitindo que o leitor crie uma imagem mental e a associe às descrições que são feitas dos personagens durante a leitura.		
	Ilustração de capa	- Pintura à mão; - Renderização realista; - Percepção de profundidade; - Ambientação escura; - Ampla utilização de cores.	O elemento central da composição, uma espada reluzente,		

			provavelmente se trata da espada que dá nome à obra, desenvolvendo assim um relacionamento sógnico expresso entre a imagem da espada e a própria espada.		destacado em branco), fomentando ainda mais as noções de identidade visual dedicadas à obras literárias. Ainda que não seja a primeira, essa capa exemplifica uma alteração na abordagem de marketing por parte das editoras, onde em momento algum o foco será removido do livro em questão, seja ao anunciar obras de outros autores publicados pela editora ou por qualquer outra estratégia, de modo que, independente do nível de fama do autor ou da confiança em sua escrita, a editora fará uma aposta de que uma boa experiência com a leitura do livro em questão naturalmente fará com que os leitores se interessem por outras obras dela.
4ª CAPA	Frase de efeito	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 4 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em amarelo. 	<p>A utilização de uma frase de efeito de cunho comparativo, posicionada mais ao topo da 4ª capa, busca equiparar a obra a outros clássicos da fantasia, alegando possuir qualidades semelhantes.</p> <p>O sombreamento destacado que foi aplicado ao título da obra ajuda o vermelho a se destacar ainda mais do fundo preto.</p>	4ª capa com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia linear “frase > título > sinopse > ilustradores”, margem regular, utilização de linhas divisórias entre os nomes nos créditos de ilustração e colorização policromática.	
	Título da obra	Mesma formatação da 1ª capa.			
	Sinopse	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco. 			
	Créditos de ilustração	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - 2º menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 3 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em amarelo. 			
	Fundo cromático	Preto chapado			
LOMBADA	Logo da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Isologo; - Tipografia serifada; 	A orientação vertical aplicada tanto no título da	Lombada com alinhamento centralizado,	

		<ul style="list-style-type: none"> - Orientação horizontal; - Aplicação em branco. 	obra quanto no nome do autor possibilita uma disposição mais equilibrada dos elementos, além de potencializar sua legibilidade, visto que os textos não se aproximam das margens de dobra da sobrecapa. A utilização do Isologo no topo da lombada manifesta-se como o único elemento representativo da editora em toda a sobrecapa, ressaltando a tendência de criar projetos editoriais que evidenciem o livro em questão, e não a editora. Pode-se dizer que a aplicação diminuta do ISBN na parte de baixa da lombada é inconveniente, visto que seu código, utilizado para catalogação e consulta de livros, ficaria muito pequeno para ser lido de forma rápida e confortável.	segundo uma hierarquia “título > autor > editora > ISBN”, margem espacoso e colorização policromática.	
	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada estilo layout; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - 3 linhas de texto; - Orientação vertical; - Aplicação em vermelho. - Sombra deslocada em branco. 			
	Nome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada estilo layout; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação vertical; - Aplicação em branco. 			
	Código do ISBN	<ul style="list-style-type: none"> - Padrão ISBN 10; - Tipografia <i>sans serif</i>; - Menor tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco. 			
	Fundo cromático	Preto chapado			
1º ORELHA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada italizada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixa alta; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em 	Ao reunir as resenhas e recomendações na primeira orelha, todas extraídas de autores ou veículos de comunicação ligados ao mundo da literatura	1ª orelha com alinhamento centralizado no título, alinhamento justificado no texto corrido e alinhamento à direita no registro + preço, seguindo uma hierarquia	

		preto.	<p>fantástica, o livro se apresenta como uma unanimidade neste cenário.</p> <p>O registro de venda, neste caso marcado pelo picote diagonal no canto inferior direito da 1ª orelha, mostrou-se implementação gráfica que facilitou que lojistas averiguassem o volume de livros vendido em um determinado período e o preço pago por ele, visto que o picote seria cortado e guardado pelo vendedor após a transação, ajudando-o também a fazer o somatório de vendas.</p>	<p>“título > recomendações > registro + preço”, margem regular e colorização monocromática.</p>	
	Recomendações	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixas alternadas; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
	Registro de venda + Preço de capa	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - 2º menor tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			
2ª ORELHA	Biografia	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composto em caixas alternadas; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 	<p>Dedicar espaço no livro para apresentar uma biografia, ainda que breve, dos ilustradores revela grande consideração para com o trabalho deles neste projeto.</p>	<p>2ª orelha com alinhamento justificado, seguindo uma hierarquia “biografia autor > biografia ilustradores > colofão”, margem regular e colorização monocromática.</p>	
	Biografia dos ilustradores	Mesma formatação do elemento acima.			
	Colofão	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - 1 linha de texto; 			

		<ul style="list-style-type: none">- Orientação horizontal;- Aplicação em preto.			
--	--	--	--	--	--

4.9 HYPERION (1989)



Figura 40: Sobrecapa de “Hyperion”

Fonte: Red Fox Rare Books, 2023

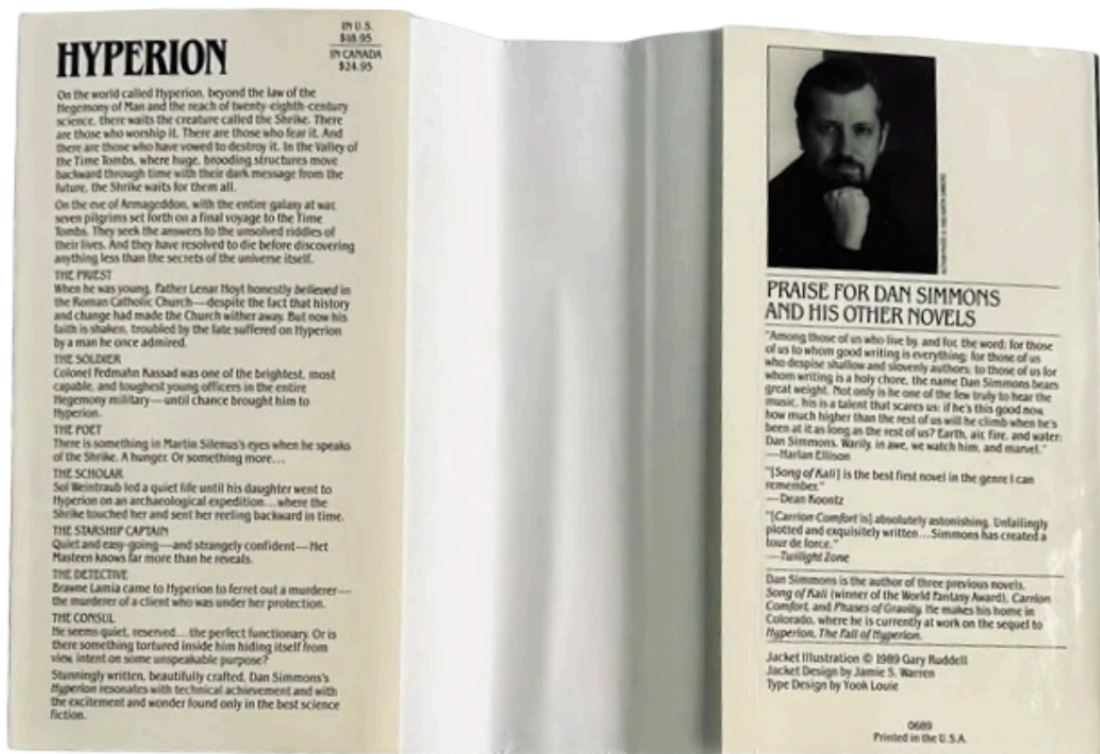


Figura 41: Orelhas da sobrecapa de “Hyperion”

Fonte: Red Fox Rare Books, 2023

UFPE | CAC | dDESIGN | BACHARELADO EM DESIGN

Projeto de conclusão em curso

Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa

Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva | **Orientador:** Hans Waechter**QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA****QUADRO N°:**
#9**Livro analisado:** *Hyperion***Já foi lido?**
Não**SIN-SIGNO****QUALI-SIGNO****LEGI-SIGNO****SEÇÕES****DECOMPOSIÇÃO****PROPRIEDADES****SUGERE****INDICA****REPRESENTA****1ª CAPA**

Nome do autor

- Tipografia serifada;
- Menor tamanho tipográfico da seção;
- Composição em caixa alta;
- 1 linha de texto;
- Orientação horizontal;
- Aplicação em preto.

O título é o elemento que exige maior atenção na composição, ocupando um espaço com pouca densidade na ilustração de fundo.

Em primeiro plano se apresenta um personagem que aparenta vestir uma armadura de espinhos escura, indicando que se trata de alguém potencialmente perigoso, algo que é corroborado pela falta de iluminação sobre o personagem, contrastando com as várias cores utilizadas na pintura do horizonte.

1ª capa com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia “título > autor > ilustração”, margeamento regular, com utilização de linhas divisórias acima e abaixo do nome do autor, com colorização policromática.

Nota-se de imediato a grande riqueza de detalhes da pintura que ilustra a capa, se fazendo visível em todas as seções naturalmente externas da sobrecapa, e criando um invólucro visualmente distinto para o livro.

O destaque do título do livro favorece o reconhecimento imediato da obra, podendo também ser uma ferramenta útil para a sua fixação na mente do leitor.

A ampla utilização de linhas como elementos de divisão demonstra ser uma ótima estratégia para indicar com facilidade o tamanho de cada elemento na seção, podendo guiar o olhar de um leitor ao elemento que ele

Título da obra

- Tipografia serifada bold;
- Maior tamanho tipográfico da seção;
- Composição em caixa alta;
- 1 linha de texto;
- Orientação horizontal;
- Aplicação em preto;
- Sombra deslocada em vermelho.

Nota-se uma embarcação no segundo plano, sendo que ela aparenta estar atravessando uma planície, o que causa dúvidas sobre seu funcionamento e sobre as leis deste mundo fictício.

Ilustração de capa

- Pintura à mão;
- Renderização realista;
- Percepção de profundidade;
- Ambientação clara;
- Ampla utilização de cores.

4ª CAPA	Código de barras + Código do ISBN	<ul style="list-style-type: none"> - Padrão ISBN 10; - Tipografia monoespaçada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto; - Aplicação em branco na caixa de contenção. 	<p>A continuidade da pintura revela mais da vegetação que compõe o cenário, com especial destaque a uma árvore cujo tronco retorcido reitera a estranheza do mundo em que a história se passa.</p> <p>Ocorre a introdução do código de barras, uma ferramenta que perdura até os dias de hoje e auxilia lojistas, bibliotecários e até mesmo compradores na identificação de títulos, o que aponta também para uma internacionalização do mercado.</p>	4ª capa com alinhamento à esquerda, margem regular, com utilização de uma caixa para conter o código de barras e colorização policromática.	<p>busca.</p> <p>O reforço da presença autoral pode agradar muitos leitores em participar de convenções e encontros de leitores nos quais o autor se faria presente, visto que muitos leitores apenas conheciam ou ouviam falar dos autores por meio de correspondências ou outras atividades pessoais.</p> <p>Estratégias como essa podem ser consideradas muito importantes para o surgimento da cultura de fãs que se observou em muitos ramos da cultura e do entretenimento.</p>
	Continuação da ilustração de capa	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa.			
LOMBADA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada bold; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação vertical; - Aplicação em preto; - Sombra deslocada em vermelho. 	<p>Ocorre uma equiparação dos pesos do título da obra e do nome do autor.</p> <p>A inserção de um Isologo multicolorido adicionou uma nova dimensão de representação para as marcas de editoras, permitindo, se necessário, um maior contraste contra o plano de fundo, a fim de facilitar a identificação de qual editora publicou a obra.</p>	Lombada com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia linear “título > autor > editora”, margem amplo, espaçamento vertical entre os elementos e colorização policromática.	
	Nome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada bold; - Tamanho equivalente ao título acima; - Composição em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação vertical; - Aplicação em preto. 			
	Logo da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Isologo; - Tipografia 			

		serifada; - Orientação horizontal; - Aplicação multicolorida.			
	Continuação da ilustração de capa	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa .			
1º ORELHA	Preço de capa	- Tipografia serifada; - 2º menor tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - 4 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.	<p>A exibição de preços de capas diferentes, precificando o livro de acordo com o país de sua comercialização, implica no crescimento da esfera de distribuição das editoras, que passam a não apenas servir seus mercados nacionais, mas também podem exercer influência em outros mercados a partir da representação local por meio de subsidiárias.</p> <p>Na sinopse, a percepção quanto ao destaque dado aos vários personagens do elenco principal da obra, cujos nomes foram compostos em caixa alta, sugere que muitos pontos de vista serão explorados pela narrativa.</p> <p>O preço indicado corresponde ao valor de “dezoito dólares e noventa e cinco centavos” nos Estados Unidos e “vinte e quatro dólares e noventa e cinco centavos” no Canadá.</p>	1ª orelha é com alinhamento à direita no preço de capa e alinhamento à esquerda no restante, seguindo uma hierarquia linear “título > preço > sinopse”, margeamento regular, com utilização de linhas divisórias entre os preços de capa e colorização monocromática.	
	Título da obra	- Tipografia serifada bold; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.			
	Sinopse	- Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixas alternadas; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.			
2º ORELHA	Foto do autor	- Recorte vertical;	Percebe-se,	2ª orelha com	

		- Tons de cinza; - Enquadra cabeça e ombros.	com a inserção de uma fotografia do autor, uma oportunidade de “dar face” ao autor de uma obra, uma vez que a atividade profissional de escritor não costumava torná-los em figuras públicas.	alinhamento à esquerda, seguindo uma hierarquia linear “foto > recomendações > biografia > créditos > código > local”, margeamento estreito, com utilização de linhas divisórias entre a foto, as recomendações, a biografia e os créditos, com colorização monocromática.	
	Recomendações	- Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada, composta em caixa alta; 2ª aplicação serifada, com maiusculização inicial; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.	Manter a foto em preto e branco permite que ambas as orelhas possam ser impressas sem utilizar tintas coloridas, simultaneamente estabelecendo um padrão estético para as orelhas e garantindo uma possível economia durante a impressão.		
	Biografia	- Tipografia serifada; - 2º menor tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.	A foto do autor, as recomendações e a biografia contribuem para a construção de um conhecimento mais amplo a respeito do autor, cuja identidade pode vir a ser um objeto de interesse para muitos de seus leitores.		
	Créditos de design	- Tipografia serifada; - Tamanho equivalente a biografia acima; - Composição em caixa alta; - 3 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.	Nota-se a atribuição de crédito ao designer de tipos, o que sugere que a tipografia utilizada no título da obra, que na maioria dos casos apresenta-se como a mais importante nas capas de livros, foi encomendada e confeccionada por um designer		

	Código de produção	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 	ou precisamente escolhida em um catálogo tipográfico.		
	Local de impressão	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Tamanho equivalente ao código acima; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			

4.10 THE EYE OF THE WORLD / O Olho do Mundo (1990)

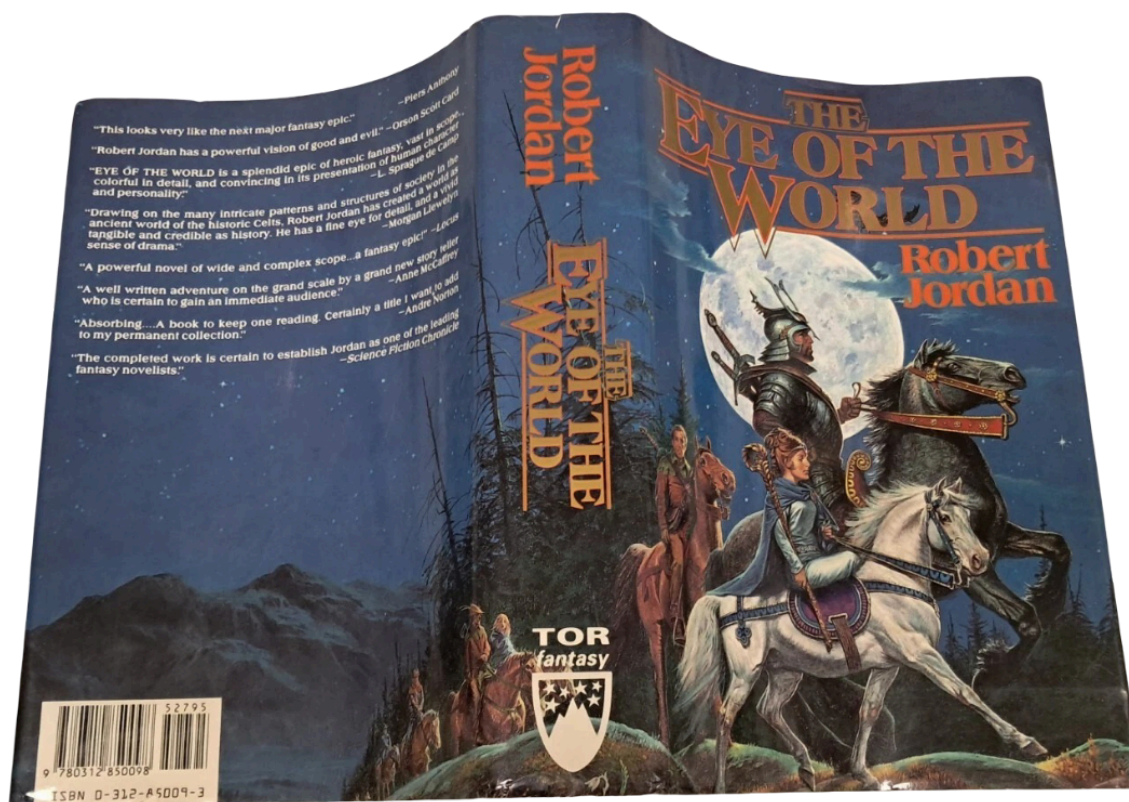


Figura 42: Sobrecapa de "The Eye of the World"

Fonte: Ebay, 2025

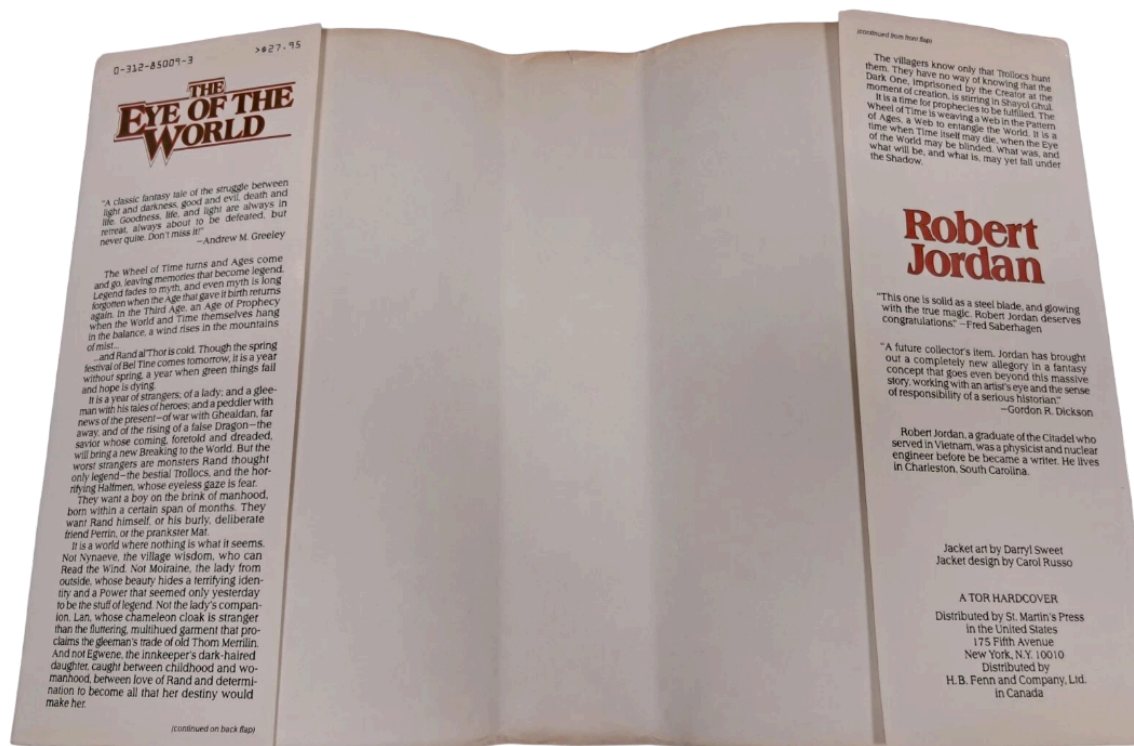


Figura 43: Orelhas da sobrecapa de "The Eye of the World"

Fonte: Ebay, 2025

UFPE | CAC | dDESIGN | BACHARELADO EM DESIGN

Projeto de conclusão em curso

Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa

Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva | **Orientador:** Hans Waechter**QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA****QUADRO N°:**
#10**Livro analisado:** *The Eye of the World* (O Olho do Mundo)**Já foi lido?**
Não**SIN-SIGNO****QUALI-SIGNO****LEGI-SIGNO****SEÇÕES****DECOMPOSIÇÃO****PROPRIEDADES****SUGERE****INDICA****REPRESENTA****1ª CAPA**

Título da obra

- Tipografia serifada bold;
- Maior tamanho tipográfico da seção;
- Composição em versalete;
- 3 linhas de texto;
- Orientação horizontal;
- Aplicação com acabamento dourado;
- Contorno em vermelho;
- Contorno deslocado em dourado.

Nome do autor

- Tipografia serifada bold;
- Menor tamanho tipográfico da seção;
- Maiusculização inicial;
- 2 linhas de texto;
- Orientação horizontal;
- Aplicação em vermelho;
- Contorno em dourado.

Ilustração de capa

- Pintura à mão;
- Renderização realista;
- Percepção de profundidade;
- Ambientação escura;
- Ampla utilização de cores.

A elaboração tipográfica do título revela um interesse em fazê-lo um elemento focal altamente reconhecível, indicando que se trata de uma obra de fantasia do mais alto nível de qualidade.

A utilização de personagens montados sugere que uma jornada por longas distâncias será um dos principais elementos narrativos da obra.

O enquadramento de um personagem montado, tendo por detrás dele a lua, pode ser um indicativo do seu destaque na trama.

1ª capa com alinhamento centralizado no título e alinhamento à esquerda no nome do autor, seguindo uma hierarquia linear "título > autor > ilustração", margeamento estreito, com utilização de linhas divisórias acima e abaixo do título, com colorização policromática.

A utilização uniforme do título da obra (até mesmo nos efeitos) faz com que ele seja tratado quase como um logotipo, o que faz muito sentido ao se considerar que naquela época, muitas obras de ficção especulativa já haviam se transformado em franquias multimidiáticas, graças a adaptações em diversos formatos.

A cena da comitiva pode ser interpretada como uma indicação de que a história irá acompanhar um vasto elenco de personagens, com destaque sendo dado àqueles mais próximos do primeiro plano.

A justaposição das figuras do personagem maior, montado em um cavalo negro, encobrindo a personagem

4ª CAPA	Recomendações	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada bold; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco; 	<p>A listagem de recomendações inclui autores, veículos especializados e até entidades que conduzem premiações anuais de literatura, indicando que se trata de um livro aclamado por distintas autoridades no campo.</p> <p>Nota-se no canto inferior direito a existência de pessoas montadas à cavalo, indicando que a cena retrata o avanço de uma comitiva que se estende para além do que é retratado pela ilustração</p>	4ª capa com alinhamento justificado, seguindo uma hierarquia “ilustrações > recomendações > código”, margeamento estreito e colorização policromática.	<p>menor, montada em um cavalo branco de menor estatura, demonstra que estes personagens possuem grandes distinções em suas atribuições, personalidades ou até mesmo habilidades, assim como a proximidade entre os personagens em suas marchas pode ser um indicativo de quais relações interpessoais serão formadas (ou já são existentes) no enredo.</p> <p>As cores das montarias podem ser tratadas como um indicativo do destaque que seu montador terá na história, com os cavalos branco e preto sendo mais distintos, enquanto as montarias de pelagem marrom podem indicar uma equivalência de status no restante da comitiva.</p>
	Código de barras + Código do ISBN	<ul style="list-style-type: none"> - Padrão ISBN 10; - Tipografia monoespaçada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto; - Aplicação em branco na caixa de contenção. 			
	Continuação da ilustração de capa	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa.			
LOMBADA	Nome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada bold; - 2º maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - 2 linhas de texto; - Orientação vertical; - Aplicação em vermelho; - Contorno em dourado. 	<p>O posicionamento de um personagem mais próximo dos líderes da comitiva indica que se trata de alguém com algum nível de importância para a história.</p> <p>É apresentado um imagotipo de aspecto moderno, indicando um maior entendimento quanto às necessidades de identificação de uma editora, tendo tamanho suficiente para ser facilmente discernido, acompanhado de texto que identifica que o símbolo se refere</p>	Lombada com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia “título > autor > editora”, margeamento estreito, espaçamento vertical entre os elementos e colorização policromática.	
	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada bold; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composição em versalete; - 3 linhas de texto; - Orientação vertical; - Aplicação com acabamento dourado; - Contorno em 			

		vermelho; - Contorno deslocado em dourado.	a uma editora específica e utilizando de uma simbologia que comunique a personalidade da marca.		
	Logo da editora	- Isologo; - Tipografia <i>sans serif</i> ; - Composto em caixas alternadas; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco.			
	Continuação da ilustração de capa	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa .			
1º ORELHA	Código do ISBN	- Padrão ISBN 10; - Tipografia monoespaçada; - 2ª maior tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto;	<p>A inserção do código do ISBN no canto superior esquerdo da 1ª orelha representa uma 2ª via de consulta desta informação na sobrecapa. A separação com o código de barras pode ser uma estratégia para facilitar a identificação do ISBN, visto que um leitor pode não perceber que os numerais abaixo do código de barras na 4ª capa trazem a mesma informação.</p> <p>O preço indicado corresponde ao valor de “vinte e sete dólares e noventa e cinco centavos”.</p>	1ª orelha com alinhamento à esquerda no código do ISBN, alinhamento à direita no preço de capa, alinhamento centralizado no título e alinhamento justificado no texto corrido, seguindo uma hierarquia “título > ISBN > preço > recomendação > sinopse”, margem regular e colorização com três tons.	
	Preço de capa	- Tipografia monoespaçada; - Tamanho equivalente ao código do ISBN acima; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.			
	Título da obra	Mesma formatação da 1ª capa .			
	Recomendação	- Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.			
	Sinopse	Mesma			

		formatação do elemento acima.			
2º ORELHA	Continuação da Sinopse	Mesma formatação do elemento acima.	<p>A aplicação do nome do autor nas mesmas dimensões de sua apresentação na 1ª capa pode ser tratada como um indicativo da sua estatura, não apenas no que concerne a sua produção, mas para todo o campo da literatura fantástica.</p> <p>A adição de mais recomendações por parte de autores sugere que o autor em questão é muito respeitado entre seus pares, reconhecimento este que pode atrair mais leitores.</p> <p>Há creditação de dois profissionais diferentes, sendo um responsável pela arte da sobrecapa e outro pelo seu design, é um indicativo da maturidade dos processos editoriais empregados pela editora responsável pela obra, visto que uma equipe (ou ao menos mais de uma pessoa) foram responsáveis pela concepção deste projeto.</p>	1ª orelha com alinhamento centralizado no título e colofão + dados e alinhamento justificado no texto corrido, seguindo uma hierarquia linear “continuação da sinopse > autor > recomendações > biografia > colofão + dados”, margem regular e colorização com dois tons.	
	Nome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada bold; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em vermelho; - Contorno em preto. 			
	Recomendações	Mesma formatação da recomendação.			
	Biografia	Mesma formatação do elemento acima.			
	Colofão + Dados da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada; - Tamanho equivalente ao título acima; - Composto em caixas alternadas; - 10 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto. 			

4.11 OLD MAN'S WAR / Guerra do Velho (2005)

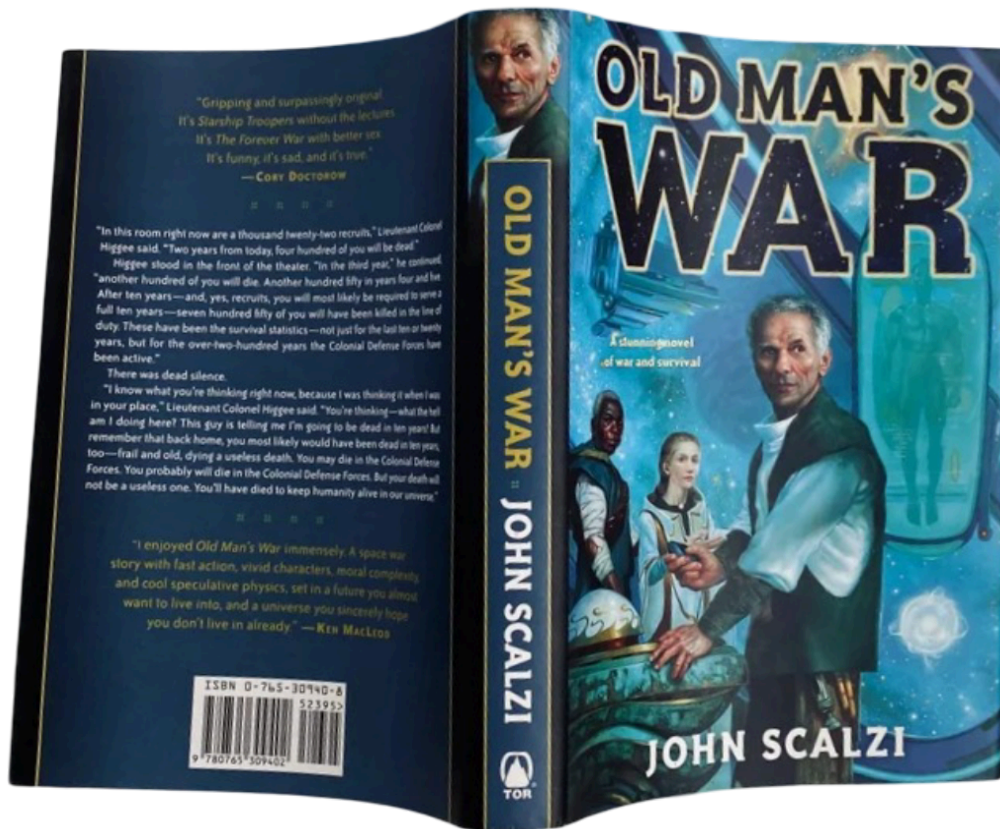


Figura 44: Sobrecapa de "Old Man's War"

Fonte: Red Fox Rare Books, 2022

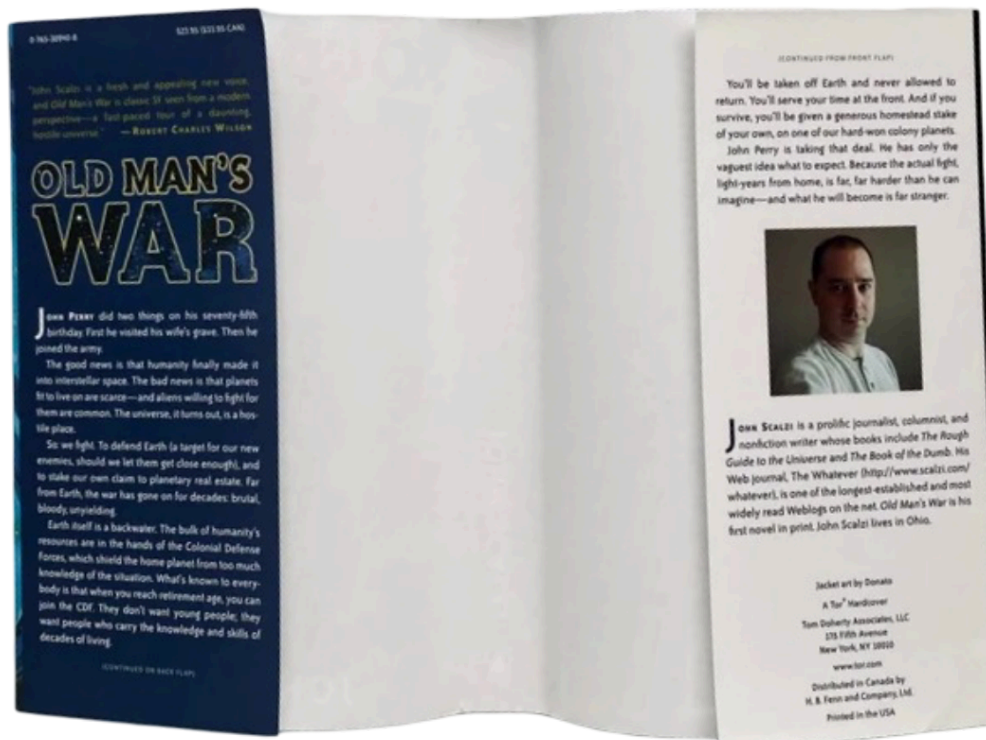


Figura 45: Orelhas da sobrecapa de "Old Man's War"

Fonte: Red Fox Rare Books, 2022

UFPE | CAC | dDESIGN | BACHARELADO EM DESIGN

Projeto de conclusão em curso

Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa

Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva | **Orientador:** Hans Waechter**QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA****QUADRO N°:**
#11**Livro analisado:** *Old Man's War* (Guerra do Velho)**Já foi lido?**
Não**SIN-SIGNO****QUALI-SIGNO****LEGI-SIGNO****SEÇÕES****DECOMPOSIÇÃO****PROPRIEDADES****SUGERE****INDICA****REPRESENTA****1ª CAPA**

Título da obra

- Tipografia serifada bold;
- Maior tamanho tipográfico da seção;
- Composição em caixa alta;
- 2 linhas de texto;
- Orientação horizontal;
- Aplicação com preenchimento por imagem;
- Contorno em dourado;
- Brilho externo em branco.

O fundo de estrelas que se observa no preenchimento do título é uma indicação de que a história terá uma dimensão espacial evidente, provavelmente tomando forma através de viagens espaciais.

A utilização de sombras difusas, brilhos e máscaras de imagem em elementos tipográficos aponta para uma evolução nos processos de produção de projetos gráficos.

1ª capa com alinhamento centralizado no título e nome do autor e alinhamento à esquerda na frase de efeito, seguindo uma hierarquia "título > ilustração > autor > frase", margeamento regular e colorização policromática.

Nota-se como a utilização de ferramentas digitais de design, já utilizadas no período de publicação deste livro, levaram ao aumento da complexidade dos projetos editoriais, que tornavam-se mais ousados em suas composições e mais livres no que diz respeito à criação de layouts, algo perceptível, por exemplo, na ampliação do uso de múltiplos efeitos gráficos em tipografias e no maior controle na disposição de elementos.

Percebe-se uma maior deliberação na escolha de tipografias para compor as informações textuais dispostas na sobrecapa, na qual duas ou três fontes são formatadas de modo a gerar maior diferenciação entre elas sem

Frase de efeito

- Tipografia *sans serif* bold;
- Menor tamanho tipográfico da seção;
- Maiusculização inicial;
- 2 linhas de texto;
- Orientação horizontal;
- Aplicação em amarelo;
- Sombra difusa em preto.

A exibição de personagens mais velhos na arte da 1ª capa (além de conectar-se com o título da obra) pode ser tratada como evidência de que o protagonista (e outros membros do elenco de apoio) estarão na terceira idade, o que vai contra a tendência de muitas obras de ficção especulativa,

Nome do autor

- Tipografia serifada bold;
- 2º maior tamanho tipográfico da seção;
- Composição em caixa alta;
- 1 linha de texto;
- Orientação horizontal;
- Aplicação em

		branco; - Sombra difusa em preto.	onde o protagonista, jovem e inexperiente, passará por uma jornada que resultará em seu amadurecimento. É possível que a ilustração esteja retratando um grupo de personagens no interior de um veículo espacial, com astros, planetas e espaçonaves sendo exibidas do outro lado de uma janela.		requerer uma extensão da paleta tipográfica. Nota-se que o layout das orelhas deste projeto é similar ao layout de um projeto anteriormente analisado que foi publicado pela mesma editora, indicando uma consolidação nos processos de design da editora, no qual apenas eventuais ajustes e atualizações seriam necessários para manter a viabilidade das decisões adotadas.
	Ilustração de capa	- Pintura à mão; - Renderização realista; - Percepção de profundidade; - Ambientação tingida em azul; - Utilização moderada de cores.			
4ª CAPA	1ª recomendação	- Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada, com maiusculização inicial; 2ª aplicação serifada em bold, com composição em versalete; - 2ª maior tamanho tipográfico da seção; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em dourado.	Ao colocar um recorte de um trecho do livro entre duas recomendações e em uma aplicação cromática distinta dos elementos que a ladeiam, percebe-se um esforço para atrair o leitor, o que possivelmente iria contextualizar a cena representada pela ilustração de capa. Nota-se que apesar da 4ª capa não utilizar uma ilustração de capa, decisões de design foram tomadas a fim de evitar que esta seção ficasse visualmente pobre, fazendo uso de aplicações tipográficas em cores diferentes, elementos gráficos na divisão de elementos e de um fundo cromático com	4ª capa com alinhamento centralizado nas recomendações e no código do ISBN + código de barras e alinhamento justificado no trecho do livro, seguindo uma hierarquia linear "1ª recomendação > trecho > 2ª recomendação > ISBN + código de barras", margeamento regular, com utilização de elementos gráficos quadrangulares como divisórias acima e abaixo do trecho do livro, utilização de uma caixa para conter o código de barras e colorização policromática.	
	Trecho do livro	- Tipografia <i>sans serif</i> ; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco.			
	2ª recomendação	Mesma formatação da 1ª recomendação.			
	Código do ISBN +	- Padrão ISBN 10;			

	Código de barras	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia monoespaçada; - Maior tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto; - Aplicação em branco na caixa de contenção. 	três cores.		
	Fundo cromático	Azul, preto e amarelo.			
LOMBADA	Título da obra	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada bold; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação vertical; - Aplicação em dourado. 	<p>Ocorre uma recontextualização da ilustração de capa da 1ª capa, onde o enquadramento destaca um dos personagens em específico (presumidamente o protagonista), cujo apenas a cabeça e pescoço são exibidos, sendo o restante da ilustração encoberto por um gradiente, fazendo assim com que o livro tenha um “rosto” ao qual sua memória possa estar ligada.</p> <p>A utilização do mesmo elemento gráfico divisor utilizado na 4ª capa sugere uma maior consideração por parte dos designers com o desenvolvimento de uma identidade visual para o projeto gráfico do livro.</p> <p>A aplicação de um novo isologo da marca de uma editora já abordada em análises</p>	Lombada com alinhamento centralizado seguindo uma hierarquia linear “ilustração > título > autor > editora”, margeamento regular, com utilização de um elemento gráfico quadrangular como divisor, com utilização de uma caixa para conter o título da obra, o nome do autor e o logo da editora e colorização policromática.	
	Nome do autor	<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia serifada bold; - Tamanho equivalente ao título acima; - Composição em caixa alta; - 1 linha de texto; - Orientação vertical; - Aplicação em branco. 			
	Logo da editora	<ul style="list-style-type: none"> - Isologo; - Tipografia <i>sans serif</i>; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco. 			
	Fundo cromático	Azul com contorno amarelo			
	Ilustração de lombada	<ul style="list-style-type: none"> - Pintura à mão; - Renderização realista; - Percepção de profundidade; - Ambientação tingida em azul; - Utilização 			

		moderada de cores. - Obscurecimento da imagem por gradiente	anteriores aponta para a renovação da estratégia de comunicação da editora.		
1º ORELHA	Código do ISBN	- Padrão ISBN 10; - Tipografia <i>sans serif</i> ; - Menor tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco;	O investimento numa impressão colorida nas orelhas dá melhor continuidade ao projeto gráfico, amarrando o layout de modo a privilegiar a visualização completa da parte extratextual. O preço indicado corresponde ao valor de “vinte e três dólares e noventa e cinco centavos” nos Estados Unidos e “trinta e três dólares e noventa e cinco centavos” no Canadá.	1º orelha com alinhamento à esquerda no código do ISBN, alinhamento à direita no preço de capa, alinhamento centralizado no título e alinhamento justificado no texto corrido, seguindo uma hierarquia “título > ISBN > preço > recomendação > sinopse”, margem regular e colorização policromática.	
	Preço de capa	- Tipografia <i>sans serif</i> ; - Tamanho equivalente ao código do ISBN acima; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco.			
	Recomendação	Mesma formatação da 4ª capa .			
	Título da obra	Mesma formatação da 1ª capa .			
	Sinopse	- Tipografia <i>sans serif</i> ; - Maior tamanho equivalente a recomendação acima; - Maiusculização inicial; - Parágrafo iniciado por capitular; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco.			
	Fundo cromático	Azul royal chapado.			
2º ORELHA	Continuação da sinopse	- Tipografia <i>sans serif</i> ; - Maior tamanho tipográfico da	A foto colorida permite uma visualização mais precisa da	2º orelha com alinhamento justificado na biografia e	

		seção;; - Maiusculização inicial; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.	aparência do autor. A menção ao “ <i>web journal</i> ” do autor em sua biografia pode ser tratada como um estímulo a uma nova dimensão de contato entre escritor e leitor, no qual o autor não precisa estar presente em veículos tradicionais para se comunicar diretamente com sua audiência, ao mesmo passo em que permite que o autor seja representado sem requerer o intermédio da editora. Coincidentemente, a inserção de um endereço web que conduz ao site da editora indica um estreitamento da relação entre editora e leitor, propiciado pelo <i>boom</i> da era digital, na qual leitores podem acompanhar anúncios de novos títulos, novos contratos firmados entre a editora e novos autores, <i>blogs</i> , fóruns e várias outras comodidades que geram um maior senso de comunidade entre leitores da editora em questão.	alinhamento centralizado no restante, seguindo uma hierarquia linear “continuação da sinopse > foto > biografia > colofão + dados”, margeamento regular e colorização policromática.
	Foto do autor	- Recorte quadrado; - Colorida; - Enquadra cabeça e ombros.		
	Biografia	- Tipografia <i>sans serif</i> ; - Tamanho equivalente a continuação da sinopse acima; - Maiusculização inicial; - Parágrafo iniciado por capitular; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.		
	Colofão + dados da editora	- Tipografia <i>sans serif</i> ; - Menor tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - 9 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.		

4.12 THE WAY OF KINGS / O Caminho dos Reis (2010)

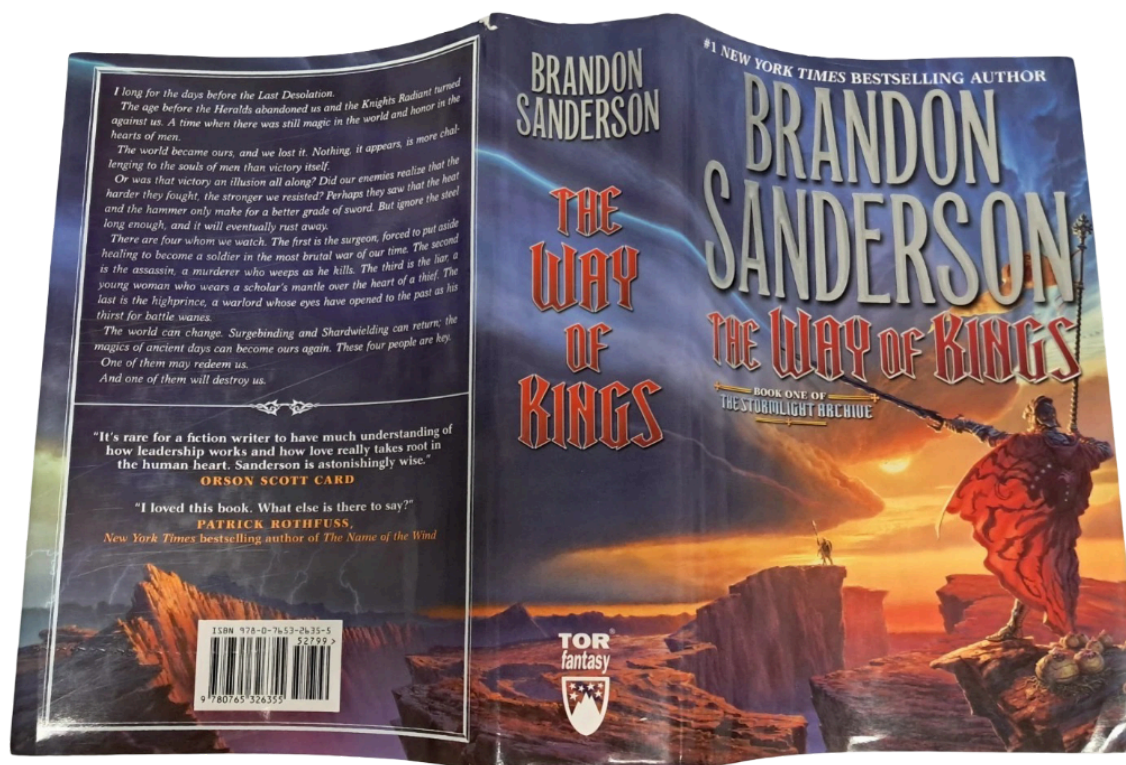


Figura 46: Sobrecapa de “The Way of Kings”
Fonte: Ebay, 2025

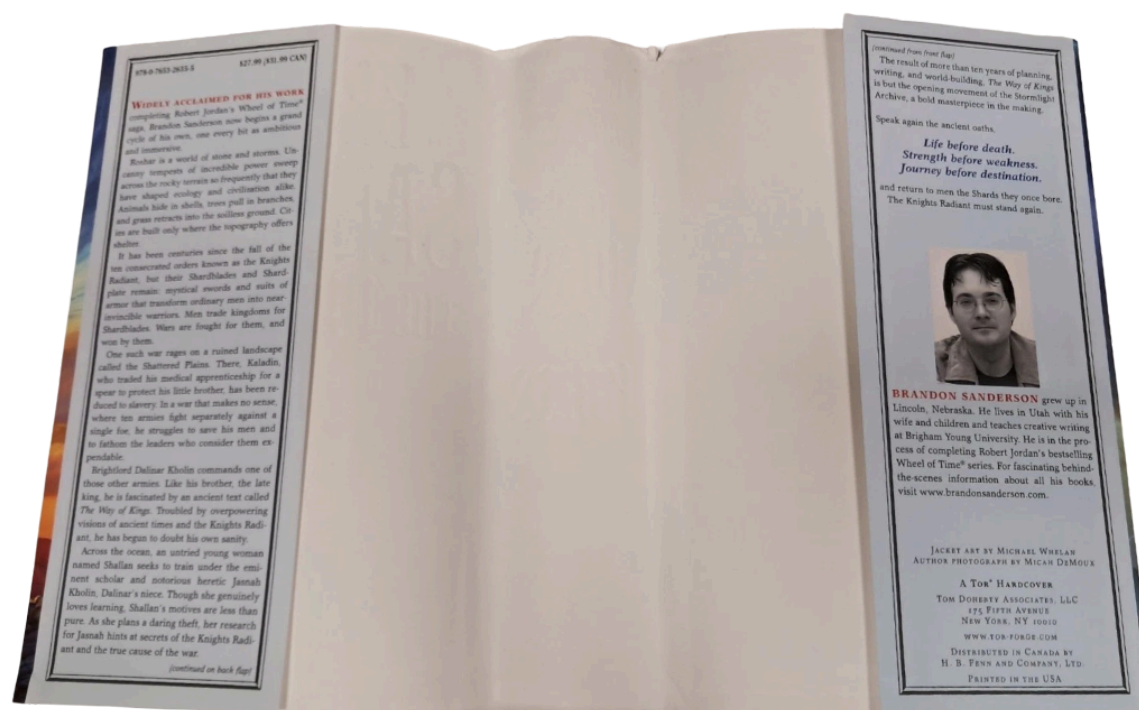


Figura 47: Orelhas da sobrecapa de “The Way of Kings”
Fonte: Ebay, 2025

UFPE | CAC | dDESIGN | BACHARELADO EM DESIGN

Projeto de conclusão em curso

Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa

Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva | **Orientador:** Hans Waechter**QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA****QUADRO N°:**
#12**Livro analisado:** *The Way of Kings* (O Caminho dos Reis)**Já foi lido?**
Não**SIN-SIGNO****QUALI-SIGNO****LEGI-SIGNO****SEÇÕES****DECOMPOSIÇÃO****PROPRIEDADES****SUGERE****INDICA****REPRESENTA****1ª CAPA**

Premiação do autor

- Tipografia serifada bold;
- 2º menor tamanho tipográfico da seção;
- Composição em caixa alta;
- 1 linha de texto;
- Orientação horizontal;
- Aplicação em branco.

A colocação de uma premiação logo no topo da 1ª capa pode ser interpretada como um atestado da qualidade e da importância que a obra tem, buscando provocar o interesse do leitor sem que ele sequer tenha se familiarizado com os temas da obra.

1ª capa com alinhamento à esquerda no identificador da série e alinhamento centralizado no restante, seguindo uma hierarquia "autor > premiação > título > identificador > ilustração", margem regular, com utilização de linhas divisórias ornamentais ao redor e abaixo do nome do identificador da série, com colorização policromática.

A colocação da figura principal dentro da ilustração de capa, junto de sua pose, suas vestimentas e de como ele interage com o cenário da ilustração evidencia o tom épico da narrativa, enquanto a colocação de uma figura distante evoca uma escala dramática, podendo se tratar de um oponente da figura protagonista.

Nome do autor

- Tipografia serifada condensada;
- Maior tamanho tipográfico da seção;
- Composição em caixa alta;
- 2 linhas de texto;
- Orientação horizontal;
- Aplicação em cinza claro;
- Sombra difusa em preto.

A colocação do nome do autor como um elemento com maior destaque do que o próprio título da obra aponta para a estatura do autor, cujo reconhecimento não estaria atado a um livro específico, ou mesmo uma série específica. Isso indica que para muitos leitores, saber que essa obra foi escrita pelo autor em questão já seria um atrativo.

A formatação dada ao identificador da série sugere que

A ambientação e a representação do horizonte tempestuoso retratados na capa podem ser vistos como uma manifestação natural de um ambiente hostil, assim como podem indicar a coragem ou o poder dos personagens que estão em cena, considerando a magnitude do evento climático que se projeta acima deles.

A geologia, a

Título da obra

- Tipografia de exibição;
- 2º maior tamanho tipográfico da seção;
- Composição em caixa alta;
- 1 linha de texto;
- Orientação horizontal;
- Aplicação em gradiente de 90º de vermelho escuro para

		vermelho claro; - Contorno em prateado - Sombra difusa em preto.	esta série de livros possui grande destaque entre a bibliografia do autor, potencialmente indicando que se trata de uma de suas principais séries.		vegetação e o evento climático retratados na ilustração indicam que o mundo em que a história se passa é alternativo ao nosso. Nota-se o uso de caixas contendo os elementos trazidos nas orelhas, o que até o momento não havia sido visto. Tal decisão, junto a aplicação de um fundo cromático em ambas as orelhas pode sugerir uma maior atenção quanto ao aspecto temático das orelhas, deixando-as em maior conformidade com o restante do projeto.
	Identificador da série	- Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada bold, composta em caixa alta, com aplicação em branco; 2ª aplicação de exibição, composta em caixa alta, com aplicação em gradiente de 90° de azul acinzentado para azul acinzentado escuro; - Menor tamanho tipográfico da seção; - 2 linhas de texto; - Orientação horizontal.			
	Ilustração de capa	- Pintura à mão; - Renderização realista; - Percepção de profundidade; - Ambientação clara; - Ampla utilização de cores.			
4ª CAPA	Trecho do livro	- Tipografia serifada italizada; - 2ª maior tamanho tipográfico da seção; - Maiusculização inicial; - Texto corrido; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco.	Nota-se uma nova abordagem na aplicação de uma arte de capa continuada até a 4ª capa, onde até então era comum que em casos que a 4ª capa continuasse a ilustração da 1ª capa, não seriam aplicadas soluções gráficas mais complexas, enquanto neste exemplo, a ilustração recebe	4ª capa com alinhamento justificado no trecho do livro e alinhamento centralizado no restante, seguindo uma hierarquia linear “trecho > recomendações > ISBN + código de barras”, margeamento regular, com utilização de uma caixa para conter os elementos da	
	Recomendações	- Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação			

		<p>serifada bold, composta em caixa alta, com aplicação em amarelo;</p> <p>2ª aplicação serifada bold, com maiusculização inicial e aplicação em branco;</p> <p>- Maior tamanho tipográfico da seção;</p> <p>- Texto corrido;</p> <p>- Orientação horizontal.</p>	<p>algumas intervenções a fim de otimizar seu uso, sendo enquadrada por um elemento gráfico, dividida por uma linha ornamentada e levemente obscurecida por uma camada de cor preta de baixa opacidade para melhorar a legibilidade dos textos trazidos na 4ª capa.</p> <p>É sugerido um interesse em que especial atenção seja dada ao nome dos autores que escreveram as recomendações, indicando que se tratam de autores renomados.</p> <p>Nota-se uma alteração no padrão dos códigos ISBN, onde o código indicado neste livro contém 13 dígitos, indicando a atualização do protocolo ISBN 10 para o ISBN 13, indicando uma maior variabilidade nas combinações possíveis, que por sua vez garante o registro de mais obras.</p>	<p>4ª capa e linhas divisórias ornamentais entre o trecho e as recomendações, com colorização policromática.</p>	
	Código do ISBN + Código de barras	<p>- Padrão ISBN 13;</p> <p>- Tipografia monoespaçada;</p> <p>- Menor tamanho tipográfico da seção;</p> <p>- Orientação horizontal;</p> <p>- Aplicação em preto;</p> <p>- Aplicação em branco na caixa de contenção.</p>			
	Continuação da ilustração de capa	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa .			
LOMBADA	Nome do autor	<p>- Tipografia serifada condensada;</p> <p>- Menor tamanho tipográfico da seção;</p> <p>- Composição em caixa alta;</p> <p>- 2 linhas de texto;</p> <p>- Orientação horizontal;</p> <p>- Aplicação em</p>	<p>Na lombada, ocorre uma alteração hierárquica, e o nome do livro passa a ser maior do que o nome do autor, indicando que enquanto na 1ª capa, que geralmente é exibida em</p>	<p>Lombada com alinhamento centralizado, seguindo uma hierarquia "título > autor > editora", margeamento estreito, espaçamento vertical entre os elementos e colorização</p>	

		cinza claro; - Sombra difusa em preto.	displays de livrarias, o reconhecimento do autor é parte importante da estratégia de marketing do livro, na lombada, a identificação rápida do título é uma necessidade muito mais crítica.	policromática.	
	Título da obra	- Tipografia de exibição; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Composição em caixa alta; - 4 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em gradiente de 90° de vermelho escuro para vermelho claro; - Contorno em prateado - Sombra difusa em preto.	Comparado com o isologo utilizado pela mesma editora na análise do livro anterior, percebe-se que este isologo está associado a uma grupo da casa editorial a qual pertence, sugerindo também que tal isologo, que vem sendo utilizado desde a década de 90, provavelmente foi preservado graças a seu teor icônico, promovendo fácil reconhecimento por parte dos leitores de ficção especulativa.		
	Logo da editora	- Isologo; - Tipografia <i>sans serif</i> ; - Composto em caixas alternadas; - Orientação horizontal; - Aplicação em branco.			
	Continuação da ilustração de capa	Mesmo aspecto da ilustração da 1ª capa .			
1º ORELHA	Código do ISBN	- Padrão ISBN 13; - Tipografia serifada; - Menor tamanho tipográfico da seção; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto;	Ocorre uma aplicação cromática distinta na primeira linha da sinopse, chamando atenção para o fato que o autor já é reconhecido e aclamado por seu trabalho prévio em outras séries.	1ª orelha com alinhamento à esquerda no código do ISBN, alinhamento à direita no preço de capa e alinhamento justificado na sinopse, seguindo uma hierarquia "ISBN > preço > sinopse",	
	Preço de capa	- Tipografia serifada; - Tamanho equivalente ao código do ISBN acima; - 1 linha de texto; - Orientação horizontal;	O preço indicado corresponde ao valor de "vinte e sete dólares e noventa e nove centavos" nos Estados Unidos e "trinta e um	margreamento estreito, com utilização de uma caixa retangular para conter os elementos da 1ª orelha e colorização com	

		- Aplicação em preto.	dólares e noventa e nove centavos” no Canadá.	três tons.	
	Sinopse	- Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada bold, composta em versalete, com aplicação em vermelho; 2ª aplicação serifada, com maiusculização inicial e aplicação em preto; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Texto corrido; - Orientação horizontal.			
	Fundo cromático	Azul claro chapado.			
2ª ORELHA	Continuação da sinopse	- Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada, com maiusculização inicial e com aplicação em preto; 2ª aplicação serifada bold e italizada, com maiusculização inicial e aplicação em preto; - Maior tamanho tipográfico da seção; - Texto corrido; - Orientação horizontal.	Ao final da sinopse, uma frase é formatada de modo diferente de como o texto foi até então formatado, realçando um provérbio com grande teor icônico dentro da narrativa, sendo ele trazido de modo que a frase seja lembrada pelos leitores, e que pudesse até mesmo tornar-se uma frase tipicamente utilizada por fãs da obra em questão. É possível que ao utilizar uma foto em tons de cinza, deseje-se criar uma impressão de que a identidade deste autor se	2ª orelha com alinhamento justificado na 2ª aplicação da continuação da sinopse e na biografia e alinhamento centralizado no restante, seguindo uma hierarquia linear “continuação da sinopse > foto > biografia > colofão + dados”, margem estreito, com utilização de uma caixa retangular para conter os elementos da 1ª orelha e colorização com 4 tons.	
	Foto do autor	- Recorte vertical; - Tons de cinza; - Enquadra cabeça e pescoço.			
	Biografia	- Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada bold,			

		composta em caixa alta, com aplicação em vermelho; 2ª aplicação serifada, com maiusculização inicial e aplicação em preto; - Tamanho equivalente a continuação da sinopse acima; - Texto corrido; - Orientação horizontal.	alinhe à de autores clássicos da literatura fantástica.		
	Colofão + dados da editora	- Múltiplas aplicações tipográficas: 1ª aplicação serifada, composta em versalete; 2ª aplicação serifada em bold, composta em versalete; - Menor tamanho tipográfico da seção; - 10 linhas de texto; - Orientação horizontal; - Aplicação em preto.			
	Fundo cromático	Azul claro chapado.			

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ficção especulativa, como deve ter sido mostrado pela fundamentação e pelo desenvolvimento desta pesquisa, é um gênero literário extremamente expansivo e diverso. Tais características, tão marcantes nas narrativas contidas nas páginas dos livros, devem também se fazerem presentes em seus projetos editoriais, e sobretudo em suas capas e sobrecapas. Logo, é fácil inferir que uma análise profunda destes artefatos gráficos pode revelar-se muito útil tanto para autores, que passarão a entender as justificativas por detrás das decisões tomadas pela editora, quanto para designers e capistas, que poderão entender os efeitos causados pelas decisões de design tomadas em capas de obras importantes para a ficção especulativa, garantindo inspiração e respaldo na criação de novos projetos.

Logicamente, uma análise deste teor também implica na expansão de conhecimentos a respeito da evolução do mercado livreiro e do design editorial em vários aspectos significativos para os setores, visto que o modo em que as pesquisas foram realizadas e apresentadas se dá de modo diacrônico, promovendo um entendimento procedural quanto aos procedimentos, limitações e inovações que surgiram e sumiram com o passar do tempo.

Quanto à ficção especulativa e os gêneros que a compõem, pode-se afirmar que eles foram satisfatoriamente explicados durante a fundamentação teórica, que por sua vez também apresentou como o surgimento da disciplina de design promoveu uma revolução estrutural nos meios de comunicação, com destaque especial aos livros e suas capas.

Após essa extensiva contextualização contida na fundamentação teórica, se deu a seleção dos objetos de análise desta pesquisa, as sobrecapas de livros de ficção especulativa, levando em consideração todos os critérios que haviam sido estipulados. As capas deveriam pertencer a obras de fantasia e ficção científica, que por sua vez deveriam ter sido publicadas entre os anos de 1901 e 2020, intervalo de tempo este que seria dividido em 12 décadas. Deveria se selecionar uma capa para representar uma década, enquanto a capa que representasse a década seguinte deveria pertencer a um gênero literário distinto da anterior, fazendo com que a análise de 6 capas de obras de fantasia e 6 capas de obras de ficção científica fossem apresentadas alternadamente.

Com a realização da seleção das capas, houve a exposição da metodologia que seria adotada para realização da pesquisa. A metodologia utilizada foi adaptada de um modelo proposto por André Melo Mendes, chamado “metodologia para análise de imagens fixas”, que revelou-se ideal para os propósitos deste projeto graças ao instrumento apresentado por Mendes, chamado “quadro de análise descritiva, qualitativa e sugestiva”.

Com a escolha da metodologia e a validação de sua utilidade para os propósitos desta pesquisa, deu-se iniciada etapa de análise, onde cada uma das sobrecapas foi submetida a uma análise gráfica, semiótica e diacrônica através do quadro de análise, que dividiu as sobrecapas em seções, decompôs as seções nos elementos que as compunham, identificou as propriedades de cada elemento, apontou quais entendimentos eram sugeridos pela composição da cada seção, descreveu detalhadamente os layouts de cada seção e ao fim, registrou interpretações quanto ao que era comunicado mediante a análise total da sobrecapa, como um suporte singular de toda a parte extratextual.

Cada análise realizada apontou uma série de particularidades, como decisões projetuais que individualizam uma sobrecapa em específico, ao mesmo passo em que apontam tendências que permaneceram constantes com o passar do tempo. Cada análise destaca abordagens tomadas nas esferas técnica, narrativa e mercadológica que ocorreram ao longo do intervalo de tempo no qual os objetos analisados coexistem, e como estas transformações influenciaram as sobrecapas que lhes são correlatas. Importar ressaltar que as afirmações feitas durante a camada de representação dos quadros de análise não buscaram refletir com exatidão as intenções da equipe editorial e dos capistas responsáveis por projetar as sobrecapas, mas sim apontar levantamentos emergentes (e declaradamente subjetivos) que ambicionam, através das lentes do design e da semiótica, chegar a conclusões lógicas e compreensivas.

Diante destas constatações, pode-se afirmar que os objetivos propostos ao começo desta pesquisa foram satisfatoriamente cumpridos, e que a realização desta pesquisa comprova a importância em se analisar metodicamente as capas e sobrecapas de obras de ficção especulativa.

Dentre as observações que emergiram da pesquisa, pôde-se observar a ubiquidade do uso de ilustrações como elementos imagéticos de maior destaque nas capas e sobrecapas analisadas, sendo elas o veículo ideal para representar a

natureza especulativa de suas obras, o que costumeiramente precisa estar amplamente visível nas capas. Inclusive, estas observações fazem com que a maioria das capas analisadas sejam categorizadas como capas expressionistas segundo as definições de Haslam (2006, p. 165).

Também se percebeu como as ilustrações passaram a privilegiar representações realistas com o passar do tempo, o que pode ser atribuído à adoção de métodos de impressão modernos.

Foram observadas também as convenções de formatação, diagramação e posicionamento de elementos que foram desenvolvidas ao longo dos anos, conferindo aos projetos um verniz de previsibilidade e aprimorando a experiência do usuário.

Destaca-se também a transição das abordagens empregadas pelas editoras para se fazerem presentes nas composições, indo de listas de obras publicadas pela editora até o desenvolvimento de identidades visuais.

Nota-se a introdução de novas soluções para melhorar a experiência de distribuição e comercialização dos livros, inicialmente pela indicação do preço de capa e em seguida com a introdução de códigos de produção, códigos do ISBN e códigos de barras.

Por fim, percebe-se nas últimas décadas como a pessoa do autor passou a se dissociar da figura da editora, estando cada vez mais em evidência com a inserção de fotos do autor e também de seus websites pessoais, estabelecendo assim um contato mais próximo entre autores e leitores. Estas são apenas algumas das muitas constatações feitas ao longo da pesquisa.

Contudo, apesar do sucesso no cumprimento dos objetivos apresentados na introdução do projeto, podem ser observadas algumas limitações ou dificuldades que, ainda que não tenham impedido a realização da pesquisa, foram desafiantes de se contornar e solucionar.

Primeiramente, o caráter exploratório da pesquisa exigiu um nível de aprofundamento extenso em todos os tópicos tratados na fundamentação teórica, ao ponto de levar à formação de subtópicos e outras camadas mais específicas ainda, resultando em um prolongado desenvolvimento textual.

Segundamente, a seleção das imagens provou ser uma das etapas mais longas da pesquisa, ainda que a especificidade dos critérios estipulados sugerisse que seria uma das mais ágeis. A busca havia se concentrado em sites que

realizavam vendas e leilões de livros, pois ambos exigiam que os produtos vendidos e leiloados tivessem fotos suas divulgadas na página de vendas. Ainda assim, nem todos os anunciantes colocavam fotos suficientes dos produtos, e em muitos casos, as fotos exibiam apenas uma das faces (ou seções) dos livros, enquanto o tipo de anúncio ideal para os propósitos desta pesquisa era um que tivesse fotos da sobrecapa removida e desdobrada por inteira ou fotos separadas que mostrassem a parte externa da sobrecapa (1ª capa, lombada e 4ª capa) e interna (as duas orelhas). Para encontrar estes anúncios ideais, longas buscas foram feitas, e não foram raros os casos de imagens terem sido encontradas, porém logo em seguida removidas da internet, pois os livros anunciados haviam sido vendidos e suas páginas foram deletadas.

Terceiramente, houve o preenchimento do quadro de análise, que para todos os propósitos foi categorizada como a atividade mais árdua e estafante de toda a pesquisa. Essa afirmação é explicada pelo modo em que os quadros foram preenchidos, formando uma estrutura que foi aplicada em todos os quadros de análise. Em suma, cada coluna precisou ser preenchida com alguns dados em específico, de modo que houvesse uma linha condutiva conectando todas as análises. Houveram adaptações quando necessário, mas no geral, cada coluna seguia um roteiro específico no modo em que registravam os resultados das análises gráficas e semióticas. A necessidade de seguir este roteiro, desenvolvido no primeiro quadro de análise e aperfeiçoado nas análises subsequentes, fez com que muito tempo fosse dedicado à manter a integridade da estrutura, garantindo que os termos certos estavam sendo aplicados na sequência certa e numa linguagem certa. Tal repetibilidade foi difícil de se gerenciar, e não raramente eram identificados erros terminológicos em análises já concluídas. É possível que alguns destes erros tenham escapado de minha revisão e ainda se façam presentes nesta versão do documento.

Caso o tema desta pesquisa venha a receber continuidade no futuro, a expansão ou a especialização em tópicos específicos tocados no desenrolar do projeto podem ambos serem direcionamentos viáveis para a condução dessa linha de pesquisa. Diante do foco em obras publicadas no exterior durante a seleção de objetos de estudo, uma pesquisa similar com foco em obras de ficção especulativa publicadas no Brasil pode ser uma alternativa valiosa, criando precedentes para a realização de uma análise comparativa entre os dois mercados editoriais. Além

disso, o aumento ou a diminuição no número de objetos de estudo pode causar efeitos distintos, onde uma análise com foco em apenas uma capa de livro pode exigir um esmiuçamento e detalhamento ainda maior nos resultados da análise, enquanto um estudo com várias dezenas de livros poderia resultar em uma análise comparativa dos resultados obtidos, levando a geração de dados com possível validade estatística.

Por fim, caso a metodologia de Mendes venha a ser a principal metodologia a ser aplicada em uma pesquisa de teor similar, existe uma oportunidade para otimizar o modo pelo qual se faz o registro de resultados no quadro. Uma das possibilidades consideradas durante a conceituação do projeto, mas não continuada por conta da falta de familiaridade com o processo, foi a de se utilizar um formulário digital com alternativas pré-colocadas, no qual caberia ao pesquisador apenas assinalar as opções que correspondessem às características da sobrecapa. No caso de dados extremamente variáveis, haveria a possibilidade de se imputar os dados através da digitação. Em retrospecto, este parece ser um método consideravelmente mais ágil do que o que foi utilizado durante esta pesquisa.

Em último caso, resta-nos apenas imaginar e idealizar os modos pelos quais as capas das obras de ficção especulativa irão se distinguir daquelas que foram analisadas ao longo desta pesquisa e até mesmo daquelas que estão neste exato momento sendo exibidas em livrarias e sites de vendas. A permanência do livro na sociedade e na cultura irá depender da atualização de seu suporte, ainda que o papel por ele exercido continue a ser vital.

Estas, e muitas outras, são e continuarão a ser deliberações realizadas por todos os designers que participam do processo de criar capas, artefatos estes que, como nenhum outro, objetivam refletir a profundidade do que é comunicado pelas obras envolvidas por elas.

6. REFERÊNCIAS

6.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **The fundamentals of graphic design**. 1ª edição. Lausanne: AVA Publishing, 2009.

_____. **The visual dictionary of graphic design**. 1ª edição. Lausanne: AVA Publishing, 2006.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSOCIAÇÃO DOS DESIGNERS GRÁFICOS. **ABC da ADG**: Glossário de termos e verbetes utilizados no Design Gráfico. São Paulo: ADG, [1998?].

ATTEBERY, Brian. **Stories about stories**: Fantasy and the remaking of myth. 1ª edição. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014.

BAINES, Phil. **Penguin by Design**: A Cover Story 1935-2005. 1ª edição. Londres: Penguin Books, 2005

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. **ISBN**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.cbl.org.br/plataforma_de_servic/isbn/>. Acesso em: 06 de dezembro de 2025.

CANVA. **50 Termos do Design Gráfico Explicados aos Não-Designers de Maneira Simples**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.canva.com/pt_br/aprenda/50-termos-do-design-grafico-explicados/>. Acesso em: 2 de dezembro de 2025.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. 1ª edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

CARTWRIGHT, Mark. Vitruvius. **World History Encyclopedia**, 2015. Disponível em: <<https://www.worldhistory.org/Vitruvius/#:~:text=Marcus%20Vitruvius%20was%20a%201st%20century>>. Acesso em: 29 de setembro de 2024.

CLUTE, John; GRANT, John. **The encyclopedia of fantasy**. 2º volume. Londres: Orbit Books, 1996.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Capista**. [s.d.]. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/capista>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2025.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Diacronia**. [s.d.]. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/diacronia>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2025.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Dimensão**. [s.d.]. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/dimens%C3%A3o>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2025.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Iluminura**. [s.d.]. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/iluminura>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2025.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Layout**. [s.d.]. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/layout>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2025.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Narrativa**. [s.d.]. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/narrativa>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2025.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Versalete**. [s.d.]. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/versalete>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2025.

FRANKLIN, H. Bruce. **Science Fiction: The Early History**, 1978. Disponível em: <<https://www.hbrucefranklin.com/articles/history-of-science-fiction>> Acesso em: 26 de setembro de 2025.

GOOGLE FONTS. **Monospaced**. [s.d.]. Disponível em: <<https://fonts.google.com/knowledge/glossary/monospaced>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2025.

HALUCH, Aline. **Guia prático de design editorial**: Criando livros complexos. 1ª edição. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2013.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II**: como criar e produzir livros. 2ª edição. São Paulo: Rosari, 2006.

HEINLEIN, Robert. A. **On the Writing of Speculative Fiction**. 1947.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico**: Uma história concisa. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da Leitura no Brasil**. 6ª edição. São Paulo, 2024. 130 p. Disponível em: <https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2024/11/Apresentação_Retratos_da_Leitura_2024_13-11_SITE.pdf>. Acesso em: 29 de setembro de 2025.

INTERNATIONAL COUNCIL OF DESIGN. **what is design?** 2020. Disponível em: <<https://www.theicod.org/en/professional-design/what-is-design/what-is-design>>. Acesso em: 3 de outubro de 2025.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 1ª edição. Lisboa: Edições 70, 2019.

LE GUIN, Ursula K.. **The Year of the Flood by Margaret Atwood**. The Guardian, Londres, 29 de agosto de 2009. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

LONG, Steven S.. **Defining Fantasy**. [S.l.: s.n.], 2011.

MANCUSO, Cecilia. **Speculative or science fiction? As Margaret Atwood shows, there isn't much distinction**. The Guardian, Londres, 10 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2016/aug/10/speculative-or-science-fiction-as-margaret-atwood-shows-there-isnt-much-distinction>>. Acesso em 10 de outubro de 2024.

MEGGS, Philip B. **História do Design Gráfico**. 1ª edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MENDES, André M. **Metodologia para análise de imagens fixas**. 1ª edição. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2019.

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY. **Nonmimetic**. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/nonmimetic>>. Acesso em: 31 de agosto de 2024.

MONOTYPE. **A guide to type styles**, 2025. Disponível em: <<https://www.monotype.com/resources/guide-type-styles>>. Acesso em: 01 de dezembro de 2025.

MORGAN, Morris Hicky. **Vitruvius: The Ten Books on Architecture**. 1ª edição. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

NICHOLLS, Peter; LANGFORD, David. Science Fantasy. **The Encyclopedia of Science Fiction**, 2024. Disponível em: <https://sf-encyclopedia.com/entry/science_fantasy>. Acesso em 6 de outubro de 2024.

NIELSENIQ BOOKDATA. **Panorama do Consumo de Livros**. [Pesquisa encomendada pela Câmara Brasileira do Livro (CBL)]. Londres, 2023. 77 p. Disponível em: <https://cbl.org.br/wp-content/uploads/2024/02/1701890856753Pesquisa20Panoramado20Consumo20de20Livros_para20publicaC3A7C3A3o_V1.pdf>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2025.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos da Semiótica Aplicados ao Design**. 1ª edição. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2003.

OZIEWICZ, Marek. **Speculative Fiction**. Oxford Research Encyclopedia of Literature, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78>>. Acesso em 25 de agosto de 2024.

PRUCHER, Jeff. **Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction**. 1ª edição. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007.

ROBERTS, Adam. **The History of Science Fiction**. 2ª edição. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

SMITH, Margit J.. The dust-jacket considered. **OpenEdition Journals**. 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/ceroart.3786>> Acesso em 3 de novembro de 2025.

SANTAELLA, Lucia. **O que é a semiótica**. 1ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Semiótica aplicada**. 1ª edição. São Paulo: Thomson Learning, 2002.

SCUDERIA COMUNICAÇÃO. **Dicionário do Designer**. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.scuderia.com.br/site/dicionario-do-designer/>>. Acesso em: 2 de dezembro de 2025.

SILVEIRA, Antônio. **O que é e quais as diferenças entre logotipo, isotipo, imagotipo, isologo e símbolo?** 2025. Disponível em: <https://www.domestika.org/pt/blog/3437-o-que-e-e-quais-as-diferencas-entre-logotip-o-isotipo-imagotipo-isologo-e-simbolo?exp_set=1>. Acesso em: 01 de dezembro de 2025.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. 7ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2007.

STABLEFORD, Brian M.; LANGFORD, David. Space Opera. **The Encyclopedia of Science Fiction**, 2023. Disponível em: <https://sf-encyclopedia.com/entry/space_opera>. Acesso em 6 de outubro de 2024.

STERLING, Bruce. Science Fiction. **Encyclopedia Britannica**, 2025. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/science-fiction>>. Acesso em 26 de setembro de 2025.

TUCKER, D.; UNWIN, G, P, et al. History of publishing. **Encyclopedia Britannica**, 2024. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/publishing>>. Acesso em 11 de setembro de 2024.

VILLAS-BOAS, André. **O que É [e o que Nunca Foi] Design Gráfico**. 6ª edição. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2007.

6.1.1 Livros Analisados

BARRIE, J.M.. **Peter and Wendy**. 1ª edição. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1911.

BROOKS, Terry. **The Sword of Shannara**. 1ª edição. Nova Iorque: Random House, Inc., 1977.

HARBOU, Thea Von. **Metropolis**. 1ª edição. Londres: The Reader's Library, 1927.

HERBERT, Frank. **Dune**. 1ª edição. Filadélfia: Chilton Books, 1965.

JORDAN, Robert. **The Eye of the World**. 1ª edição. Nova Iorque: Tom Doherty Associates, 1990.

LEWIS, C.S.. **The Lion, the Witch and the Wardrobe**. 1ª edição. Londres: Geoffrey Bles, 1950.

ORWELL, George. **Nineteen Eighty Four**. 1ª edição. Londres: Secker & Warburg, 1949.

SANDERSON, Brandon. **The Way of Kings**. 1ª edição. Nova Iorque: Tor Books, 2010.

SCALZI, John. **Old Man's War**. 1ª edição. Nova Iorque: Tor Books, 2005.

SIMMONS, Dan. **Hyperion**. 1ª edição. Nova Iorque: Doubleday, 1989.

TOLKIEN, J.R.R.. **The Hobbit**. 1ª edição. Londres: George Allen and Unwin, 1937.

WELLS, H.G.. **The First Men in the Moon**. 1ª edição. Londres: George Newnes Limited, 1901.

6.2 REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS

[Figura 1]: Robert A. Heinlein. Fonte: The Imaginary Museum, 2020. Disponível em: <<https://mairangibay.blogspot.com/2020/11/sf-luminaries-robert-heinlein.html>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 2]: Judith Merril. Fonte: Reg Innel, 1985. Disponível em: <<https://digitalarchive.tpl.ca/objects/220447/coming-of-age-science-fiction-comes-of-age-in-canada-this-f>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 3]: Margaret Atwood. Fonte: National Arts Centre, 2022. Disponível em: <<https://nac-cna.ca/en/bio/margaret-atwood>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 4]: Ursula K. Le Guin. Fonte: Marion Wood Kolisch, 1988. Disponível em: <<https://www.ursulaklequin.com/publicity-photos>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 5]: Pintura da capa de “*A Memory of Light*”. Fonte: Michael Whelan, 2012. Disponível em: <<https://www.michaelwhelan.com/gallery/illustration/>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 6]: Esboço de “Os Deuses no Monte Olimpo”. Fonte: Antonio Verrio, 1694. Disponível em: <<https://flic.kr/p/8Rq79m>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 7]: Capa de “Das Narrativas Verdadeiras”. Fonte: Editora Iluminuras, 2024. Disponível em: <<https://a.co/d/bfXRtqK>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 8]: Capa de “Viagem à Lua”. Fonte: Editora Biblioteca Azul, 2007. Disponível em: <<https://a.co/d/cC9NIWT>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 9]: Pintura da capa de “Fundação”. Fonte: Michael Whelan, 1985. Disponível em: <<https://www.michaelwhelan.com/gallery/illustration/>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 10]: Modelo de prensa utilizada durante a Revolução Industrial. Fonte: Robert Hoe, 1902. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/63545/63545-h/63545-h.htm>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 11]: Placa de argila mesopotâmica. Fonte: State Library of South Australia, 2025. Disponível em: <<https://www.slsa.sa.gov.au/a-clay-tablet-from-mesopotamia>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 12]: Papiro egípcio. Fonte: Janice Kamrin, 2015. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/essays/papyrus-in-ancient-egypt>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 13]: Placa de madeira chinesa. Fonte: The International Printing Museum, 2021. Disponível em:

<<https://www.printmuseum.org/blog-3/2021-aapi-historymonth-pt1>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 14]: Papiro grego. Fonte: World History Encyclopedia, 2019. Disponível em: <<https://www.worldhistory.org/image/11161/papyrus-scroll-with-farmers-names/>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 15]: Códice do século V. Fonte: The Morgan Library & Museum, 2020. Disponível em: <<https://www.themorgan.org/blog/inside-story-using-x-ray-microtomography-see-hidden-features-manuscript-codex>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 16]: Página iluminada. Fonte: World History Encyclopedia, 2018. Disponível em: <<https://www.worldhistory.org/article/1185/twelve-greatest-illuminated-manuscripts/>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 17]: Gravura do século XIX retratando Gutenberg e sua prensa. Fonte: Granger Academic, 2022. Disponível em: <<https://www.grangeracademic.com/results.asp?image=0066608&itemw=3&itemf=0001&itemstep=1&itemx=1&screenwidth=755>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 18]: Exemplares da produção editorial do século XIX. Fonte: Eldred's, 2025. Disponível em: <https://www.eldreds.com/auction-lot/five-18th-and-19th-century-medical-related-books_FEC41B2B74>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 19]: Paperbacks da Penguin Books. Fonte: Toovey's, 2018. Disponível em: <<http://www.tooveys.com/lots/208782/penguin-books-andre-maurois-ariel-london-1935-8vo-179-x-111mm>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 24]: Comparação entre hardcover (à esquerda), trade paperback (ao meio) e mass market paperback (à direita). Fonte: Wasteland & Sky, 2020. Disponível em: <<https://wastelandandsky.blogspot.com/2020/04/the-importance-of-pockets.html>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 26]: Proteção de livro em tecido. Fonte: VISAD Amsterdam, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/ceroart.3786>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 27]: Exemplar de livro de cinta. Fonte: Yale Library, 1975. Disponível em: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/2021853>>. Acesso em: 20 de novembro de 2025.

[Figura 30]: Modelo de Quadro Descritivo/Qualitativo e Sugestivo. Fonte: Mendes, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/items/743a3058-900e-4a2c-b96f-c02904b46723>>. Acesso em: 13 de junho de 2025.

[Figura 31]: Sobrecapa de “The First Men in the Moon”. Fonte: Raptis Rare Books, 2023. Disponível em:

<<https://www.raptisrarebooks.com/product/the-first-men-in-the-moon-h-g-wells-first-edition-dust-jacket/?srsltid=AfmBOooD0yeljMZrBuUS8-pto7TbbdlyxpiMDGF9XkRhPFswa4cN3omk>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 32]: Sobrecapa de “Peter and Wendy”. Fonte: AbeBooks, 2025. Disponível em:

<<https://www.abebooks.com/first-edition/Peter-Wendy-J-M-Barrie-Charles/32335573746/bd>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 33]: Sobrecapa de “Metropolis”. Fonte: AbeBooks, 2024. Disponível em:

<<https://www.abebooks.com/first-edition/Metropolis-rare-dust-jacket-Thea-Harbou/31131540420/bd>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 34]: Sobrecapa de “The Hobbit”. Fonte: Whitmore Rare Books, 2024. Disponível em:

<<https://www.whitmorerarebooks.com/pages/books/5074/j-r-r-tolkien/the-hobbit?sold=true>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 35]: Sobrecapa de “Nineteen Eighty Four”. Fonte: AbeBooks, 2022. Disponível em:

<https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30920593880&searchurl=attrs%3Dfe%26bsi%3D60%26ds%3D30%26fe%3Don%26rollup%3Don%26sortby%3D17%26vcat%3DSCIENCE%2BFICTION%26vci%3D52715577&cm_sp=snippet_-_srp2-_title6>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 36]: Sobrecapa de “The Lion, the Witch and the Wardrobe”. Fonte: Ebay, 2025. Disponível em: <<https://ebay.us/m/QvtrJj>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 37]: Sobrecapa de “Dune”. Fonte: AbeBooks, 2025. Disponível em: <<https://www.abebooks.com/signed-first-edition/DUNE-TRILOGY-FIRST-STATE-MESIAH-CHILDREN/32198160733/bd#&gid=1&pid=3>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 38]: Sobrecapa de “The Sword of Shannara”. Fonte: Ebay, 2025. Disponível em: <<https://ebay.us/m/vrZFUK>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 39]: Orelhas da sobrecapa de “The Sword of Shannara”. Fonte: Ebay, 2025. Disponível em: <<https://ebay.us/m/vrZFUK>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 40]: Sobrecapa de “Hyperion”. Fonte: Red Fox Rare Books, 2023. Disponível em:

<<https://www.redfoxrarebooks.com/sold-archive-2/4nmqmeqac5lv0x8xojg41w7rl7jsu7>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 41]: Orelhas da sobrecapa de “Hyperion”. Fonte: Red Fox Rare Books, 2023. Disponível em:

<<https://www.redfoxrarebooks.com/sold-archive-2/4nmqmeqac5lv0x8xojg41w7rl7jsu7>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 42]: Sobrecapa de “The Eye of the World”. Fonte: Ebay, 2025. Disponível em: <<https://ebay.us/m/iG1ztp>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 43]: Orelhas da sobrecapa de “The Eye of the World”. Fonte: Red Fox Rare Books, 2025. Disponível em: <<https://ebay.us/m/iG1ztp>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 44]: Sobrecapa de “Old Man’s War”. Fonte: Red Fox Rare Books, 2022. Disponível em: <<https://www.redfoxrarebooks.com/soldarchive/oldmanswarbyjohnscalzi>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 45]: Orelhas da sobrecapa de “Old Man’s War”. Fonte: Red Fox Rare Books, 2022. Disponível em: <<https://www.redfoxrarebooks.com/soldarchive/oldmanswarbyjohnscalzi>>. Acesso em: 06 de março de 2025.

[Figura 46]: Sobrecapa de “The Way of Kings”. Fonte: Ebay, 2025. Disponível em: <<https://ebay.us/m/Vr7RPF>>. Acesso em: 08 de junho de 2025.

[Figura 47]: Orelhas da sobrecapa de “The Way of Kings”. Fonte: Ebay, 2025. Disponível em: <<https://ebay.us/m/Vr7RPF>>. Acesso em: 08 de junho de 2025.

7. GLOSSÁRIO

Acabamento: O processo de finalização de um produto gráfico.

Alinhamento: Disposição precisa de linhas de textos, letras ou imagens por meio de uma linha imaginária vertical ou horizontal.

Bold: Versão de uma fonte com a espessura média de suas hastes mais grossas.

Cabeça: Parte de cima de uma página ou livro.

Caderno: Folha de impressão depois de dobrada, ou formando partes de um livro.

Capista: Pessoa que cria capas de discos, de livros, de revistas ou de outras publicações.

Capitular: Letra utilizada na abertura da composição de um texto, de tamanho maior que os tipos do texto.

Caractere: É todo símbolo utilizado em texto, incluindo os espaços entre as palavras.

Cinta: Tira de papel apropriada para cingir impressos.

Colofão: Indicações do nome do impressor, diagramador, ilustrador, data, materiais, processos utilizados ou fontes tipográficas, colocadas ao final de uma obra editorial.

Condensação: Recurso gráfico que permite diminuir a largura da letra sem alterar sua altura.

Cor chapada: Cor impressa por uma cobertura total e uniforme de tinta.

Composição: Ato ou efeito de compor elementos visuais destinados à exibição.

Cromático: Propriedade daquilo que tem cor (matiz).

Cursiva: Desenho tipográfico que se assemelha à escrita manual, na maioria das vezes, com as letras desconectadas.

Fonte de exibição:

Diacronia: Caráter dos fenômenos ou fatos estudados do ponto de vista da sua evolução no tempo.

Dimensão: Medida, tamanho, proporção ou grandeza.

Edição: Ato de editar, articulação entre texto e imagem, estabelecendo hierarquia de valores com o objetivo de constituir uma determinada ordem de informação visando publicação ou exposição; conjunto de exemplares de uma obra, impresso a uma só vez com a mesma composição.

Editoração: Conjunto de todas as atividades relacionadas com a publicação de livros, para as quais concorrem, dentre outros agentes: o editor (que assume a responsabilidade da edição), o designer (que projeta e diagrama o livro), o gráfico (que compõe e imprime o livro), o distribuidor (intermediário o editor e o livreiro) e o livreiro (que coloca o livro ao alcance do público leitor).

Encadernação: Ação de encadernar, de unir os cadernos que compõem uma publicação colando seus dorsos para mantê-los unidos, formando a lombada do livro, e costurá-los ou simplesmente grampeá-los, recobrimdo-os com uma capa resistente.

Espacejamento: Separação entre letras ou palavras em um texto ou separação de linhas de texto pela inserção de espaço.

Família: Conjunto de caracteres cujo desenho apresenta semelhantes características de construção; Conjunto de fontes tipográficas.

Fonte: Conjunto de caracteres de uma mesma família tipográfica.

Formato: Dimensões de um veículo impresso; tamanho e forma de uma publicação; aparência geral do volume.

Grade: Trama ou malha modular que serve como base para construção de desenhos e diagramações.

Gramatura: Registro do peso, em gramas, de um metro quadrado de um determinado papel.

Gravuras: Processo de impressão no qual a matriz se constitui de chapa ou bloco de metal ou madeira (ou equivalente) sob a qual é cortada ou gravada a imagem ou desenho que se deseja reproduzir.

Hierarquia: O arranjo visual de elementos do design de uma maneira que demonstre o grau de importância de cada elemento.

Hipermídia: Termo utilizado genericamente para a identificação de sistemas de integração de som, imagens, textos e vídeo, que organizam o armazenamento desses dados de modo a permitir sua constante recuperação e interação não-linear.

Iluminura: Pintura a cores (nos livros da Idade Média); ornatos das letras maiúsculas.

Ilustração: Qualquer imagem concebida ou utilizada com o intuito de corroborar ou exemplificar o conteúdo de um texto de livro ou qualquer outro tipo de publicação.

Imagotipo: É a combinação de gráfico, ícone e texto, que mantém sua função e reconhecimento individual.

ISBN: “International Standard Book Number”, ou Padrão Internacional de Numeração de Livro. Sequência criada a partir de um sistema de registro utilizado em todo o mundo, composta de 13 números que indicam o título, o autor, o país, a editora e a edição de uma obra.

Isologo: Representa a convivência entre o texto e o ícone, embora, nesse caso, sejam indivisíveis, pois a marca não seria

identificável se ambos os elementos se separam

Isotipo: Trata-se de uma representação gráfica de uma marca através de sua parte simbólica ou icônica.

Layout: Modo de distribuição e arranjo dos elementos gráficos num determinado espaço ou superfície.

Logotipo: representação gráfica de uma marca formada por letras, abreviaturas ou palavras.

Ligadura: Caractere tipográfico especialmente desenhado representando a combinação de duas ou mais letras.

Mancha: Espaço útil de impressão de uma página determinado pela diagramação.

Máscara: Recurso utilizado para bloquear ou mascarar porções de uma ilustração ou área a fim de protegê-las ou escondê-las.

Monocromia: Processo de impressão a uma só cor.

Monoespçada: Tipografia em que todos (ou a maioria dos) caracteres possuem o mesmo espaçamento horizontal.

Monograma: É a união de duas ou mais letras, geralmente as iniciais das palavras que compõem uma marca, que se fundem para criar um símbolo conjunto.

Narrativa: Obra literária, geralmente em prosa, em que se relata um acontecimento ou um conjunto de acontecimentos, reais ou imaginários, com intervenção de uma ou mais personagens num espaço e num tempo determinados.

Overprint: Técnica de pré-impressão que utiliza a sobreposição de cores na impressão - imprimir sobre áreas já impressas.

Paginação: Ação de paginar, ordenar páginas.

Paleta: Conjunto de cores, dispostas em uma determinada ordem.

Policromia: Processo de impressão que utiliza as quatro cores da escala de impressão: ciano, magenta, amarelo e preto.

Projeto gráfico: Planejamento das características gráfico-visuais de uma peça gráfica.

Sans serif: “Sem serifa”.

Serifa: Pequeno traço que aparece na extremidade das hastes de uma letra.

Tipo: Desenho de letras e algarismos formando um conjunto regido por

propriedades visuais sistematizadas e consistentes.

Tipografia: Processo de criação e/ou utilização de símbolos relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (algarismos, sinais de pontuação, etc.)

Tom: Valor de uma cor em função de seu brilho e sua luminosidade; maior ou menor intensidade de uma cor.

Versalete: Letra maiúscula com corpo do tamanho das minúsculas.

Zeitgeist: A tendência moral e intelectual de uma determinada era, tendo como literal significado “o espírito do tempo”.

8. APÊNDICES

APÊNDICE A - Modelo do quadro de análise descritiva/qualitativa e sugestiva.

UFPE CAC dDESIGN BACHARELADO EM DESIGN					
Projeto de conclusão em curso					
Análise gráfica de capas de livros de ficção especulativa					
Aluno: Guilherme Carvalho Batista da Silva Orientador: Hans Waechter					
QUADRO DE ANÁLISE DESCRITIVA/QUALITATIVA E SUGESTIVA					QUADRO N°: #0
Livro analisado: Nome do livro					Já foi lido? Sim ou não
SIN-SIGNO		QUALI-SIGNO	LEGI-SIGNO		
SEÇÕES	DECOMPOSIÇÃO	PROPRIEDADES	SUGERE	INDICA	REPRESENTA
1ª CAPA					
4ª CAPA					
LOMBADA					
1ª ORELHA					
2ª ORELHA					