



**O projeto gráfico do objeto-livro na cultura  
editorial<sup>9</sup>**

*The graphic design of the object book in editorial  
culture*

*El diseño gráfico del libro objeto en la cultura  
editorial*

*Germana Gonçalves de Araujo<sup>10</sup>*

---

<sup>9</sup> Recebido em 19/01/19, versão aprovada em 20/03/19.

<sup>10</sup> Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe, DAVD/UFS.

**RESUMO**

Ensaio desenvolvido sob o contexto da história universal e local do livro, o qual teve por objetivo principal delimitar aspectos do projeto gráfico de um livro que possam ter propiciado à cultura editorial na história social da comunicação humana. Adentra em quais são os aspectos do design bibliográfico. Conclui que no mundo contemporâneo o público-leitor se torna a cada dia mais exigente diante da diversidade de linguagens que são expostas e que impregnam seu repertório imagético. Identifica que o profissional que atua na área do design editorial do século XXI deve estar atento as mudanças culturais da prática de leitura e na produção gráfica executada com softwares e com o uso da Internet, como fonte quase infinita de informação, o designer pode optar por não simplesmente escolher e empenhar-se em produzir os constructos gráficos; tornando-se, assim, além do gestor, de como o conteúdo será representado, um produtor gráfico que não abdica de propor com personalidade cultural e artística.

**PALAVRAS-CHAVES:** História do Livro. Projeto Gráfico. Editoração.

**ABSTRACT**

It is an essay developed in the context of the universal and local history of the book, whose primary objective was to delimit aspects of the graphic design of a book that may have propitiated editorial culture in the social history of human communication. Goes into what are the aspects of editorial's design. It concludes that in the contemporary world, the reader-public becomes increasingly demanding in view of the diversity of languages that are exposed and that pervade their imaginary repertoire. Identifies that the professional working in the field of 21st century editorial designer must be aware of the cultural changes of reading practice and the graphic production performed with software and the use of the Internet as an almost infinite source of information, the designer can choose to not simply choosing and striving to produce the graphic constructs; thus becoming, besides the manager, how the content will be represented, a graphic producer who does not give up proposing with cultural and artistic personality.

**KEY-WORDS:** Book History. Graphic Project. Publishing.

**RESUMEN**

Ensayo desarrollado en el contexto de la historia universal y local del libro, cuyo objetivo principal fue delimitar aspectos del diseño gráfico de un libro, que pueden haber propiciado la cultura editorial en la historia social de la comunicación humana. Se acerca en cuáles son los aspectos del dibujo editorial. Concluye que en el mundo contemporáneo, el público lector se vuelve cada vez más exigente en vista de la diversidad de idiomas que están expuestos y que impregnan su repertorio imaginario. Identifica que el profesional que trabaja en el campo del diseñador editorial del siglo XXI debe ser consciente de los cambios culturales de la práctica de lectura y la producción gráfica realizada con el software y el uso de Internet como una fuente casi infinita de información, el diseñador puede elegir no simplemente eligiendo y esforzándose por producir las construcciones gráficas; convirtiéndose así, además del gerente, en cómo se representará el contenido, un productor gráfico que no deja de proponer con personalidad cultural y artística.

**PALABRAS CLAVE:** Historia del Libro. Proyecto Grafico. Publicación

## INTRODUÇÃO

Dos muros, aos *rollos*, para as páginas costuradas, a busca pelo registro e disseminação de conteúdo, além das constantes invenções tecnológicas, impulsionou o desenvolvimento de objetos apropriados para a comunicação humana até chegar ao livro que conhecemos hoje em dia.

Para aprimorar o uso do objeto-letrado, não se mediu esforço na experimentação de materiais e processos de reprodução; seja para conseguir suportes mais duráveis e portáteis, tinturas com ancoragem resistente ao tempo ou impressão mecanizada de textos e imagens. É fato que novos conhecimentos técnicos são explorados e implementados com o intuito de atender aos interesses de reter ou compartilhar a informação.

Releva-se, então, que até chegar ao objeto-livro que conhecemos hoje – o formato tradicional de páginas duplas encadernadas ao centro – o registro da informação passou por diversas modificações técnicas, tais como: linguagens visuais elaboradas em conexão as especificidades culturais; e processos de reprodução para multiplicar com precisão e velocidade conteúdos verbais e pictóricos.

Diante de tantas transformações tecnológicas, imagina-se que o projeto gráfico de uma página também tenha sido aprimorado com o tempo, considerando, inclusive, que os aspectos de interação entre leitor-leitura sofreram mudanças significativas em consequência das dinâmicas culturais. Mas na realidade, os princípios de composição de uma página não sofreram modificações efetivas com a história social da comunicação humana e, desde a Bíblia de 42 linhas do alemão Gutenberg (1398-1468), produzida em 1455, poucos elementos utilizados para dispor a informação em uma página foram repensados<sup>11</sup>.

É certo que a história do livro, ou do registro de dizeres verbais e não-verbais (pictórico) em um instrumento de leitura, acompanha a história da alfabetização. Da escrita cuneiforme – 4º milênio a.C., sul do atual Iraque –, as escrituras em parede (Livro dos Mortos, 1.300 a.C., Egito), aos manuscritos (sécs. VII e XV d.C., Europa), ter acesso à informação sempre foi um privilégio do poder. Compreende-se que somente a partir do século XVIII é que se firma a necessidade da prática de leitura no cotidiano das sociedades, a ponto de impulsionar

---

<sup>11</sup> É certo que mesmo antes da Bíblia de Gutenberg (1398-1468), os manuscritos pelos escribas também apresenta, elementos que são utilizados até hoje em dia, tais como, por exemplo: as capitulares, para marcar o princípio de uma parágrafo ou parte, e o colofão, que era utilizado como assinatura do profissional, de um escrita.

a produção de livros com diversos gêneros de conteúdo. Com a Revolução Industrial, o letramento foi um movimento importante para formar uma classe trabalhadora e consumista.

Neste movimento, a figura do Editor ganha força como um gestor comercial da obra, interferindo, inclusive na característica do projeto gráfico; no final do século XVIII a preferência era dada aos projetos considerados mais dinâmicos, sob a perspectiva da leitura, “[...] em vez das decorações ostensivas da arte barroca” (Ibid., p. 110). Para configurar projetos gráficos em consonância com essa noção de dinamismo, além de excluir o modelo de página ornamentada herdada dos manuscritos, foi preciso investir na criação de novas tipografias, no uso da hierarquização da informação e em leiautes com margens generosas. A prática de leitura passa a ser um adestramento conectado ao ideário funcionalista, e a página de um livro tende a ser graficamente estruturada para exigir o mínimo de esforço possível do leitor.

O livro, ao longo da História, se torna um objeto com significados verificáveis por diversos aspectos: religioso ou místico, político, econômico, sociocultural, científico ou didático, e de entretenimento. Mas a formação de um público leitor é a questão que determina a caracterização desses aspectos, pois sem o leitor o livro perde o sentido.

Desta forma, o uso e circulação do livro está condicionado a um leitor e, por isso, a natureza da informação, assim, como, a linguagem utilizada para configurar um conteúdo, depende diretamente das características socioculturais, determinantes no processo de apreensão, da pessoa que fará a leitura. Por isso, juntamente com o conhecimento da tecnologia de produção do livro, o olhar sobre história social do saber letrado torna-se significativo para se obter a compreensão histórica da cultura editorial.

Esse ensaio tem o objetivo primeiro de delimitar aspectos do projeto gráfico de um livro que possam ter propiciado à cultura editorial na história social da comunicação humana. Após apontamentos necessários acerca da história universal e local do livro, passando obrigatoriamente pela história da escrita e da imprensa, o texto adentra em quais são os aspectos do Design Editorial que interferem na produção de bens letrados da atualidade; o livro do século XXI.

## O LIVRO-OBJETO DAS COISAS SAGRADAS E CULTURAIS

Mesmo relevando que as primeiras escrituras cuneiformes já possuíam conteúdos organizados – inicialmente de caráter religioso, jurídico e econômico – interligados entre placas de argila; ou seja, em um sequenciamento de informação, neste estudo destaca-se a cultura de produzir livros dos mesoamericanos, encontrados pelos espanhóis no início do século XVI.

E essa escolha se dá, principalmente, porque foi nessa região, fora o Velho Mundo, que a arte de fazer códices<sup>12</sup>, o formato de livro mais próximo do que se tem na atualidade, floresceu (LEÓN-PORTILLA, 2012, p. 15). Por isso, para o estudo da cultura editorial, essa produção de escritos mesoamericanos é relevante.

Quando os espanhóis invadiram o México e a América Central, em 1519, como o pesquisador Martyn Lyons desenvolve, tiveram que lidar com povos que já produziam manuscritos, escrituras feitas em suportes confeccionados com cascas de figueiras (LYONS, 2011, p. 84).

Os livros mesoamericanos, que foram praticamente destruídos pelos colonizadores – mais preocupados em converter os índios ao catolicismo – eram ricamente compostos com figuras e glifos e apresentavam guias de rituais divinatórios, calendários ou almanaques sagrados com conteúdo astrológico, tratados medicinais, mapas, genealogia reais e histórias locais (Ibid., p. 84-85).

O primeiro formato utilizado era o “livro-biombo”; uma tira dobrada formando uma sanfona que é também chamado por alguns autores por “livro sanfonado japonês”, pois no século XII os japoneses popularizaram esse formato por ser mais versátil que o *rollo*. A página sanfonada era repleta de figuras sequenciadas.

Os primeiros manuscritos faziam parte do universo das coisas divinas, mesmo quando se tratava de exaltar a memória política de governantes. Para os mesoamericanos, tanto a arte de escrever quanto a de produzir livros eram atividades pertencentes àqueles que possuíam dons dos deuses (LEÓN-PORTILLA, 2011, p. 21).

Revisitando a História, destaca-se que o primeiro formato considerado um livro era o *rollo* (ou *volumem*), que se caracterizava por um manuscrito feito em uma longa tira de papiro

---

<sup>12</sup> Miguel León-Portilla, na introdução de sua obra intitulada “Códice: os antigos livros do Novo Mundo” (2012), desenvolve que o significado da palavra códice, proveniente do vocabulário *codex*, pesquisado em várias fontes, pode ser compreendido como sendo “tábua onde se escreve”. Segundo o autor, no período da Idade Média (século V ao XV), *codex* referia-se ao livro manuscrito. Mesmo sem afirmar a origem do uso do termo, o autor explicita que a palavra códice apenas foi utilizada com frequência pelos europeus em meados do século XIX. (LEÓN-PORTILLA, 2012, p. 7-8).

ou pergaminho. O *rollo* era um objeto que tinha um manuseio dificultoso – podiam chegar a ter mais de 10 metros. Para abrir e ler, o usuário tinha que utilizar, simultaneamente, das duas mãos.

Encontrar passagens específicas era trabalhoso já que, nele, não possuía marcadores nem paginação. Fora que, a escrita somente era possível em uma das faces. Por isso, a busca por outro formato era justificada a partir da necessidade de facilitar a reprodução e uso de manuscritos. Surge, então, o objeto códice que propicia melhor interação entre leitor e leitura.

O códice é objeto-livro, que além de ser fácil de portar, tornava possível inserir conteúdos nas duas faces da página; foi uma invenção revolucionária e duradoura na produção de livros. Diferente do *rollo*, que podia ser longo e pesado demais e, por isso, de difícil manipulação, o códice tinha páginas individuais unidas por costura de um lado (geralmente o esquerdo).

Esse formato, no qual a página pode ser configurada separadamente antes de ser unida à outras para a confecção de um livro, facilitou, ao longo dos tempos, a produção em série e o acesso da informação. E mesmo que durante séculos os conteúdos depositados nos códices tratavam, quase que exclusivamente, de questões religiosas e de poder, é certo que também portavam relevantes testemunhos acerca do passado – até o modo de retratar, quer dizer, a linguagem visual das ilustrações sobre a cultura e vida social, elucida a respeito de como determinadas sociedades pensavam e conseguiam desenvolver a comunicação entre eles – estilo e técnicas concatenam a semântica do conteúdo verbais e da imagem.

Certamente, por esse propósito em manter viva a história sociocultural por meio de pinturas e caracteres, já que em um livro acontecimentos sociais podem ser revisitados ao longo dos tempos, é que os homens de Castela queimaram os códices originais mesoamericanos. Como explicita Martyn Lyons, “Eles [os livros mesoamericanos] oferecem uma valiosa reflexão sobre a vida e as culturas do México e da América Central antes e imediatamente após a chegada dos espanhóis” (LYONS, 2011, p. 86).

Sem conseguir ter compreensão na leitura sobre os conteúdos – já que se sabia pouco sobre o povo colonizado e se tinha pretensões adversas para a vida social deles –, a justificativa dos espanhóis foi que, nos códices pré-hispânicos produzidos pelos índios, haviam testemunhos falsos acerca da criação do mundo, apologia ao Diabo e práticas de sacrifícios e, por isso, a queima era o melhor destino para esses registros (LEÓN-PORTILLA, 2012, p. 61).

Destaca-se que a invasão dos Portugueses nas terras brasileiras ocorreu quase duas décadas antes da invasão dos Espanhóis na região da Mesoamérica. Entretanto, mesmo que se

compreenda que os grafismos encontrados nos artefatos do novo território português propõem rica visualidade e significação, não se tem registros que os índios que habitavam as terras do Brasil produziam figuras e caracteres em seus objetos para se comunicar.

As práticas dos nativos do Novo Mundo – “novo, porque ausente dos mapas europeus; novo porque repleto de animais e plantas desconhecidos; novo porque povoados por homens estranhos, que praticavam a poligamia andavam nus e tinham o costume de fazer a guerra e comer uns aos outros” (SCHWARCZ; STAEKIN, 2018, p. 21), também foram descritas como sendo decadentes e estavam longe dos valores da sociedade ocidental e, por isso, eram povos úteis na condição de escravos.

Nesta perspectiva, do argumento que legitima as ações de opressão dos invasores, a memória escrita dos mesoamericanos foi quase totalmente destruída em fogueiras pelos colonizadores.

Esses livros, pré-hispânicos, configurados principalmente por figuras; eram composições pictóricas que não eram inteligíveis aos invasores. Miguel León-Portilla amplia essa compreensão quando desenvolve que a oralidade dos povos mesoamericanos se relacionava diretamente com os códices de “pintura e caracteres” feitos por eles.

Esse autor expõe, em um capítulo intitulado “Binômio oralidade e códice na Mesoamérica”, que a linguagem pictórica deles podia ser apenas compreendida mediante a complementação oral sobre o que estava representado (LEÓN-PORTILLA, 2012, p. 91-110). Ou seja, o que o autor destaca é a relevância da tradição oral, ou oralidade, como sendo um suporte da escrita para a preservação e difusão da cultura desses povos.

Em se tratando da configuração gráfica, os códices mesoamericanos, encontrados no início do século XVI, apresentavam elementos (constructos gráficos) e disposição (leiautes) distintos do que estava sendo produzido na Europa da época; que em meados do século XV abandona os manuscritos e passou a produzir livros por meio dos tipos móveis, difundindo a cultura europeia para o mundo e interferindo de maneira substancial na comunicação da humanidade (Figura 1).

Figura 1 – Do rollo manuscrito à página impressa por Gutenberg.



rollo ou volumem  
 mesoamericanos  
 códice  
 europeus  
 livro  
 Biblia de Gutenberg (B-42) - tipos móveis

Fonte: Arquivo de pesquisa de Germana Gonçalves de Araújo.

Destaca-se que a produção dos códices mesoamericanos não enfatizava a intelectualidade de um autor, mas sim os saberes e práticas socioculturais de um povo. Poucos

índios continuaram a produzir testemunhos pintados depois da invasão, motivados por acreditar que seu legado não teria sido encerrado mesmo depois da violenta intervenção dos espanhóis.

Depois da queima quase total dos códices pré-hispânicos, os colonizadores incentivaram a confecção de novos códices configurados por escribas nativos que tinham aprendido o alfabeto na escola dos frades. Entretanto, as intenções do colonizados eram diferentes. Quer dizer que enquanto para os índios, antes da invasão dos espanhóis, o importante era preservar suas raízes culturais; frades, funcionários reais e sábios indígenas, uniam-se com o intuito de “conhecer as antigas crenças e tradições e para discernir aquilo que se devia erradicar delas, na tarefa de implementar o cristianismo” (Ibid., p. 66).

## **CONFIGURAÇÃO GRÁFICA E REPRODUÇÃO TÉCNICA DA PÁGINA IMPRESSA**

Até meados do século XV, copiar era uma atividade especializada na Europa. Já era compreendido que o escriba exercia uma atividade profissional, e não cabia a qualquer um a prática da cópia de manuscritos. Um escriba não era, necessariamente, um homem alfabetizado, mas sem dúvida um ilustrador que copiava as letras com talento e preocupava-se, deste sempre, tanto com a beleza da página ornamentada, como, também, com a clareza e legibilidade da informação. Sob a perspectiva de manufatura, esses livros apresentavam páginas repletas de artes com beleza autêntica.

Fatalmente a figura do escriba declina ao longo dos séculos. A cópia manuscrita é engolida pelos textos reproduzidos pelos tipos móveis, assim como novas técnicas de reprodução da imagem passam a sobrepor as ornamentações e ilustrações elaboradas manualmente pelos escribas europeus. Nos anos de 1440 a produção de livros copiados manualmente já estava intensa para suprir as demandas (LYONS, 2011, p. 56).

O objeto manual é artesanal, requer habilidade e conhecimento especializado que demanda tempo que interfere na produção em série e, de certa maneira, gera uma visualidade com características pessoais do profissional. No processo de alargar a produção de livros, um movimento imprescindível com o desenvolvimento da comunicação humana, as tarefas manuais formam, gradativamente, sendo substituídas pela produção automatizadas; e a personalização contida em uma página, por mais que existisse a apropriação um estilo dominante pelo profissional, deixou de ser importante. Em um movimento de limpeza pictórica, a página passou a ser configurada, cada vez mais, apenas por elementos tipográficos compondo textos.

Na busca de mecanizar a reprodução de textos, surge Johannes Gutenberg (1398-1468), o alemão que inventou uma prensa de tipo móvel<sup>13</sup>, século XV. Aprendiz de ourives, possivelmente matriculado na Universidade de Erfurt, passou décadas trabalhando como joalheiro, lapidando pedras preciosas e produzindo espelhos. Ele envolveu-se com experimentos para a forja de tipos móveis, misturando tipos diversos de metais. Suas inovações tecnológicas, que foram apoiadas por investidores interessados na produção em série de informações, incluíam: a tinta com alta viscosidade e secagem rápida para a impressão frente-verso em papel e pergaminho; corte e perfuração de papel; montagem de matrizes; fundição de tipos; composição e impressão. Suas técnicas foram usadas, praticamente sem alterações, por três séculos após sua morte.

Por cerca de três anos Gutenberg produziu uma Bíblia em dois volumes, considerada, pela literatura, o primeiro livro produzido por tipos móveis na Europa – possivelmente foi finalizada em 1450; ele trabalhou por 10 anos para obter a primeira impressão (MEGGS, 2009, p. 97). Segundo o pesquisador Martyn Lyons, enquanto um escriba teria levado cerca de três anos para produzir uma cópia da Bíblia de Gutenberg, o alemão fez 210 unidades neste mesmo tempo; 180 em papel e 30 em pelo de velino (Ibid., 101).

Destaca-se que nesta época, até o século XVIII, a tecnologia de produção do papel, na Europa, ainda era experimental e dispendiosa, ficando o custo do papel responsável por mais de 50% da produção de um livro (LYONS, 2011, p. 55). A técnica xilográfica ainda era bastante utilizada para a impressão de figuras com cores. (Ibid., p. 57). A obra desse alemão, também conhecida como B-42, foi composta por 1.282 páginas (30 x 40,5 cm) com 42 linhas cada e aproximadamente 3 milhões de caracteres (MEGGS, 2009, p. 1000). Tirando o peso visual do texto produzido pelo estilo da tipografia Textura; uma letra fortemente condensada e angulosa que se assemelhava a caligrafia manuscrita, e a linguagem medieval das ornamentações que passeiam pelas margens e medianiz, a visualidade da página da B-42 apresenta um leiaute familiar para leitores da atualidade; foi composta por malha em duas colunas totalmente justificadas.

Releva-se que, seis séculos após o declínio dos manuscritos e da invenção de Gutenberg, a configuração gráfica de um livro no século XXI ainda se utiliza de elementos e

---

<sup>13</sup> É certo que a impressão utilizando tipos móveis em madeira – processo xilográfico –, já era utilizada a 200 anos antes da invenção de Gutenberg, na China, séc. XI, e na Coreia, séc. XIII. Entretanto, a produção de impressos na China não possuía projeção de mercado, pois seus livros circulavam apenas no Palácio do Imperador.

organização de conteúdo estipulados pelos antecedentes; os escribas e os impressores. A hierarquia de leitura para enfatizar um conteúdo; o uso da capitular para marcar o início de capítulo; o uso de malha, ou grade (*grid*), para dispor o texto; o frontispício para iniciar o livro; a aplicação de marcadores com o intuito de sinalizar a página; e o colofão para encerrar a leitura com informações técnicas sobre o livro. Quer dizer que existe um modo tradicional acerca da configuração de um livro que tem sido sustendo por séculos. E compreendendo que a visualidade proposta em uma página determina o resultado do processo de interação entre leitor e leitura, compreende-se, também, que o projeto gráfico da página, ou seja, o princípio de composição que maestra a forma como a página dispõe os conteúdos, pode inserir o leitor em um universo sógnico; assim, como, gera a manutenção da leitura pelo conforto propiciado por um leiaute ou uma tipografia adequada ao propósito do livro.

No início, a Igreja Católica, certamente, foi o maior cliente dos impressores. Entretanto, a Bíblia de Lutero (1534), teve grande êxito de vendas em seu tempo. Foram mais de 200 mil cópias e centenas de reimpressões foram produzidas antes da morte de Lutero, em 1546. Salienta-se que em 1534, cerca de 3% a 4% dos alemães sabiam ler e que Bíblia de Lutero completa custava o equivalente ao salário de um mês do trabalhador médio. Ou seja, para justificar o escoamento da quantidade significativa de cópias da Bíblia de Lutero a Igreja e governantes tiveram que investir e exigir o uso por pastores e escolas (*ibid.*, p. 69).

Depois dos tipos móveis de Gutenberg, durante dois séculos a imprensa se espalhou pela Europa rapidamente. Os impressos, agora padronizados e não mais configurados com detalhamento específico de algum profissional como um escriba, disseminaram a cultura europeia para o mundo todo. Cerca de 50 anos após a sua morte, estima-se quem em existiam tipografias em 200 cidades na Europa e, até aquela época, mais de 40.000 obras e cerca de 10 milhões de exemplares tinham sido impressos. A reprodução técnica de textos propiciou a formação de uma nova cultura de consumo de bens letrados para as sociedades, mas, também, a cultura do uso da comunicação impressa para, inclusive, “espalhar a heresia mais amplamente do que antes” (LYONS, 2011, p. 55).

A cultura editorial passa por classificação e, desde o início, determinados gêneros são compreendidos por suas linguagens verbais e não verbais; pelo como são configurados. Releva-se que ao final do século XVIII, editores dão preferência à projetos mais funcionais e passam a compreender que decorações são recursos ostensivos e desnecessários; os artistas das artes aplicadas, passam, necessariamente, a produzirem composições reconhecidas pela cadeia de profissionais ditos especialistas. Neste período, novas tipografias foram projetadas, as

margens ficaram mais generosas, e as malhas passam a organizar o conteúdo para propiciar uma leitura ordenada e funcional. A imagem se torna um elemento ausente e considerado desnecessário na maioria dos títulos direcionados para o público adulto. Deve-se ter em mente que, também neste período, textos considerados eruditos, se tornaram acessíveis e, assim, o desenvolvimento da pesquisa científica foi facilitada – a consulta dos resultados de estudos entre pesquisadores, geograficamente distantes, torna-se uma prática possível (LYONS, 2011, p. 71).

Recorda-se que a reprodução fidedigna de imagens apenas se torna possível com o processo litográfico, desenvolvido pelo diretor de teatro Aloysius Senefelder (1771-1834), em 1796. Nesse processo o desenho, efetuado com lápis gorduroso, é executado por um artista sobre uma superfície de pedra calcária que é entintada e, após tratamento químico, repassa para o papel a arte sem prejuízos. Na história da produção da imagem pode se encontrar outras experiências técnicas, por meio de entalhe em madeira ou placas de metal, que propiciavam reproduções com definições. Entretanto, somente com a litografia, no final do século XVIII, os artistas das artes aplicadas tiveram sua ilustração reproduzida por um procedimento que não comprometia a visualidade de detalhes e, por isso, a imagem passou a ser um elemento impresso necessário na comunicação e comercialização; exercendo diversas funções, mas, sem dúvida, articulando uma apreensão conjunta com o texto.

Com a litografia também foi possível fazer a impressão de textos e imagem utilizando uma mesma matriz. Ou seja, o processo de reprodução de texto não precisava, necessariamente, está separado da imagem. Certamente, para o artista visual, ou das artes aplicadas, ou ainda designer<sup>14</sup>, o uso de tecnologia de impressão associa texto e imagem em um mesmo processo que permite a configuração da página a serviço do que se pretende expressar. Quer dizer que a escolha dos elementos e forma de dispô-los tem relação direta com a produção de sentido anunciada pelo conteúdo.

Dando continuidade a uma prática local de produção de códices, os espanhóis inserem a imprensa no México em 1539, mas, já no Brasil, a invenção de Gutenberg, possivelmente um pouco mais aprimorada da original, apenas chega em 1808, juntamente com a chegada da Corte Portuguesa.

---

<sup>14</sup> O termo designer para indicar o profissional-projetista, bi e tridimensional apenas se torna usual com a revolução industrial e a produção em série de objetos, em meados do século XVIII na Europa Ocidental.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULTURA EDITORIAL NO BRASIL DO SÉCULO XIX

A produção de impressos no Brasil somente acontece quatro séculos depois da produção da B-42 na Alemanha. E pela ausência de uma produção anterior<sup>15</sup> a chegada da corte Portuguesa, a origem dos impressos em terras brasileiras é absolutamente marcada pelos princípios da produção europeia, com ênfase nos impressos de Portugal.

A história gráfica do Brasil é, comumente, contada a partir de 1808, ano em que a família Real desembarca em terra brasileira e traz consigo uma equipamentos gráficos necessários para a implantação da Impressão Régia, hoje Imprensa Nacional – a primeira gráfica oficial do país<sup>16</sup>. A partir desta data, os prelos oficiais, responsáveis pela “relação de despachos publicados pela corte”, passaram a circular na capital da província do Rio de Janeiro.

Já em 1811, a primeira publicação oficial de iniciativa privada surgiu na Bahia, foi o jornal “A Idade d’Ouro do Brazil”. Em 1821, com a Impressão Régia sendo chamada de Real Oficina Tipográfica, foi encerrado o monopólio e diversas tipografias se instalaram no Brasil; sob forte censura que determinava “que nada se imprimisse contra a religião, o governo e os bons costumes” (RIZZINI, 1988, p. 317 apud MACHADO, 2017, p. 9).

Segundo pesquisa de Márcia Abreu, em seu artigo “Duzentos anos: os primeiros livros brasileiros”, publicado na obra intitulada “Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros” (2010) organizado por ela e Aníbal Bragança, a Impressão Régia não se ocupou em publicar somente documentos oficiais mas, também, se envolveu com a impressão de vários tipos de escritos, tais como: “obras de Belas-Artes, de Medicina, de Economia, de Direito, de História e de Teologia, além dos periódicos e de livros didáticos” (ABREU, 2010, p. 44). Contudo, apesar do esforço de alguns pesquisadores, não se pode saber ao certo a totalidade dos títulos produzidos na Impressão Regia, pois neste mesmo tempo, o Brasil recebia títulos de Portugal que eram anunciados pela Gazeta do Rio de Janeiro juntamente e sem discriminação com a produção local.

---

<sup>15</sup> O que a história oficial não declara – apesar da Fundação Biblioteca Nacional ter documentos que testemunham –, é que mesmo antes da chegada da Corte em 1808, já existiam impressores que publicavam periódicos clandestinos.

<sup>16</sup> Segundo Ubiratan Machado explicita, no primeiro capítulo “Sessenta anos de solidão” de sua obra intitulada “A capa do livro no Brasil: 1920-1950” (2017), “a história do livro no Brasil começa em 1747, quando o tipógrafo português Antônio Isidoro da Fonseca imprimi no Rio de Janeiro a *Relação da Entrada* do bispo Dom Antônio do Desterro Malheiro na cidade” (MACHADO, 2017, p. 9). A obra, composta por 22 páginas, não chega a ser considerada um livro, mas sim um folheto. Neste mesmo ano, Isidoro foi deportado para a Metrópole e a impressão de papeis foi proibida na Colônia (MACHADO, op. Cit., 9).

Destaca-se que a atividade nas oficinas de tipografia, sejam administrativas ou na técnica de impressão, era tomada por homens; ou seja, a ausência da mulher nesse ambiente de produção pode, inclusive, ser sintoma da desproporcionalidade do alfabetismo entre gêneros.

Considerada a primeira grande editora brasileira, a Francisco Alves, que segundo Aníbal Bragança, em sua obra intitulada “Rei do Livro: Francisco Alves na história do livro e da leitura no Brasil”, foi fundada no Rio de Janeiro em agosto de 1854 como a Livraria Clássica, era voltada para o mercado escolar (BRAGANÇA, 2016, p. 15-16).

Nesta época, a partir da segunda metade do século XIX, alguns acontecimentos propiciaram a formação de um público leitor e, conseqüentemente, a ampliação do mercado de livro no Brasil, tais como: a formação de imprensa combativa e a instalação de novas escolas; em 1857, já existiam 2595 escolas públicas do ensino primário no país (PEIXOTO, 1942, p. 295 apud BRAGANÇA, 2016, p.17). No início do século XX a editora Francisco Alves continha um extenso e variado catálogo de obras literárias, livros técnicos e jurídico.

Essa editora estabelecia contratos que respeitavam os interesses dos autores e, por isso, “sua atuação como editor literário, embora sem a importância que teve como editor escolar, foi fundamental para o desenvolvimento da função de autor no Brasil” (Ibid., p. 27). Entretanto, como Aníbal Bragança desenvolve, a profissionalização de autores e editores nunca foi estabelecida com clareza no país, possivelmente devido a deficiência da formação de uma cultura letrada, ou mesmo porque a alfabetização popular tinha como foco preparar o leitor para o exercício da cidadania, mas principalmente para formar trabalhadores (Ibid., 31).

Deve-se ter em vista que alfabetizar a classe trabalhadora é, inclusive, condicioná-la à mecânica de consumo e não, necessariamente, propiciar a prática reflexiva sobre a realidade social na qual se está inserida. Esse pesquisador desenvolve que o país viveu os primeiros 100 anos de imprensa sem consagrar editoras ou obras literárias diante de um público-leitor e, que, somente na segunda metade do século XIX, é que se pode afirmar que no Brasil passou-se a ter compradores de livros, conseqüentemente, um indústria editorial desenvolvida (Ibid., 33).

Sobre a produção gráfica no país, corrobora-se com o pensamento de Rafael Cardoso, pesquisador em História da Arte e Design:

A tendência a supervalorização a memória do discurso como sendo, muitas vezes, escamoteando os aspectos ligados ao fazer e à técnica, talvez seja legado ainda ao bacharelismo, tão marcante em nossa tradição intelectual. Em nível profundo, pode ser que reflita também o menosprezo que a sociedade brasileira sempre reservou para os que sujam as mãos com o trabalho (CARDOSO, 2009, p. 9).

Cardoso ainda nos lembra que na atualidade existam algumas publicações que renovam a história gráfica do Brasil, entretanto, referindo-se as obras que passam a destacar a relação entre artistas gráficos com o discurso verbal contido –, ainda é carente os “estudos voltados para a cultura visual e material” dos impressos (CARDOSO, 2009, p. 9). Quer dizer que, o projeto gráfico de um livro não é amplamente discutido e, por isso, autores e editores mantêm-se distantes da atuação profissional de um designer ou artista visual; da compreensão sobre os elementos utilizados para compor a página.

Na história dos bens letrados no Brasil, a configuração gráfica da capa do livro já tem sido discutida em algumas obras, tais como: “Capas de Santa Rosa” (2015) de Luís Bueno, “A capa do livro brasileiro: 1920-1950” (2017) de Ubiratan Machado. Ambas obras enfatizam a atuação de artistas visuais na produção de capas que não eram, geralmente, os mesmos que configuravam o miolo das obras. A capa, um invólucro do livro, é o primeiro contato de leitura e tem a função de inserir o leitor no universo de sentido sobre o tema da obra em primeira instância, mas, também, de seduzir o observador ao consumo. Como Ubiratan Machado explicita,

No que se refere ao seu traje, o livro, como ocorre desde o século XVI, sai da gráfica tento como primeiro elemento visual a folha de rosto, sendo encadernado pelo livreiro ou entregue ao cliente no estado, para que este o encaderne ao seu gosto. A ideia de um revestimento protetor do livro, a capa de brochura, só surge na década de 1820 com o aumento vertiginoso das edições, coerente com o processo de industrialização do início do século XIX. É uma revolução que muda a apresentação do livro e sua relação com o leitor. A partir daí, a capa passa a ser imprescindível como proteção ao livro e como elemento de sedução visual ao leitor (MACHADO, 2017, p. 11).

Mesmo recebendo um revestimento, o livro no Brasil apenas passa a ter capas com ilustrações no final do século XIX; no momento as capas assemelhavam-se a folha de rosto, sendo mais elaborada por uma arte basicamente tipográfica diagramada com cercaduras e vinhetas, e até podiam receber tímidos desenhos (Ibid., p. 33). A trajetória de um capista, profissional que se responsabiliza pelo projeto gráfico de capas, surge, no Brasil, após os anos de 1890. E a partir da atuação do capista, a personalidade autoral de uma artista, como era evidenciado nos manuscritos produzidos anteriormente a invenção de Gutenberg, volta a fazer parte do projeto gráfico de um livro, mesmo que seja somente na capa. O artista de capas tem, até hoje, mais notoriedade do que o profissional que se ocupa em produzir o miolo do livro.

Destaca-se que, sendo a capa proposta por um artista consagrado a obra também passa a ser merecedora de mérito. No século XIX e início do século XX, o cenário era tomado por artistas estrangeiros que atuavam no Brasil, como o português Rafael Bordalo Pinheiro

(1846-1905) e o alemão Henrique Fleuiss (1824-1882), ambos também atuavam com expressividade como ilustradores de periódicos brasileiros que circulavam da segunda metade em diante do século XIX.

Destaca-se, também, o artista angolano Julião Machado (1863-1930), como o pioneiro a idealizar a capa padrão para coleções e inserir ilustrações no interior das obras. Devido a intensa produção dele, a atividade do capista passa a ter relevância social (Ibid., p. 74).

Deve-se lembrar que, em décadas anteriores, existia um movimento contrário ao “aflorescimento” da cultura visual que instigava a recusa da aplicação de ilustração em capas ou mesmo a inserção de imagens no miolo de um livro (Ibid., p. 34). Essa noção de que a imagem é fútil em relação a soberania de um texto (verbal *versus* não-verbal), na cultura editorial, reverbera até hoje principalmente quando se trata de determinados gêneros, tais como os livros técnicos e científicos. É como se a beleza ou eficiência provocativa que uma imagem pode diminuir ou desmerecer a produção intelectual verbal em um livro.

Essa constatação pode ser visível quando se analisa a produção gráfica de uma editora universitária comparando com a de uma editora comercial. Mesmo que se compreenda que hoje em dia os saberes do campo do Design Editorial têm propiciado para que os preconceitos com a imagem declinem, e que uma ilustração ou fotografia não põe em risco a seriedade da obra, no geral, o livro técnico-científico ainda é configurado dentro de uma métrica que exclui a imagem conceitual ou decorativa.

O preconceito com a beleza pictórica, ou o conforto visual proporcionado por um projeto em Design, também interfere, de maneira negativa, na configuração gráfica das páginas internas, o miolo, de livros. Desde a oficina de Gutenberg, meados do século XV, a atividade do profissional responsável por compor o texto que é impresso, o compositor, era considerada técnica, distante de uma produção intelectual. E neste sentido, o compositor de antes pode ser equiparado ao diagramador da atualidade. A diferença é que hoje a diagramação responde ao projeto gráfico em Design. A figura do “produtor gráfico” já existia no Brasil desde os anos de 1920, e sua função era planejar e produzir o produto Editorial (LIMA; FERREIRA, 2005, p. 200). Entretanto, como é explicitado em artigo de Gilberto Freyre publicado no Diário de Pernambuco em 18/10/1925, os esforços dos editores brasileiros da época não foram suficientes para satisfazer as exigências dos leitores exigentes:

Este movimento de reabilitação da estética da tipografia e da impressão e da encadernação – da estética do livro, em suma – quase não nos atingiu, aos brasileiros

e aos portugueses. Não somos os países do livro feio. Do livro mal feito. Do livro incharacterístico. Principalmente o Brasil. O sr. Monteiro Lobato conseguiu animar de certa nota de graça o livro brasileiro. Mas ligeiríssima graça. Livro belo, não saiu nenhum de suas mãos ou de seus prelos (FREYRE, 1925 apud LIMA; FERREIRA, 2005, p. 200).

Freyre destaca, em sua fala, a produção editorial do Monteiro Lobato como sendo um editor importante para época e, que, de fato foi. Ubiratan Machado expõe que ele, a Monteiro Lobato & Cia, pode não ter sido o maior, mas foi, sem dúvida, o mais audacioso dos editores brasileiros dos anos de 1920, preocupando-se com a edição e distribuição de títulos. Preocupava-se ele, também, com o efeito que a visualidade do livro poderia provocar no leitor e selecionava artistas de formação clássica para ilustrar as capas de seus livros. Atendo aos negócios, Lobato habituou-se a fazer nova capa para um livro malsucedido nas vendas, com o intuito “malicioso” de ludibriar o público (MACHADO, 2017, p. 171). Deve-se ter em vista que nos de 1920 o movimento modernista das artes provocava a ira dos conservadores, e Monteiro Lobato custou a considerar o quão arrojado era a produção visual proposta por “um bando de rapazes alucinados que pretendiam mudar a literatura brasileira, dar a ela um *frisson* novo, em sintonia com o mundo moderno” (Ibid., p. 171).

Nesta perspectiva histórica, salienta-se a produção do artista paraibano Tomás Santa Rosa (1909-1956), que iniciou a carreira de artista visual para a produção editorial brasileira nos anos de 1930. A capa ilustrada já não era mais novidade no Brasil, apesar de ainda se manter as capas tipográficas como uma tendência dominante (BUENO, 2015, p. 26). Mas as capas configuradas por Santa Rosa se diferenciavam por alguns aspectos, tais como, por exemplo: a organização de conteúdo dando notoriedade ao nome do autor, uso amplo da ilustração, a aplicação de título com tipografia tridimensionais, ou mesmo, a habilidade em lidar com a impressão colorida usando apenas duas matizes para evitar altos custos de produção.

Sobre o processo criativo do artista, segundo o próprio Santa Rosa, “a ajuda do gosto literário é para o ilustrador o guia mais seguro” (ROSA, 1952, p. 27-28 apud BUENO, 2015, p. 36); ele destaca que para interpretar visualmente a obra, com intuito de estabelecer diálogo entre leitor e leitura, é preciso que o artista faça a leitura do texto (Ibid., p. 63). Ele passou a usar um leiaute “mais ou menos fixo” e, com capacidade de síntese, utilizava uma cena ou algum elemento para iluminar sua composição visual, com o propósito de inserir o leitor em uma “atmosfera espiritual”, ou seja: no universo sígnico da obra (Ibid., p. 64). A crítica que esse artista recebe tem relação com a versatilidade de técnicas e estilos que ele utilizava

para compor suas capas e, para alguns críticos, esse ecletismo pode parecer falta de personalidade artística.

É importante compreender que até os anos de 1960 as artes aplicadas no Brasil eram desenvolvidas por profissionais autodidatas, artistas formados em cursos técnicos, ou artistas consagrados no encadeamento de profissionais e instituições que legitimam a arte considerada maior; já que a primeira graduação em Design no Brasil foi a Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, em 1963 – Rio de Janeiro. O designer editorial deve reunir as competências de alguns profissionais para desenvolver o projeto gráfico de um livro e atuar na definição do planejamento editorial, na conceituação, na escolha ou produção da tipografia, na definição do leiaute e das linguagens visuais apropriadas, na representação de códigos para determinado público-leitor, tanto para a capa quanto para o miolo.

Na realidade, um editor deveria disponibilizar as informações de mercado, principalmente sobre as características psicográficas do público que se pretende alcançar e, sendo assim, o designer editorial já teria critérios iniciais para desenvolver os estudos necessários que inspiram o processo criativo.

Mesmo assim, dar-se relevo que já em 1935 o artista visual Santa Rosa foi contratado pela Editora José Olympio como “produtor gráfico” e se torna responsável pela identidade visual da casa, como, também, pelo projeto gráfico dos livros: desenhando tipografias, planejando a mancha de texto e configurando a visualidade das capas (LIMA; FERREIRA, 2005, p. 208), ou seja, desempenhando uma função de designer.

Hoje, a atividade profissional de projetar um livro é realizada por um designer gráfico. Salienta-se que o Design Editorial é uma especialidade do campo e deve-se ter em mente que, na atualidade, o profissional tem se deparado com novos desafios, tal como compreender mudanças agressivas nos processos de interação entre leitor-leitura, provocadas pela vivência com instrumentos digitais tão presentes na realidade cotidiana de públicos-leitores. Trata-se do livro digital e *e-books*, que estão sendo cada vez mais produzidos e acessados, e propõem a incorporação de mecanismos de interatividade à experiência de leitura – instrumentos de busca e consulta; possibilidades de compartilhamento em redes; dispositivos animados e de games.

Os livros de visualização no ecrã<sup>17</sup> podem apresentar conteúdos de maneira totalmente distinta dos livros impressos, oferecendo uma mudança radical no processo de leitura, mas, também, em todas as etapas da cadeia produtiva: da produção do projeto gráfico, da publicação, do armazenamento, da distribuição e do consumo.

Anterior a Era Digital, as editoras tinham a função de articular todos os passos para que o livro pudesse chegar ao consumidor. Com a produção digital de livros, na qual os custos são seguramente ínfimos em relação aos custos dos impressos, o próprio autor pode fazer a gestão de produção e distribuição de suas obras, independentemente de uma Editora; os autores passam a ter a possibilidade facilitada de auto publicação (*self publishing*).

No âmbito do projeto gráfico contemporâneo de um livro digital, as possibilidades de se utilizar de inúmeras linguagens com custos somente de produção, sem ter que arcar os altos valores da impressão, podem tornar a visualidade mais inusitada. Pensa-se, contudo, que na medida em que se compreende os requisitos que caracterizam ou dão “consistência e concretude ao entendimento da contemporaneidade como uma sociedade estruturada e ambientada pelas mídias” (RUBIM, 2000, p. 30), e isso quer dizer que o profissional em Design Editorial busca familiarizar-se com esse ambiente, procurando ter facilidades na produção devido ao acesso à informação em rede (*Internet*) e ferramentas digitais (softwares gráficos).

Contudo, contrariando uma produção criativa e inovadora, e isso também se aplica para a produção de livros impressos, o profissional do século XXI pode cair no abismo das possibilidades por não saber depurar as inúmeras informações obtidas. Isso quer dizer que mesmo com as possíveis facilidades de se obter dados e instrumentos, o profissional em design que releve a produção autêntica deve distanciar-se de elementos que já estão prontos e, que, geralmente, transformam o projeto gráfico em uma visualidade com resultados na fronteira da razoabilidade. Ou seja: tipografias prontas, *templates* disponíveis e bancos de imagens com licença de uso, podem tornar o trabalho de um designer com características de um gestor e não mais de um produtor gráfico.

No mundo contemporâneo o público-leitor se torna a cada dia mais exigente diante da diversidade de linguagens que são expostas e que impregnam o repertório imagético deles.

Diante disso, o designer editorial do século XXI deve buscar está atento, também, aos movimentos que provocam com frequências as mudanças culturais da prática de leitura. É

---

<sup>17</sup> O termo ecrã é utilizado para designar diferentes formatos de telas, pressupondo a existência de um artefato emissor de imagem, à partir de uma mídia tradicional ou digital (nota da editora).

certo que, na história da cultura editorial, a mecanização dos processos, da produção gráfica à comercialização, distanciou os fazeres artesanais da realidade fabril e, com isso, conservando o livro sob a perspectiva do ideário funcionalista, mas sem personalidade artística.

Diferentemente do escriba, o designer, que na contemporaneidade passou a não controlar mais a produção de todos os elementos visuais que compõem a página de um livro, pode optar pelo uso de elementos que representam códigos socioculturais com generalidade. Contudo, na produção gráfica executada com softwares e com o uso da Internet como fonte, quase infinita de informação, o designer pode optar por não simplesmente escolher e empenhar-se em produzir os constructos gráficos; tornando-se, assim, além do gestor, de como o conteúdo será representado, um produtor gráfico que não abdica de propor com personalidade cultural e artística.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. Duzentos anos: os primeiros livros brasileiros (p. 41-65). In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (ORG.). **Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BRAGANÇA, Aníbal. **Rei do Livro: Francisco Alves na história do livro e da leitura no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CARDOSO, Rafael (org.). **Impressos no Brasil, 1008-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

LIMA, Edna Lúcia Cunha Lima; FERREIRA, Márcia Christina. **Santa Rosa: um designer a serviço da literatura** (p. 197- 232). In. CARDOSO, Rafael (org.). **O Design brasileiro antes do Design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Códice: os antigos livros do novo mundo**. Tradução de Carla Carbone. Revisão técnica de Eduardo Natalino dos Santos. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

LYONS, Martyn. **Livro: uma história viva**. 1º Ed. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.

MACHADO, Ubiratan. **A capa do livro Brasileiro: 1820-1950**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

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

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **A contemporaneidade como idade mídia**. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/icse/v4n7/03.pdf](http://www.scielo.br/pdf/icse/v4n7/03.pdf). Acessado em: 20 de mai. 2019.

**VERSÃO INTEGRAL EM LÍNGUA INGLESA****The Graphic Design of The Book Object in The Publishing Culture<sup>18</sup>****Germana Gonçalves de Araujo<sup>19</sup>****INTRODUCTION**

The walls of the rolls for the sewn pages, the search for the recording and dissemination of content, in addition to constant technological inventions, spurred the development of appropriate objects for human communication to reach the book we know today. To improve the use of object-literate, not measured effort in experimenting with materials and processes of reproduction; is to achieve more durable and portable media, dyes with anchoring weather resistant or mechanized printing of texts and images. It is true that new technical knowledge is explored and implemented in order to meet the interests of retaining or share information.

It is noted, then, that to reach the object-book we know today - the traditional format of two-page bound to the center - the registration information has been through several technical changes, such as elaborate visual languages in connection cultural specificities; and reproduction processes to multiply with precision and speed verbal and pictorial content. With so many technology changes, imagine that the graphic design of a page has also been improved with time, also considering that aspects of interaction between reader-reading undergone significant changes as a result of cultural dynamics. But in reality, the principles of composition of a page did not suffer actual changes to the social history of human communication and,<sup>20</sup>

It is true that the history of the book or record of verbal sayings and nonverbal (pictorial) into an instrument of reading, follows the story of literacy. Of cuneiform - 4th millennium BC, south of the current Iraq - Wall scriptures (Book of the Dead, 1300 BC, Egypt), the manuscripts (. Secs VII and XV AD, Europe), have access to information has always been a privilege of power. It is understood that only from the eighteenth century is that it stands the need for reading practice in the daily life of societies as to boost the production of books in

---

<sup>18</sup> Received on 19/01/19, version approved in 03/19/19.

<sup>19</sup> Adjunct Professor of Visual Arts and Design at the Federal University of Sergipe, DAVD / UFS.

<sup>20</sup>It is true that even before the Gutenberg Bible (1398-1468), the manuscripts by the scribes also features elements that are used to this day, such as, for example, the chapter, to mark the beginning of a paragraph or part, and the colophon, it was used as a signature of the professional, a writing.

various genres of content. With the Industrial Revolution, literacy was an important move to form a working class and consumer.

In this movement, the position of Editor gains strength as a commercial project manager, interfering, including the graphic design feature; in the late eighteenth century the preference was given to projects considered the most dynamic, from the perspective of reading, "instead of ostentatious decorations of Baroque art" (Ibid., p. 110). To configure graphic designs in line with the notion of dynamism, and delete the model ornate page inherited the manuscripts, it was necessary to invest in creation of new printers, using the hierarchy information and layouts with generous margins. The practice of reading becomes a training connected to the functionalist ideas, and the page of a book tends to be graphically structured to require minimal effort possible to the reader.

The book, throughout history, becomes an object with verifiable meanings by various aspects: religious or mystical, political, economic, socio-cultural, scientific or educational, and entertainment. But the formation of a reading public is the issue that determines the characterization of these aspects, for without the reader the book is meaningless. Means that the use and book circulation is subject to a player and therefore the nature of the information, as well as the language used to configure content, directly depends on the socio-cultural, determining characteristics in the arrest process, the person that will read. So, along with the knowledge of book production technology, the look on social history of knowledge literate becomes significant to obtain a historical understanding of the publishing culture.

This essay is the first objective of limiting graphic design aspects of a book that might have provided the editorial culture in the social history of human communication. After necessary notes about world history and book the place, must to the history of writing and printing, the text enters in which aspects of the Editorial Design that interfere with the production of goods scholars of our time; the book of the twenty-first century.

## **THE BOOK-OBJECT OF SACRED AND CULTURAL THINGS**

Even revealing that the first cuneiform scriptures already had organized content - initially religious, legal and economic character - interconnected clay tablets; ie an information sequencing in this study highlights the culture of producing books of the Mesoamerican found by the Spanish in the early sixteenth century. And that choice is made, mainly because it was

in this region, outside the Old World, the art of making codices<sup>21</sup>The nearest book format that has today blossomed (LEON-PORTILLA, 2012, p. 15). Therefore, to study the editorial culture, this production of Mesoamerican writing is relevant.

When the Spanish invaded Mexico and Central America in 1519, as the researcher Martyn Lyons develops, have had to deal with people who have produced manuscripts, deeds made on supports made of fig bark (LYONS, 2011, p. 84). Mesoamerican books, which were virtually destroyed by the colonists - more concerned to convert the Indians to Catholicism - were richly compounds with figures and glyphs and had divination rituals guides, sacred calendars or almanacs with astrological content, medicinal treaties, maps, real genealogy and local stories (Ibid., p. 84-85). The first format used was the "book-screen"; a strip folded to form a concertina which is also called by some authors as "Japanese accordion book" because in the twelfth century the Japanese popularized this format to be more versatile than the rollo. Fanfold page was filled with figures sequenced.

The first manuscripts were part of the universe of divine things, even when it came to exalt the political memory of rulers. For Mesoamerican both the art of writing as to produce books were activities belonging to those who had the gifts of the gods (LEON-PORTILLA 2011, p. 21).

Revisiting history, it is emphasized that the first format considered a book was the rollo (or Volumen), which was characterized by a manuscript done in a long strip of papyrus or parchment. The rollo was an object that had a dificultoso handling - could grow to be more than 10 meters. To open and read, you had to use simultaneously both hands. Find specific passages it was already laborious that in him had no markers or paging. Outside, the writing was possible only on one side. Therefore, the search for another format was justified from the need to facilitate the reproduction and use of manuscripts. Then comes the object codex which provides better interaction between reader and reading.

The codex is book-object, which in addition to being easy to carry, made it possible to insert content on both sides of the page; It was a revolutionary invention and lasting production of books. Unlike rollo, which could be long, too heavy and therefore difficult to

---

<sup>21</sup>Miguel León-Portilla, in introducing his work entitled "Codex: the old books of the New World" (2012), develops the meaning of the word codex, from the codex vocabulary, researched from various sources, it can be understood as "board where it is written." According to the author, during the Middle Ages (fifth century to the fifteenth), codex referred to the manuscript. Even without stating the origin of the use of the term, the author explains that the word codex was only used frequently by Europeans in the mid-nineteenth century. (LEON-PORTILLA, 2012, p. 7-8).

handle, the codex had individual pages together by sewing one side (usually the left). This format, in which the page can be configured separately before being joined to the other for making a book, facilitated, over time, series production and access information. And even though for centuries the contents deposited in the codices treated almost exclusively of religious and power issues, it is certain that also carried significant testimonies about the past - even the way to portray, that is,

Certainly, for this purpose in keeping alive the sociocultural history through paintings and characters, as in a book social events can be revisited over time, it is that men of Castile burned the original Mesoamerican codices. As Martyn Lyons explains, "They [the Mesoamerican books] offer a valuable reflection on the life of the cultures of Mexico and Central America before and immediately after the arrival of the Spaniards" (LYONS, 2011, p. 86). Unable to have reading comprehension on the contents - since little was known about the colonized people and had adverse claims to the social lives - the justification of the Spaniards was that in pre-Hispanic codices produced by the Indians, had false witnesses about the creation of the world, condoning the devil and sacrifice practices and therefore, burning was the best destination for these records (LEON-PORTILLA, 2012, p. 61)

It is noteworthy that the invasion of the Portuguese on Brazilian soil occurred almost two decades before the Spanish invasion in the Mesoamerican region. However, even though it is understood that the graphics found in the new Portuguese territory artifacts propose rich visuality and meaning, there is no record that the Indians who inhabited the lands of Brazil produced figures and characters in their objects to communicate. The practices of the natives of the New World - "again, because absent from European maps; again because full of unknown animals and plants; again because populated by strange men who practiced polygamy were naked and were wont to make war and eat each other" (SCHWARCZ; STAEBLIN, 2018, p. 21), they have also been described as decadent and were far from the values of Western society and, therefore,

In this perspective, the argument that legitimizes oppression actions of the invaders, the memory of the Mesoamerican writing was almost completely destroyed in fires by the colonizers. These books, pre-Hispanic mainly configured by figures; were pictorial compositions that were not intelligible to the invaders. Miguel León-Portilla extends this understanding develops when the orality of the Mesoamerican peoples related directly to the codices "painting and characters" made by them.

Figure 1: From rolo manuscript to the printed page by Gutenberg.



rolo ou volumem  
mesoamericanos  
códice  
europeus  
livro  
Bíblia de Gutenberg (B-42) - tipos móveis

Source: File search by Germana Gonçalves de Araujo, 2018.

The author exposes, in a chapter entitled "Binomial orality and codex in Mesoamerica," the pictorial language of them could only be understood by oral

supplementation of what was represented (LEON-PORTILLA, 2012, p. 91-110). That is, what is the author highlights the importance of oral tradition, oral or,

It is noteworthy that the production of the Mesoamerican codices did not emphasize the intelligentsia of an author, but the knowledge and cultural practices of a people. Few Indians continued to produce witnesses painted after the invasion, motivated by believing that his legacy would not have been closed even after the intervention of the Spanish violet.

After the almost complete burning of the pre-Hispanic codices, settlers encouraged to make new codices configured by native scribes who had learned the alphabet in school Friars. However, the colonized's intentions were different. It means that while for the Indians before the Spanish invasion, the important thing was to preserve their cultural roots; brothers, real and indigenous wise employees, were united in order to "know the old beliefs and traditions and to discern what you should eradicate them, the task of implementing Christianity." (Ibid., p. 66).

In terms of graphic configuration, the Mesoamerican codices found in the early sixteenth century, had elements (graphics constructs) and disposal (layouts) different than was being produced in Europe at the time; that in the mid-fifteenth century manuscripts and leaves began to produce books using movable type, spreading European culture to the world and interfering substantially in the communication of humanity.

## **GRAPHICAL CONFIGURATION AND TECHNICAL REPRODUCTION OF THE PRINTED PAGE**

Until the mid-fifteenth century copy was a specialized activity in Europe. It was understood that the scribe exercised an occupation, and it was not for any of the practice of copying manuscripts. A scribe was not necessarily a literate man, but certainly an illustrator who copied the letters with talent and was concerned, this always with both the beauty of the ornate page, as also with the clarity and readability of information. From the perspective of manufacturing, these books had pages full gear with authentic beauty.

Fatally scribe figure declines over the centuries. A manuscript copy is swallowed by the texts reproduced by movable type, as well as new image reproduction techniques begin to overlap the trimmings and hand drawn illustrations by European scribes. In 1440 in the production of copied books by hand it was already intense to meet the demands (LYONS, 2011, p. 56).

The manual object is handmade, requires skill and expertise that takes time to interfere in series production and, in a way, generates a visual personal with professional features. In the process of extending the production of books, an essential movement in the development of human communication, manual tasks form gradually being replaced by automated production; and the customization contained in a page, for more than existed ownership the dominant style by professional, is no longer important. In a pictorial cleaning movement, the page must be configured, increasingly, only typographic elements composing texts.

In seeking to mechanize the reproduction of texts, comes Johannes Gutenberg (1398-1468), the German who invented a movable type press<sup>22</sup>, XV century. goldsmith's apprentice, possibly enrolled at the University of Erfurt, has spent decades working as a jeweler, precious stones and chiseling producing mirrors. He became involved with experiments for the forging of movable type, mixing different types of metals. Its technological innovations, which were supported by investors interested in mass production of information, included: ink with high viscosity and quick drying-sided printing on paper and parchment; Paper cutting and drilling; mounting matrices; casting types; typesetting and printing. His techniques were used, practically changes, for three centuries after his death.

For about three years Gutenberg produced a Bible in two volumes, considered by literature, the first book produced by movable type in Europe - was possibly finished in 1450; he worked for 10 years to get the first impression (MEGGS, 2009, p. 97). According to researcherMartyn Lyons, while a scribe would have taken about three years to produce a copy of the Gutenberg Bible, the German made 210 units at the same time; 180 paper and 30 in the vellum (ibid., 101). Des taca that currently, until the eighteenth century, the paper production technology in Europe, it was still experimental and expensive, being the cost of paper accounts for over 50% of the production of a book (LYONS, 2011 p. 55). The Woodblock technique was still widely used for printing pictures with colors. (Ibid., P. 57). The work of this German, also known as B-42 was composed of 1,282 pages (30 x 40.5 cm) with 42 rows each, and approximately 3 million characters (MEGGS, 2009, p. 1000). Taking the visual weight of the text produced by letterpress style texture; one-letterstrongly condensed and angular that

---

<sup>22</sup>It is true that printing using movable type in wood - xilográfico process - it was used 200 years before the invention of Gutenberg, China century. XI and Korea, sec. XIII. However, the production of printed in China had no market projection because his books circulated only in the Emperor's Palace.

resembled the handwritten calligraphy, and the medieval language of ornamentations wandering the margins and gutter, the visuality of the B-42's page features a layout familiar to today's readers; mesh was composed of two fully justified columns.

It is noted that, six centuries after the decline of the manuscripts and the invention of Gutenberg, the graphical configuration of a book in the twenty-first century is still used elements and organization of content stipulated by the record; the scribes and printers. Reading hierarchy to emphasize content; the use of the Chapter to mark the beginning of chapter; the use of mesh, or grid (grid) to wrap text; the frontispiece to start the book; the application of markers in order to signal the page; and the colophon to end the reading with technical information about the book. It means that there is a traditional way on setting up a book that has been sustaining for centuries. And including the visual motion in a page determines the result of the interaction process between the reader and read, understood, also, that the page graphic design, ie the composition principle maestra how the page has content, you can insert the reader into a universe signic; as well as generates the maintenance of reading the comfort afforded by a layout or typography adequate to the purpose of the book.

At the beginning, the Catholic Church, of course, was the largest customer of printers. However, the Luther Bible (1534), had great sales success in your time. There were more than 200 million copies and hundreds of reprints were produced before the death of Luther in 1546. It is noted that in 1534, about 3% to 4% of Germans and could read complete Luther Bible cost equivalent to the salary a month of the average worker. Ie, to justify the flow of significant amounts of copies of Luther's Bible and the Church leaders had to invest and require the use by pastors and schools (ibid., P. 69).

After the movable type Gutenberg, for two centuries the printed quickly spread throughout Europe. Printed, standardized and now no longer configured with specific detail some professional as a scribe, they spread European culture to the world. About 50 years after his death, it is estimated there were those in printing shops in 200 cities in Europe and, until that time, more than 40,000 works and about 10 million copies had been printed. The technical reproduction of texts led to the formation of a new culture of literate consumer goods for companies, but also the culture of the use of printed communication for even "spread the heresy more widely than before" (LYONS, 2011, p. 55).

The editorial culture undergoes classification, and from the beginning, certain genres are understood by their verbal and nonverbal languages; the like are set. It is noted that the end of the eighteenth century, editors give preference to the more functional designs and

come to understand that decorations are ostentatious and unnecessary features; artists of applied arts, go necessarily to produce compositions recognized by the chain of professional experts said. In this period, new printers are designed, the banks were more generous, and the stitches start to organize content to provide an orderly and functional reading. The image becomes a missing element and considered unnecessary in most titles targeted to adult audiences. It should be borne in mind that, in this period,

It is recalled that the faithful reproduction of images only becomes possible with the lithographic process, developed by theater director Aloysius Senefelder (1771-1834) in 1796. In the process design, made with greasy pencil, it is run by an artist on a limestone surface is inked and, after chemical treatment, transfers to the role art without losses. In the history of image production can meet other technical experiences through notch in wood or metal plates, that provided with reproductions settings. However, only with lithography, in the late eighteenth century, the artists of applied arts had their illustration reproduced by a procedure which did not compromise the details of visibility and therefore, the image has become a printed element needed in communication and marketing; in several positions, but undoubtedly articulating a joint concern with the text.

With lithography it was also possible to print text and images using the same matrix. That is, the text reproduction process did not necessarily is separated from the image. Certainly, for the visual artist, or applied arts, or designer<sup>23</sup>The printing technology of use associated text and image in the same process that allows the page setup the service to be expressed. Means that the choice of the elements and how to arrange them is directly related to the production of meaning announced the content.

Continuing a local practice codices production, the Spanish insert printed in Mexico in 1539, but, as in Brazil, the invention of Gutenberg, possibly a little more refined the original, only comes in 1808 with the arrival of Portuguese Court.

---

<sup>23</sup> The term designer to indicate the professional-designer, two- and three-dimensional only becomes usual with the industrial revolution and mass production of objects in the mid-eighteenth century in Western Europe.

## CONSIDERATIONS: EDITORIAL CULTURE IN NINETEENTH-CENTURY BRAZIL

The production of printed in Brazil only happens four centuries after the production of the B-42 in Germany. And the absence of a previous production<sup>24</sup> the arrival of the Portuguese court, the origin of the printed in Brazilian territory is absolutely marked by the principles of European production, with emphasis on printed Portugal.

Brazil's graphic story is commonly told from 1808, year in which the Royal Family arrives in Brazilian land and brings a graphics equipment needed for the implementation of Royal Printing, National Press today - the first official graphical country<sup>25</sup>. From this date, the official presses, responsible for the "ratio of decisions issued by the court" began to circulate in the capital of the province of Rio de Janeiro. Already in 1811, the first official publication of the private sector came up in Bahia, was the newspaper "The Age d'Brazil Gold". In 1821, with the Royal Printing Real being called Typographic Workshop, it ended the monopoly and several printers were installed in Brazil; under heavy censorship that determined "that nothing from printing against religion, government and good morals" (RIZZINI, 1988, P. 317 apud MACHADO, 2017, p. 9).

According to research by Marcia Abreu, in his article "Two hundred years: the first Brazilian books" published in the book entitled "Printed in Brazil: two centuries of Brazilian books" (2010) organized by it and Aníbal Bragança, the Royal Printing did not mind to publish only official documents but also became involved with the printing of various types of writing, such as: "[...] works of Fine Arts, Medicine, Economics, Law, History and Theology, in addition to the journals and textbooks "(ABREU, 2010, p. 44). However, despite the efforts of some researchers, one can does not know for sure all the titles produced in the Regia printing because this same time, Brazil received titles of Portugal that were announced by the Januarys of Rio Gazette together and without discrimination on the local production.

---

<sup>24</sup> What the official story does not state - despite the National Library Foundation have documents that testify - is that even before the arrival of Corde in 1808, there were printers who published clandestine periodicals.

<sup>25</sup>According Ubiratan Machado explains in the first chapter "Sixty years of solitude" of his work entitled "The book cover in Brazil: 1920-1950" (2017), "the story of the book in Brazil begins in 1747, when the Portuguese Antonio typographer Isidoro da Fonseca printed in Rio de Janeiro the bishop's input ratio Don Antonio do Desterro Malheiro in the city "(MACHADO, 2017, p. 9). The work consists of 22 pages, it is not even considered a book, but a brochure. That same year, Isidoro was deported to Metropolis and printing papers has been banned in Cologne (MACHADO, op. Cit., 9).

It is noteworthy that the activity in the printing workshops, whether administrative or printing technique, was taken by men; ie, the absence of women in this production environment may even be symptom of disproportionality of literacy gender.

Considered the first major Brazilian publisher, Francisco Alves, who according Aníbal Bragança, in his work entitled "King of the book: Francisco Alves in the history of books and reading in Brazil," was founded in Rio de Janeiro in August 1854 as the Classical Library, was aimed at the school market (BRAGANÇA, 2016, p. 15-16). At this time, from the second half of the nineteenth century, some events led to the formation of a reading public and hence the expansion of the book market in Brazil, such as the formation of combative press and the installation of new schools; in 1857, there were already 2595 public primary schools in the country (Peixoto, 1942, p. 295 cited in Bragança, 2016, p.17). In the early twentieth century, Francisco Alves publisher contained an extensive and varied catalog of literary, technical and legal books.

This publisher established agreements that respected the interests of authors and therefore "his work as literary editor, although without the importance it had as a school editor, was instrumental in the development of the role of author in Brazil" (Ibid., P. 27). However, as Aníbal Bragança develops, the professionalization of authors and publishers was never established clearly in the country, possibly due to deficiency of formation of a literate culture, or even because the popular literacy was focused on preparing the reader for the exercise of citizenship, but mainly to train workers (Ibid., 31). It should be borne in mind that literacy is the working class, including, condition it to mechanical consumption and not necessarily provide reflective practice on the social reality in which it operates.

On the graphic production in the country, corroborates with the thought of Rafael Cardoso, a researcher in History of Art and Design:

The tendency to overvaluation speech memory as often concealing aspects relating to making and technical, perhaps even the legacy jurisprudential pedantry, so striking in our intellectual tradition. In deep level, it might also reflect the contempt that Brazilian society always reserved for those who get their hands dirty with the work (CARDOSO, 2009, p. 9).

Cardoso also reminds us that at present there are some publications that renew the graphic history of Brazil, however, referring to the works that come to highlight the relationship between graphic artists with verbal speech contained - is still lacking the "studies aimed at the visual and material culture "of print (CARDOSO, 2009, p. 9). Means that the graphic design of

a book is not widely discussed and, therefore, authors and publishers remain far from professional activities of a designer or visual artist; the understanding of the elements used to compose the page.

In the history of literate property in Brazil, the graphic form of book cover has already been discussed in some works, such as "Smart Santa Rosa" (2015) by Luis Bueno, "*The cover of the book Brazil: 1920-1950*" (2017) of Ubiratan Machado. Both works emphasize the work of visual artists on the covers of production that were generally not the same that made up the core of the work. The cover, a book of the enclosure, is the first contactless read and has the function of inserting the reader into the universe of meaning on the subject of work in the first instance, but also to entice the viewer to consumption. As Ubiratan Machado explains,

With regard to his costume, the book, as it is from the sixteenth century, out of the graphic try as the first visual element to the cover sheet, being bound by the bookseller or delivered to the customer in the state, so that this Bind to your liking . The idea of a book backing, the brochure cover, arises only in the 1820s with the steep rise of issues, consistent with the process of industrialization of the early nineteenth century. It is a revolution that changes the presentation of the book and its relationship with the reader. Thereafter, the cover becomes essential to protect the book and how seductive visual element to the reader (MACHADO, 2017, p. 11).

Even getting a jacket, the book in Brazil just happens to have covers with illustrations in the late nineteenth century; when the covers resembled the cover page, and more elaborate by a basically typographic art diagrammed with beading and vignettes, and even they could receive shy drawings (Ibid., p. 33). The trajectory of a cover artist, professional responsible for the covers of graphic design, comes in Brazil, after the year 1890. And from the cover artist's performance, authorial personality of an artist, as previously produced was evidenced in manuscripts invention of Gutenberg, back part of the graphic design of a book, even if only on the cover. The artist covers have, to date, more notoriety than the professional who is concerned to produce the core of the book.

It is noteworthy that, with the cover proposed by a renowned artist's work also happens to be worthy of merit. In the nineteenth and early twentieth century, the stage was taken over by foreign artists who worked in Brazil, such as Portuguese Rafael Bordallo Pinheiro (1846-1905) and the German Fleuiss Henry (1824-1882), both also worked with expression as illustrators Brazilian journals that circulated on the second half of the nineteenth century. Noteworthy is also the Angolan artist Julião Machado (1863-1930) as the pioneer to idealize the standard cover for collections and insert illustrations inside the works. Due to intense production of it, the cover artist activity is replaced by social relevance (Ibid., p. 74).

It should be remembered that in previous decades, there was a movement contrary to "outcrop" of visual culture that instigated the refusal illustration of application covers or even inserting images in the core of a book (Ibid., P. 34). This notion that the image is futile over the sovereignty of a text (verbal versus nonverbal), the publishing culture, reverberates to this day especially when it comes to certain genres, such as technical and scientific books. It's like beauty or provocative efficiency that an image can diminish or belittle the verbal intellectual production in a book. This finding may be visible when looking at graphic production of a university press compared to a commercial publisher.

Prejudice with pictorial beauty, or the visual comfort provided by a project in Design also interferes negatively in the graphic configuration of the internal pages, the core of books. Since the workshop of Gutenberg, the mid-fifteenth century, the activity of the professional responsible for composing the text that is printed, the composer, was considered technically, far from an intellectual production. In this sense, the composer of before can be compared to today's graphic designer. The difference is that today the layout responds to graphic design Design. The figure of the "graphic producer" existed in Brazil since the 1920s, and its function was to plan and produce the product Editorial (LIMA; FERREIRA, 2005, p 200). However, as is explained in Gilberto Freyre's article published in the *Diario de Pernambuco* on 10/18/1925,

This aesthetic rehabilitation of movement of printing and printing and binding - the book's aesthetics, in short - hardly hit us, Brazilians and Portuguese. Node are the ugly book countries. Evil done book. The uncharacteristic book. Especially Brazil. Mr. Monteiro Lobato could animate a certain grace note Brazilian book. But very slight grace. Book beautiful, did not leave any of your hands or your presses (FREYRE, 1925 apud LIMA; FERREIRA, 2005, p 200.).

Freyre points out in his speech, the editorial production of the Monteiro Lobato as an important editor at the time, and that in fact was. Ubiratan Machato exposes it, the Monteiro Lobato & Cia, may not have been the greatest, but it was undoubtedly the most audacious of the Brazilian publishers of the 1920s, concerned with the publication and distribution of securities. he was concerned, too, with the effect that the visuality of the book would cause the player would select and classically trained artists to illustrate the covers of his books. Attend to business, Lobato accustomed to making new cover for an unsuccessful book sale, with "malicious" intent to deceive the public (MACHADO, 2017, p. 171). It should be borne in mind that in 1920 the modernist movement arts provoked the ire of conservatives,

In this historical perspective, we highlight the production of artist Thomas Paraiba Santa Rosa (1909-1956), who started the visual artist's career for the Brazilian editorial production in the year 1930. The illustrated cover was no longer novelty in Brazil, despite still keep the typographic covers as a dominant trend (BUENO, 2015, p. 26). But the caps set by Santa Rosa differed in some aspects, such as, for example, the content organization giving notoriety to the author's name, extensive use of illustration, by way of application with three-dimensional typography, or even the ability to deal with color printing using only two shades to avoid high production costs.

About the creative process of the artist, according to him Santa Rosa, "the literary taste of the aid is for Illustrator the surest guide" (ROSA, 1952, p 27-28 cited BUENO, 2015, p. 36.); he points out that to visually interpret the work, in order to establish dialogue between reader and reading, it is necessary that the artist scan the text (Ibid., p. 63). He went on to use a layout "more or less fixed" and capable of synthesis used a scene or some element to brighten your visual composition, in order to insert the player into a "spiritual atmosphere", ie in the universe signic the work (Ibid., p. 64). The criticism that this artist receives is related to the versatility of techniques and styles he used to compose their covers and for some critics, this may seem eclecticism lack of artistic personality.

It is important to understand that by the 1960s the applied arts in Brazil were developed by self-taught professionals, artists trained in technical courses, or established artists in the chain professionals and institutions that legitimize the larger art considered; since the first degree in Design in Brazil was the School of Industrial Design - ESDI in 1963 - Rio de Janeiro. The editorial designer should have the skills of some professionals to develop the graphic design of a book and act in defining the editorial planning, conceptualization, in choosing or typography production in defining the layout and appropriate visual languages, the codes of representation for a particular readership, both for the cover and to the core. Actually, an editor should provide market information, especially about the psychographic characteristics of the public to be achieved and, therefore, the editorial designer would have initial criteria to develop the necessary studies that inspire the creative process. Still, give relief already in 1935 the visual artist Santa Rosa was hired by Editora José Olympio as "graphic producer" and becomes responsible for the visual identity of the house, as also by the graphic design of books: Drawing printers, planning the text spot and setting the visuality of the covers (LIMA; Ferreira, 2005, p 208). Ie.: performing a designer role.

Today, the professional activity of designing a book is performed by a graphic designer. Please note that the Editorial Design is a specialty field and should be borne in mind that, at present, the professional has been faced with new challenges, such as understanding aggressive changes in the processes of interaction between reader-reading, caused by living with digital instruments so present in the daily reality of public-readers. This is the e-book and e-books, which are being increasingly produced and accessed, and propose the incorporation of interactivity mechanisms to reading experience - search tools and consultation; sharing possibilities in networks; animated and gaming devices. display of books on the screen may have a totally different way content of printed books,

Prior to the digital age, publishers had the function to articulate all the steps so that the book could reach the consumer. With digital book production, in which the costs are surely negligible compared to the cost of printing, the author himself can make the management of production and distribution of their works, regardless of a publishing house; the authors now have the possibility of facilitated self publishing (self publishing).

In the context of contemporary graphic design of a digital book, the possibilities of using numerous languages with only production costs, without having to bear the high values of printing, can make most unusual visuality. It is believed, however, that in that it comprises requirements that characterize or give "consistency and concreteness to the understanding of contemporary society as a structured and acclimated by the media" (RUBIM, 2000, p. 30), and that means Design professional in search Editorial familiar with this environment, seeking to have facilities in production due to access to networked information (Internet) and digital tools (graphics software). However, contrary to a creative and innovative production, and this also applies to the production of printed books, the professional of the twenty-first century can fall into the abyss of possibilities for not knowing the many debug information obtained. This means that even with the possible facilities to obtain data and tools, professional in design that falls within the authentic production should distance himself from elements that are ready, and which usually transform the graphic design in a visual with results on the border of reasonableness. Ie.: ready printers, templates available and image banks with license to use,

In the contemporary world the readership becomes increasingly demanding on the diversity of languages that are exposed and that pervade the imagery repertoire them. Thus, the editorial designer of the twenty-first century should look is attentive also to the movements that cause the frequencies cultural changes of reading practice. It is true that in the history of the

publishing culture, mechanization of the processes of graphic production to marketing, distanced artisanal doings of the industrial reality and, thus, keeping the book from the perspective of functionalist ideas, but without artistic personality. Unlike the scribe, the designer, which in contemporary times has not control over the production of all the visual elements that make up the page of a book, you may choose to use elements that represent socio-cultural codes generally. However, the graphic production performed with software and using the Internet as a source, almost infinite information, the designer can choose not to simply choose and strive to produce the graphics constructs; becoming thus beyond the manager, how the content will be represented, a graphic producer who does not give up proposing with cultural and artistic personality.

## REFERENCES

- ABREU, Márcia. Duzentos anos: os primeiros livros brasileiros (p. 41-65). In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (ORG.). **Impressos no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- BRAGANÇA, Aníbal. **Rei do Livro**: Francisco Alves na história do livro e da leitura no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- CARDOSO, Rafael (org.). **Impressos no Brasil, 1008-1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- LIMA, Edna Lúcia Cunha Lima; FERREIRA, Márcia Christina. **Santa Rosa**: um designer a serviço da literatura (p. 197- 232). In. CARDOSO, Rafael (org.). **O Design brasileiro antes do Design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Códice**: os antigos livros do novo mundo. Tradução de Carla Carbone. Revisão técnica de Eduardo Natalino dos Santos. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- LYONS, Martyn. **Livro**: uma história viva. 1º Ed. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.
- MACHADO, Ubiratan. **A capa do livro Brasileiro**: 1820-1950. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.
- MEGGS, Philip B. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. **A contemporaneidade como idade média**. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/icse/v4n7/03.pdf](http://www.scielo.br/pdf/icse/v4n7/03.pdf). Acessado em: 20 de mai. 2019.



**ARTIGOS ORIGINAIS E ENSAIOS:  
LEITURA PÚBLICA, EQUIPAMENTOS,  
DIRETRIZES E POLÍTICAS**