

O design gráfico como mediação entre o texto e o leitor: design editorial da obra “A Abadia De Northanger”.

Ana Luísa Sant’ Anna Campos;¹
Emerson Nunes Eller;²

Resumo:

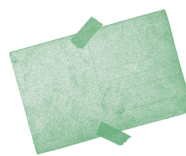
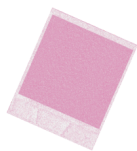
Este trabalho propõe uma reflexão crítica sobre o papel do design editorial aplicado aos livros de ficção, com ênfase na forma como as escolhas gráficas impactam diretamente a mediação entre o texto literário e o leitor. A pesquisa parte de uma contextualização sobre os padrões contemporâneos de produção gráfica. Um dos focos da investigação é a padronização estética observada nas publicações dessa categoria nas últimas décadas, impulsionada pelas demandas do mercado e pela lógica de produção em massa, que, muitas vezes, enfraquece o potencial simbólico e narrativo das obras. Nesse cenário, o design gráfico é analisado como estratégia para resgatar o valor cultural dos livros, especialmente os clássicos. Como proposta prática, o trabalho desenvolve um projeto gráfico completo para a obra *A Abadia de Northanger*, de Jane Austen, levando em consideração suas especificidades narrativas e o perfil do público contemporâneo, a fim de promover um encontro mais significativo entre a história e seus leitores.

Palavras-chave:

design gráfico; design editorial; livro de ficção; Jane Austen; mercado editorial.

¹ Bacharel em Design pela Universidade Federal de Minas Gerais, camposanaluisa300@gmail.com.

² Doutor em Belas Artes com especialidade em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Professor Adjunto da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, eller.emerson@gmail.com.



1. Introdução

Muitas vezes, o design é pensado como um meio de expressar algo para o mundo. As marcas querem mostrar sua singularidade ou sua força, assim como os produtos querem tornar seu uso mais claro ou intuitivo. Em todas essas esferas, o design gráfico entra como um recurso para comunicar da maneira mais eficiente possível a essência de algo para o seu público-alvo. No entanto, quando se trata do design editorial de livros de ficção, nas últimas décadas, tem-se percebido um movimento de padronização estética, ao redor do mundo. Nesse sentido, a escritora Ashley Feters destaca a existência de estratégias de reprodução imagética adotadas por designers ao compor capas de livro na matéria *“Book Cover Clones: Why Do So Many Recent Novels Look Alike?”* para a revista The Atlantic. Feters (2012) destaca que, enquanto livros de não ficção tendem a se aproximar imageticamente do conteúdo de maneira literal, o design de livros de ficção se comporta de maneira diferente e muitas vezes é influenciado por tendências do mercado.

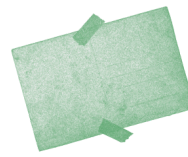
Esse fenômeno pode ser uma consequência da revolução industrial, que parece acompanhar as dinâmicas de um sistema produtivo cada vez mais pautado pela velocidade, pelo custo reduzido e pela necessidade de respostas imediatas ao mercado (MOKYR, 2009). Isso gerou um modo de produção que muitas vezes favorece soluções visuais replicáveis e rápidas e, o design, por sua vez, pode ser pressionado a se adaptar a essa lógica. Afinal, em um cenário no qual tempo é dinheiro, não são todos os designers que terão tempo de ler um livro de ficção antes de criar seu projeto gráfico. Nesse contexto, seria mais simples apenas reproduzir fórmulas visuais que já se mostraram bem-sucedidas para outras obras. No entanto, mesmo que essa estratégia possa atender algumas demandas comerciais, é válido questionar até que ponto ela enfraquece a possibilidade de expressividade gráfica e o potencial cultural de cada livro.

Tendo isso em vista, após uma breve contextualização e exploração das práticas do design editorial, o trabalho de conclusão de curso³ em que este artigo se baseia procurou reacender o potencial cultural de *“A Abadia de Northanger”*, de Jane Austen (1817), um texto clássico de ficção, ao seguir a premissa de que, com um bom design, é possível sim, julgar um livro pela capa, bem como pelo seu projeto gráfico como um todo.

Além de propor um artefato que funcione como ponte entre o leitor e a história, a escolha por trabalhar com uma edição de *“Abadia de Northanger”*, se justifica não apenas pela relevância histórica das obras clássicas, mas também pelo papel que desempenham na mediação entre passado e presente. Ainda que sob novas interpretações, ao atravessarem gerações, os clássicos preservam narrativas, valores e estruturas que continuam a ressoar culturalmente. Nesse sentido, ao discorrer sobre as características do que torna uma obra um clássico, o escritor Ítalo Calvino (1993, p.9) aponta que *“Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los”*.

Dessa forma, a reedição gráfica de um clássico representa um campo fértil para o design editorial, pois permite tensionar tradição e contemporaneidade, revelando como o projeto gráfico pode influenciar a recepção de textos já consagrados. Além disso, como foi trabalhada uma obra da Jane Austen, essa edição é também uma oportunidade de celebrar a autora que, em 2025, comemora 250 anos.

³ CAMPOS, Ana Luísa Sant’ Anna. O Design Gráfico Como Mediação Entre o Texto e o Leitor: Design Editorial Da Obra *“A Abadia De Northanger”*, 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025.



2. Metodologia

A metodologia adotada combina revisão bibliográfica e análises de recentes capas de livros de ficção. Este trabalho apresenta um recorte da pesquisa que reúne conhecimentos sobre design gráfico e questões do mercado editorial. Como desdobramento, foi desenvolvido um projeto gráfico editorial do livro "A Abadia de Northanger", com a aplicação do modelo do Duplo Diamante, estruturado em quatro etapas: Descobrir, Definir, Desenvolver e Entregar. Inicialmente, foi realizada uma imersão no universo da obra "A Abadia de Northanger" e seu público contemporâneo. Em seguida, os dados coletados foram analisados para definição de um conceito norteador para todo projeto gráfico. Na fase de desenvolvimento, foram exploradas alternativas de tipografia, ilustração, capa e diagramação, até a consolidação de um projeto gráfico coeso. Por fim, foi produzida uma edição física ilustrada, que sintetiza as escolhas criativas e metodológicas aplicadas.

3. Discussão

3.1. Design Gráfico Como Tradução da Narrativa

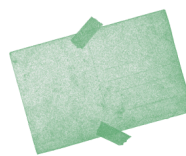
Desde os primórdios do design editorial, observa-se uma preocupação em adaptar o livro ao seu público — como na portabilidade códice ou na escolha de tipos móveis familiares para o público de Gutenberg (MEGGS, 2009). Tendo isso em vista, ao se considerar o design editorial sob uma perspectiva que prioriza o leitor, percebe-se que, na elaboração de um projeto gráfico para livros, o designer pode desempenhar um papel importante na mediação entre a narrativa e o público. As escolhas estéticas, especialmente aquelas que compõem o primeiro ponto de contato visual com a obra, como capas e acabamento, funcionam como um convite à leitura. Dessa forma, ao considerar tanto a obra quanto o público com um olhar cuidadoso, o projeto gráfico tem o potencial de "traduzir" a história e o tom do livro e, como consequência, além de potencializar a mensagem da narrativa, pode ser responsável por atrair o possível leitor.

Além da relevância mercadológica que esse critério de tradução representa, uma vez que reduz as possibilidades de ruído entre a obra e o leitor, o designer, como intérprete da obra, pode ainda enriquecer o projeto gráfico ao considerar sua visão própria da narrativa. Ou seja, enquanto o critério de tradução beneficia o projeto ao trazer um cuidado com a obra e com o público, deve-se atentar para não ser demasiadamente rigoroso, pois o ponto de vista do profissional gráfico pode dar uma nova dimensão ao projeto e torná-lo ainda mais interessante

3.2. O Livro como Mercadoria

Tendo esse critério de "tradução" determinado, para que se possa explicar sua relevância comercial, é importante entender como o livro se comporta dentro do mercado. Ressalta-se que a partir do momento em que o livro ultrapassa sua primeira função, o de suporte para o conteúdo textual, para se inserir na lógica do mercado, ele passa a operar como mercadoria, e, nesse contexto, a atuação do designer é central. Tendo isso em vista, é importante que seja explorado o conceito de fetichismo.

Segundo o autor Rafael Cardoso Denis (1998) existem três sentidos históricos para o termo "fetichismo": o religioso, em que se atribuem poderes sobrenaturais a objetos; o econômico, referente à valoração transcendental das mercadorias no capitalismo; e o psicológico, ligado à projeção de desejo sexual sobre determinados objetos. Em todas essas acepções, o fetichismo aparece como mecanismo de atribuição de valores simbólicos que não pertencem intrinsecamente à materialidade dos objetos, mas são culturalmente projetados sobre eles. Ao focar exclusivamente na mercadoria dentro da sociedade capitalista industrial, Marx aponta que:



A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho. Através dessa dissimulação, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos. (MARX, s/d, p. 81)

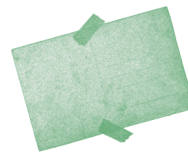
Aplicando esses conceitos ao livro, enquanto mercadoria, ele tende a apresentar uma dissociação entre forma e conteúdo, ou seja, seu valor simbólico não é construído exclusivamente pelo conteúdo da obra, mas também por seus aspectos materiais e visuais. Entender isso é importante pois, em contextos editoriais contemporâneos, o design tem se mostrado um fator decisivo na escolha do consumidor, funcionando como elemento de distinção e desejo. Então, aspectos como a tradução e o acabamento gráfico tornam-se critérios relevantes na decisão de compra, o que revela como a materialidade do livro participa ativamente da construção de seu valor simbólico e comercial (AZEVEDO, 2019).

No entanto, a dificuldade em equilibrar aspectos literários e comerciais no design editorial pode resultar em projetos que não atendem ao critério de “tradução” da narrativa. Nesses casos, a ausência de coerência entre forma, conteúdo e público gera soluções visuais genéricas ou contraditórias, comprometendo a função comunicativa do livro. Um exemplo desse problema é a coleção “First Impressions” da Penguin (2025), cuja estratégia comercial, ao desconsiderar o público e seu repertório, foi recebida de forma negativa e até mesmo interpretada como desrespeito à obra. Para compreender esse caso, é necessário primeiramente observar o contexto atual do design gráfico em livros de romance.

Na última década, estabeleceu-se uma estratégia gráfica para se caracterizar livros de romance, principalmente comédias românticas com conteúdo maduro: compor as capas dos livros com cores vibrantes e desenhos dos personagens, normalmente ilustrações digitais, minimalistas e estilizadas (Figura 01). Essa prática já foi criticada por possivelmente “infantilizar” livros com conteúdo adulto, o que pode gerar situações de desconforto quando vão parar em prateleiras erradas ou nas mãos de uma criança. A repórter do Daily Mail, Eleanor Dye (2025) destaca que “livros como ‘A hipótese do amor’ possuem capas discretas e até mesmo com aspecto de desenho infantil, o que faz com que os leitores possam não saber exatamente no que estão se envolvendo (tradução nossa)”. No entanto, talvez pelo sucesso de algumas edições nas redes sociais, essa estratégia foi tão replicada e difundida que, pelo excesso de edições similares, já se tornou um novo padrão.

Figura 01: Capas de livros de romance das autoras contempladas nos prefácios da coleção “First Impressions” da editora Penguin





Fonte: Elaborado pela autora.

Tendo esse contexto em vista, observa-se que quando a editora Penguin lançou a coleção “First Impressions” em 2025 (Figura 02), composta por seis das obras de Jane Austen, com capas modernas que seguem o padrão citado anteriormente, a recepção do público foi negativa e diversos leitores se manifestaram contra as escolhas gráficas.

Imagens promocionais da coleção foram duramente criticadas online, com pessoas acusando a Penguin de ‘tiktokizar’ a amada autora britânica. Embora alguns tenham valorizado a tentativa de ampliar a leitura de Austen entre os jovens, leitores assíduos classificaram os designs como ‘condescendentes’ e ‘desrespeitosos’. Leitores rapidamente estabeleceram comparações entre os designs e livros populares no TikTok, [...] lamentando que todos os livros passaram a ‘parecer iguais’ (DYE, 2025, tradução nossa).

Figura 02: Capas da coleção “First Impressions” da editora Penguin (2025)



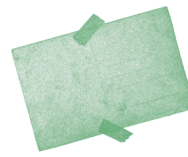
Fonte: Penguin UK, s.d. Disponível em:

<<https://www.penguin.co.uk/series/FRSTIMPRSNS/first-impressions>>. Acesso em: 21 ago. 2025.

Tendo esse caso em mente, é interessante refletir sobre como com o encurtamento das distâncias proveniente das mudanças do século XXI, o mercado editorial, assim como os demais, pode se ver corrompido pela necessidade de produção acelerada e pela maximização dos lucros. Nesse sentido a autora Ellen Meiksins Wood (2017) aponta que:

Esse sistema distinto de dependência do mercado significa que os requisitos da concorrência e da maximização do lucro são as regras fundamentais da vida. Por causa dessas regras, o capitalismo é um sistema impulsionado de forma única a melhorar a produtividade do trabalho por meios técnicos (WOOD, 2017, p.2, tradução nossa).

Ao se colocar uma lupa no âmbito do design gráfico, isso pode significar uma replicação cega de tendências, como foi ressaltado anteriormente, e na falta de cuidado na representação das particularidades de cada obra. Esse fenômeno também pode ser observado a partir do estudo da recorrência do uso das mesmas fontes em capas de livros nas últimas décadas. Como exemplo dessa repetição, pode-se observar o uso da família tipográfica “Sveva”, criada por Andreas Seidel e lançada pela fundidora Astype Fonts em 2003, que combina elementos clássicos com curvas orgânicas e formas exageradas típicas da Art Nouveau e da pintura de letreiros. Sveva é utilizada em capas de livros infantojuvenis e de fantasia, com destaque para obras de autores como Holly Black e Emma Carroll (ASTYPE, [s.d.]).



Ressalta-se que, diferente de famílias tipográficas que utilizam formas mais simples e tradicionais, a Sveva possui características estilísticas marcantes, e, por isso, pode ser facilmente identificada quando encontrada nos corredores de uma livraria. Assim, é interessante notar que seu uso recorrente em capas de livros de fantasia não passa facilmente despercebido, nem por designers nem para o público leitor. De acordo com a fundidora Astype Fonts, a Sveva foi utilizada em mais de 100 capas de livros desde sua criação. Esse fenômeno pode se disfarçar como estratégia de marketing, em que as editoras e designers replicam elementos gráficos de outros projetos de sucesso que julgam como similares (figura 03). No entanto, seu uso descontrolado pode resultar em um design genérico, com pouca originalidade, podendo gerar confusão e desorientação do leitor no que diz respeito à identificação do livro.

Figura 03: Capas de livros com composição similar que utilizam a tipografia Sveva



Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Nesse sentido, no livro “The Edge of the Millennium” por Ellen Lupton e J. Abbott Miller, os autores expõem a importância de projetos de design gráfico que consigam atravessar barreiras culturais e linguísticas com o cuidado de impedir a homogeneização dos resultados em um mundo globalizado.

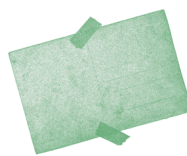
As diferenças devem ser preservadas para combater a dominação do que Herbert Marcuse chamou de “homem unidimensional”, cuja cultura foi despojada de ambivalência e negatividade em favor de uma mídia de massa capaz de assimilar — e, assim, neutralizar — qualquer forma de diferença ou dissidência cultural (MARCUSE, 1964, apud LUPTON; MILLER, 1993, p. 220-232, tradução nossa).

Assim, pode-se concluir que problemas de design, como esses citados anteriormente, podem ter origem na pressa excessiva e falta de cuidado e respeito à obra, e criam atrito entre o livro e o público, que pode ser repellido do objeto por causa das escolhas gráficas, o que impossibilita a conexão com obra. Ou também, pode ser falsamente influenciado a comprar um livro que possui uma história que o desagrada, o que gera aversão à obra como um todo. Ou seja, entender um pouco do universo do público, seus desejos e sua linguagem é importante para uma “tradução” efetiva. Dessa forma, o projeto gráfico de um livro de ficção precisa considerar as peculiaridades da história e dos leitores, sendo capaz de aproximar os dois, de forma a cumprir seu papel cultural e mercadológico.

4. Resultados

4.1. Definição de conceito e dos aspectos gráficos

Após a etapa de pesquisa e contextualização da obra, além da imersão temática como um todo, o projeto passa a considerar questões levantadas na revisão bibliográfica a fim de apresentar definições



dos aspectos gráficos do objeto editorial. Conceitualmente o foco foi direcionado para a vulnerabilidade da personagem principal que, com pouca instrução, explora um novo mundo de maneira inocente e fantasiosa. Assim, foi estabelecido o conceito **“A imaginação frente ao desconhecido”** como guia para minha produção. Isso se traduziu esteticamente com a presença das hachuras –técnica artística comum da época em que o livro foi escrito, conhecida como era de ouro caricaturas na Grã-Bretanha–, além do forte contraste entre luz e sombra –que favorece o tom dramático da trama. Além disso, foi necessário trazer azul claro para impedir que a obra fosse interpretada como demasiado séria ou que os elementos do terror sobressaíssem os do romance. O azul é a cor dos jacintos dos quais Catherine “aprendeu a gostar” e o tom leve torna a obra mais amigável e acolhedora para as leitoras atuais. O significado de cada cor pode ser guiado por fatores culturais, sociais e históricos e pode também ser subjetivo. Tendo isso em vista, no livro “A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão” (2021) destaca-se o recorte do azul como cor das virtudes intelectuais.

Em paralelo, um dos aspectos das obras de Jane Austen trazidos pela professora Adriana Sales é que “Jane Austen dá voz para mulheres inteligentes até os dias de hoje” (informação verbal)⁴. No recorte exclusivo da história de “A Abadia de Northanger”, fica claro que muito do interesse de Catherine pelos irmãos Tilney surge por reconhecer neles pessoas inteligentes e dispostas a ensinar. Assim que avista Henry pela primeira vez, não é só a beleza dele que encanta a heroína e sim seu “olhar muito inteligente e vivo”. Outra estratégia adotada foi a reprodução da figura dos jacintos carrega um simbolismo poderoso que se conecta com a narrativa e com os personagens. Segundo S. Theresa Dietz (2020), na linguagem das flores, essa espécie é atrelada a conceitos como humildade, gratidão, benevolência e a natureza gentil das pessoas, além de, claro, ser um símbolo de amor. Por isso, sua figura foi utilizada de maneira estratégica para ilustrar o desenvolvimento da personagem principal e da consolidação do amor entre Catherine e Henry.

Além disso, uma observação que pode ser feita sobre as cores escolhidas é que apesar de o protótipo desse Trabalho de Conclusão de Curso ter sido impresso em gráficas digitais, o projeto poderia facilmente ser adaptado para produção em offset no caso de uma tiragem maior. Nesse contexto, seria possível selecionar uma única cor especial (azul pantone) juntamente ao preto, isso reduziria os custos de produção e tornaria o projeto viável caso futuramente fosse adquirido por alguma editora.

4.2. Execução do projeto gráfico

A confecção se iniciou com a escolha das dimensões 14cm x 21cm para o livro. Uma versão pequena e acolhedora, na qual a leitora passa pelas páginas com mais rapidez, com o objetivo de contornar a percepção paralisante para o público brasileiro de que se lê muito devagar (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2024, p. 60). Em seguida, para gerar conforto durante a leitura, o diagrama de Villard, proposto por Jan Tschichold (1975), foi aplicado para definição das margens e *grid*.

Após a definição do formato, a escolha da tipografia para o corpo de texto seguiu os princípios de qualidade, além da percepção dos ecos e associações históricas, explorados pelo especialista em tipografia Robert Bringhurst (2018). Assim esperou-se da fonte que fosse inspirada pela impressão do local e da época em que o livro foi escrito, ao mesmo tempo que fosse criada por uma mulher, para que fizesse sentido com o conceito da obra. Abadia de Northanger é um livro com uma protagonista feminina com um narrador (ou narradora) vocal sobre seu apoio a obras escritas por outras mulheres. Por isso, foi escolhida família Adobe Caslon Pro (figura 04), obra da renomada

⁴ Fala da profª Adriana Sales durante palestra “Onde passado e presente se encontram: 250 anos de Jane Austen”, Teatro da Biblioteca Pública de Minas Gerais, em 9 out. 2025



designer de tipos Carol Twombly⁵, que foi inspirada pela famosa Caslon, gravada na Inglaterra no século 18 (BRINGHURST, 2018, p.111 e 239).

Figura 04: Adobe Caslon Pro

Adobe Caslon Pro

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz < > . , ! ? ; ; " " * * <

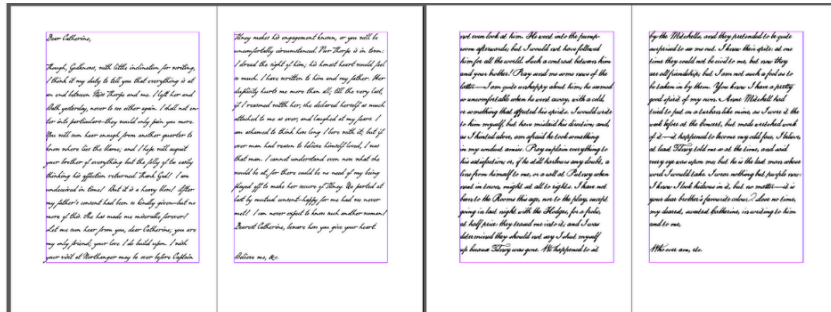
Adobe Caslon Pro Regular *Adobe Caslon Pro Italic*
Adobe Caslon Pro Semibold *Adobe Caslon Pro Semibold Italic*
Adobe Caslon Pro Bold *Adobe Caslon Pro Bold Italic*



Fonte: elaborado pela autora, 2025.

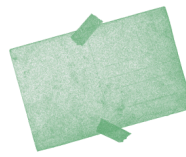
Uma das peculiaridades das obras de Jane Austen é a presença de cartas (figura 05) com importância narrativa no decorrer dos livros. Era importante diferenciar esses trechos do texto corrido, por isso, com o intuito de aproveitar a oportunidade para demonstrar as particularidades da personalidade e estado de espírito de cada um dos remetentes foram escolhidas duas famílias da fundidora de tipos P22, que é especializada em fontes históricas. A primeira foi a Grosvenor, criada por Ted Staunton, uma caligrafia solta baseada no copperplate, um estilo de escrita com penas de ponta flexível que foi popular na Inglaterra durante os séculos XVIII e XIX. Suas letras têm uma espessura mais grossa, que traz solidez para o texto enquanto suas pontas arredondadas conferem a ela um caráter amigável. Por isso, ela foi escolhida para representar a escrita manual de James Morland. Um personagem secundário respeitável e muito querido pela protagonista. A segunda foi a Declaration Pro, que inclui letras inspiradas na Declaração de Independência dos Estados Unidos. A versão manuscrita da fonte reproduz a aparência da caligrafia clássica do século XVIII. Ela tem contornos levemente irregulares, característica de documentos escritos com penas de tinta e possui diversas opções de glifos e ligaduras que permitem mais possibilidades de estilização do texto com mais liberdade. Ela foi utilizada na carta de Isabella Thorpe, mais longa, dramática e recheada com as afetações da personagem. Apesar da relação com os EUA, não se deve ignorar a congruência com a escrita inglesa da época, além de que o documento da declaração foi expedido em 1776, o que o posiciona próximo ao recorte temporal em que se passa a história de Jane Austen.

Figura 05: Cartas de James e Isabella lado a lado



Fonte: elaborado pela autora, 2025.

⁵ Carol Twombly, nascida em 1959, nos EUA, é reconhecida por por criar algumas das fontes mais emblemáticas do catálogo Adobe, como Trajan, Charlemagne e Adobe Caslon. Twombly foi a primeira mulher a receber o prestigioso prêmio Charles Peignot e se destacou no campo de design de tipos por revitalizar letras clássicas com precisão contemporânea, tornando-se uma das figuras mais influentes da tipografia moderna.



O próximo componente do miolo foram as ilustrações. Essas seguiram os parâmetros citados no tópico anterior (4.1). Então, enquanto as aberturas de capítulo contaram com flores de jacinto que desabrocham progressivamente (figura 06), assim como a protagonista, alguns momentos marcantes da história ganharam ilustrações mais complexas. Essas foram planejadas para complementar a experiência de leitura, por isso, tanto as referências arquitetônicas e de vestuário quanto o posicionamento de elementos nas cenas foram minuciosamente planejados (figura 07).

Figura 06: Ilustrações para abertura de capítulo



Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Figura 07: Ilustrações de página inteira e suas referências visuais



Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Os últimos elementos gráficos trabalhados foram a capa, a lombada e a contracapa. Foram estabelecidos três elementos importantes para representar a história: a abadia, ponto central do mistério na trama, a heroína, com sua fixação evidente por livros, e a mão do galã oferecendo um jacinto (a possibilidade de amor, além de compreensão e gentileza). Eles foram combinados com o título em P22 Declaration, para que o aspecto único da tipografia caligráfica ilustrasse o aspecto romântico e dramático da história. Nesse ponto, na composição, buscou-se trazer um equilíbrio entre os elementos citados e as cores preto e azul definidas no tópico anterior.

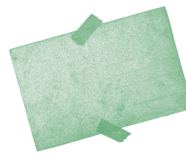


Figura 08: Arte final para capa e contracapa



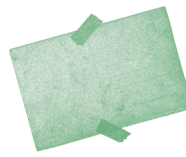
Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Para produção gráfica foi selecionado o papel Markatto Sutile Marfim de 80 g/m² para o miolo, que foi diagramado em 292 páginas. Em seguida foram impressas em 17 cadernos de 16 páginas e 1 caderno de 20 páginas. A encadernação do miolo foi então realizada pela Laís Freire dos Reis, da Frente e Verso Encadernações. Após esse processo se tem as dimensões do miolo e portanto, pode-se dar início a confecção da capa. A impressão da capa foi em papel couchê 150g/m² com laminação fosca apenas na frente. Já para guarda do livro foi escolhido o Color Plus de 180g/m² na cor preta. Para finalização, foram usados fitilho e cabeceado da cor preta. O resultado final pode ser observado na figura 09.

Figura 09: Registros do livro físico - Capa, lombada, contracapa e colofão



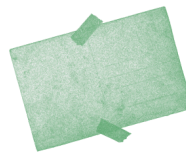
Fonte: elaborado pela autora, 2025.



5. Conclusões

Ao longo do desenvolvimento deste projeto, foi possível cumprir integralmente os objetivos propostos para o trabalho de conclusão de curso no qual esse artigo foi baseado, articulando teoria, pesquisa e prática em uma solução editorial consistente para “A Abadia de Northanger”, de Jane Austen. A investigação sobre o livro em sua complexidade material, simbólica e comunicacional, permitiu aprofundar a compreensão de suas singularidades como artefato cultural, o que orientou decisões de design sensíveis tanto ao contexto histórico de sua criação quanto ao momento contemporâneo de leitura. A revisão bibliográfica e a análise de práticas do mercado editorial forneceram subsídios para identificar estratégias gráficas capazes de fortalecer o vínculo entre leitor e narrativa, além de iluminar formas eficazes de dialogar visualmente com os elementos da obra.

Por fim, todas as soluções concebidas foram aplicadas na produção física do livro, para a qual foram considerados criteriosamente aspectos técnicos como formato, escolha de papéis, métodos de impressão e acabamentos. Dessa forma, o projeto alcançou seu propósito central: construir uma edição que estabelece um diálogo sensível entre narrativa e design, oferecendo ao leitor uma experiência estética e imersiva alinhada às demandas do mercado atual.



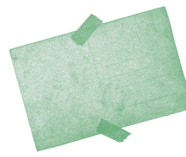
Graphic Design as a Mediator Between Text and Reader: The Editorial Design of Northanger Abbey

Abstract: This work proposes a critical reflection on the role of editorial design applied to fiction books, with an emphasis on how graphic choices directly impact the mediation between literary text and reader. The research begins with a contextualization of contemporary patterns of graphic production. One of the main focuses of the investigation is the aesthetic standardization observed in publications of this category over recent decades, driven by market demands and mass production logic, which often weakens the symbolic and narrative potential of the works. In this context, graphic design is analyzed as a strategy to restore the cultural value of books, especially classics. As a practical proposal, the work develops a complete graphic project for Jane Austen's *Northanger Abbey*, considering its narrative specificities and the profile of the contemporary readership, in order to promote a more meaningful encounter between the story and its readers.

Keywords: graphic design; book design; fiction book; Jane Austen; publishing market.

Referências

- ASTYPE. D-Sveva. [S.l.]: Astype, [s.d.]. Disponível em: https://www.astype.de/font_d_sveva.php. Acesso em: 14 maio 2025.
- AZEVEDO, Carolina Noury da Silva. O design editorial brasileiro no capitalismo cognitivo: a lógica do campo das publicações com design autoral. 2019. Tese (Doutorado em Design) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- BRINGHURST, Robert. Elementos do estilo tipográfico: versão 4.0. Tradução e apresentação por André Stolarski. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022. ISBN 978-8592886608.
- CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARDOSO DENIS, Rafael. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. Rio de Janeiro: Arcos Design, v. 1, n. único, p. 14–39, 1998. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/arcosdesign/article/view/85049>. Acesso em: 21 jun. 2025.
- DESIGN COUNCIL. History of the Double Diamond. Design Council, s.d. , Disponível em: <https://www.designcouncil.org.uk/our-resources/the-double-diamond/history-of-the-double-diamond/>. Acesso em: 22 jun. 2025.
- DIETZ, S.Theresa. The Complete Language of Flowers. Wellfleet Press. New York, 2020.
- DOUBLEDAY, Richard B. Jan Tschichold at Penguin Books: a resurgence of classical book design. Baseline, 2006.
- DYE, Eleanor. Penguin Books slammed for “TikTokifying” Jane Austen classics. Daily Mail, 2025. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-14354895/Penguin-Books-slammed-TikTokifying-Jane-Austen.html>. Acesso em: 21 Ago. 2025.
- FETTERS, Ashley. Book Cover Clones: Why Do So Many Recent Novels Look Alike? The Atlantic, 16 jul. 2012. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/07/book-cover-clones-why-do-so-many-recent-novels-look-alike/259884/>. Acesso em: 27 ago. 2025.



HELLER, Eva. A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Olhares, 2021.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. Retratos da leitura no Brasil: 6. ed. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2024.

[Apresentação em slides]. Disponível em:

https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2024/11/Apresentac%CC%A7a%CC%83o_Retratos_da_Leitura_2024_13-11_SITE.pdf. Acesso em: 12 out. 2025.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. Critical wayfinding. In: YELAVICH, Susan (ed.). The edge of the millennium. New York: Whitney Library of Design, 1993. p. 220-232.

MARCUSE, Herbert. One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. Boston: Beacon Press, 1964.

MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. Livro I. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MEGGS, Philip B e PURVIS, Alston W. História do Design Gráfico. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009.

WOOD, Ellen Meiksins. The Origin of Capitalism: A Longer View. Revised and expanded edition. London: Verso, 2017.

MOKYR, Joel. The Enlightened Economy: An Economic History of Britain 1700-1850. New Haven: Yale University Press, 2009.