



Mariana Luz Eiras Queiroz

**Um estudo pós-colonial, com o uso
da semiótica, sobre capas de livros
clássicos brasileiros e estadunidenses**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-graduação em Administração de Empresas
do Departamento de Administração da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Marcus Wilcox Hemais

Co-orientador: Prof. Luís Alexandre Grubits de Paula Pessôa

Rio de Janeiro
Maio de 2020



Mariana Luz Eiras Queiroz

**Um estudo pós-colonial, com o uso
da semiótica, sobre capas de livros
clássicos brasileiros e estadunidenses**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Administração de Empresas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Marcus Wilcox Hemais

Orientador

Departamento de Administração – PUC-Rio

Prof. Luís Alexandre Grubits de Paula Pessôa

Co-orientador

Departamento de Administração – PUC-Rio

Prof. Daniel Kamlot

Departamento de Administração – PUC-Rio

Prof^a. Roberta Dias Campos

UFRJ

Rio de Janeiro, 26 de maio de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Mariana Luz Eiras Queiroz

Graduou-se em Desenho Industrial, com habilitação em Programação Visual, em 2010, na Universidade Estácio de Sá, e fez uma especialização em Tecnologias do Ensino Superior, em 2015, na PUC-Rio. Atualmente, é professora auxiliar do Departamento de Comunicação Social dessa mesma instituição.

Ficha Catalográfica

Queiroz, Mariana Luz Eiras

Um estudo pós-colonial, com o uso da semiótica, sobre capas de livros clássicos brasileiros e estadunidenses / Mariana Luz Eiras Queiroz; orientador: Marcus Wilcox Hemais; co-orientador: Luís Alexandre Grubits de Paula Pessôa. – 2020.

153 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Administração, 2020.

Inclui bibliografia

1. Administração – Teses. 2. Pós-colonialismo. 3. Orientalismo. 4. Capa de livro. 5. Elementos geopolíticos. 6. Semiótica. I. Hemais, Marcus Wilcox. II. Pessôa, Luís Alexandre Grubits de Paula. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Administração. IV. Título.

CDD: 658

Agradecimentos

Ao meu orientador, Marcus Wilcox Hemais, por toda a paciência e pelos ensinamentos passados a mim durante toda a caminhada do mestrado até a finalização deste trabalho.

Ao meu co-orientador, Luís Alexandre Grubits de Paula Pessoa, por todos os ensinamentos de semiótica durante nossas aulas e reuniões.

Aos professores Angeluccia Habert e Augusto Sampaio que tornaram a conclusão deste curso possível.

Aos meus colegas do Comunicar, em especial Julia Cruz e Diogo Maduell, por todo apoio, discussões e sugestões para as aulas do mestrado.

Aos meus colegas do mestrado pelas trocas dentro e fora da sala de aula.

Ao meu marido, à minha mãe e à minha irmã, pela compreensão nos momentos em que precisei ficar ausente, por me ouvirem, entenderem minhas angústias e me ajudarem a encontrar soluções para elas, e por estarem sempre ao meu lado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Queiroz, Mariana Luz Eiras; Hemais, Marcus Wilcox; Pessoa, Luís Alexandre Grubits de Paula. Um estudo pós-colonial, com o uso da semiótica, sobre capas de livros clássicos brasileiros e estadunidenses. Rio de Janeiro, 2020, 153p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Administração, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O controle exercido pelos países do Norte Global sobre as nações que foram colonizadas se reflete nos contextos culturais e ideológicos dessas sociedades. Um desses reflexos é encontrado em capas de livros clássicos, que são o objeto desta pesquisa que pretende analisar como são representados o Norte Global e o Sul Global no projeto gráfico de capas de livros clássicos brasileiros e estadunidenses editados no Brasil e nos Estados Unidos. Para alcançar esse objetivo, foi realizada uma análise semiótica do plano da expressão e do plano do conteúdo em 304 capas dos livros, com base na teoria visual formulada por Jean-Marie Floch. Dentro do conjunto de obras analisadas, procurou-se verificar a existência de elementos geopolíticos no projeto gráfico das capas dos livros e em que nível os símbolos estadunidenses são reforçados nas capas editadas no Brasil e como os símbolos brasileiros aparecem nas capas editadas nos Estados Unidos. Para tanto, utilizou-se a teoria de Edward Said sobre Orientalismo como base para esta verificação e observou-se que os títulos brasileiros, quando editados nos Estados Unidos, são carregados de estereótipos criados pelo Ocidente, enquanto os livros estadunidenses, quando editados no Brasil, refletem corretamente a cultura daquele país.

Palavras-chave

Pós-colonialismo; orientalismo; capa de livro; elementos geopolíticos; semiótica.

Abstract

Queiroz, Mariana Luz Eiras; Hemais, Marcus Wilcox (Advisor); Pessôa, Luís Alexandre Grubits de Paula (Co-advisor). A postcolonial study, using semiotics, on Brazilian and American classic book covers. Rio de Janeiro, 2020, 153p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Administração, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The control exercised by the countries of the Global North over the colonized nations is reflected in the cultural and ideological contexts of these societies. One of these reflections is found in classic book covers, which are the object of this research that intends to analyze how the Global North and Global South are represented in the graphic design of Brazilian and American classic book covers edited in Brazil and in the United States. To achieve this goal, a semiotic analysis of the expression plane and the content plane was performed on 304 book covers, based on the visual theory formulated by Jean-Marie Floch. Within the set of works analyzed, we sought to verify the existence of geopolitical elements in the graphic design of book covers and at what level the American symbols are reinforced in the covers edited in Brazil and how the Brazilian symbols appear in the covers edited in the United States. To this end, Edward Said's theory of Orientalism was used as the basis for this verification and it was observed that Brazilian titles, when published in the United States, are loaded with stereotypes created by the West, while American books, when published in Brazil, correctly reflect that country's culture.

Keywords

Postcolonialism; orientalism; book cover; geopolitical elements; semiotics.

Sumário

1. Introdução	13
1.1 Objetivo do estudo	15
1.2 Relevância do estudo	15
1.3 Delimitação do estudo	16
1.4 Organização do estudo	17
2. Referencial teórico	18
2.1 O Orientalismo de Edward Said	18
2.2 O “Outro” sob o ponto de vista pós-colonial	21
3. Metodologia	25
3.1 Método do estudo	25
3.2 Natureza dos dados	26
3.3 Análise dos dados	28
3.4 Limitações do método	30
4. Análise	31
4.1 Contexto histórico	31
4.2 Capas editadas no Brasil	32
4.2.1 Autor representado	33
4.2.2 Personagens representados	40
4.2.3 Paisagem	54
4.2.4 Ícones representados	59
4.3 Capas editadas no EUA	65
4.3.1 Autor representado	65
4.3.2 Personagens representados	69
4.3.4 Paisagem	78
4.3.5 Ícones representados	82
4.4 Resultados encontrados	91

5. Conclusão	104
5.1 Recomendações gerenciais	105
5.2 Sugestões para estudos futuros.....	106
6. Referências bibliográficas	107
Anexo.....	112
Anexo I – Capas editadas no Brasil	112
Anexo II – Capas editadas nos Estados Unidos da América.....	134

Lista de figuras

Figura 1 - Companhia Editora Nacional, 2004.....	27
Figura 2 - Andy Warhol, Autorretrato, 1966	34
Figura 3 - Editora Melhoramentos, 2012	35
Figura 4 - Editora L&PM, 1997	36
Figura 5 - Carta a Raimundo Correia agradecendo	36
Figura 6 – Editora Ediouro, 1967.....	37
Figura 7 - Editora Martins, 1985.....	38
Figura 8 - Editora Saraiva, 2014, 2011 e 2011	40
Figura 9 - Editora L&PM, 1997	41
Figura 10 - Comparação entre a capa da Editora Difusão Cultural do Livro, de 2005, e a obra de Pablo Picasso, 'Frutas no Vaso', de 1909	41
Figura 11 - Comparação entre a capa da Editora Paz e Terra, de 2007, e a obra de Caravaggio, 'Autorretrato como Baco' (conhecida como 'Baco Doente'), de 1593-94	42
Figura 12 - Editora Melhoramentos, 1967	43
Figura 13 - Editora Martin Claret, 2012	43
Figura 14 - Cícero Lourenço, 'Juazeiro'. Fonte: Galeria de gravura.....	44
Figura 15 - Editora Francisco Alves, 1957 e 1963.....	44
Figura 16 - Comparação entre a capa da primeira edição do romance, à esquerda, e edições lançadas a partir da década de 1980	46
Figura 17 - Comparação entre a fonte desenhada utilizada no título do romance e a fonte do poster 'L'Ermitage', de Paul Berthon, de 1897	47
Figura 18 - Diferentes representações do índio nas capas de editoras brasileiras	48
Figura 19 – Movimento sinuoso na ilustração	50
Figura 20 - Editora Cedic 2005.....	50
Figura 21 - Editora Nova Fronteira, 2017	50
Figura 22 - Comparação entre a capa que mostra Tomás e a capa	52
Figura 23 - Editora Abril, 1980.....	53
Figura 24 – Comparação entre a textura no fundo e o estilo de ilustração da capa da Editora Record, de 2003, com o topo do Chrysler Building, , edifício de	

arquitetura 'Art Déco', inaugurado em 1930, em Nova Iorque e o poster de Michel Bouchaud, 'La plage de Monte Carlo', de 1929	54
Figura 25 - Comparação entre a paisagem na capa da Editora Vozes, de 2016, e a obra 'Iracema', de José Maria Medeiros, de 1881	55
Figura 26 - Editora Nova Fronteira, 2016	56
Figura 27 - Editora Francisco Alves, 1950	57
Figura 28 - Editora Juruá, 2011	58
Figura 29 - Editora Folha, 2003	59
Figura 30 - Editora Ática, 2019	60
Figura 31 - Da esquerda para direita, Editora Elevação, 2008; Editora Giz Editorial, 2018; Editora Antofágica, 2019; Editora Carambaia, 2018	61
Figura 32 - Editora L&PM, 2016	62
Figura 33 - Editora Ubu, 2016	62
Figura 34 - Editora Cosac Naify, 2008	64
Figura 35 – Capa da Editora Geração e fachada de cinema de rua em Chicago, EUA ..	65
Figura 36 - Lexicos Books, 2018	66
Figura 37 - Harvard University Press, 2011	67
Figura 38 - Editora Library of	68
Figura 39 - Capa da editora Modern Library, de 1996, e a fotografia original	69
Figura 40 - Penguin Books, 1968; Avon Books, 1978; Trafalgar Square, 1985; Vintage Publishing, 1991	70
Figura 41 - Editora Alfred Knopf, 1964	71
Figura 42 - Fonte do título do livro similar à da fachada do 'The Buckhorn Saloon', inaugurado em 1881, no Texas, Estados Unidos	72
Figura 43 - Editora Scribner, 1973	74
Figura 44 - Editora Harper Collins, 2010	74
Figura 45 - Editora Simon & Schuster, 1999	75
Figura 46 - Editora Penguin Random House, 2000	76
Figura 47 - Editora Harper Collins, 1965	76
Figura 48 - Editora Bantam Books, 1974	77
Figura 49 - Nabu Press, 2010 e 2012	79

Figura 50 - Luso-Brazilian Books, 2008	79
Figura 51 - Oxford University Press, 1998 e Figura 52 - Fotografia 'Vista tomada do Morro do Castelo', de Marc Ferrez, 1885	80
Figura 53 - Capa da editora Bantam Classics e a pintura, de Thomas Cole, "Scene from 'The Last of the Mohicans'," Cora Kneeling at the Feet of Tamenund", de 1827	81
Figura 54 - Capa da editora Batam Classics, de 1982, e a pintura, de Thomas Cole, 'Distant view of Niagara Falls', de 1830.....	81
Figura 55 - Diferentes cortes para as pinturas de Thomas Cole	82
Figura 56 - Comparação entre a capa da Nooday Press, de 1956, e a obra de Paul Klee, 'Peixe Mágico', de 1925. Elaborado pela autora	83
Figura 57 - Farrar, Straus and Giroux, 2008.....	84
Figura 58 - Oxford University Press, 1997.....	84
Figura 59 - Editora University of Chicago Press, 1957 e 2010.....	85
Figura 60 - Editora Penguin Books, 2010.....	85
Figura 61 - Região de Canudos, Bahia	86
Figura 62 - Editora McKay Company, 1976	87
Figura 63 - Editora Penguin Random House, 2013.....	88
Figura 64 - Reader's Digest Association, 1991	89
Figura 65 - Editora Charles Scribner's Sons, 1925	90
Figura 66 - Capas com elementos que remetem ao luxo e à riqueza	90
Figura 67 - Índio com características estadunidenses retratado pela Melhoramentos, editora brasileira.....	92
Figura 68 - Comparação entre a capa da Editora L&PM e a capa da Oxford University Press.....	92
Figura 69 - Editora Alfred Knopf, 2006	92
Figura 70 - Plantas, folhagens e florestas em capas de títulos brasileiros lançados por editoras estadunidenses	94
Figura 71 - Classics of Brazilian literature e Brazil's greatest classic	95
Figura 72 - Clássicos universais e O grande clássico da literatura norte-americana	95
Figura 73 - Edições especiais de títulos estadunidenses editados no Brasil	96
Figura 74 - Edição da Penguin e da Liveright, de 2020.....	96
Figura 75 - Capas de livros de autores brasileiros editados com títulos diferentes.....	97

Figura 76 - Capas de 'Iracema'	99
Figura 77 - Comparação entre personagens de origem indígena	99
Figura 78 - Capas de 'Memórias Póstumas de Brás Cubas' com paisagem	100
Figura 79 - Editora Moderna, 1988.....	101
Figura 80 - Títulos diferentes com a mesma imagem	101
Figura 81 - Capas brasileiras de obras nacionais	102
Figura 82 - Edições especiais de livros brasileiros publicados por editoras nacionais...	103

1 Introdução

O colonialismo sofrido por sociedades do Sul Global ainda persiste nos dias atuais por meio do controle que o Norte Global exerce sobre o resto do mundo com relação ao que é considerado desenvolvido ou subdesenvolvido e os caminhos para se alcançar desenvolvimento (SAID, 2007). Esse controle se materializa em vários contextos culturais e ideológicos, pois os colonizadores sempre trataram povos colonizados como inferiores, que precisam de salvação e incentivos para alcançar um estado de civilização. Tal visão se tornou uma justificativa ideológica para o mundo eurocêntrico exercer o Imperialismo sobre o resto do mundo (JACK, 2008).

Um dos autores que mais se destacou ao debater a maneira como o Norte Global se relaciona de maneira imperialista com o Sul Global é Edward Said. Sua principal teorização é a que versa sobre Orientalismo (SAID, 2007), pela qual estabelece as bases a partir das quais o mundo eurocêntrico define o Oriente. Nesse processo, eurocêntricos criam uma imagem que denigre orientais, e, ao fazê-lo, exaltam a sua superioridade.

Segundo Said (2007), uma das formas como os eurocêntricos afirmam a sua superioridade se dá quando tentam agrupar povos “outros” sob terminologias que, aos olhos dos colonizadores, podem parecer senso comum, como América, Ocidente, Oriente ou Islã. Todavia, ao fazê-lo, reduzem a diversidade de tais povos e inventam identidades coletivas (SAID, 2008) que, na verdade, somente servem para reforçar estereótipos cuja principal função é fazer o diferente parecer mais familiar.

Ashcroft et al. (1989) acreditam que uma das principais formas como o domínio do mundo eurocêntrico descansa sobre o resto do mundo é por meio da linguagem. Um sistema padrão de idioma é adotado pelos colonizadores, cabendo aos colonizados aderir ao mesmo ou pagarem o preço de serem classificados como sendo impuros. Isso é percebido, hoje em dia, no domínio que a língua inglesa possui sobre as demais (mesmo as do mundo eurocêntrico), sobrepondo-se a todas as outras em conversas de negócios ou lazer, o que a torna o “idioma universal”

(HEMAIS et al., 2019). Falando especificamente sobre a história do design gráfico no Brasil, Heller¹ (2011) declara que:

“Nós, que vivemos nos Estados Unidos, temos a propensão a considerar tudo a partir de uma perspectiva enviesada, como se estivéssemos no centro do universo – e isso em todos os campos, desde a arte, passando pela ciência, até o design gráfico. [...] O design gráfico brasileiro, sobretudo entre o início e meados do século XX, dá a impressão de ser um daqueles mundos paralelos tão frequentes nas histórias de ficção científica. (HELLER, 2011, p. 6 e 7).

A área de marketing tende a ignorar discussões pós-coloniais que atualmente mostram como as relações entre o Norte Global e o Sul Global são mantidas hierarquicamente desiguais, de forma que o primeiro continua exercendo poder sobre o segundo (JACK, 2008). Diferentes estudos dessa natureza, entretanto, mostram como marketing tem sido utilizado como um elemento colonizador pelo Norte Global (JACK, 2008; VARMAN, COSTA, 2013; NURCAHYA et al., 2018).

McClintock (1995), por exemplo, ilustra o uso do sabão como um produto que havia se tornado essencial no dia a dia dos britânicos, pois representava a higiene racial e o progresso imperial. Herais et al. (2019), por sua vez, mostram como propagandas de cursos de inglês têm sido utilizadas para afirmar a superioridade da língua inglesa e a necessidade de povos não-nativos na língua em aprendê-la se desejam obter sucesso profissional e pessoal.

Ashcroft et al. (1989, p.15, tradução nossa) discutem que o pós-colonialismo diz respeito a “toda cultura afetada pelo processo imperial desde o momento da colonização até os dias de hoje²”. Tal processo inclui, portanto, a literatura produzida pelos colonizadores e os colonizados. Enquanto que os primeiros a desenvolvem com requintes que afirmam a sua importância intelectual e cultural para o restante do mundo, os segundos buscam pela literatura uma afirmação nacionalista e patriótica, de valorização da cultura, da história e do conhecimento local, conforme ocorreu com a literatura brasileira no período posterior à Independência (VERÍSSIMO, 1915).

¹ Steven Heller leciona a disciplina História do Design Gráfico na School of Visual Arts, em Nova Iorque, e é diretor de arte sênior da revista *The New York Times Book Review*.

² “all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day”.

Dessa forma, livros podem ser considerados um produto que tem sido utilizado para finalidades coloniais (SIMON, 1997). Autores mostram como historicamente as histórias contadas em livros contêm narrativas de exaltação ao Norte Global, enquanto denigrem o Sul Global (RIBEIRO, 2014). Além das narrativas, outro elemento relacionado a livros que também apresenta contornos coloniais é o projeto gráfico de capa. Por meio desse conjunto de estímulos, especialmente de suas capas, livros têm sido utilizados para ilustrar diferenças entre as representações do Norte Global e do Sul Global.

O estudo de capas de livros, especialmente por autores de outras áreas além do marketing, não é incomum (CAMARGO, 2016; HANES, 2014; MACHADO, 2017; MELO, 2014). Todavia, são escassas as pesquisas que associam tais elementos visuais à discussão pós-colonial, inclusive nessas demais áreas. Dado esse contexto, a presente pesquisa tem como objeto de estudo capas de livros, a fim de analisar o seu uso para finalidades colonialistas.

1.1 Objetivo do estudo

O objetivo desta pesquisa é analisar como são representados o Norte Global e o Sul Global no projeto gráfico de capas de livros clássicos brasileiros e estadunidenses editados no Brasil e nos Estados Unidos.

Para alcançar esse objetivo, foi realizada uma análise semiótica de 304 capas de livros com as características descritas, utilizando-se como base para a análise a teorização de Orientalismo desenvolvida por Said (2007).

1.2 Relevância do estudo

A relevância do presente estudo pode ser dividida em duas frentes, uma acadêmica e, outra, empresarial.

A relevância acadêmica se dá devido à escassez de pesquisas que associem os estudos pós-coloniais e o mercado editorial. Apesar de haver autores que analisem a literatura que emergiu de culturas como Índia, Canadá, Austrália e Índias Ocidentais (ASHCROFT et al., 1989), não há pesquisas pós-coloniais que tenham como objeto de análise as capas dos livros especificamente. Ademais, a pesquisa

sobre pós-colonialismo dentro da área de marketing ainda é insipiente (JACK, 2008).

Além disso, segundo Powers (2008, p.7), o objeto de estudo desta pesquisa – capas de livro – “cumpre um papel no processo de envolvimento físico com o livro, pois, embora não se possa olhá-la enquanto se lê, ela o define como objeto a ser apanhado, deixado de lado e talvez conservado ao longo do tempo”.

Na área empresarial, a importância está em dar ênfase aos livros clássicos brasileiros para que as editoras, tanto nacionais quanto estrangeiras, resgatem essas obras de maneira mais intensa e deem a elas um projeto gráfico de capa e miolo que valorizem a importância que a obra tem e teve no cenário da construção da identidade da literatura brasileira; afinal, “os clássicos servem para entender quem somos e aonde [sic] chegamos” (CALVINO, 1993, p.16).

1.3 Delimitação do estudo

A base teórica do estudo é a de Orientalismo, de Edward Said (2007), que investiga a influência do Norte Global sobre o Sul Global e como o primeiro definiu o que é o segundo a partir das suas caracterizações de como é o Sul Global, sem que tal representação retratasse, de fato, o que o Sul Global acreditasse ser.

Existe um número significativo de títulos clássicos, portanto, para esta pesquisa, foram selecionados os clássicos brasileiros e estadunidenses que tinham um maior número de capas editadas no Brasil e nos Estados Unidos, a fim de se ter um *corpus* de pesquisa de tamanho satisfatório para que fosse possível produzir uma análise consistente.

O método utilizado na análise dos dados da pesquisa será a semiótica que, por se tratar de uma análise subjetiva, não pretende se esgotar neste estudo. O objetivo de tal metodologia é realizar uma exploração de um fenômeno, portanto, é um passo inicial para outros estudos que poderão surgir e aprofundar a pesquisa aqui apresentada.

1.4 Organização do estudo

O presente estudo está organizado em cinco capítulos. Este capítulo introdutório contextualiza o estudo, apresenta o objetivo da pesquisa, discorre sobre a importância de se estudar o pós-colonialismo no mercado editorial e limita as questões do estudo.

O capítulo seguinte apresenta o referencial teórico, que discute a teorização de Said sobre Orientalismo.

O terceiro capítulo explora a metodologia utilizada no trabalho para coletar os dados e analisar o *corpus* da pesquisa.

No capítulo quatro, é apresentada a interpretação dos dados a partir da análise semiótica das capas de livro com base na teoria de Orientalismo.

Por fim, no último capítulo, são elencados os comentários finais do trabalho e apresentadas as possibilidades de estudos futuros.

2 Referencial teórico

Neste capítulo, é abordada a teorização que fundamenta a presente pesquisa. No primeiro item, são discutidas as ideias que cercam a teoria de Orientalismo, desenvolvida por Edward Said, e que guia a verificação da existência de elementos geopolíticos nas capas de livros que serão analisadas. No segundo item, são discutidas as questões que permeiam o sentido de “o Outro” no contexto pós-colonial. Tal discussão pretende tornar mais clara a compreensão dos pontos que são abordados no capítulo 4.

2.1 O Orientalismo de Edward Said

Orientalismo é uma das teorias dos estudos pós-coloniais que, segundo Ashcroft et al. (2007), diz respeito ao poder que alguns exercem sobre outros a partir do momento que os primeiros detêm controle sobre o que é conhecimento e a forma como esse conhecimento é desenhado. Esse conceito se desenvolve na relação entre colonizadores e colonizados que Edward Said aborda em seu Orientalismo para mostrar de que forma o Norte Global influencia o Sul Global e, mesmo após o fim da colonização, continua exercendo um controle eurocêntrico sobre o resto do mundo.

Uma das principais formas de materialização do domínio colonial eurocêntrico é por meio do mimetismo, que ocorre quando indivíduos e organizações do Sul Global buscam copiar/imitar costumes do exterior. Com isso, renunciam àquilo que lhes é natural, originário de suas culturas, por algo que é exógeno ao seu ser, em uma tentativa de se tornar igual ao colonizador (BHABHA, 1994).

A teoria do Orientalismo representa essa influência em termos culturais e é baseada na distinção ontológica e epistemológica entre Oriente e Ocidente. De acordo com Said (2007), o Oriente foi moldado pela cultura ocidental europeia como um lugar no qual habitam seres exóticos e onde as paisagens são encantadas. De certa forma, a imagem construída do Oriente ajudou a definir o que seria o

Ocidente para os europeus, ou seja, tudo que contrastasse com o que foi definido por eles como oriental. Com relação ao domínio cultural europeu, Said afirma que:

No cerne da cultura europeia, durante as várias décadas de expansão imperial, havia um eurocentrismo incontido e implacável. Ele acumulou experiências, territórios, povos e histórias [...]; mas, acima de tudo, subordinou-os expulsando suas identidades (exceto como categoria inferior da existência) da cultura e da própria ideia da Europa branca cristã. (SAID, 2011, p. 5536).

A hegemonia cultural europeia reforça o sentido de os europeus acreditarem que possuem uma identidade cultural superior a outros povos não-europeus. Para eles, as ideias europeias sobre o Oriente refletem o atraso daqueles povos e anulam as visões diferentes que poderiam surgir sobre essa questão. Said (2007, p. 406) argumenta que o “Orientalismo depende dessa posição de superioridade flexível, que põe o ocidental em toda uma série de possíveis relações com o Oriente sem jamais lhe tirar o relativo domínio”.

A posição confortável ocupada pelos ocidentais com relação ao Leste parece ter sido o principal estímulo para que o Orientalismo se fortalecesse. A divisão geográfica e o limite imaginário estabelecido entre Leste e Oeste são confirmados pelo grau de inferioridade e pela imposição de forças outorgadas ao Oriente, assim como pelos traços atribuídos ao povo chamado de oriental (SAID, 2007).

Said ainda explica que o Orientalismo engloba a noção de consciência geopolítica distribuída por áreas como economia, sociologia e história; a criação e manutenção de uma análise psicológica, reestruturação de línguas e descrição paisagística; é uma vontade de compreender e controlar um mundo diferente por meio de um discurso que incita uma desigualdade de poder. Ele relata que escritores europeus do século XIX diziam que suas ideias não poderiam ser aplicadas a outras culturas porque elas eram consideradas inferiores quanto ao grau de civilização e à raça.

Desde meados do século XVIII, o interesse da Europa sobre o Oriente é crescente devido à curiosidade sobre o estranho e o insólito. Termos como irracional, depravado e diferente foram usados para descrever os orientais, enquanto racional, virtuoso e normal descrevem os europeus. Além de tratar o que vem do Oriente como inferior, o Ocidente acredita que tudo que tem origem nesses povos precisa ser corrigido pelo próprio Ocidente. E, com o domínio dos impérios britânico e francês sobre boa parte da África e da Ásia, os europeus compartilham,

além de terra, lucro e governo, uma espécie de poder intelectual e “o senso de poder ocidental sobre o Oriente é aceito como natural com o status de verdade científica” (SAID, 2007, p. 1137).

Achabe (1988, p. 74) acredita que, para os colonizadores, é importante dizer: “eu conheço meus nativos”, porém, essa afirmação contém duas indicações: uma que, para eles, é bastante fácil entender esses povos e outra que entendê-los e controlá-los são ações que andam juntas e, portanto, entender seria uma condição para controlar e este controle seria a prova de que foram compreendidos. Além disso, quando esses povos, no caso do estudo de Achabe, africanos, adquirem conhecimento europeu e começam a contestar o domínio e a presença de colonizadores em seus territórios, eles são repelidos pelos dominadores que dizem que não importa o quanto eles aprendam com os europeus, pois nunca conseguirão absorver verdadeiramente esse conhecimento.

O saber, o conhecer, os significados, os padrões, as formas de expressão foram algumas das áreas mais reprimidas pelos colonizadores. Por conseguinte, suas próprias crenças, expressões e imagens foram impostas aos colonizados como forma de controle social e cultural, com isso, a cultura europeia se transformou em uma inspiração, uma forma de sedução, e passou a ser o modelo cultural universal (QUIJANO, 2007).

O que se percebe é que a história dos povos colonizados é tão complexa quanto a história dos povos dominantes, porém é essa última que é aceita como a história “oficial”. Com isso, ocorre um movimento de fragmentar e tornar secundária a primeira, pois esses povos sempre estiveram em uma situação de dominância exercida por outros grupos, o que sugere que os povos subalternos são negligenciados em estudos relacionados a mudanças culturais e políticas (ASHCROFT et al., 2007).

A teoria que Said (1985) desenvolve se baseia na análise de como o Ocidente construiu o conhecimento que se tem da Ásia e do Oriente Médio por meio do reflexo de categorias, classificações e imagens que existem na literatura anglo-franco-americana. E a maneira como isso é feito demonstra que essa imagem não revela a realidade das pessoas desses lugares, mas evidencia a visão que os ocidentais têm de si mesmos como superiores aos não-ocidentais.

Inicialmente restrito a França e Grã-Bretanha, o sentido de Orientalismo se estende também aos Estados Unidos após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando esse país passa a ser a força predominante no Ocidente e, conseqüentemente, a dominar e determinar o que é o Oriente, assim como aqueles o fizeram anteriormente. Para Said (2007), o Oriente é visto pelos europeus como seu rival cultural, pois é naquela região que surgiram suas línguas e civilizações. É a partir desse pensamento que surge a imagem do Outro.

2.2

O “Outro” sob o ponto de vista pós-colonial

O conceito de Outro existe para definir o lugar que alguns ocupam no mundo. O sujeito colonizado é tratado como o Outro pelo colonizador para que a separação entre eles fique explícita e se torne natural a visão de mundo e o controle que o Norte Global exerce sobre o Sul Global. Nesse sentido, o sujeito dominador adquire uma sensação de poder e consegue convencer o sujeito dominado de que ele é dependente de seu discurso.

Para que o Outro possa existir, é necessário que exista o Eu (*Self*). O discurso imperialista é utilizado para criar a diferença entre o colonizador (Eu) e o colonizado (Outro) e, sob essa determinação, o colonizado pode ser marginalizado por meio de sua raça e posição geográfica. O grupo de historiadores sul-asiático *Subaltern Studies* reconhece que para se entender essa subordinação, precisa existir uma relação binária de superioridade que é controlada pela elite dominante de uma determinada região (ASHCROFT et al., 2007).

Ao mesmo tempo que o Ocidente oprime o Oriente foi justamente, para Said (2011, p. 37), o domínio ocidental que impulsionou o movimento em direção à descolonização do chamado Terceiro Mundo, pois, “em quase todos os lugares do mundo não europeu a chegada do homem branco gerou algum tipo de resistência”, seja armada ou cultural. Said ainda defende que, dentro da cultura, a narrativa foi a responsável pelos esclarecimentos que levaram os povos a buscar a emancipação, mas Spivak (2010) defende que o discurso do subalterno não existe totalmente separado do discurso dominante e que é esse que fornece a linguagem e as categorias conceituais com as quais o Outro fala.

Quijano (2007, p. 172) argumenta que o conhecimento europeu é produto de uma relação entre um sujeito e um objeto. Nesse caso, o sujeito é um indivíduo que se constitui “em si mesmo e para si mesmo por meio de seus discursos e sua capacidade de reflexão”. Já o objeto é considerado uma entidade externa a esse sujeito, ou seja, o Outro, que tem uma natureza diferente da dele.

A ausência do Outro no pensamento europeu nega a existência de uma sociedade em geral. Construções com Ocidente e Europa estabelecem identidades e evidenciam que, para eles, existe uma diferença deles como “sujeito” para outras culturas, que passam a ser objetificadas e tratadas como desiguais e inferiores por natureza. Como resultado, qualquer tentativa de intercâmbio cultural entre o “sujeito” e o “outro” por meio da troca de conhecimento ou da forma como esse conhecimento é produzido, fica inviabilizada.

Quando se discute a construção ideológica de gênero na questão do Outro, observa-se a dominação masculina sobre a figura feminina. De acordo com Spivak (2010, p. 67), “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”. Para a autora, as relações sociais patriarcais reforçam esse comportamento de colocar a mulher na obscuridade.

Segundo Ashcroft et al. (2007), o feminismo é importante para o discurso pós-colonial, pois o patriarcado e o imperialismo são formas de dominação sobre aquele que é considerado o Outro e as experiências desses dois grupos procuram se opor a esse domínio.

Ademais, as mulheres que sofreram com o domínio colonial costumam ter as suas posições na sociedade afetadas a partir do momento que, além de serem discriminadas por não fazerem parte do Norte Global, também são discriminadas pelo fato de serem mulheres. E, quando se olha para o período pré-colonial, não há muita mudança na questão do preconceito de gênero. As mulheres dessa época costumam ser representadas como quietas e subordinadas.

O estudo de Gilman (1985) mostra como o corpo feminino passou a ser sexualizado na arte, na medicina e na literatura europeia a partir do século XIX. Essa conexão foi estabelecida quando o homem branco europeu começou a estudar a anatomia da mulher africana. Suas formas mais volumosas contrastavam com as das mulheres brancas europeias e passaram a ser estereotipadas como uma

anomalia. Em seguida, esse estereótipo passou a aparecer em pinturas de artistas como Édouard Manet e Edgar Degas, porém na representação de prostitutas brancas europeias. A partir de então, passou-se a associar a sexualidade feminina/do Outro com o que é considerado exótico.

Em um exemplo destacado por Said (2007), o escritor francês Gustave Flaubert, relativamente rico, estrangeiro, do sexo masculino descreveu uma cortesã egípcia como o modelo da mulher oriental. A questão é que ela nunca falava de si mesma, de suas emoções ou de sua história, era ele que falava por ela e a representava para os olhos de seus leitores. Esse fato, para Said, é como o padrão de força que existe entre o Leste e o Oeste.

Os africanos também entram no conceito de Outro, pois os imperialistas os classificam como uma raça subjugada (SAID, 2007). Para Quijano (2007), os europeus impediram que os africanos tivessem legitimidade e reconhecimento na cultural global, pois foram classificados como exóticos.

Com relação à literatura africana, Achabe (1988) critica a forma como o Imperialismo autodenomina a literatura estadunidense como universal e diz que, para a literatura africana ser reconhecida pelos colonizadores, precisaria se aproximar da Europa ou dos Estados Unidos e se afastar de suas raízes e, a partir do momento que os escritores não o fazem, os romances africanos são descartados pelos críticos colonialistas, pois esses consideram o romance um gênero ocidental.

Said (2011, p. 50) ainda observa que autores ingleses ou franceses pouco “questionaram a noção de raça ‘submissa’ ou ‘inferior’” difundida e praticada por funcionários desses mesmos países que eram enviados para trabalhar na Índia ou Argélia durante a dominação colonial. Quando o fazem, críticos literários desconsideram “as ideias desses escritores sobre a expansão colonial, as raças inferiores ou os ‘negros’”, como se esses apontamentos não pertencessem à área da cultura. Para esses críticos, cultura é considerado um campo mais elevado de atividades, ao qual os autores “‘realmente’ pertencem e em que elaboram suas obras ‘realmente’ importantes”.

Quijano (2007) considera a América Latina o caso mais extremo de colonização cultural europeia. Tal pensamento se deve à extermínio massiva dos índios que ocorreu nessa região e, como consequência, de sua cultura, a qual,

segundo Hölck e Saiz (2010) foi substituída pela evangelização a fim de facilitar o domínio daquela população, já que todos passariam a falar a mesma “língua”.

Castro-Gómez (2002) fala sobre a questão da modernidade imposta aos povos latino-americanos pela relação de controle global após a conquista da independência no século XIX. Para essas sociedades serem consideradas modernas e civilizadas pelos colonizadores deveriam se adequar a uma série de regras incluindo a supressão de seus instintos e de sua espontaneidade, além do controle sobre suas diferenças. Ou seja, não deveria haver heterogeneidade.

Para que esse objetivo fosse alcançado, era preciso haver o contraponto à civilização, neste caso, a barbárie, que foi materializada como inerente ao Outro e se tornou parte da consolidação do colonialismo europeu que, ainda, buscou implementar mecanismos de controle judicial para transformar o Outro no que, para os ocidentais, seria considerado normal. O intuito era ocidentalizar os povos latino-americanos e, assim, dar a eles uma identidade homogênea por meio da política de objetificação.

Ainda segundo Castro-Gómez (1998), a independência dos chamados países de Terceiro Mundo não resultou no fim das práticas imperialistas, o que ocorreu foi a mudança na forma de como essas práticas eram exercidas. Se, antes, o objetivo dos colonizadores era conquistar terras, agora, a colonização se dá de maneira desterritorializada, em grande medida, pelo avanço da tecnologia e dos meios de comunicação que aproximam distâncias e estimulam o consumo de bens simbólicos que representam a “cultura global”.

A partir do fim do século XX, surgiram grupos de estudiosos que, desde então, segundo Quijano (2007), buscam conectar a emancipação dos chamados Outros com a liberdade que eles têm de escolher a cultura que querem adotar, assim como são capazes de produzir, criticar e promover trocas entre essas culturas. Para isso, constroem conhecimento não a partir de um discurso de identidade, mas tentando combater a imagem que se faz deles nos meios acadêmicos imperiais (CASTRO-GÓMEZ, 1998).

3 Metodologia

O presente capítulo apresenta as escolhas metodológicas do estudo, sendo dividido em quatro tópicos. O primeiro indica o tipo de pesquisa (método do estudo) adotado. O segundo aborda a natureza dos dados coletados. O terceiro discute como os dados foram analisados. Por fim, no quarto, são feitas considerações sobre as limitações da metodologia adotada.

3.1 Método do estudo

As capas dos livros que são objeto desta pesquisa foram analisadas com base na perspectiva teórica da semiótica discursiva de linha francesa. Há estudos que utilizam a semiótica como metodologia de análise para um estudo pós-colonial, como Carlson (2008) e Hemais et al. (2019).

Ao longo desta pesquisa, foram observados o plano do conteúdo e o plano da expressão que, juntos, dão origem aos “sistemas semi-simbólicos [sic] que se definem pela conformidade não entre os elementos isolados dos dois planos, mas **entre** as categorias da expressão e categorias do conteúdo” (FLOCH, 2001, p. 29. grifo nosso).

Os sentidos do texto – que, para a semiótica, pode ser um texto linguístico ou um texto visual, – são analisados, primeiramente, pelos mecanismos e procedimentos do plano do conteúdo. A metodologia dessa análise é concebida sob a forma de um percurso gerativo dos sentidos. Na análise das capas dos livros, foi utilizada a terceira etapa desse percurso: o nível discursivo, que é considerada a etapa mais complexa e concreta. Para isso, serão observados os elementos que aparecem na superfície do texto, ou seja, os temas e as figuras que aparecem nas capas.

As histórias contadas nos livros que compõem o *corpus* de pesquisa representam a tematização, na qual os traços semânticos do discurso aparecem de forma abstrata. Já na figurativização, esses traços aparecem como efeitos sensoriais, seja por meio de cores e formas ou por meio da iconização, que produz efeitos de

realidade a partir do momento em que se reconhecem figuras do mundo real (BARROS, 2003).

Após a análise do plano do conteúdo, é feita a análise do plano da expressão. Segundo Teixeira (2008), que orienta os princípios metodológicos deste trabalho, são as categorias do plano da expressão que dão forma ao sentido. Para esta análise, foram usadas as categorias cromáticas, eidéticas e topológicas. A primeira diz respeito às combinações das cores, a segunda leva em conta as relações entre as formas e a terceira está relacionada com a posição e orientação das formas no espaço.

3.2

Natureza dos dados

Os dados da pesquisa são secundários e advém de capas de livros considerados clássicos, tanto do Brasil, quanto dos EUA. A coleta de tais capas ocorreu em sites de venda de livros, de forma que não foram contempladas aquelas que, porventura, não foram catalogadas digitalmente.

O primeiro passo para a coleta dos dados foi definir os critérios para a seleção das capas de livros que seriam analisadas. Vale destacar que o produto livro tem um caráter civilizatório e um papel importante no desenvolvimento pessoal dos leitores (TOZZI, 2019). Para Melo (2014, p. 97), “o livro é o ícone da cultura, e a capa é o ícone do livro”. Nesta pesquisa, o foco são as capas de livros clássicos, aqueles que continuam a ser valorizados mesmo depois de anos da primeira publicação. Italo Calvino define os livros clássicos como:

Aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 1993, p. 11).

As capas de livros brasileiros foram pré-selecionadas a partir de consulta à publicação *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (2004). Foram separados os títulos mais importantes dos movimentos literários Romantismo, Realismo, Pré-modernismo e Modernismo.

Após essa etapa, foi feita uma pesquisa no site Estante Virtual³ que vende livros usados e, portanto, os livros clássicos aparecem em uma classificação melhor de venda na lista de mais vendidos do referido site. Outros e-commerces, como o site da Amazon do Brasil⁴, não foram usados na fase de pré-seleção porque, nesses casos, as obras recém-lançadas aparecem em posições de destaque, o que não gera interesse para este estudo. Além disso, no site Estante Virtual, os livros clássicos brasileiros aparecem em somente uma categoria específica: literatura brasileira, enquanto, no site da Amazon, tais livros ficam distribuídos em quatro categorias: ficção, literatura clássica, literatura mundial e literatura nacional, o que pode causar distorções no *ranking*. Essa verificação serviu para averiguar, dentre os livros mais importantes dos gêneros literários citados acima, quais eram os mais vendidos no Brasil.

Em seguida, foi feita uma pesquisa em diversos sites nacionais e internacionais de vendas de livro para averiguar quais seriam os títulos que teriam uma diversidade maior de capas e, assim, serviriam melhor ao propósito diacrônico deste estudo de tentar encontrar uma similaridade de propostas dentro dos objetos analisados.

Ao final, foram selecionados quatro títulos clássicos brasileiros. A saber: *Iracema*, de José de Alencar; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; e *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado.

A escolha dos títulos estadunidenses se deu de uma forma diferente. Foi feita uma consulta à publicação *Perfil da Literatura Americana*, de Kathryn VanSpankeren (2006), editada pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos da América, para que a autora do presente trabalho pudesse tomar conhecimento dos livros que são considerados os clássicos daquele país. Posteriormente, aqueles títulos que tinham mais diversidade de capas editadas, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, foram os escolhidos, chegando a um número de quatro obras, assim como os títulos brasileiros. A saber: *O Último dos Moicanos*, de James Fenimore Cooper; *Moby Dick*, de Herman Melville; *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe; e *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald.

³ www.estantevirtual.com.br/livros-mais-vendidos/literatura-brasileira

⁴ www.amazon.com.br/gp/bestsellers/books/7872687011/ref=zg_bs_unv_b_2_7872724011_1

Como sugere o método adotado por Pessôa (2013, p. 25), “a fase de coleta de material da pesquisa observou critérios de relevância e de representatividade, de modo a autorizar a identificação das estratégias [...] discursivas mais significativas” para o *corpus* analisado.

Já que o número de capas brasileiras encontradas foi consideravelmente superior ao número de capas estadunidenses, obedeceu-se à regra de analisar somente as capas que foram elaboradas por editoras nacionais que, reconhecidamente, têm ou tiveram cuidado especial na produção dos projetos gráficos das capas das obras analisadas.

A qualidade estética dos serviços gráficos no Brasil ainda não era satisfatória por volta de 1930 (HALLEWELL, 2005). Segundo Azevedo (2009), a indústria gráfica brasileira começou a crescer na virada da década de 1950 para a de 1960. Além disso, foi a partir da década de 1950 que houve um aumento da população universitária no Brasil. A cena gráfica do livro muda para atender a esse novo público (MELO, 2014), por isso foram encontradas capas mais diversificadas a partir dessa época. Cor, tipografia e imagens de qualidade são elementos fundamentais para o presente trabalho, portanto, esta pesquisa contempla capas de livros editadas somente a partir desse período, apesar de quase todos os títulos analisados terem sido lançados antes da década de 1950.

Ao todo, foram selecionadas 440 capas de livros. Não foram consideradas na análise as capas de edições adaptadas para o público infantojuvenil; capas que, após identificação criteriosa das editoras, descobriu-se que eram inglesas e não estadunidenses; capas de uma mesma editora com poucas modificações gráficas que, portanto, não justificavam a análise de composições similares; e capas que não atendiam ao critério de terem sido publicadas a partir da década de 1950. Após as exclusões, do total de 440 capas de livros, foram analisadas 304.

3.3 Análise dos dados

A análise do estudo foi dividida em dois grupos: o das capas de livros clássicos editadas no Brasil e o das capas de livros clássicos editadas nos Estados Unidos. Como forma de organização, os títulos serão apresentados na sequência cronológica em que foram lançados. Primeiro, os brasileiros, sendo eles: *Iracema*

(1865), de José de Alencar; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis; *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha; e *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado. E, posteriormente, os estadunidenses: *O Último dos Moicanos* (1826), de James Fenimore Cooper; *Moby Dick* (1851), de Herman Melville; *A Cabana do Pai Tomás* (1852), de Harriet Beecher Stowe; e *O Grande Gatsby* (1925), de F. Scott Fitzgerald.

Após a coleta das capas, procurou-se observar todas elas em conjunto, como em um *mood board*⁵, a fim de identificar as figuras que apareciam com mais frequência, como feito por Barros, Costa e Pessoa (2017). Esse processo permitiu que fossem estabelecidas quatro categorias que mostram como os símbolos que cercam a construção de capas de livros são usados. São elas: Autor representado; Personagens representados; Paisagem; e Ícones⁶ representados. Foram encontradas, em menor número, composições do tipo *all type*⁷, que não são contempladas na análise, pois o objetivo maior é identificar o significado dos símbolos visuais presentes nas capas. Vale ressaltar que não são todos os títulos que apresentam capas em todas as categorias.

Com as capas dos livros separadas em categorias, foi feita uma análise semiótica das capas, com base no plano do conteúdo e no plano da expressão, como definidos por Floch (2001), já descritos no item 3.1 do presente trabalho. Por último, procurou-se verificar, dentro do conjunto de obras analisadas, a existência de elementos geopolíticos no projeto gráfico das capas dos livros e em que nível os símbolos estadunidenses são reforçados nas capas editadas no Brasil e como os símbolos brasileiros aparecem nas capas editadas nos Estados Unidos. Para tanto, utilizou-se a teoria de Edward Said sobre Orientalismo como base para esta verificação.

⁵ Mural, com imagens, que serve para organizar visualmente uma ideia.

⁶ Segundo Melo e Ramos (2011, p. 274), “desenhos, ou ícones, são sínteses visuais que guardam uma certa autonomia em relação ao texto; eles não o substituem nem o redundam, e sim o traduzem em nova chave, uma chave genuinamente visual”.

⁷ Composições visuais feitas somente com texto verbal, sem imagens.

3.4 Limitações do método

Por se tratar de uma análise de natureza interpretativa, portanto subjetiva, está sujeita à visão da autora e não tem o objetivo de generalizar os resultados finais, já “que não há garantia que diferentes analistas irão produzir explicações semelhantes” (PENN, 2008, p. 334). Além disso, ainda de acordo com Penn (2008), o processo de análise de imagens nunca está completo e sempre é possível lê-las de maneiras diferentes.

4 Análise

Nos capítulos 2 e 3, foram discutidas a base teórica e o método que foi utilizado para constituir a análise que se apresenta a seguir. No presente capítulo, portanto, será abordado, primeiro, o contexto histórico de meados do século XX, época na qual o interesse por literatura proveniente dos Estados Unidos da América aumentou no Brasil. A seguir, serão apresentadas, nas seções 4.2 e 4.3, as categorias de análise descritas no capítulo anterior, separadas em capas editadas no Brasil e capas editadas nos Estados Unidos. Nessas seções, serão abordados aspectos particulares específicos de algumas das capas utilizadas na análise. Por fim, na seção 4.4, serão discutidos os resultados encontrados do ponto de vista dos aspectos gerais, que englobam todas as capas da amostra e percebe-se com mais evidência a teoria de Edward Said sobre Orientalismo.

4.1 Contexto histórico

No início do século XIX, quando os títulos brasileiros escolhidos para análise ainda não tinham sido lançados, a influência francesa exercia um domínio cultural no mundo contemporâneo e “proporcionou aos editores oportunidades comerciais em muitos mercados estrangeiros” (HALLEWELL, 2005, p.198). Inclusive no Brasil⁸, que, após a Independência, em 1822, “passou a responsabilizar e herança portuguesa pelo atraso nacional e [...] a identificar tudo o que era francês como moderno e progressista” (ibid.).

Essa visão começou a mudar a partir da Segunda Guerra Mundial, quando o bloqueio naval inglês impediu, entre outras coisas, que livros provenientes da Europa fossem importados para o Brasil. Esses, que eram a principal fonte de literatura estrangeira no país, foram substituídos por livros do Novo Mundo, tanto

⁸ Segundo Hallewell (2005), principalmente pela Missão Artística Francesa que chegou ao território nacional em 1816.

de autores hispano-americanos quanto e, principalmente, de autores dos EUA, que representavam 43% das importações de livros em 1943 (HALLEWELL, 2005).

A situação da política brasileira também contribuiu para essa, segundo Hallewell (2005), gradual americanização da intelectualidade brasileira. Durante o Estado Novo⁹, a repressão cultural institucionalizada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável por censurar manifestações culturais no Brasil, dentre elas as publicações de livros de autores como Jorge Amado e Graciliano Ramos, contribuiu para a diminuição da efervescência dos bens culturais brasileiros (BOTELHO, HOELZ, 2018).

Para conseguir apoio à política desenvolvimentista que queria adotar durante o Estado Novo no Brasil, Getúlio Vargas declara apoio aos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, a partir de 1942. Com isso, entre outras coisas, o governo estadunidense cria uma campanha para diminuir a influência alemã no Brasil e aumentar o próprio alcance cultural no país (CPDOC, [20-?]).

Os fatos brevemente descritos acima fazem com que o objeto de interesse desse estudo se concentre nas capas de livros clássicos editadas a partir de 1950, período durante o qual a cultura estadunidense começa a difundir-se dentro da sociedade brasileira (HALLEWELL, 2005).

4.2 Capas editadas no Brasil

Conforme exposto no capítulo 3, primeiro serão apresentadas as capas que foram editadas no Brasil (tanto de livros brasileiros, quanto de livros estadunidenses). A análise contempla 30 capas da obra *Iracema*, 35 capas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 28 capas de *Os sertões*, 12 capas de *Gabriela, cravo e canela*, 9 capas de *O último dos moicanos*, 16 capas de *Moby Dick*, 10 capas de *A cabana do pai Tomás*, e 15 capas de *O Grande Gatsby*. As imagens das referidas capas estão no Anexo I deste trabalho (p. 112). Só constam no corpo do texto as imagens que ajudam o leitor a compreender melhor a análise.

⁹ Regime autoritário do governo Getúlio Vargas que se estendeu de 1937 a 1945.

4.2.1 Autor representado

As capas que apresentam ilustração, caricatura ou foto do autor do livro estão nesta categoria. Não foram encontradas capas dos seguintes títulos que se encaixassem nessa descrição: *O Último dos Moicanos*, *A Cabana do Pai Tomás* e *O Grande Gatsby*.

‘Iracema’

O tema das capas que, nesta análise, é caracterizado pela história que é contada no livro, será sempre o mesmo em cada obra analisada, portanto, ele será apresentado somente em um momento: a primeira vez que o livro for citado na análise. No caso de *Iracema*, a história retrata a conquista da América pelo colonizador por meio do amor entre Iracema, índia brasileira, e Martim, português branco. Os dois vivem um amor romantizado, típico da literatura da época, em que Martim é retratado como guerreiro. Já Iracema (anagrama de América) é uma índia tabajara idealizada que se torna submissa ao europeu.

Plano do conteúdo: Na capa da Companhia Editora Nacional (Figura 1), aparecem imagens do rosto do autor, José de Alencar, com cortes visuais diferentes e efeito duotônico, que é usado quando cores em meio-tom são combinadas para criar contraste. Há uma sucessão de formas geométricas, umas maiores, outras menores, nas quais são encaixados os elementos visuais: ora imagem, ora texto verbal. O ato de delimitar uma imagem dentro de uma forma serve para marcar uma representação (LINDEN, 2011). O rosto do autor está marcado de diversas maneiras nessa capa. Percebe-se que é a representação de um homem que viveu em outra época devido à barba e ao corte de cabelo. Por se tratar de um livro clássico, essa representação é coerente, pois mostra ao leitor que ele encontrará um conteúdo escrito em uma época diferente da qual vive.

O título do livro aparece com mais destaque nas capas analisadas nesta seção, e menos destaque é dado ao nome do autor, já que a imagem dele está representada visualmente.

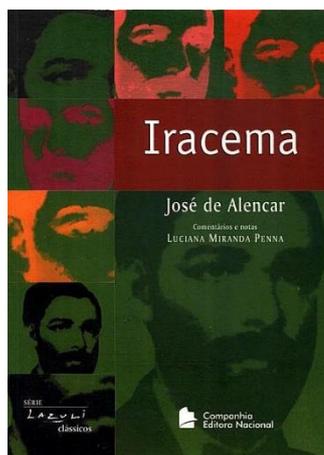


Figura 1 - Companhia Editora Nacional, 2004



Figura 2 - Andy Warhol, Autorretrato, 1966¹⁰

Plano da expressão: A técnica duotone que aparece nessa capa foi bastante usada pelo artista estadunidense Andy Warhol em composições que retratam uma personalidade que estava em evidência na época em que foram feitas – década de 1960 – repetidas vezes e com diversas combinações de cores (Figura 2). Os tons de vermelho, laranja e rosa que estão na parte superior da capa são cores quentes, parecem fazer referência ao litoral cearense, local onde os personagens se escondem depois de fugirem da tribo de Iracema. O contraste é feito com o fundo verde, uma cor fria, que remete ao verde da mata onde o casal se encontrou pela primeira vez. É possível perceber que o uso da técnica tipicamente estadunidense (HARRISON, 2001) se mistura com a tentativa de integrar a temática brasileira na composição visual por meio das cores escolhidas.

‘Memórias Póstumas de Brás Cubas’

O tema dessa obra representa o distanciamento que o autor queria mostrar da idealização e do romantismo característicos do estilo literário anterior. Machado de Assis deixa de lado o herói e entra em cena o cidadão comum, que narra, depois de morto, a própria vida de maneira irônica e pessimista, e dá ênfase ao perfil psicológico dos personagens e à reflexão filosófica.

Plano do conteúdo: Nas capas da Ediouro e na capa da L&PM, a ilustração de Machado de Assis foi feita com traços finos e hachuras. A capa da Companhia

¹⁰ Fonte: Museum of Modern Art (MoMa). Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-self-portrait-1966/>. Acesso em: 6 abr. 2020

Editora Nacional apresenta a foto do autor em duotone, como na capa de *Iracema* analisada acima, mas com cores diferentes. Aqui, predominam as cores quentes, com ênfase para o laranja, fato curioso, já que o romance tem características pessimistas. A capa da Editora Saraiva mostra uma ilustração estilizada de Machado e na capa da Editora Melhoramentos ele aparece quase descaracterizado pela falta dos representativos óculos, pelo excesso de sobrancelhas e pelo detalhe acima da cabeça que pouco lembra nada Machado de Assis (Figura 3).



Figura 3 - Editora Melhoramentos, 2012

Todas as capas dão destaque para o título da obra quando esse é comparado com o nome do autor, que, às vezes, aparece posicionado acima do título, às vezes, abaixo, mas sempre com uma tipografia menos pesada que a do título. A capa da Editora L&PM posiciona o nome do autor no alto da página, com uma fonte manuscrita, que lembra uma assinatura (Figura 4).



Figura 4 - Editora L&PM, 1997

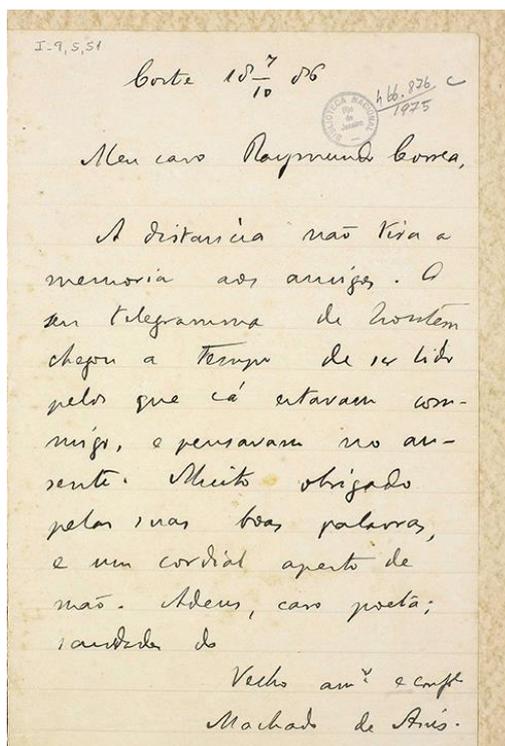


Figura 5 - Carta a Raimundo Correia agradecendo as palavras gentis de seu telegrama (1886), assinada por Machado de Assis¹¹.

Plano da expressão: As ilustrações com traços finos e hachuras estão centralizadas verticalmente nas capas e envoltas em uma moldura e, mesmo simples, transmitem a forte presença do autor. Isso não ocorre na capa da Editora Melhoramentos (Figura 3). Apesar de ser a capa na qual a ilustração do autor aparece em uma proporção maior na relação entre figura e fundo, é nela que a representação dele é menos marcante, pois é difícil identificar Machado de Assis, de forma que a confirmação de que se trata do autor brasileiro somente é feita porque é o nome dele que aparece na capa.

Já na capa da Editora L&PM (Figura 4), o nome que aparece em fonte manuscrita no topo não condiz com a assinatura do autor (Figura 5), o que também contribui para esse enfraquecimento apontado acima.

Nessas duas capas, em especial, nota-se o uso da cor lilás e tons arroxeados, o que pode ser uma referência à coloração da pele do narrador, que conta a história já depois de morto.

¹¹ Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss466876.jpg. Acesso em: 8 abr. 2020

‘Os Sertões’

O tema de *Os Sertões* é a Guerra de Canudos, ocorrida no fim do século XIX, no interior da Bahia. Mas, muito além disso, o livro é um relato da população nordestina da época, com descrições detalhadas da vida e dos costumes sertanejos e, ainda, da terra local, incluindo fauna, flora, clima e relevo.

Plano do conteúdo: Nas capas da Ediouro, a ilustração do autor, Euclides da Cunha, foi feita por Candido Portinari. Uma ilustração gravada em dourado aparece na capa da Editora Três. A Martin Claret usa uma fotografia do autor junto com uma imagem da igreja do povoado de Canudos, destruída após a guerra. E a capa da Editora Saraiva traz uma caricatura de Euclides da Cunha.

Com relação à tipografia usada, somente a capa da Ediouro, de 1967, apresenta, no título, uma fonte desgastada em vermelho (Figura 6). Nas outras capas, o nome do livro aparece em formatos mais neutros.

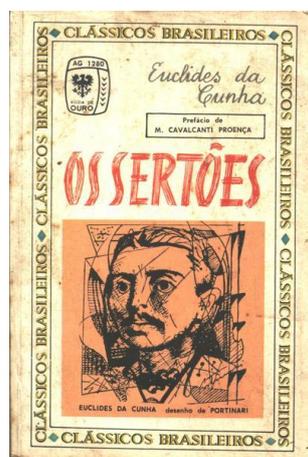


Figura 6 – Editora Ediouro, 1967

Plano da expressão: A ilustração de Portinari, por si só, já dá à capa da Ediouro mais relevância, quando comparada às ilustrações das outras editoras, pois é demonstra a preocupação em contratar um artista plástico brasileiro para valorizar o trabalho de um escritor brasileiro. Além disso, a borda em volta da capa reforça que o livro é um clássico ao repetir essa palavra várias vezes (Figura 6). A fonte e a cor usadas no título podem ser associadas ao massacre sofrido pela população de Canudos ao ser atacada pelo Exército. As letras, por sua vez, lembram rastros de sangue.

‘Gabriela, Cravo e Canela’

O tema dessa história vai além da moça bonita e sensual que o público já conhece. O romance se passa em meados na década de 1920, em Ilhéus, Bahia. Jorge Amado faz uma descrição dos costumes da época, mostra a ascensão da cidade do interior na época em que o cultivo de cacau levava riqueza para os coronéis e, acima de tudo, mostra uma Gabriela, mulher e sertaneja, dona das próprias vontades e desafiadora da sociedade patriarcal da época.

Plano do conteúdo: Somente uma capa de *Gabriela, Cravo e Canela* foi encontrada com o autor presente. Nela, a Editora Martins fez um trabalho de *hot stamping*¹². O destaque da capa é para o nome de Jorge Amado, que aparece em caixa alta, no topo da página. A ilustração do autor é discreta, centralizada e circundada por três molduras de formatos diferentes (Figura 7).

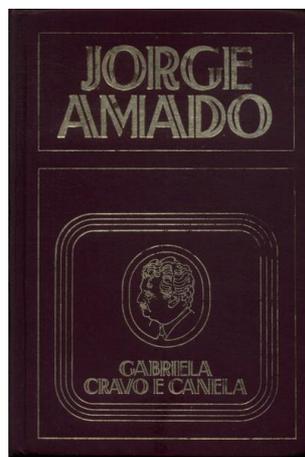


Figura 7 - Editora Martins, 1985

Plano da expressão: As sucessivas molduras sobrepostas fazem o trabalho de chamar a atenção para a imagem central de Jorge Amado. Por terem tamanhos e formatos bem diferentes, dão a sensação de que a forma está se expandindo e levando o olhar do observador até o nome do autor. De todas as outras capas analisadas até aqui, somente essa apresenta o nome do autor com mais destaque do

¹² Processo de marcar em uma superfície um desenho específico a partir de um clichê que é pressionado sobre uma folha metalizada.

que o título do livro. Porém, esse destaque fica equilibrado com os elementos da parte inferior da capa devido ao efeito que as molduras conferem a ela.

‘Moby Dick’

O tema desse romance é a perseguição do capitão Ahab por Moby Dick, a baleia branca que, anos antes, havia arrancado uma das pernas dele. Em uma análise inicial, o tema do livro pode parecer ser banal diante dos assuntos abordados nos outros livros contemplados nesta análise. Todavia, o livro trata de outros aspectos que o fizeram se transformar na obra-prima que é hoje como, por exemplo, os dramas psicológicos dos tripulantes do navio que não concordam com a busca arriscada pela baleia, descrições detalhadas sobre navios, baleias e caçadas, e, também, temas religiosos que permeiam o dia a dia dos personagens.

Plano do conteúdo: Das duas capas de *Moby Dick* com o autor presente coletadas na amostra, uma delas pertence à mesma coleção de clássicos da Editora Saraiva da qual também fazem parte *Iracema* e *Os Sertões*, apresentados anteriormente. As capas apresentam o mesmo formato e a mesma identidade visual, mas aqui vale um destaque para a capa de *Moby Dick*. As outras duas citadas anteriormente apresentam somente uma caricatura do autor, já essa tem um elemento visual acrescentado a ela. No fundo, atrás de Herman Melville, tem uma ilustração de paisagem marinha, com ondas revoltas e gaivotas. Parece que o cabelo do autor acompanha o vento que a paisagem transmite e se integra à capa, diferente das capas dos títulos brasileiros, nas quais as caricaturas dos autores foram colocadas de forma mais estática na composição visual (Figura 8).

Plano da expressão: A ilustração do autor, com o cabelo em “movimento”, integrada com o fundo marítimo, parece transmitir a sensação de que Melville faz parte da obra e está ali a apresentando para o leitor. Esse elemento adicional dá mais visibilidade para essa capa em comparação às capas de romances de autores brasileiros.



Figura 8 - Editora Saraiva, 2014, 2011 e 2011

4.2.2 Personagens representados

As capas dos livros que contêm personagens da história estão nesta seção. A forma de apresentá-los varia entre fotografia, ilustração realista, ilustração estilizada e pintura. Essa é a categoria que tem o maior número de capas entre as analisadas.

‘Iracema’

Plano do conteúdo: Cinco capas de *Iracema* foram editadas com personagens representados por pinturas. Dessas, três apresentam linguagens gráficas que não retratam o Brasil da época em que se passa o romance. Na capa da Editora L&PM, há uma imagem com um homem ao fundo, em uma posição superior à mulher que aparece embaixo, à esquerda, com a cabeça abaixada. Na capa da Editora Difusão Cultural do Livro, é possível reconhecer três figuras na imagem multicolorida. Já na capa da Editora Paz e Terra, a figura da mulher está acima dos homens que aparecem aos pés dela.

Plano da expressão: A imagem de capa da Editora L&PM representa o homem branco português com as características corretas da época, mas, a mulher, pouco representa uma índia brasileira. Ela tem cabelo ondulado, é retratada como uma mulher branca, e está com o rosto na sombra, enquanto o homem branco colonizador está na parte superior e iluminado (Figura 9).

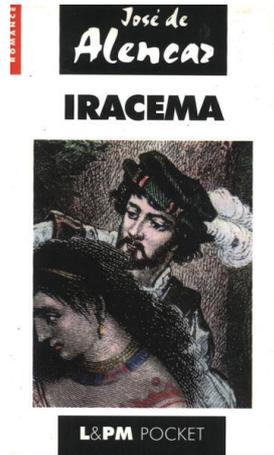


Figura 9 - Editora L&PM, 1997

A Editora Difusão Cultural usa uma pintura com cores de florestas tropicais como verde, amarelo, laranja e vermelho e esboça alguns traços indígenas nas figuras que aparecem. Nota-se a influência cubista na composição quando as formas são observadas. A construção dos objetos é minuciosa e há um certo distanciamento da representação figurativa, mas que ainda é reconhecível, característica típica do período analítico do cubismo (CRODDY, 1999). Entretanto, esse estilo artístico de vanguarda europeu foi pouco adotado no Brasil (KORFMANN, NOGUEIRA, 2004), o que deixa a capa distante da cultura brasileira (Figura 10).

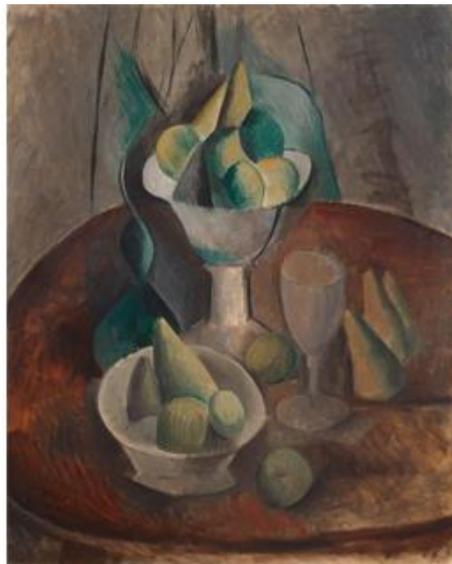
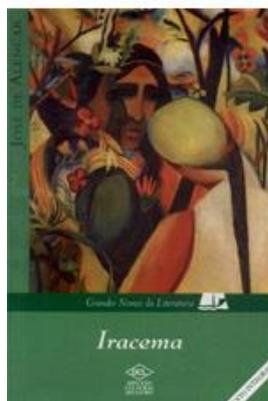


Figura 10 - Comparação entre a capa da Editora Difusão Cultural do Livro, de 2005, e a obra de Pablo Picasso, 'Fruitas no Vaso', de 1909¹³

¹³ Fonte: Hermitage Museum. Disponível em: <<https://bit.ly/2yG99J2>>. Acesso em: 6 abr. 2020.

Por fim, a capa da Editora Paz e Terra traz uma imagem que remete a Baco, o deus do vinho, retratado em pinturas do artista plástico italiano Caravaggio. Mais uma vez, a referência para compor a capa de um romance brasileiro vem de fora. A comparação pode ser feita com a pintura *Autorretrato como Baco* (conhecida como *Baco Doente*), de 1593-94. Acredita-se que o pintor tenha tido icterícia (ARONSON & RAMACHANDRAN, 2007; HAASS-KOFFLER & KENNA, 2013), o que pode explicar a coloração amarelada da pele no autorretrato, tonalidade que se repete na capa do livro. Na obra de Caravaggio, Baco apresenta uma feição andrógina, braço e tronco musculosos, um adorno de folhas na cabeça e está envolto em um pano, assim como a imagem da “índia Iracema” na capa do livro. Além disso, Baco foi diversas vezes representado com pessoas ao seu redor ou oferecendo vinho para o observador. Na capa da Paz e Terra, a personagem oferece uma cesta com flores para os homens que estão ao seu redor (Figura 11).

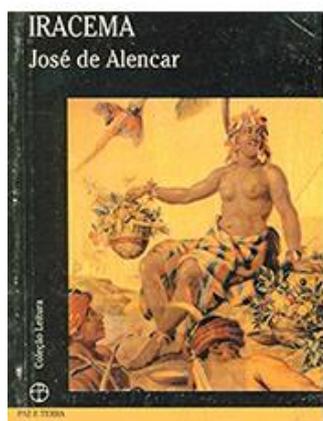


Figura 11 - Comparação entre a capa da Editora Paz e Terra, de 2007, e a obra de Caravaggio, 'Autorretrato como Baco' (conhecida como 'Baco Doente'), de 1593-94¹⁴

‘Memórias Póstumas de Brás Cubas’

Plano do conteúdo: Aqui, destacam-se duas capas. A primeira, da Editora Melhoramentos, tem ilustração que lembra a técnica de xilogravura. A imagem está

¹⁴ Fonte: Acervo pessoal da autora, 2017.

sangrada¹⁵ na página e há o predomínio do fundo azul e detalhes em vermelho, com texto amarelo em cima. A segunda capa é da Editora Martin Claret, que é configurada quase da mesma maneira que a anterior. O predomínio é da cor azul, o texto e as luzes aparecem em amarelo.

Plano da expressão: As capas analisadas são diferentes, mas as cores que as compõem e o significado que transmitem são os mesmos. Além disso, nas duas capas, existe a associação com a madeira do caixão de forma sutil, a partir do momento em que o tipo de textura dos traços é o mesmo em toda a imagem.

Nessas capas, a cor azul remete à sobriedade da obra em ter um narrador que já morreu. Azul e amarelo são cores complementares, portanto, apresentam alto contraste entre si, por isso são frequentemente usadas em conjunto.

Nas duas capas, é possível perceber a expressão de ironia do personagem Brás Cubas, que permeia toda a narrativa. Por estar morto, ele se vê livre para criticar e revelar as hipocrisias da sociedade.

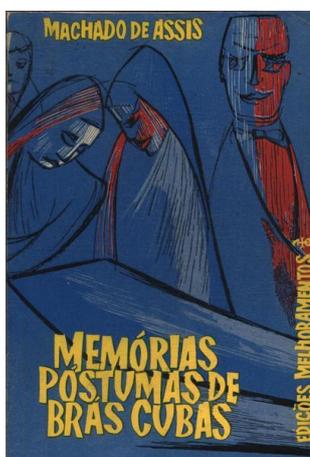


Figura 12 - Editora Melhoramentos, 1967

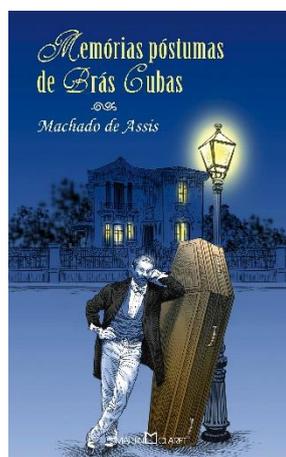


Figura 13 - Editora Martin Claret, 2012

‘Os Sertões’

Plano do conteúdo: As capas da Editora Francisco Alves, de 1957 e 1963, trazem ilustrações que lembram a técnica da xilogravura usada na literatura de Cordel (Figura 14). A de 1957 tem contornos pretos fortes e bem demarcados, a imagem está sangrada e o desenho das letras do título e do nome no autor

¹⁵ A imagem está sangrada quando extrapola os limites da página, sem nenhuma moldura ou caixa delimitadora em volta dela.

acompanham as formas orgânicas da ilustração. Além da figura principal caída no chão segurando uma arma e com um terço no pescoço, a ilustração mostra, no topo da página, a silhueta de abutres, morros, um cacto e uma forma circular. A palheta de cores chapadas¹⁶ dá destaque para o vermelho, o azul e o preto. Na capa de 1963, o traçado é mais anguloso, mais rígido. Ao contrário da anterior, que mostra a figura humana de corpo inteiro, essa ilustração destaca somente o rosto do personagem com os olhos fechados. Também estão presentes outros elementos como o cacto, a forma circular o fundo e, nessa, há a adição de um canhão. A tipografia utilizada é mais mecanizada e, com relação às cores, o azul dá lugar ao amarelo. O vermelho e o preto se mantêm na palheta (Figura 15).



Figura 14 - Cícero Lourenço, 'Juazeiro'. Fonte: Galeria de gravura. Disponível em: <<https://bit.ly/2V9Q4Xk>>. Acesso em: 8 abr. 2020



Figura 15 - Editora Francisco Alves, 1957 e 1963

¹⁶ Sem nuances de tonalidade.

Plano da expressão: Na capa de 1957, nota-se que o terço no pescoço dele está balançando, como se ele tivesse acabado de cair no chão, aparentemente no durante uma batalha, representada pela arma em sua mão. As formas irregulares das letras se integram à paisagem, como se fizessem parte dela, de forma que quase não são notadas como elementos não pertencentes àquela cena. No topo da imagem, a forma circular pontiaguda remete ao sol que queima a terra do sertão, representada por trás da figura humana. O céu vermelho aparenta estar quente com o calor do sol e essa sensação é refletida na pele vermelha do homem que, provavelmente, se feriu durante a batalha de Canudos, tema principal do romance. Do alto, ele é observado por dois abutres, que parecem esperar sua morte.

A capa de 1963, com suas formas mais angulosas, remete à aridez do sertão. O homem de olhos fechados parece ter desistido da luta ou já ter sido derrotado. Assim como a capa anterior, essa também apresenta uma forma circular ao fundo, que remete ao sol. Abaixo dele está o canhão que foi usado pelo Exército para dizimar o povoado de Canudos. Da faixa branca para cima, a ilustração perde a força e o que se vê na parte superior da capa não tem a mesma ligação com o tema árido que foi mostrado na parte de baixo.

As 11 capas analisadas de *Os Sertões* com personagens representados contêm tons quentes e/ou terrosos, o que pode ajudar a associar o romance às questões da seca que permeiam a história.

‘Gabriela, Cravo e Canela’

Plano do conteúdo: A capa de *Gabriela, Cravo e Canela* da Editora Martins, de 1958, marca a primeira edição do romance de Jorge Amado. Do topo até a metade da página, percebem-se elementos sobrepostos: representações de fachadas de casas, as palavras do título do livro e uma janela aberta, à esquerda, com uma figura feminina apoiada no parapeito. Na metade inferior, as figuras de Nacib – personagem do livro com quem Gabriela teve um romance – e Gabriela estão posicionadas dentro de um retângulo. Predominam as cores frias, como tons de verde e marrom. As fontes usadas em toda a capa são retas, sem serifa.

A capa da Editora Record, de 1982, traz inspiração nos atores que representaram os personagens no filme *Gabriela*, de Bruno Barreto, que foi lançado

no ano seguinte. A figura de Gabriela está centralizada na página, sentada em cima do chapéu de Nacib. Do lado esquerdo, uma parte ilustrada em azul mostra uma figura masculina que corre com uma arma na mão. Do lado direito, observa-se, em rosa, os contornos de uma cidade e, logo abaixo, em amarelo, figuras aparecem sentadas em volta de uma mesa de bar. No rodapé da capa, o título do livro é composto em uma fonte de desenho rebuscado. No topo, o nome de Jorge Amado é apresentado em uma fonte de desenho reto e neutro. Os dois textos foram compostos na cor vermelha.

Plano da expressão: A capa da Editora Martins foi feita antes da representação de Gabriela, por Sonia Braga, no cinema. Percebe-se que tal influência, obviamente, não está presente na referida capa. Além da figura que representa Gabriela, ganha destaque na composição visual a cidade e o mar ao fundo e esses elementos se integram ao título quando as fachadas das casas flutuam entre as letras. Nota-se que Gabriela não é representada com a sensualidade que caracterizou a personagem posteriormente e ela não é, ainda, o elemento que ganha destaque sozinho na composição visual.



Figura 16 - Comparação entre a capa da primeira edição do romance, à esquerda, e edições lançadas a partir da década de 1980

Observa-se a mudança na concepção das capas lançadas no Brasil a partir da década de 1980 (Figura 16). Na capa da Editora Record, de 1982, é possível perceber o uso de cores quentes, no lugar daquelas usadas na capa analisada acima. Essa tendência vai se manter nas outras capas lançadas desde então e pode simbolizar a representação da sensualidade da personagem, assim como o uso do texto em vermelho. Apesar de conter outros elementos do romance na capa, como

a cidade e o bar que são cenários importantes no romance, a fonte usada no título da obra parece fugir do tema de *Gabriela, Cravo e Canela*. As formas desenhadas das letras lembram o estilo *Art Nouveau*, movimento de arte decorativa que surgiu na Europa no fim do século XIX (WEILL, 2010) (Figura 17).



Figura 17 - Comparação entre a fonte desenhada utilizada no título do romance e a fonte do poster 'L'Ermitage', de Paul Berthon, de 1897¹⁷

‘O Último dos Moicanos’

O tema do romance de James Fenimore Cooper é a disputa entre franceses e ingleses, apoiados pelos índios, para conseguir dominar as terras indígenas. A obra retrata uma parte da história da construção dos EUA, mostra a amizade entre um homem branco e os índios que o criaram, e mescla elementos amorosos ao longo da narrativa. Essa é a única categoria que contempla capas desse título editadas no Brasil.

Plano do conteúdo: Em três das capas analisadas de *O Último dos Moicanos* editadas no Brasil, o índio aparece em posição de combate. Em outras três, está executando alguma atividade ligada à cultura dele e, nas três restantes, está olhando para um ponto que não aparece na cena retratada (Figura 18).

¹⁷ Fonte: Los Angeles County Museum of Art. Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/170619>. Acesso em: 9 abr. 2020.

Além do índio, outros personagens aparecem na capa da Editora Melhoramentos, de 1967, e na capa da Companhia Editora Nacional, de 2005, como uma das mulheres brancas inglesas que fazem parte da trama e o homem branco francês contra o qual os personagens principais lutam.

Na capa da Editora Itatiaia, o título do livro está na parte inferior da página, maior que o nome do autor, que aparece logo abaixo. Além disso, a grafia da palavra “moicanos” mantém a letra “h”, como na palavra de origem estadunidense: “mohicans”.

A cor vermelha, ou tonalidades derivadas dela, aparece em algumas composições com mais destaque e em outras com menos intensidade, mas está presente nas nove capas analisadas.



Figura 18 - Diferentes representações do índio nas capas de editoras brasileiras

Plano da expressão: Nota-se, em oito das nove capas, que o índio aparece com fisionomia de guerreiro ou com uma expressão de determinação no rosto. Aparentemente para indicar sua capacidade em enfrentar o desafio que é apresentado a ele na história do livro. Outro detalhe que se observa é que, quando os outros personagens aparecem nas composições, a posição deles ganha menos destaque que a do índio. O homem branco francês e da mulher branca inglesa estão no segundo plano da imagem e representam a metade do tamanho da figura do índio estadunidense.

A capa da Editora Itatiaia, que mantém o “h” na palavra “mohicanos” parece querer retratar de forma mais fiel o título do livro, mesmo contrariando a norma culta da língua portuguesa. A cor vermelha nas capas pode indicar tanto o tom de pele avermelhado dos índios como as lutas travadas por eles durante a narrativa.

‘Moby Dick’

Plano do conteúdo: Nas capas das Editoras 34, Cedec e Nova Fronteira, somente uma parte de Moby Dick é representada. A composição da Editora 34, quase monocromática, traz uma ilustração distribuída pela página inteira, com o texto verbal concentrado do lado esquerdo da capa e destaque para o título do livro. A capa da Editora Cedec apresenta, em tons escuros de azul, a cauda da baleia em ilustração que lembra uma pintura. Essa cauda se sobrepõe à moldura em volta da capa que concentra a água do mar, representada em tons claros de azul. O título do livro está no topo, com mais destaque que o nome do autor, que aparece pequeno, embaixo. Na capa da Editora Nova Fronteira, a imagem da baleia, com destaque para o olho dela, ocupa todo o fundo da página. Autor e título aparecem à esquerda, com leve destaque para o primeiro.

Plano da expressão: Apesar de só a cauda ou o olho da baleia serem representados nessas capas, em vez de a baleia inteira, são capas que chamam atenção e dão a sensação de o leitor ser um observador daquelas cenas.

A ilustração da Editora 34 conduz o olhar do leitor em uma onda sinuosa da base da capa, onde está o bote, inclinado para cima, com os personagens, até o topo, onde o navio está ancorado em águas calmas (Figura 19). As linhas da ilustração, que lembram uma gravura feita em água-forte¹⁸, contribuem para guiar o olhar do observador. Há uma sensação de distanciamento do navio até o bote e a baleia aparece entre os dois, deixando o mar revolto, o que pode representar a tormenta relatada na obra vivida durante a viagem. A cauda, em movimento ascendente, espalha água na direção dos marinheiros e pode indicar a imponência que Moby Dick ganha ao longo da história. O espaço branco à esquerda da página é aproveitado como local de destaque para todo o texto verbal que, dessa forma, se integra ao *layout* para compor uma unidade visual que é reforçada pela predominância da cor preta em quase todos os elementos da composição.

¹⁸ Técnica de gravura feita em metal. Nela, o artista desenha sobre uma chapa de metal com um instrumento pontiagudo como se estivesse desenhando no papel com lápis, o que proporciona traços mais precisos.

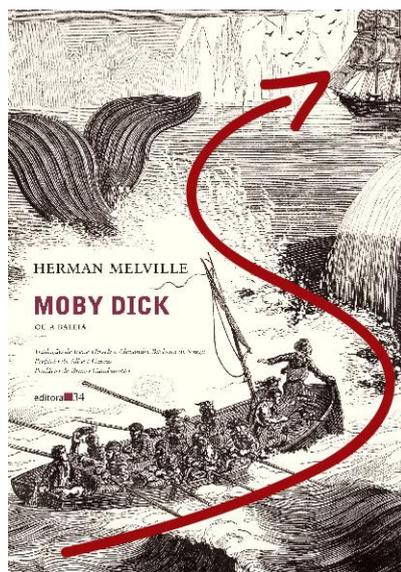


Figura 19 – Movimento sinuoso na ilustração de capa da Editora 34. Elaborado pela autora

A Editora Cedic apresenta a cauda no centro da capa, mas não de forma totalmente simétrica, o que confere à composição certa instabilidade. Sobre bordas decorativas, Powers (2008, p. 111) declara que elas “criam uma sensação de estabilidade que pode se tornar imóvel”. Nessa capa de *Moby Dick*, o dinamismo fica por conta da cauda da baleia que se sobrepõe à moldura e parece ignorar o limite do papel como que para representar a grandiosidade da personagem, assim como o título do romance que ganha destaque no topo do *layout* – enquanto o nome do autor aparece pequeno no canto inferior direito –, como os tons escuros da baleia que se sobressaem diante do azul claro do mar e como a figura do navio que aparece pequena e desfocada no fundo da imagem (Figura 20).

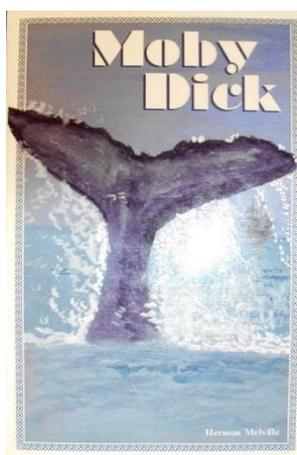


Figura 20 - Editora Cedic 2005

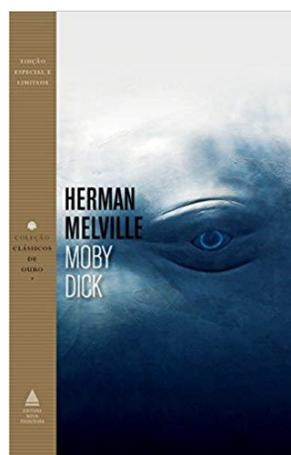


Figura 21 - Editora Nova Fronteira, 2017

A capa da Editora Nova fronteira é mais sóbria, parece representar o fundo do mar. A sensação é que o animal está próximo à superfície, iluminado por cima e na sombra embaixo. O círculo azul claro no olho da baleia destaca o seu olhar e dá a impressão de que o leitor está sendo observado, assim como os marinheiros da história que estão em desvantagem com relação a ela, pois são sempre derrotados quando tentam atacá-la (Figura 21).

‘A Cabana do Pai Tomás’

Esse romance traz o tema da escravidão nos EUA em uma época próxima à Guerra Civil. São retratadas a crueldade e a fuga pela liberdade. Primeiro, é mostrada a vida que Tomás tem com os donos que não o maltratam. Ele faz amizade com Eva, a filha de cinco anos de seu segundo dono. Em outro momento, ele é vendido para um homem cruel e passa por situações dolorosas, mas sempre sem reagir. A história é permeada pela questão religiosa. Tomás lê a bíblia em momentos difíceis e Eva, por exemplo, diz que para chegar aos céus, as pessoas precisam ser cristãs. Em paralelo à história de Tomás, Elisa e o filho Harry fogem da crueldade da escravidão rumo ao Canadá e conseguem encontrar um lugar para viverem melhor.

Plano do conteúdo: A capa da Editora Saraiva, de 1954, traz Tomás deitado em uma cama, olhando para baixo. A capa da mesma editora, de 1962, mostra a cena de Tomás ajoelhado sendo açoitado. Na capa da Editora Madras, a fotografia de céu com nuvens e tons alaranjados ocupa metade da página e o personagem aparece no centro da capa, com o título do livro em cima das pernas dele. A Editora Amarilys optou por colocar Eva na capa, apontando para alguma coisa que não é possível ver, enquanto Tomás a observa com a mão apoiada na cabeça. Já a capa do Clube do Livro é a única que traz uma ilustração estilizada do personagem com o título do romance por cima da imagem.

Plano da expressão: As cinco capas analisadas com Tomás representado mostram o personagem com expressão de sofrimento no rosto, com a testa franzida e o olhar baixo, cada uma apresenta uma situação diferente, porém todas parecem ter a intenção de mostrar a submissão do personagem, que, na história, sofre sem contestar as punições que recebe.

Ao contrário do retrato feito de Tomás, as capas que representam Elisa como elemento principal aparentemente a retratam como uma mulher decidida a proteger o filho. Quando ela não está correndo com ele nos braços, de frente para o leitor, com destaque em primeiro plano, está nos braços do marido, sendo observada pelo filho, e com sorriso no rosto (Figura 22).

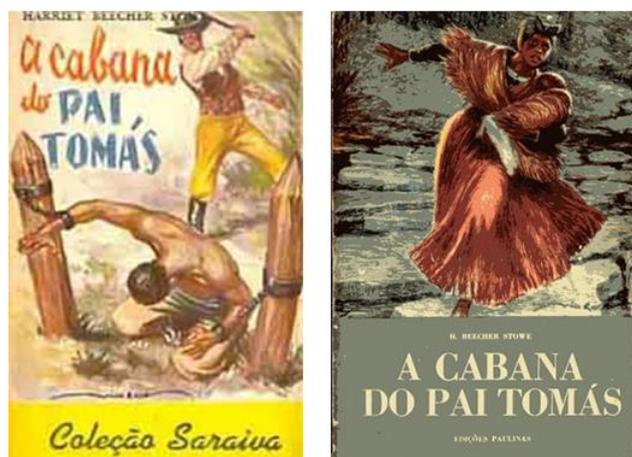


Figura 22 - Comparação entre a capa que mostra Tomás e a capa que mostra Elisa

‘O Grande Gatsby’

O tema desse romance é a vida luxuosa e fútil da sociedade estadunidense na década de 1920. F. Scott Fitzgerald mostra a vida de aristocratas e novos ricos, como é o caso de Jay Gatsby, que dá nome ao livro. Por trás de festas requintadas, com convidados que não conhecia, Gatsby tinha uma vida vazia e só um desejo: reconquistar Daisy, uma mulher rica, que não quis ficar com ele quando ele não tinha dinheiro e agora estava casada com Tom, descrito como arrogante no livro. A história, que é narrada por outro personagem, Nick Carraway, também mostra as traições do casal Daisy e Tom, que acabam levando ao fim trágico de Gatsby e expondo que, mesmo com a fortuna que tinha conquistado, ele não tinha nenhum amigo, o que expressa a crítica que o autor queria fazer à sociedade da época.

Plano do conteúdo: A capa da Editora Abril traz uma ilustração distorcida com figuras femininas e masculinas que ocupa a metade inferior da página. O nome do autor aparece no alto, em dourado, e o título está logo abaixo, em preto. Já a capa da Editora Record, de 2003, apresenta a ilustração de uma mulher segurando uma taça de vinho, o fundo é uma textura verde, o título do livro aparece com destaque

no meio da página. Abaixo dele, nota-se um arabesco e um destaque para a tradução do livro. O nome do autor é posicionado no alto, à direita.

Plano da expressão: A ilustração distorcida na capa da Editora Abril parece fazer referência à crítica que Fitzgerald apresenta durante a narrativa, como se a vida de luxo e glamour da década de 1920 fosse somente aparência, prestes a se desfazer. O nome do autor em dourado lembra o requinte das festas mencionadas em *O Grande Gatsby* (Figura 23).

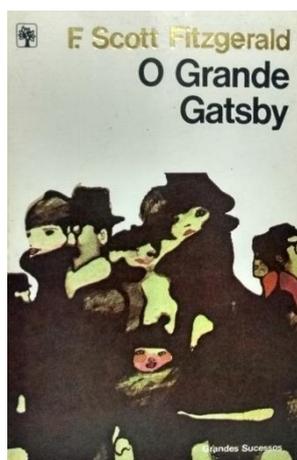


Figura 23 - Editora Abril, 1980

O fundo verde da capa de 2003, da Editora Record, lembra as linhas geometrizadas da arquitetura *Art Déco*, movimento artístico característico da época em que se passa a história (FAJARDO, 2017). A figura feminina, representada com traços simplificados, silhueta alongada, cores chapadas e roupa requintada também remete ao estilo *Art Déco*, nesse caso, replicando as características usadas nos cartazes da época (MEGGS, 2009) (Figura 24).

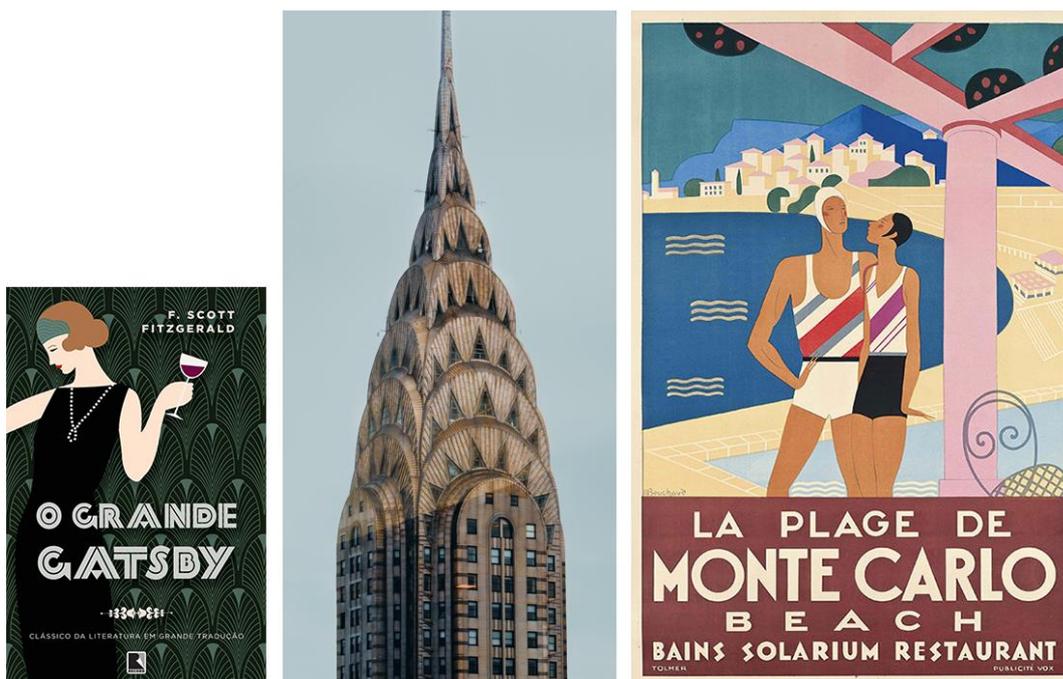


Figura 24 – Comparação entre a textura no fundo e o estilo de ilustração da capa da Editora Record, de 2003, com o topo do Chrysler Building, , edifício de arquitetura 'Art Déco'¹⁹, inaugurado em 1930, em Nova Iorque e o poster de Michel Bouchaud, 'La plage de Monte Carlo', de 1929²⁰

4.2.3 Paisagem

As capas dos livros que apresentam fotografia, ilustração, ou pintura que fazem referência ao universo narrado nas histórias estão nesta categoria. Não foram encontradas capas dos seguintes títulos que se encaixassem nessa descrição: *Gabriela*, *Cravo e Canela*, *O Último dos Moicanos*, e *Moby Dick*.

'Iracema'

Plano do conteúdo: A paisagem na capa da Editora Vozes está sangrada, ocupando toda a página. O texto verbal se apresenta na ordem autor, título, editora. O primeiro, em rosa, o segundo, em amarelo, e o terceiro, em branco.

Plano da expressão: A imagem lembra o litoral retratado por José Maria Medeiros pintado no quadro *Iracema*, de 1881. O texto verbal se concentra na parte

¹⁹ Fonte: Unsplash. Disponível em: <<https://unsplash.com/photos/uFIET8Zifu0>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

²⁰ Fonte: Christie's. Disponível em: <<https://www.christies.com/features/The-thrill-of-the-race-6676-1.aspx>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

inferior direita da capa. O nome do autor em rosa se destaca do fundo verde por serem duas cores complementares e, como dito anteriormente, criam alto contraste entre si. O título do romance em amarelo, que aparece mais destacado que o nome do autor, parece ressaltar a temática brasileira quando se junta ao verde do fundo (Figura 25).



Figura 25 - Comparação entre a paisagem na capa da Editora Vozes, de 2016, e a obra 'Iracema', de José Maria Medeiros, de 1881²¹

‘Memórias Póstumas de Brás Cubas’

Plano do conteúdo: A capa da Editora Globo é dividida em dois blocos. A parte de baixo contém a imagem de uma cidade junto com o título do livro. Acima, junto com uma faixa em tom de vinho, aparecem o nome do autor e a inscrição “obras completas”.

As editoras Nostrum e Nova Fronteira utilizam uma imagem em que aparece o Morro do Pão de Açúcar ao fundo e o título do livro aparece com destaque, seja pelo tamanho ou pelo contraste entre figura e fundo.

Na capa da Editora Biblioteca Azul, o nome do personagem aparece em uma fonte manuscrita, enquanto os elementos textuais são diagramados com fontes de desenho neutro.

Plano da expressão: Das quatro capas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* analisadas nesta seção, três foram lançadas depois dos anos 2000, o que pode

²¹ Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23703/jose-maria-de-medeiros>. Acesso em: 14 abr. 2020

indicar uma tendência recente na composição de capas desse romance com esse tipo de imagem. A capa que foi lançada antes, em 1997, pela Editora Globo, traz uma pintura do que parece ser o Rio de Janeiro antigo. O título do livro escrito em branco não tem contraste com o fundo amarelo da imagem. O texto verbal que sobressai é o nome do autor, no topo da página. A caixa se conecta com a parte inferior da capa ao ser apresentada em um tom de vinho, próximo do que se vê em alguns pontos na paisagem abaixo dela.

Nas outras três capas, parece existir a tentativa de dar destaque para o título. Na capa da Editora Nostrum, o título, composto com um tamanho de fonte grande, ocupa mais da metade da página. A Editora Biblioteca Azul opta por diagramar o texto verbal com três fontes diferentes, o que pode reduzir a unidade visual do texto. A impressão que se tem é que o título do livro é Brás Cubas e o restante do texto acima dele serve de complemento para o nome de Machado de Assis.

Já a capa da Editora Nova Fronteira insere duas faixas manchadas na parte inferior do *layout* para destacar, primeiro, o título e, depois, o nome do autor. A inscrição “clássicos para todos” parece ser um indicativo de que a Editora torna acessível a todos a obra de Machado de Assis. O uso da imagem com o Morro do Pão de Açúcar ao fundo faz associação com a cidade na qual se passa a história (Figura 26).



Figura 26 - Editora Nova Fronteira, 2016

‘Os Sertões’

Plano do conteúdo: A capa de 1950, da Editora Francisco Alves, apresenta o título do romance diagramado em um movimento ondulado, com uma fonte de serifas pontiagudas. A imagem posicionada abaixo dele acompanha essa direção. Observam-se cactos, os ossos de um animal, o céu ao fundo e uma sombra do lado inferior esquerdo. O nome do autor aparece no alto, à esquerda, em fonte manuscrita.

Plano da expressão: As formas onduladas na capa analisada podem sugerir que o autor foi um observador dos acontecimentos narrados e essa paisagem faz parte de seus pensamentos. A fonte manuscrita no nome do autor sugere que o livro é um relato do que ocorreu em Canudos e essa é a assinatura de quem conta essa história. As serifas das letras que compõem o título parecem representar os espinhos dos cactos da região Nordeste. A sombra no canto inferior direito da imagem lembra a sombra de um telhado, como se o leitor estivesse dentro de uma construção observando a cena diante de seus olhos (Figura 27).

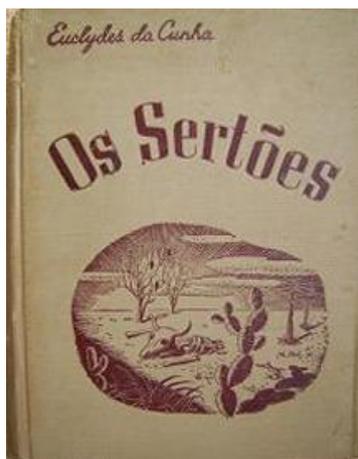


Figura 27 - Editora Francisco Alves, 1950

‘A Cabana do Pai Tomás’

Plano do conteúdo: A capa da Editora Juruá traz a imagem azulada de uma cabana feita de madeira e palha. O título do romance se destaca no centro da página e é apresentado em amarelo, assim como o nome da autora, no topo.

Plano da expressão: A paisagem em tons escuros da capa sugere o sofrimento que o personagem passa durante a narrativa. Aqui, vê-se novamente o uso da fonte amarela no texto verbal com tons de azul no fundo, o que causa forte contraste entre figura e fundo (Figura 28).

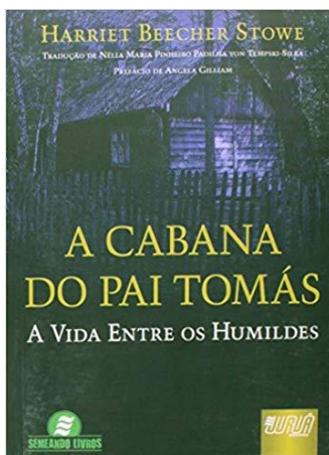


Figura 28 - Editora Juruá, 2011

‘O Grande Gatsby’

Plano do conteúdo: O nome do autor aparece em caixa alta, acima do título do romance, ambos dentro de um quadrado branco. Abaixo, observa-se a imagem, com corte quadrado, de uma casa à beira de um lago, no qual se vê o reflexo dela.

Plano da expressão: Nota-se uma composição geometrizada na capa da Editora Folha que, como dito anteriormente nesta análise, é uma característica do estilo *Art Déco*. Autor e título ficam agrupados em um quadrado branco e a imagem da casa onde Fitzgerald morou aparece em outro quadrado, mais abaixo, sobrepondo-se a esse quadrado maior. A composição poderia parecer estática, mas as linhas pretas finas e grossas que margeiam as pontas do quadrado branco, assim como a falta delas em volta da paisagem, conferem movimento à diagramação (Figura 29).

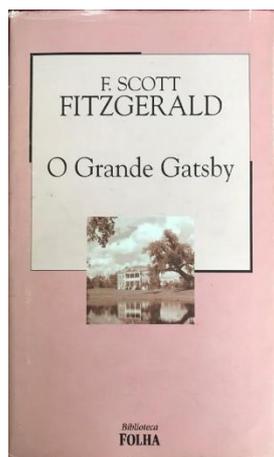


Figura 29 - Editora Folha, 2003

4.2.4 Ícones representados

As capas desta categoria não utilizam as figuras humanas como principal tipo de manifestação. As imagens que compõem essas capas representam ideias ou passagens que são contadas nas histórias. Não foram encontradas capas dos seguintes títulos que se encaixassem nessa descrição: *Gabriela, Cravo e Canela*, *O Último dos Moicanos* e *A Cabana do Pai Tomás*.

‘Iracema’

Plano do conteúdo: Mais da metade da parte superior da capa da Editora Ática é destinada à reprodução de uma imagem de traços simples composta em cores chapadas. A parte de baixo é destinada ao texto verbal, que se concentra dentro de uma faixa cinza.

Plano da expressão: A imagem usada na capa da Editora Ática parece sugerir um desenho estilizado de folhas de palmeira, em verde, e o fundo, um tom de vermelho rosado, apresenta contraste intenso com a figura, já que as cores são complementares. O título do romance aparece de forma discreta, abaixo do nome do autor, que ganha um pouco mais de destaque (Figura 30).



Figura 30 - Editora Ática, 2019

‘Memórias Póstumas de Brás Cubas’

Plano do conteúdo: Das 13 capas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* analisadas nesta categoria, cinco apresentam motivos fúnebres. A edição da Editora Elevação usa o caixão na parte de cima da página e destina a parte inferior para a composição do texto verbal. A Giz Editorial reserva a lateral direita para o caixão com flores e um crânio dentro, enquanto a lateral esquerda apresenta autor e título. A capa da Editora Antofágica traz um verme ilustrado por Candido Portinari. O nome do artista plástico ganha mais destaque na base da capa do que o nome do autor no topo. As capas da Editora Carambaia trazem ilustrações inspiradas na arquitetura de túmulos e cemitérios²² (Figura 31).

²² <https://carambaia.com.br/memorias-postumas-de-bras-cubas>

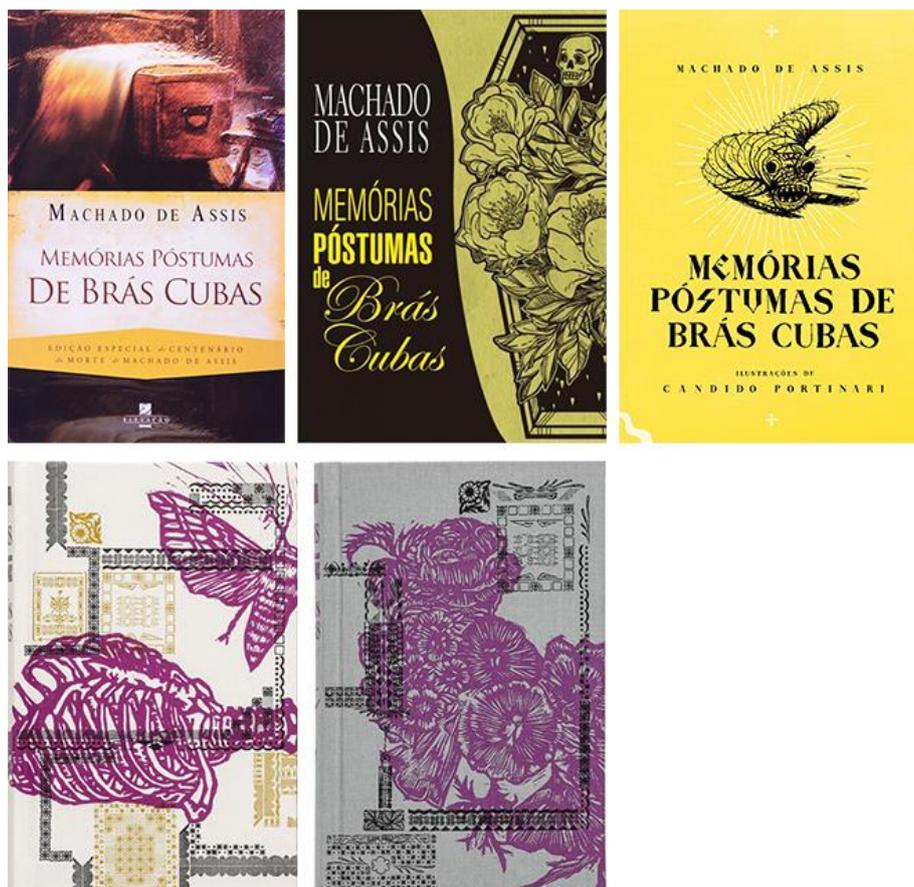


Figura 31 - Da esquerda para direita, Editora Elevação, 2008; Editora Giz Editorial, 2018; Editora Antofágica, 2019; Editora Carambaia, 2018

Plano da expressão: Na capa da Editora Elevação, a pintura da imagem com o caixão está embaçada, como se fosse uma lembrança. A simulação do papel amarelado nas margens, em cima do qual o texto verbal ganha destaque, é a parte mais iluminada do *layout* e reforça a inscrição abaixo de se tratar de uma edição especial de centenário de morte de Machado de Assis.

Na capa da Giz Editorial, a ilustração à direita é detalhada e, à esquerda, o texto verbal aparece com quatro fontes diferentes, o que pode deixar a leitura confusa devido à mistura de formas variadas para passar somente duas informações: autor e título.

A Editora Antofágica constrói a capa sobre um fundo liso amarelo. Os traços que saem de trás do verme lembram raios luminosos, o que leva a atenção do leitor primeiro para esse ponto. A dedicatória que abre o livro de Machado de Assis é para ele: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas” (ASSIS, 2014). As letras E, S e U do título lembram a caligrafia gótica, estilo de escrita pesada, escura, que surgiu na

Idade Média (HORCADES, 2004). A referência a esse tipo de escrita pode refletir o caráter pesado da morte.

Como na capa da Editora Ática da obra *Iracema* analisada anteriormente, as capas da Editora Carambaia de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não dão destaque para o título do livro, que não está presente nas capas, porém, ao contrário da capa da Ática, as edições da Carambaia valorizam a obra com ilustrações complexas da artista gráfica Heloisa Etelvina e tiragem limitada. Aqui, mais uma vez, aparece a cor roxa em uma capa de *Memórias Póstumas*. Como dito anteriormente, isso pode ser uma referência à coloração da pele de uma pessoa quando morre, já que o narrador conta a história já depois de morto.

‘Os Sertões’

Plano do conteúdo: Duas capas de *Os Sertões* que compõem esta análise trazem uma representação da terra da região de Canudos no fundo da página. A Editora L&PM usa uma fotografia e a Editora Ubu constrói uma ilustração. As duas capas apresentam a composição do texto verbal de maneiras distintas. Enquanto a primeira preenche quase todo o espaço com as letras, a segunda utiliza um tamanho pequeno de fonte e trabalha com espaços generosos entre as letras do título (Figuras 32 e 33).



Figura 32 - Editora L&PM, 2016

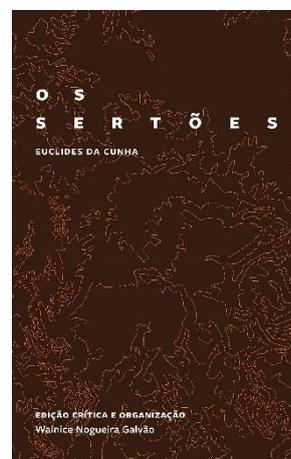


Figura 33 - Editora Ubu, 2016

Plano da expressão: A fotografia que ilustra a capa da Editora L&PM mostra a terra ressecada do sertão de forma objetiva. A fonte condensada e apertada nas

margens pode refletir a vida oprimida dos sertanejos contada no livro. Ao mesmo tempo, o tamanho das letras pode indicar um grito para chamar a atenção do leitor para o massacre que ocorreu na região de Canudos.

A capa da Editora Ubu representa o traçado da topografia da região. A fonte espaçada e o desenho dão ao leitor a sensação de distanciamento de Canudos. Conforme a leitura avança, a topografia se revela mais próxima e também aproxima o leitor do povoado²³.

‘Moby Dick’

Plano do conteúdo: A Editora Cosac Naify insere três elementos na capa da edição especial de *Moby Dick*, lançada em 2008: título, com uma fonte pesada, o sobrenome do autor, em uma fonte mais leve, e uma textura desenhada.

Plano da expressão: Assim como na capa de *Os Sertões* analisada acima, a textura da capa de *Moby Dick* remete ao movimento da água do mar, elemento forte do romance. É possível notar uma representação de onda em cima das letras B, Y e K, e gotas respingadas no centro da capa. O desenho quase não contrasta com o fundo, os dois em tons de gelo; ele sobressai quando passa por cima do sobrenome do autor e por cima de algumas letras do título do romance.

O fato de o nome do autor não estar completo parece insinuar que o título da obra é forte o suficiente para conquistar o leitor, tanto que é apresentado no topo com mais força visual que o sobrenome Melville. Ao mesmo tempo, se tem a impressão de que Melville é o sobrenome de Moby Dick, como se os dois fossem elementos indissociáveis (Figura 34).

²³ <https://blog.ubueditora.com.br/bastidores-do-projeto-grafico-de-os-sertoes/>

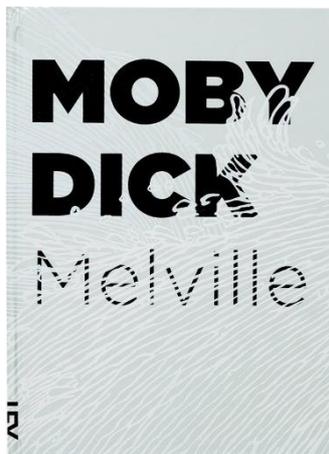


Figura 34 - Editora Cosac Naify, 2008

‘O Grande Gatsby’

Plano do conteúdo: A capa da Editora Geração traz uma composição central com ícones como um microfone antigo de rádio, fichas de cassino, um saxofone e um carro antigo. O título do livro aparece logo abaixo, dentro de uma faixa. Esses elementos são rodeados por uma borda ornamentada e, por trás dela, percebe-se um pano drapeado e engrenagens de um relógio.

Plano da expressão: O tecido drapeado do fundo se sobrepõe à moldura ornamentada no canto superior direito e faz lembrar as cortinas de um teatro, como se servisse para apresentar a história que os ícones contam logo abaixo dela. A faixa que comporta o título, e as imagens que aparecem acima dela, lembram um letreiro de cinema de rua e, da mesma maneira que a cortina, parecem apresentar um espetáculo. Esse significado faz sentido quando se observa que o romance é ambientado em 1925, época em que a sociedade estadunidense vivia a Era do Jazz – representada pelos ícones relacionados à música nessa capa – e queria mostrar o requinte e os ganhos econômicos que havia conquistado (FAJARDO, 2017) (Figura 35).



Figura 35 – Capa da Editora Geração e fachada de cinema de rua em Chicago, EUA²⁴

4.3 Capas editadas no EUA

Nesta seção, estão todas as capas encontradas na internet que foram editadas nos EUA. A análise contempla 4 capas da obra *Iracema*, 14 capas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 3 capas de *Os sertões*, 6 capas de *Gabriela, cravo e canela*, 33 capas de *O último dos moicanos*, 35 capas de *Moby Dick*, 34 capas de *A cabana do pai Tomás*, 22 capas de *O Grande Gatsby*. As imagens das referidas capas estão no Anexo II deste trabalho (p. 134).

4.3.1 Autor representado

Não foram encontradas capas de *Iracema*, *Os Sertões*, *Gabriela, Cravo e Cabela*, e *O Grande Gatsby* que se encaixassem nessa categoria.

‘Memórias Póstumas de Brás Cubas (Epitaph of a Small Winner ou The Posthumous Memoirs of Brás Cubas)’

Plano do conteúdo: A capa da editora Lexicos Books estampa a fotografia de 1884, de Machado de Assis, tirada por Joaquim Insley Pacheco²⁵. Por cima da

²⁴ Fonte: Unsplash. Disponível em: <https://unsplash.com/photos/p0-vPMmLz8Y>. Acesso em: 15 abr. 2020.

²⁵ Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=42332>. Acesso em: 20 abr. 2020.

imagem, aparece um retângulo preto, com o nome do autor em branco e o título em vermelho.

Plano da expressão: O rosto de Machado de Assis ocupa a metade superior da capa, o que pode contribuir para aumentar o reconhecimento da figura do autor nos Estados Unidos. Porém, como será visto mais adiante, o nome do autor aparece de formas diferentes nas capas da amostra, o que pode dificultar o reconhecimento do autor no exterior, já que não há uma identidade definida e algumas editoras estadunidenses utilizam seu nome completo e outras usam somente Machado de Assis (Figura 36).

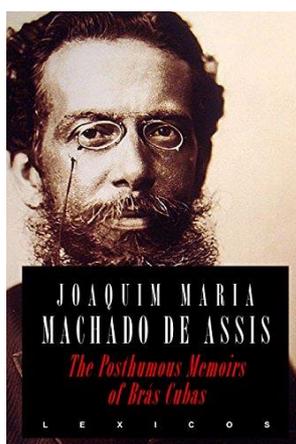


Figura 36 - Lexicos Books, 2018

‘O Último dos Moicanos (The Last of the Mohicans)’

Plano do conteúdo: A ilustração de James Fenimore Cooper está sangrada na capa da Harvard University Press. Nota-se uma fina moldura em volta da imagem. O nome do autor tem um pouco mais de destaque do que o título por estar acima dele e composto em um tipo ligeiramente maior (Figura 37).

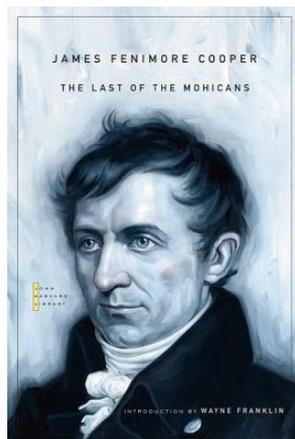


Figura 37 - Harvard University Press, 2011

Plano da expressão: Os tons azulados e os traços fluidos da ilustração remetem a uma pintura antiga, assim como é a obra de Cooper. O contraste das áreas claras e escuras direciona o olho do leitor para o rosto da imagem, na qual está a parte mais iluminada da ilustração; ali, encontra-se o olhar firme da figura. Os outros elementos da composição visual, isto é, moldura e texto verbal, são apresentados com linhas finas, o que confere um peso mais leve a eles e deixa o destaque da capa para a imagem do autor.

‘Moby Dick’

Plano do conteúdo: A imagem de Herman Melville ocupa a metade superior da capa da editora Library of America, enquanto a parte de baixo traz o nome do autor, título da obra e autor da introdução. O que separa as duas partes da capa são listras nas cores vermelho, branco e azul (Figura 38).

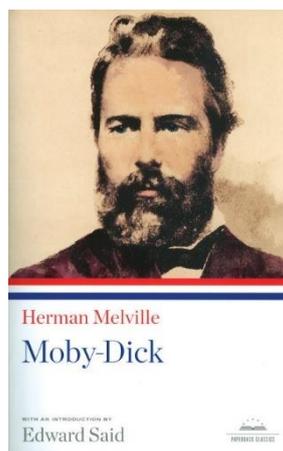


Figura 38 - Editora Library of America, 2010

Plano da expressão: A ilustração lembra uma fotografia em preto e branco que parece ter sido colorida digitalmente, já que, durante a vida de Melville, a fotografia colorida ainda não havia se popularizado. As cores usadas na capa remetem às cores da bandeira dos Estados Unidos, porém, a forma como foram dispostas, em listras horizontais e em sequência, fazem lembrar a bandeira da Holanda. A introdução do livro foi feita por Edward Said, autor da teoria que serve de base para a análise da presente pesquisa. Ele era professor de inglês e literatura comparada da Universidade de Columbia. Seu nome aparece do mesmo tamanho que o nome de Melville na capa da editora Library of America e fica com menos destaque somente devido à cor e ao posicionamento no rodapé da página.

‘A Cabana do Pai Tomás (Uncle Tom’s Cabin)’

Plano do conteúdo: Uma imagem da autora Harriet Beecher Stowe preenche mais da metade esquerda da capa da editora Modern Library. Do lado direito, dentro de uma faixa, encontra-se o texto verbal.

Plano da expressão: O título e o nome da autora parecem se espremer para caber em uma faixa apertada na lateral da composição. A imagem da autora parece ter recebido um tratamento com brilho e contraste para escurecer as áreas mais escuras da fotografia e clarear as áreas mais claras. Esse efeito gera um alto contraste entre essas partes da imagem, como se percebe ao comparar a imagem da capa com a original (Figura 39).



Figura 39 - Capa da editora Modern Library, de 1996, e a fotografia original da autora, de 1850?²⁶

4.3.2 Personagens representados

Nesta categoria, não são contempladas capas de *Iracema* e *Os Sertões*.

‘Memórias Póstumas de Brás Cubas (Epitaph of a Small Winner ou The Posthumous Memoirs of Brás Cubas)’

Plano do conteúdo: Uma imagem, em preto e branco, sangrada na página compõe o fundo da capa da editora Penguin Books. O texto verbal aparece alinhado à direita, com autor e título separados por um fio branco. Já a capa da Vintage Publishing dá destaque para o nome do autor, em cima, sobre uma faixa branca, e traz uma figura masculina centralizada na página. A parte inferior da capa é composta por pequenas flores dispostas em uma forma circular e o título do livro aparece logo acima, acompanhando a forma da composição floral. A capa da editora Trafalgar Square apresenta uma moldura branca que enquadra a imagem colorida de duas figuras centrais, folhagens e flores ao redor dessas figuras e o texto verbal na parte superior. A borboleta preta que aparece no canto interior não respeita o limite da moldura. A editora Avon Book separa em duas partes a diagramação da capa. Na parte superior, encontra-se o texto verbal, com mais destaque para o título

²⁶ Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/268340>. Acesso em: 20 abr. 2020.

do livro, e uma citação que indica a nacionalidade do autor. Abaixo, apresenta-se uma imagem sangrada com uma figura masculina, rodeada por diferentes tipos de folhagens (Figura 40).

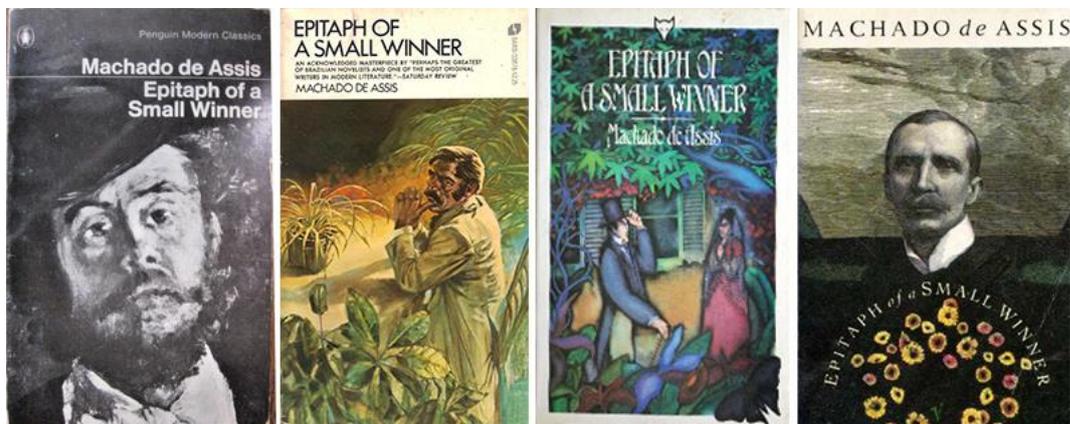


Figura 40 - Penguin Books, 1968; Avon Books, 1978; Trafalgar Square, 1985; Vintage Publishing, 1991

Plano da expressão: As quatro capas analisadas nesta categoria apresentam o personagem principal de formas distintas. As editoras Penguin Books e Vintage Publishing trazem um Brás Cubas representado em visão frontal, porém nenhuma das duas figuras olha para o observador, parecem estar com o olhar perdido, triste, apesar de o tom da narrativa do personagem no livro ser de ironia e não de tristeza ao contar a sua vida.

As duas figuras, uma masculina, outra feminina, na capa da editora Trafalgar Square estão emolduradas por uma árvore, folhas e flores, como se os personagens vivessem em um ambiente cercado por uma floresta. A borboleta preta ganha destaque ao ultrapassar o limite da moldura já que, segundo Linden (2011, p. 74), “jogar com a moldura permite [...] indicar ao leitor o seu papel crítico, lembrando-lhe de que as representações dependem de uma construção imaginária”. Nesse caso, a borboleta preta representa o capítulo XXXI, de mesmo nome, da obra de Machado de Assis, a partir do qual emergem temas como a superioridade do homem perante outros animais e ao seu semelhante, a crueldade e o racismo, já que Brás Cubas mata a borboleta somente por ela ser preta e diz, no fim do capítulo, “creio que para ela era melhor ter nascido azul” (ASSIS, 2014).

A capa da editora Avon Books, assim como a capa da Trafalgar Square, mostra o personagem cercado por plantas, em uma ilustração na qual predominam os tons de verde e amarelo, como se estivessem fazendo uma referência à

nacionalidade do autor do livro. A expressão facial da figura, com os olhos voltados para o lado, a testa franzida e os dedos apoiados no queixo, podem remeter aos traços de vingança e crueldade cometidos por Brás Cubas em algumas partes da narrativa.

‘Gabriela, Cravo e Canela (Gabriela, Clove and Cinnamon)’

Plano do conteúdo: A capa da editora Crest apresenta a inscrição “*bestseller* internacional” logo acima do título do livro, que é grafado em vermelho. À esquerda, aparece uma figura feminina com uma crítica do jornal *The New York Times* pouco mais abaixo, à direita. Por último, com destaque, vem o nome do autor com a mesma cor da fonte do título.

A editora Alfred Knopf opta por uma construção vertical do nome do romance, a partir do centro da página, em laranja e verde. À esquerda, encontram-se o nome do autor, em um azul escuro, e uma figura feminina. Abaixo, à direita, também há uma crítica ao livro, mas sem identificação da fonte (Figura 41).

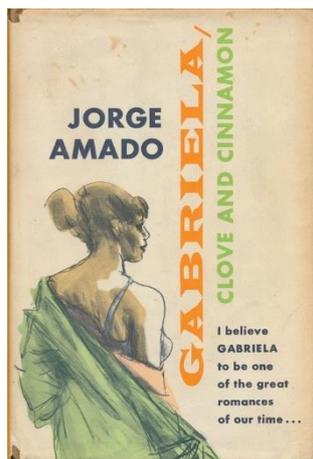


Figura 41 - Editora Alfred Knopf, 1964

Plano da expressão: A fonte utilizada pela editora Crest, no título da obra, lembra a tipografia adotada em referências ao Velho Oeste, o que distancia o livro da cultura brasileira e o aproxima da cultura estadunidense. Jorge Amado é o único autor brasileiro que não tem associação de sua obra com a literatura brasileira estampada na capa dos livros editados nos Estados Unidos. Nesse caso, ele é um *bestseller* internacional. Verde e vermelho, as cores usadas nas palavras mais

destacadas da capa são cores complementares, o que gera mais contraste na imagem como um todo. A figura que representa a personagem principal da história está com a cabeça inclinada para cima e direciona o olhar para baixo, o que pode remeter ao carácter independente de Gabriela (Figura 42).



Figura 42 - Fonte do título do livro similar à da fachada do 'The Buckhorn Saloon'²⁷, inaugurado em 1881, no Texas, Estados Unidos²⁸

A figura feminina da capa da editora Alfred Knopf é apresentada com cabelo loiro e pele clara e, mais uma vez, distancia a personagem de sua cultura, já que não reflete as características físicas de Gabriela, uma retirante nordestina. O título vertical, quase centralizado na página, confere destaque ao texto, porém, por esse ser um nome latino e o livro ser para um público anglófono, acredita-se que tal configuração dificulta a leitura e o entendimento do título. Sendo assim, o texto verbal com maior destaque passa a ser o nome do autor que é internacionalmente conhecido (Figura 41).

‘O Último dos Moicanos (The Last of the Mohicans)’

Plano do conteúdo: A capa da editora Scribner apresenta o texto verbal em cima de duas faixas azul turquesa, na parte superior estão o título e o nome do autor, na faixa de baixo está o nome do ilustrador. A imagem emoldurada de um índio é o destaque central. Já a capa da editora Harper Collins mostra, à esquerda, o

²⁷ Fonte: Flickr, Theresa. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/outofthebox27/2102972173>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

²⁸ Fonte: <http://www.buckhornmuseum.com/pages/saloon.html>. Acesso em: 29 abr. 2020.

combate entre um índio e um homem branco. O nome do autor e o título do livro aparecem à direita, logo abaixo da cena.

Plano da expressão: A maior parte das capas de *O Último dos Moicanos* editadas nos Estados Unidos mostra os índios em uma cena de combate ou somente o personagem que dá nome ao romance aparece com um olhar altivo no alto de uma montanha. A capa da editora Scribner se encaixa na segunda configuração e traz uma imagem que é recorrente nas capas com essa característica: o personagem Chingachgook está no alto de um penhasco, local onde ocorre a última batalha do romance, com um semblante austero e munido de suas armas de combate. A cena pode transmitir a sensação de solidão que representa o último moicano que dá nome ao livro. Essa imagem está emoldurada por uma borda preta e ocupa mais da metade da área do papel, o que tende a reforçar a atenção do observador em direção a ela. O texto verbal apresenta a mesma cor da moldura, como resultado, percebe-se uma fluidez visual que começa na imagem, passa pela moldura e termina no texto, como se fosse uma expansão. Tal efeito pode representar a força que o índio estadunidense tem para permanecer lutando por suas terras, mesmo que seja atacado por europeus que tentam tomar o seu lugar (Figura 43).

A primeira configuração, uma cena de combate, é mostrada na capa da editora Harper Collins. A figura do índio estadunidense aparece em posição de superioridade e domina a luta contra o homem branco europeu que, aparentemente, será derrubado do precipício. Há um foco de luz nessa parte da imagem, identificado pela sombra em gradiente que se forma próximo à borda da página. Esse tipo de artifício contribui para direcionar a atenção do observador em direção à cena destacada que, nesse caso, exalta a superioridade do índio estadunidense sobre o homem branco europeu (Figura 44).

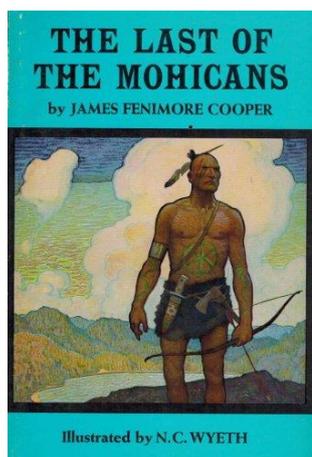


Figura 43 - Editora Scribner, 1973

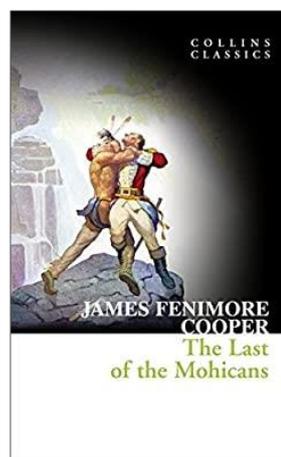


Figura 44 - Editora Harper Collins, 2010

‘Moby Dick’

Plano do conteúdo: A capa da editora Simon & Schuster é dividida quase ao meio. Na parte superior, há uma imagem em tons escuros da cena do enfrentamento dos marinheiros com a baleia; o texto verbal ocupa a parte inferior, em cima de um fundo marrom chapado. Por sua vez, a capa da editora Penguin Random House traz uma ilustração nas cores verde e amarelo, sangrada em toda a página. O texto verbal aparece em cima de uma silhueta branca de um leme, com uma fonte leve.

Plano da expressão: As capas de *Moby Dick* que trazem a baleia representada como personagem mostram a impetuosidade do animal ao destruir o bote dos pescadores ou então enfatizam a sua grandiosidade ao apresentá-la em uma proporção maior do que a dos outros personagens, já que ela é vista de perto por eles. Em alguns casos, há uma mistura dessas duas características, como nas capas das editoras Simon & Schuster e Penguin Random House.

As cores escuras, quase sem contraste, da imagem da capa da Simon & Schuster sugerem um ar assustador para a luta da baleia com os marinheiros. A violência com a qual ela ataca os botes, os corpos dos personagens voando após acertarem dois arpões na parte superior do animal e a água do mar revolta são um indicativo da impetuosidade do ataque. O texto verbal, na parte inferior, ganha destaque ao ser diagramado na cor branca, em contraste com o fundo escuro, além de uma fonte de peso mediano e área de respiro em volta (Figura 45).

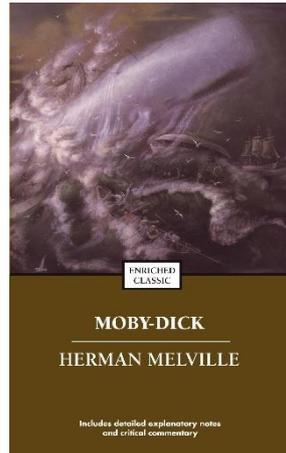


Figura 45 - Editora Simon & Schuster, 1999

Já na capa da Penguin Random House, o texto verbal é discreto, aparece em uma fonte pequena, quando comparado ao tamanho da ilustração, que traz a figura da baleia, que ocupa a página de cima abaixo, e procura representar a sua grandiosidade. Ao mesmo tempo, as nadadeiras da baleia estão envoltas pelas linhas que simulam a água do mar, como se fosse uma demonstração de pertencimento àquele ambiente, que está sendo invadido pelos homens que querem matá-la. O bote dos marinheiros é levado por ela em direção vertical descendente ao fundo do mar, o que pode remeter à violência do ataque. Amarelo e verde são cores análogas no círculo cromático, portanto, conferem à ilustração uma combinação harmônica de cores e parecem reforçar a integração do animal com o seu habitat natural (Figura 46).

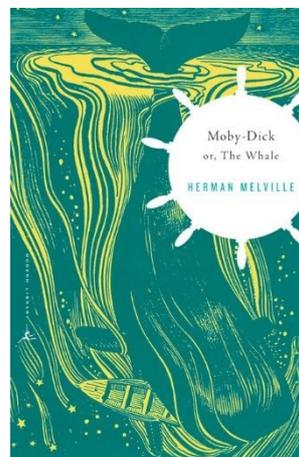


Figura 46 - Editora Penguin Random House, 2000

‘A Cabana do Pai Tomás (Uncle Tom’s Cabin)’

Plano do conteúdo: Uma faixa branca com o título e o nome da autora em preto compõem a parte superior da capa da editora Harper Collins. Abaixo, restrita em um retângulo, está a imagem que representa Tomás, com o predomínio da cor azul e detalhes em vermelho e amarelo (Figura 47).

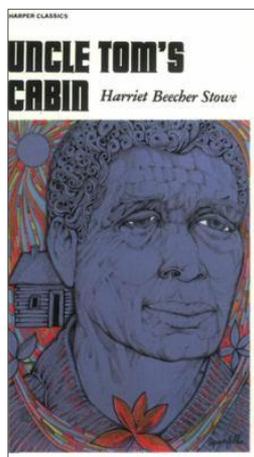


Figura 47 - Editora Harper Collins, 1965

Plano da expressão: As capas desse romance que trazem o personagem principal representado parecem refletir a sua passividade e melancolia diante dos abusos que sofre durante a história. A ilustração de capa da editora Harper Collins parece demonstrar esses sentimentos ao apresentar a fisionomia de Tomás com as pálpebras caídas, o olhar em direção descendente e o uso de um único tom de azul para representar o personagem, que ainda compartilha essa mesma cor com outros elementos presentes na capa, como a cabana ao fundo. Vermelho e amarelo completam a paleta de cores da ilustração. Esse trio de cores são chamadas de cores complementares divididas, que possuem tanto contraste quanto as cores complementares, já citadas anteriormente. São elas que permitem que a imagem tenha destaque, pois fazem o rosto do personagem, que ocupa quase toda a área da página, se destacar, o que pode ser uma referência à importância que o romance teve para a luta abolicionista nos Estados Unidos. O título do livro, diagramado em uma fonte pesada, tem destaque na parte de cima da página, mas a quebra brusca na fluidez da imagem ao inserirem uma faixa branca cortando parte da cabeça do personagem diminui essa força, pois desconecta a parte superior da inferior da capa.

‘O Grande Gatsby (The Great Gatsby)’

Plano do conteúdo: A capa da editora Bantam Books apresenta destaque para o título do livro, que está centralizado no alto da página e é composto em uma fonte desenhada. Logo abaixo está o nome do autor, seguido pela imagem de um casal. Por último, aparece um texto verbal que faz a conexão do livro com o filme que havia sido lançado no mesmo ano da edição dessa capa (Figura 48).

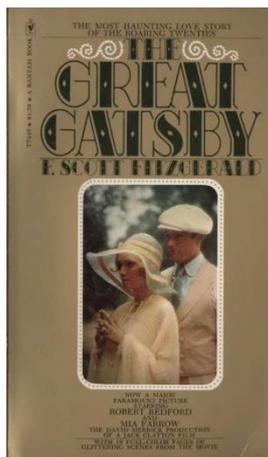


Figura 48 - Editora Bantam Books, 1974

Plano da expressão: Todas as capas analisadas nesta categoria apresentam os personagens vestidos com roupas que remetem aos padrões estadunidenses da década de 1920, época na qual se passa a história, tal fato pode representar o compromisso das editoras estadunidenses em retratar de maneira coerente a sua cultura. A capa da Bantam Books traz os atores Mia Farrow e Robert Redford, que interpretaram os personagens principais quando o livro foi adaptado para o cinema, em 1974. A imagem, centralizada verticalmente na página, está envolta por uma moldura branca de bordas arredondas e bolinhas pretas que, junto com o arabesco ao lado do título e a fonte utilizada nele, lembram o letreiro luminoso dos cinemas de rua, como também foi observado na capa do romance editada no Brasil (Figura 35, p. 58).

4.3.3 Paisagem

Não foram encontradas capas de *Os Sertões*, *Gabriela*, *Cravo e Canela*, *Moby Dick*, *A Cabana do Pai Tomás* e *O Grande Gatsby* que se encaixassem nessa categoria.

‘Iracema’

Plano do conteúdo: As capas da Nabu Press apresentam uma imagem sangrada que ocupa mais da metade superior do papel. Embaixo, em uma faixa branca, aparece o título e, em uma faixa verde, o nome do autor. Na capa da Luso-Brazilian Books, metade da bandeira do Brasil ocupada a parte superior do espaço e, a outra metade, ocupa a parte inferior. No meio, aparece o nome do romance e do autor em uma faixa amarela e, logo abaixo, a imagem de um rio.

Plano da expressão: As duas capas de *Iracema* da Nabu Press trazem imagens de ruínas antigas. A imagem da capa de 2010 lembra um castelo medieval, enquanto a da capa de 2012 remete a ruínas que não são comumente encontradas no Brasil. As duas imagens não têm ligação com o país ou com o litoral pernambucano, o que pode demonstrar falta de cuidado da editora estadunidense em buscar uma imagem que respeitasse e fizesse uma representação adequada do Brasil (Figura 49).

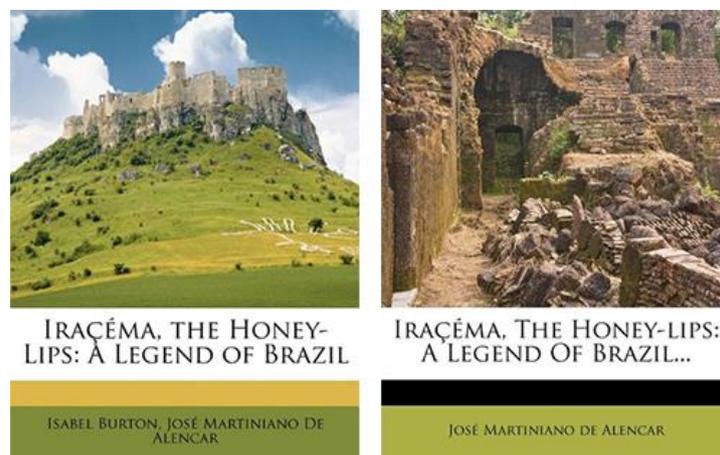


Figura 49 - Nabu Press, 2010 e 2012

Três capas de *Iracema* analisadas nessa categoria foram diagramadas com as cores verde e amarelo. A editora Luso-Brazilian Books usa uma bandeira do Brasil na capa, com a inscrição Classics of Brazilian Literature, como se fosse necessário marcar aquela obra como originária do Brasil (Figura 50).

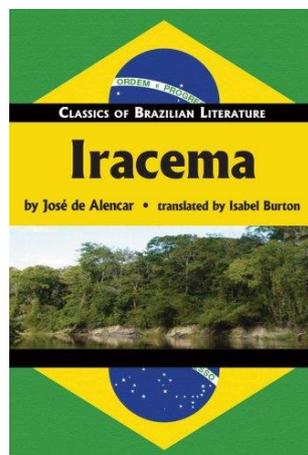


Figura 50 - Luso-Brazilian Books, 2008

Além disso, nessa mesma capa, a imagem do rio remete às margens do Rio Amazonas, o que pode indicar uma falta de conhecimento com relação à hidrografia brasileira, já que o Amazonas não passa por Pernambuco, local onde se desenvolve a história do livro. Ademais, o uso dessa imagem pode sugerir uma generalização da ideia que o estrangeiro tem do Brasil de que o país é cercado por florestas (SCHEYERL, SIQUEIRA, 2008).

‘Memórias Póstumas de Brás Cubas (Epitaph of a Small Winner ou The Posthumous Memoirs of Brás Cubas)’

Plano do conteúdo: A capa da Oxford University Press traz uma imagem no topo da página, delimitada por um retângulo. O texto verbal ocupa mais da metade inferior da capa. O nome do autor aparece completo e o título é composto em uma fonte manuscrita (Figura 51).

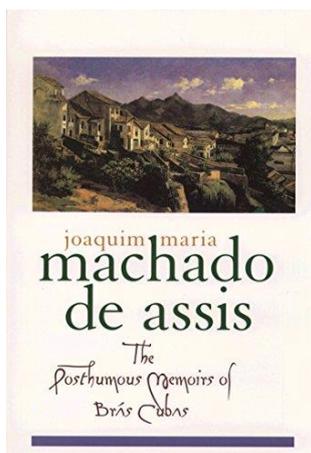


Figura 51 - Oxford University Press, 1998



Figura 52 - Fotografia 'Vista tomada do Morro do Castelo', de Marc Ferrez, 1885²⁹

Plano da expressão: A imagem lembra a pintura de uma cidade antiga, como se estivesse fazendo referência à cidade do Rio de Janeiro da época em que se passa o romance. A impressão que se tem é de que a cidade foi retrata de forma mais provinciana do que era no fim do século XIX. A fotografia de Marc Ferrez, de 1885, tirada quatro anos depois do lançamento de *Memórias Póstumas*, mostra um Rio de Janeiro com construções mais aprimoradas do que as apresentadas na capa do romance (Figura 52). A composição do texto verbal é padronizada e usada em outras capas da editora, como será visto na próxima categoria.

‘O Último dos Moicanos (The Last of the Mohicans)’

Plano do conteúdo: Três capas de *O Último dos Moicanos* desta categoria foram editadas com a pintura *Scene from ‘The Last of the Mohicans’, Cora Kneeling at the Feet of Tamenund*, de Thomas Cole. A da editora Batam Classics apresenta um corte da imagem sangrado na página, com o texto verbal no canto esquerdo superior (Figura 53). A capa da Barnes & Noble, de 2003, traz a imagem em uma moldura retangular. Já a de 2004 mostra um corte quadrado da pintura, sangrado nas laterais. Nas duas capas o texto verbal é apresentado na parte superior da página.

²⁹ Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/70886>. Acesso em: 17 abr. 2020.



Figura 53 - Capa da editora Bantam Classics e a pintura, de Thomas Cole, "Scene from "The 'Last of the Mohicans', " Cora Kneeling at the Feet of Tamemund"³⁰, de 1827

Outras duas capas desta categoria mostram uma nova pintura de Thomas Cole, *Distant view of Niagara Falls*, de 1830. A da editora Bantam Classics novamente traz um corte vertical da imagem sangrado na página. O texto verbal se concentra na parte superior da capa. A editora Signet Classics apresenta uma imagem sangrada nas laterais, com o nome do autor no topo e o título do livro na parte inferior da página (Figura 54).



Figura 54 - Capa da editora Batam Classics, de 1982, e a pintura, de Thomas Cole, 'Distant view of Niagara Falls'³¹, de 1830

Plano da expressão: As pinturas de Thomas Cole são apresentadas com três cortes diferentes: sangrado, que o ocupa a capa inteira; sangrado somente nas

³⁰ Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/710416>. Acesso em: 18 abr. 2020.

³¹ Fonte: The Art Institute of Chicago. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/90048/distant-view-of-niagara-falls>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

laterais, com o topo e a base cortadas; e emoldurada. O primeiro tipo de corte cria a sensação de mais liberdade, com a natureza ocupando todo o espaço da capa. O segundo tipo é marcado por cortes bruscos, que interrompem a continuidade da imagem para dar lugar a tarjas em que é colocado o texto verbal. O terceiro corte é o que transmite uma sensação maior de restrição, com a imagem limitada a uma moldura, no centro da página. Segundo Linden (2011, p. 74 e 71), “as imagens sangradas causam a sensação de poderem se estender para além página” e “a moldura possibilita, sobretudo, definir um espaço narrativo coerente, uma unidade dentro da narrativa por imagens” (Figura 55).

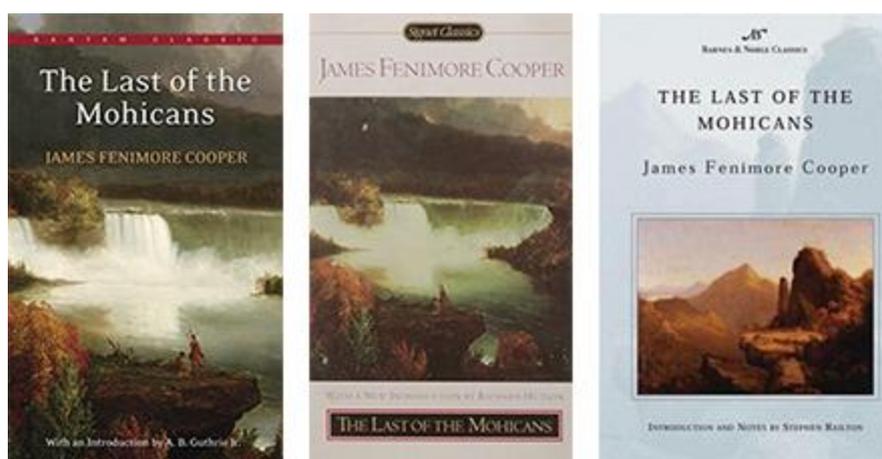


Figura 55 - Diferentes cortes para as pinturas de Thomas Cole

Considerado o maior pintor estadunidense de paisagens, Thomas Cole (WRIGHT, 2014), e o autor do romance *O Último dos Moicanos*, James Finemore Cooper, tinham em comum a visão de que a ocupação das terras nos EUA estava degradando o meio ambiente. Os dois têm o trabalho associado ao romantismo; o pintor retratava e o autor descrevia paisagens ainda dominadas pela natureza intocada, quando, na verdade, o progresso já havia devastado parte dela. É essa visão em comum que leva Cole a retratar quatro cenas do romance de Cooper em pintura (DIAS, 2006).

4.3.4 Ícones representados

Não foram encontradas capas de *Iracema* e *Gabriela, Cravo e Canela* que se encaixassem nesta categoria.

‘Memórias Póstumas de Brás Cubas (Epitaph of a Small Winner ou The Posthumous Memoirs of Brás Cubas)’

Plano do conteúdo: Na capa da editora Nooday Press predomina o azul escuro no fundo e a ilustração é feita com traços pretos. O texto verbal aparece em branco, um pouco inclinado. Uma caveira, composta por ícones de várias cores, ocupa grande parte da capa da editora Farrar, Straus and Giroux. O texto verbal aparece em amarelo, o título é colocado em cima da ilustração e o autor sobre o fundo. A imagem da capa da Oxford University Press é posicionada dentro de um retângulo, na parte superior da composição. O nome completo do autor aparece logo abaixo, seguido pelo título da obra.

Plano da expressão: Os traços da ilustração da Nooday Press lembram as linhas da obra *Peixe Mágico*, do artista suíço Paul Klee. Segundo Meggs (2009, p. 339), Paul Klee buscava “uma realidade espiritual além das aparências externas da natureza”. Nesse sentido, a inspiração pode refletir o caráter póstumo da narrativa do romance. Tanto o nome do autor quanto o título do livro estão inclinados e dão a sensação de estarem flutuando junto com a imagem (Figura 56).



Figura 56 - Comparação entre a capa da Nooday Press, de 1956, e a obra de Paul Klee, 'Peixe Mágico'³², de 1925. Elaborado pela autora

³² Fonte: Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51027.html>. Acesso em: 8 abr. 2020.

A caveira colorida na capa da Farrar, Straus and Giroux (Figura 57) lembra uma caveira mexicana e a imagem na capa da Oxford University Press (Figura 58) remete ao cubismo, como já foi mencionado anteriormente (Figura 10, p. 34). Nessa segunda capa, o nome de Machado de Assis aparece completo, diferente da forma usual apresentada nas outras capas, o que pode contribuir para a dificuldade de reconhecimento do autor no exterior, já que não há uma identidade definida. Apesar de serem edições de livros de autores brasileiros, as duas representações se distanciam da cultura do Brasil.

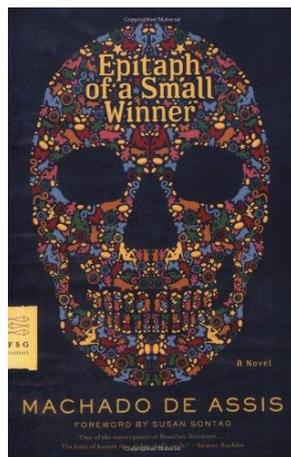


Figura 57 - Farrar, Straus and Giroux, 2008

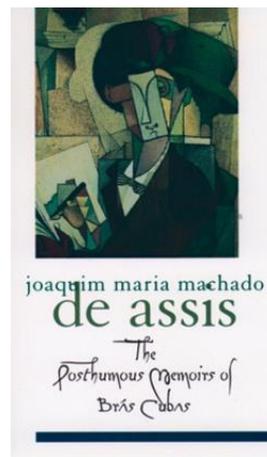


Figura 58 - Oxford University Press, 1997

‘Os Sertões (Rebellion in the Backlands)’

Plano do conteúdo: As edições da University of Chicago Press, de 1957 e 2010, trazem composições bem distintas. Na capa mais antiga, o preto é a cor principal, enquanto verde e vermelho aparecem com menos intensidade. O nome do livro é posicionado no topo da página, com o autor logo abaixo. Na base, há indicação do livro ser um dos maiores clássicos brasileiros. Na capa mais recente, a cor preta não aparece. É usada uma paleta extensa de cores, quase todas claras. O título é centralizado verticalmente e o autor aparece acima dele (Figura 59).

A editora Penguin Books usa a diagramação padrão adotada em alguns dos livros clássicos publicados por eles. A imagem ocupa mais da metade superior da página, abaixo, separada por uma faixa branca com o nome da editora, vem uma faixa preta com o nome do autor e o título do livro (Figura 60). As três capas utilizam armas de fogo como ícone.

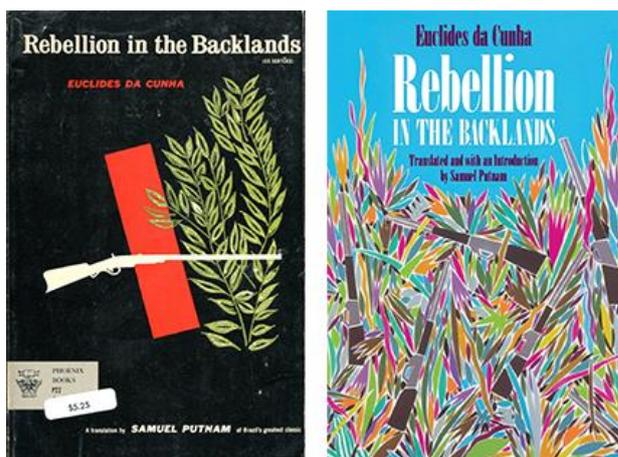


Figura 59 - Editora University of Chicago Press, 1957 e 2010

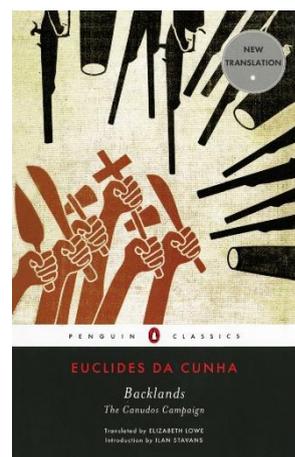


Figura 60 - Editora Penguin Books, 2010

Plano da expressão: A capa em que predomina a cor preta é a que poderia carregar um sentimento de pesar maior pelo ocorrido no povoado de Canudos, porém o ramo de folhas verdes, colocado à direita, tende a quebrar esse raciocínio por mostrar uma vegetação viva, que parece crescer, em contraponto à real paisagem do sertão, de seca, narrada no livro. O retângulo vermelho parece representar o sangue dos combatentes do conflito de Canudos, porém, a forma geométrica deixa a ilustração rígida. O rifle atravessa essas duas figuras, como se as unificasse. A capa não parece refletir a identidade do sertão brasileiro, pois, além da rigidez da composição, as cores não lembram aquelas encontradas na região do Brasil onde se desenvolve a história.

Isso também ocorre na capa em que são usadas diversas cores claras em folhagens entrelaçadas, também da University of Chicago Press. O sertão brasileiro, em que predomina o bioma da caatinga, é caracterizada pelo clima semiárido, marcado pelas secas constantes por causa da deficiência hídrica da região (MORAIS, 2019). Nesse tipo de ambiente, a vegetação é, em maior parte, adaptada à falta d'água e as folhagens coloridas não fazem parte dele (Figura 61).



Figura 61 - Região de Canudos, Bahia³³

Por fim, a capa da Penguin Books traz uma ilustração que mostra, no canto inferior esquerdo, mãos segurando armas brancas e, uma delas, segurando um crucifixo. Essas mãos estariam representando a população de Canudos que, pela concepção da editora, teria lutado em desvantagem se comparada ao Exército Brasileiro, já que esse aparece na margem direita e no topo da página, em posição superior aos ícones da parte de baixo. Além disso, a figura que parece representar o povo está humanizada, com as mãos aparecendo, já a figura do exército é representada por armas, como se fossem desumanos e não pensassem nas pessoas que viviam no povoado.

‘O Último dos Moicanos (The Last of the Mohicans)’

Plano do conteúdo: A capa da editora McKay Company apresenta diferentes tipos de alinhamento e fontes. Na parte superior, o nome do autor está centralizado e o título do livro, alinhado à esquerda. O conteúdo da parte de baixo da capa aparece envolto por uma moldura. O texto manuscrito contorna a machadinha que está à esquerda da página. As cores variam entre marrom, vermelho e laranja.

Plano da expressão: Nessa capa, a atenção do leitor é voltada para o conteúdo dentro da moldura. Os colonos que habitavam os Estados Unidos, na época dos acontecimentos narrados no livro, usavam a machadinha para realizar

³³ Fotógrafa: Maria Hsu. Fonte: Flickr. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/14323530@N05/2150992479/>. Acesso em: 23 abr. 2020.

trocas com os índios³⁴. A fonte do texto manuscrito dá a sensação de se tratar de uma história romantizada, o que contrasta com a possível agressividade que a arma branca é capaz de transmitir. As linhas mais orgânicas das formas na parte de baixo da capa contrastam com as linhas retas das fontes do autor e do título. Os tons quentes e terrosos que dominam a composição lembram o conflito de terras narrado no livro e também o tom de pele dos índios (Figura 62).

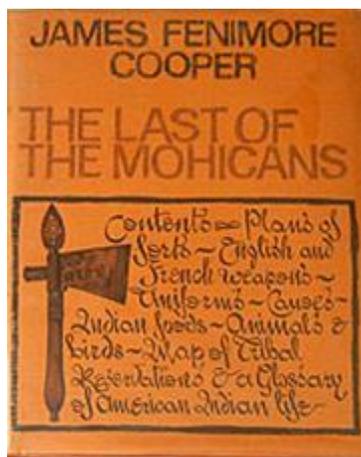


Figura 62 - Editora McKay Company, 1976

‘Moby Dick’

Plano do conteúdo: Nesta categoria, a capa que mais chama a atenção é a da editora Penguin Random House pela simplicidade e significados que serão apresentados no próximo item. Em um fundo verde chapado, são diagramados o nome do autor e o título com o mesmo peso, um no topo, outro na base da capa. No meio, aparece a letra M, com o desenho de um arpão no meio, e linhas entrelaçadas (Figura 63).

³⁴ Fonte: Smithsonian Institution. Disponível em: <https://www.si.edu/object/trade-tomahawk:nmah_472373>. Acesso em: 22 abr. 2020.

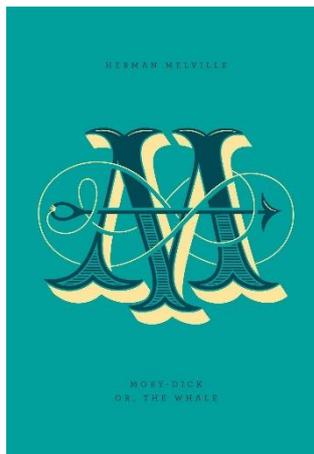


Figura 63 - Editora Penguin
Random House, 2013

Plano da expressão: A primeira associação que se faz ao olhar para essa capa é do verde do fundo com a cor da água do mar. Aqui, apresentado de maneira aparentemente tranquila, em tom chapado, sem turbulências visuais, que fica por conta da linha que entrelaça a letra M de maneira intrincada. As voltas que a linha do arpão dá em torno da letra parecem remeter ao emaranhado da história ao redor da baleia Moby Dick. As serifas da letra se abrem no formato da cauda da baleia e as listras nas hastes da fonte lembram a textura da pele do animal. Apesar da intensa busca, narrada no livro, que o capitão Ahab faz ao tentar matar a baleia, ela sobrevive, assim como a letra M dessa capa que a representa. O arpão em cima dela e as linhas que a contornam não a tocam, não a “ferem”.

‘A Cabana do Pai Tomás (Uncle Tom’s Cabin)’

Plano do conteúdo: A edição da Reader’s Digest Association de *A Cabana do Pai Tomás* apresenta o título do livro condensado em uma moldura e uma caixa quadrada no centro vertical da página. Logo abaixo, aparecem algemas, com a corrente separada. O nome da autora vem em seguida.

Plano da expressão: Apesar de a corrente estar separada, esse detalhe aparece de forma singela, sem chamar muita atenção do observador. A sensação é de que a passividade do personagem principal foi representada na capa por meio dessa discreta ruptura. Ao mesmo tempo, ela parece estar ali para lembrar o caráter abolicionista do romance.

O título, preso em uma caixa, parece mostrar o aprisionamento sofrido pelos escravos, privados de sua liberdade. Os tons de marrom do fundo lembram o tom de pele dos principais personagens da obra (Figura 64).

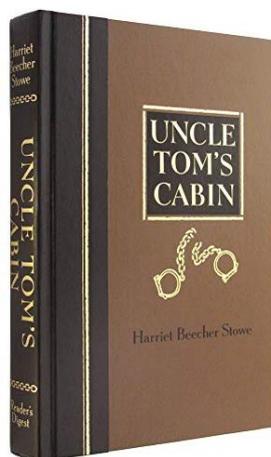


Figura 64 - Reader's Digest Association, 1991

‘O Grande Gatsby (The Great Gatsby)’

Plano do conteúdo: A capa da primeira edição de *O Grande Gatsby*, pela editora Charles Scribner's Sons, apresenta, de cima para baixo, o título do livro, o rosto de uma mulher, uma cidade iluminada e o nome do autor. Tudo em um fundo azul. Já as capas das editoras The Modern Library e Bantam Books apresentam o autor primeiro e depois o título. Na sequência, aparecem as ilustrações. A editora New Directions mostra esses elementos integrados ao ícone do cifrão, em uma capa amarela.

Plano da expressão: A edição da Charles Scribner's Sons parece tentar traduzir as vidas vazias que são narradas no livro. Apesar da riqueza, os personagens demonstram tristeza por quererem manter a aparência de uma vida de luxo. Os olhos tristes na capa e a mancha de tinta que lembra uma lágrima, do lado esquerdo, fazem referência a isso, enquanto a cidade, representada abaixo, continua brilhando, em efervescência, por mais que não reflita o sentimento dos personagens. A cor azul do fundo, aparentemente, remete à melancolia. Além de ser uma cor fria, *blue*, o nome da cor, em inglês, também pode indicar tristeza (Figura 65).

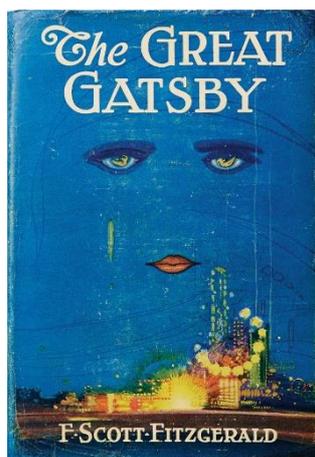


Figura 65 - Editora Charles Scribner's Sons, 1925

As capas das editoras The Modern Library, Bantam Books e New Directions trazem elementos que remetem ao luxo e à riqueza (Figura 66).

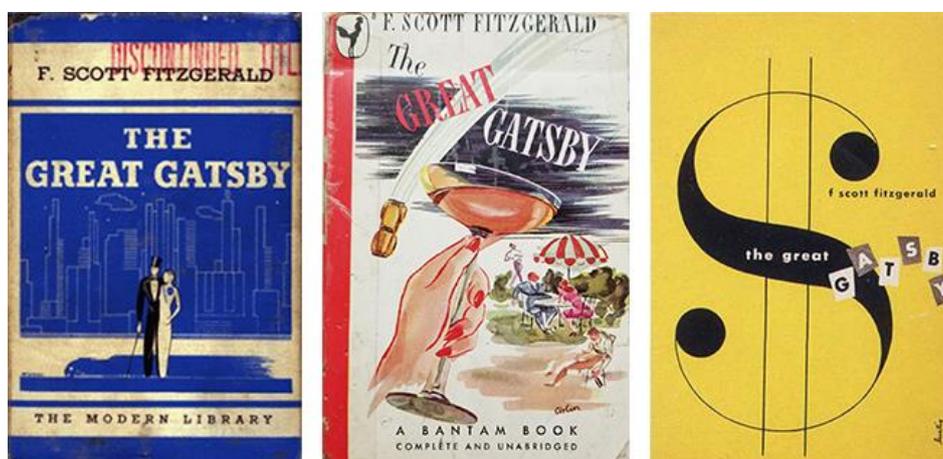


Figura 66 - Capas com elementos que remetem ao luxo e à riqueza

A primeira, lançada nove anos depois da edição da Charles Scribner's Sons, mantém o azul de fundo e altera as imagens para uma direção mais figurativa. Como mostrado anteriormente (Figura 24, p. 47), o casal da capa tem as características das ilustrações do período do *Art Déco* e estão vestidos com roupas de gala. A segunda, de 20 anos depois, abandona o uso do azul e enfatiza as imagens relacionadas a bebidas alcoólicas, como narrado no livro durante as festas luxuosas que Jay Gatsby oferece. Há uma taça, em primeiro plano, e uma rocha “voando”, do lado esquerdo. Do lado direito, é possível ver a figura de um homem sentado com as costas arqueadas, segurando uma garrafa com o braço pendente. A história se passa na década de 1920, nos Estados Unidos, época em que vigorava a Lei Seca,

que proibia a fabricação e a venda de bebidas alcoólicas no país. Por último, a editora New Directions utiliza o ícone do cifrão para conduzir o olhar do observador a partir do nome do autor até o título do livro. O amarelo do fundo remete à cor do ouro, símbolo de luxo e riqueza.

4.4 Resultados encontrados

O primeiro ponto que se nota é a quantidade superior de capas de livros estadunidenses editadas no Brasil. O mesmo não ocorre com as obras brasileiras editadas nos EUA. Além de aparecerem em menor número, as capas de títulos brasileiros não recebem a mesma atenção dedicada à composição do *layout* que as capas estrangeiras recebem aqui.

Na amostra analisada, observa-se que os elementos visuais adotados nas capas originais das obras estadunidenses são mantidos nas capas editadas no Brasil. Isso não se pode dizer das capas de títulos brasileiros editados nos EUA. O que ocorre, algumas vezes, é uma tentativa de representar com o olhar estrangeiro (SAID, 2007), por meio de ícones ou paisagens, os temas brasileiros retratados nas obras.

O resultado é que não se vê nas capas estadunidenses o reflexo do material produzido no Brasil, como se não fosse necessário ou admissível usar como referência a linguagem gráfica criada em um país considerado, por eles, como inferior (SCHEYERL; SIQUEIRA, 2008).

O número elevado de capas da categoria “Personagens representados” ocorre tanto nos títulos estadunidenses quanto nos títulos brasileiros, editados em seus respectivos países. Percebe-se uma fidelidade, por parte das editoras brasileiras, às características dos personagens desenvolvidos lá fora (Figura 67), porém, quando se trata dos títulos brasileiros, os personagens somem das capas editadas nos EUA. A editora brasileira L&PM, nas capas analisadas de *O Grande Gatsby*, por exemplo, usa a mesma imagem³⁵ editada no exterior e só altera o texto verbal para o português (Figura 68). Nenhuma editora estadunidense da amostra utiliza essa estratégia nas capas de títulos brasileiros.

³⁵ Reprodução da obra ‘Jeune fille en vert’, de 1927-30, da artista Tamara de Lempicka. Disponível em: <<https://bit.ly/2ydBwy6>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

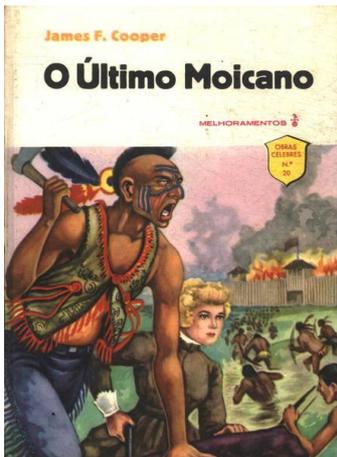


Figura 67 - Índio com características estadunidenses retratado pela Melhoramentos, editora brasileira

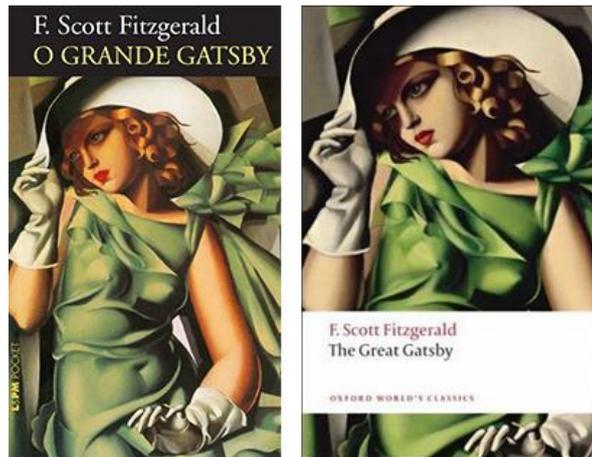


Figura 68 - Comparação entre a capa da Editora L&PM e a capa da Oxford University Press

Uma exceção está nas capas do romance de Jorge Amado. Todas as capas estadunidenses de *Gabriela*, *Cravo e Canela* analisadas trazem a personagem principal representada, entretanto, essa representação não é fiel às características de Gabriela. Na capa de 2006 da editora Alfred Knopf (Figura 69), por exemplo, Gabriela é representada como uma menina jovem e de olhar malicioso. Não lembra a Gabriela de Jorge Amado, que é uma sertaneja retirante que foi para cidade em busca de uma vida melhor.

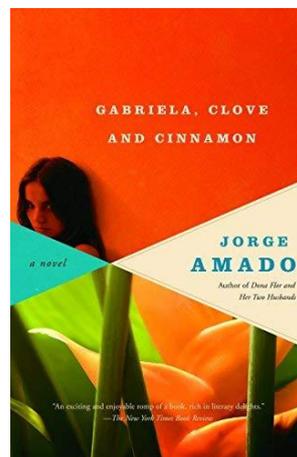


Figura 69 - Editora Alfred Knopf, 2006

Já na capa da Avon Books, de 1967, houve uma tentativa de retratar Gabriela de forma mais coerente. Essa ilustração se parece com a que Di Cavalcanti fez para a capa da Editora Record, em 1975 no Brasil, portanto posterior à capa estadunidense. Porém, a capa estrangeira, mais uma vez, mostra uma Gabriela nua,

mais sensual, e envolta em flores do tipo copo de leite, que não é originária do Brasil e nem se adapta bem a regiões tropicais e muito quentes.

Nas capas das editoras estadunidenses percebe-se também uma falta de entendimento da cultura brasileira ao se identificar que parte das capas analisadas apresentam referências a culturas de outros países e a estilos gráficos que não fazem ou não fizeram parte dos estilos adotados por artistas nacionais, como a similaridade de traços na ilustração da capa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* com a obra de Paul Klee e a utilização, por outra editora, de uma caveira de estilo mexicano na capa do mesmo romance.

Na amostra analisada, nenhuma capa de livro estadunidense lançado por editoras brasileiras traz referência à bandeira dos EUA ou apresenta o predomínio das cores azul e vermelho. Já nas capas de livros brasileiros editados nos EUA, percebe-se o uso das cores verde e amarelo e também da bandeira do Brasil, como nas capas de *Iracema*, e o uso de imagens com plantas, folhagens e florestas, o que ocorreu em todos os títulos brasileiros editados no EUA analisados, e pode levar ao reforço do estereótipo de que o Brasil é um lugar selvagem (SCHEYERL; SIQUEIRA, 2008) (Figura 70).

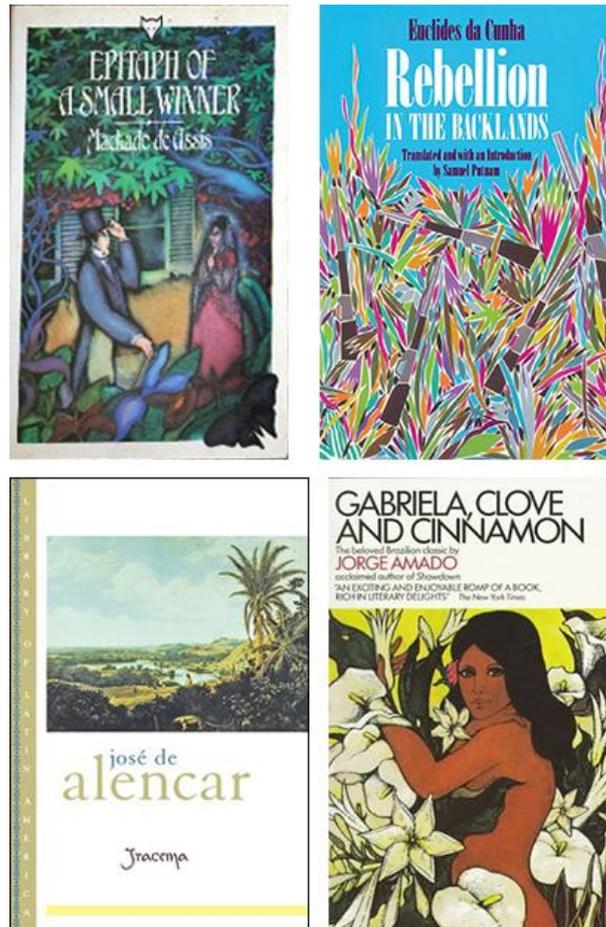


Figura 70 - Plantas, folhagens e florestas em capas de títulos brasileiros lançados por editoras estadunidenses

Observa-se que, nas capas estadunidenses de livros brasileiros, é comum o uso de termos que indicam que a obra é literatura brasileira ou latino-americana ou que o autor é brasileiro (Figura 71). Já nos livros estadunidenses editados no Brasil, não há ocorrência desse tipo de indicação. Os livros são considerados clássicos mundiais, que não precisam de especificação de origem. As classificações que aparecem são: “Obras célebres”, “Clássicos universais”, “Clássicos da literatura universal”, “Clássico da literatura em grande tradução” e, no caso específico da capa da Editora BestBolso de *O Grande Gatsby*, de 2007, “O grande clássico da moderna literatura norte-americana” (Figura 72). De acordo com Said (2011), existe a ideia de que os Estados Unidos e a Europa são o centro do mundo, não só por suas posições políticas, mas porque a literatura produzida nesses locais seria mais merecedora de estudo e a pretensão cultural europeia seria “guiar e/ou instruir o indivíduo não europeu ou periférico” (SAID, 2011, p. 5591). Para Quijano (2007, p. 177), o poder colonial produziu distorções com relação ao conhecimento tido

como verdadeiro e, querer impor a visão de uma sociedade específica como universal, mesmo que essa sociedade seja a europeia, é como tentar impor um "provincialismo como universalismo".

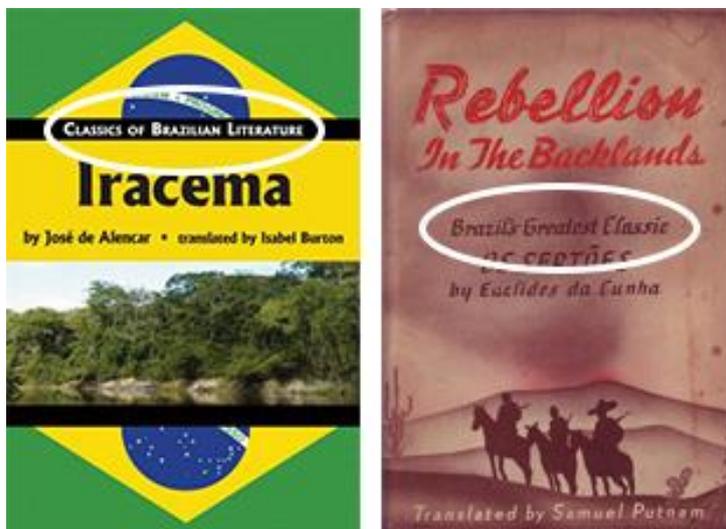


Figura 71 - Classics of Brazilian literature e Brazil's greatest classic



Figura 72 - Clássicos universais e O grande clássico da literatura norte-americana

No Brasil, todos os títulos estadunidenses analisados tiveram edições especiais lançadas, com projeto gráfico elaborado, capa dura e ilustrações exclusivas (Figura 73). O inverso parece não ocorrer nos Estados Unidos com os livros brasileiros, já que não foi encontrada nenhuma capa de edição especial dos títulos nacionais analisados.



Figura 73 - Edições especiais de títulos estadunidenses editados no Brasil

O romance que teve mais edições nos Estados Unidos foi *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Em 2020, duas editoras estadunidenses publicaram a obra de Machado de Assis e, diferente das capas dos outros títulos brasileiros analisados, as capas recentes das editoras Penguin e Liveright demonstram cuidado nas escolhas gráficas na hora de diagramar as capas (Figura 74).



Figura 74 - Edição da Penguin e da Liveright, de 2020

Porém, algumas editoras estadunidenses editam as capas com o nome completo de Machado: Joaquim Maria Machado de Assis, enquanto outras utilizam somente Machado de Assis. Essa falta de identidade no livro do brasileiro também ocorre com a tradução do título da obra. Em algumas capas, o título é *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, em outras, *Epitaph of a Small Winner*. Observa-se o mesmo tipo de ocorrência nas capas de *Iracema*. Ora o autor aparece como José de Alencar, ora como José Martiniano de Alencar e com o nome da tradutora antes, separado por vírgula, dando a entender que ela seria uma coautora. Já o título varia entre *Iracema* e *Iracema, the Honey-lips: A Legend of Brazil* (Figura 75).

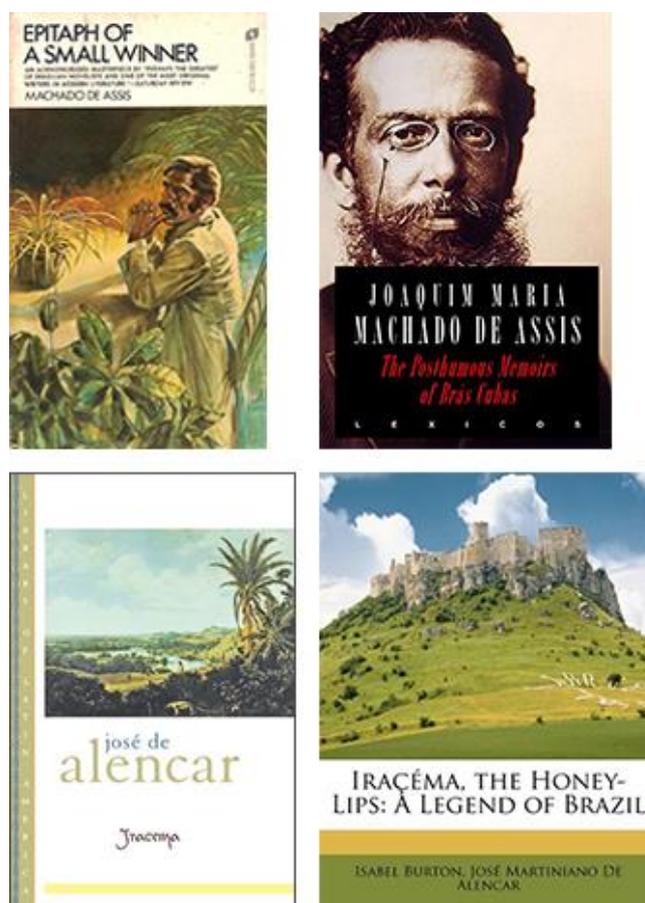


Figura 75 - Capas de livros de autores brasileiros editados com títulos diferentes

Essa falta de coesão entre as edições não é notada nas capas de romances estadunidenses lançados no Brasil. Nas capas analisadas de *O Grande Gatsby*, por exemplo, autor e título da obra são iguais em todas elas. Em *A Cabana do Pai Tomás*, o título é sempre igual e algumas abreviações ocorrem no nome da autora,

por exemplo, H. Beecher Stowe, em vez de Harriet Beecher Stowe, mas nenhum nome é acrescentado. Em *O Último dos Moicanos*, nota-se o mesmo tipo de abreviação no nome do autor em algumas capas e, em outras, o título aparece no singular: *O Último Moicano*. Entretanto, em nenhuma das capas da amostra aparecem títulos diferentes para a mesma obra.

Apesar de *Moby Dick* ser o título estadunidense com menos capas editadas no Brasil, é aquele que teve mais projetos gráficos especiais desenvolvidos e aquele que apresenta capas na categoria “Personagens representados” que melhor interpretam o tema do romance. Na pesquisa feita por Scheyerl e Siqueira (2008), que analisa a visão dos estrangeiros sobre o Brasil, um dos entrevistados ressaltou que identificava nos brasileiros um desejo muito forte de imitar a cultura dos EUA. Sobre a obra do autor, Said (2011) comenta que o capitão Ahab (um dos principais personagens do livro) representa o desejo dos EUA de conquistarem o mundo. Ahab é obcecado pela baleia e se mostra inflexível na busca por ela. Talvez isso justifique, de forma inconsciente, a valorização da obra de Melville no Brasil.

No cenário nacional, nota-se também que nem todas as capas de autores brasileiros editadas no Brasil refletem corretamente o tema da obra. Isso fica claro nas capas de *Iracema* analisadas na categoria “Personagens representados”. Essas capas apresentam diversas influências estrangeiras, tanto na linguagem visual, quanto no posicionamento do personagem masculino, que é colocado como homem branco superior. Em outras capas da mesma obra, a figura feminina aparece de lado, de costas, com olhar triste, para baixo, hesitante ou de forma sensualizada (Figura 76).

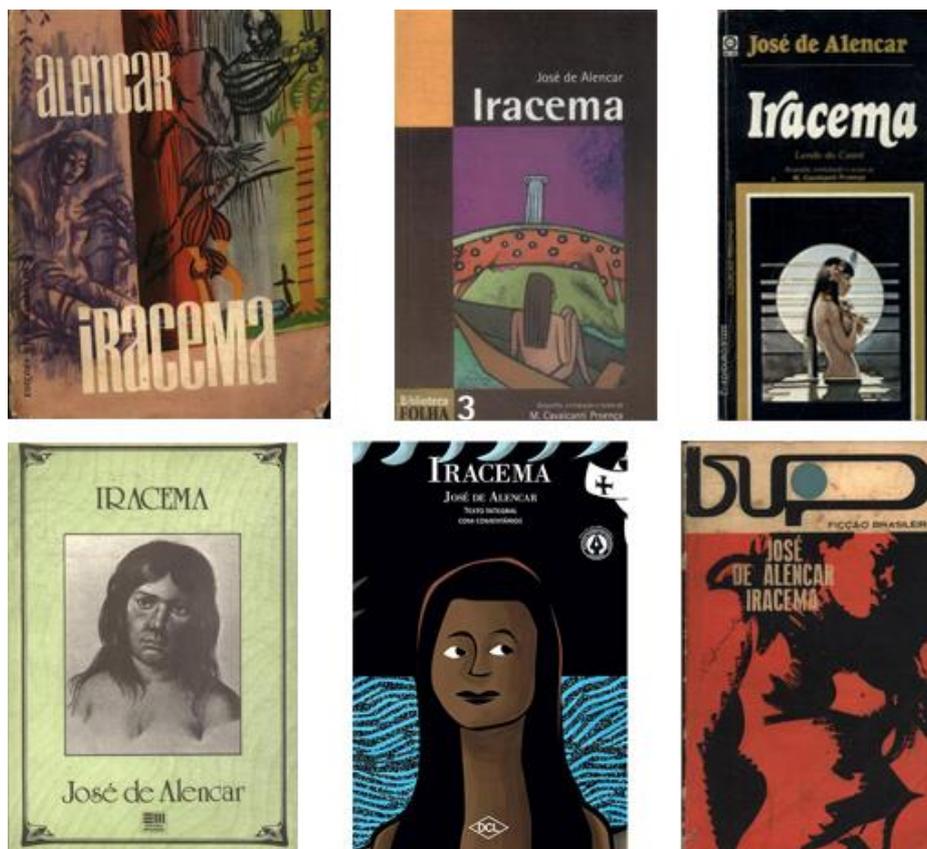


Figura 76 - Capas de 'Iracema'

Se nas capas de *Iracema*, índia brasileira, o homem branco europeu é posicionado de maneira superior a ela dentro da composição visual, nas capas de *O Último dos Moicanos*, índio estadunidense, a mulher branca europeia não ganha o mesmo destaque. Pode-se entender que o personagem masculino de origem indígena proveniente do Norte Global é retratado como sendo mais forte que a personagem feminina, também de origem indígena, do Sul Global (Figura 77).

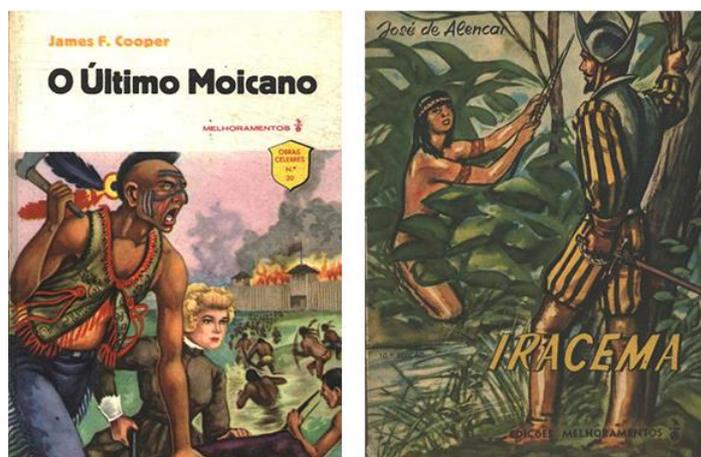


Figura 77 - Comparação entre personagens de origem indígena

O tema da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* também não é bem representado nas capas analisadas na categoria “Paisagem”, nas quais aparecem paisagens do Rio de Janeiro de antigamente. Uma das características dos livros realistas de Machado de Assis é a quase ausência da descrição de paisagens. A ênfase está na elaboração do perfil psicológico dos personagens e na reflexão filosófica (CASTELLO, 1953). Portanto, uma capa com paisagem pouco reflete o sentido da obra (Figura 78).



Figura 78 - Capas de 'Memórias Póstumas de Brás Cubas' com paisagem

Quando são representados os personagens desse livro, também não há coerência com o tema da obra em algumas capas. A imagem de um Brás Cubas alegre não condiz com a reflexão pessimista que ele faz da vida durante toda a narrativa (Figura 79). Em outra capa, a mesma pintura de Belmiro de Almeida é usada, por outra editora, para ilustrar a obra *Dom Casmurro*, que tem um tema diferente de *Memórias Póstumas* (Figura 80).

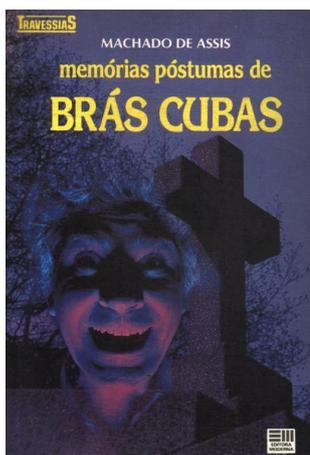


Figura 79 - Editora Moderna, 1988

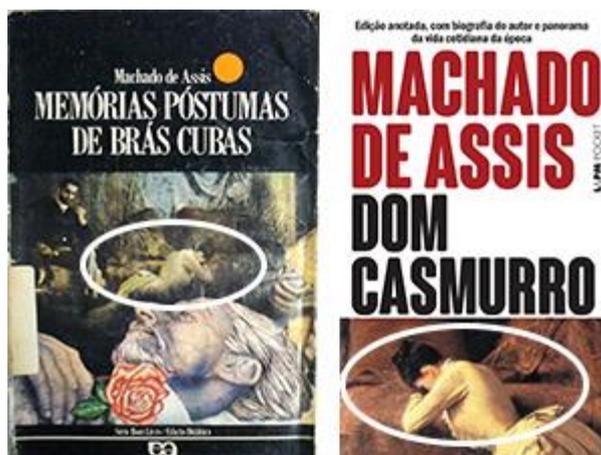


Figura 80 - Títulos diferentes com a mesma imagem

Uma obra que vai na contramão do que foi descrito acima é *Os Sertões*. Das 28 capas analisadas, 26 mostram, de maneira coerente, o tema do romance, seja por meio de personagens, ícones, paisagens ou pela imagem do autor.

A capa do livro *Iracema* da Editora Ática, de 2019, analisada na categoria “Ícones representados” (Figura 30, p. 60) mostra uma nova forma de representar os clássicos brasileiros sem, necessariamente, mostrar personagens ou ícones figurativos. A composição abstrata retrata parte do tema da obra e deixa de lado a visão eurocentrista, encontrada em outras capas da amostra, com o homem branco português parecendo superior à índia brasileira. Porém, o título do livro não ganha destaque na composição, o que pode fazer com que a capa passe despercebida pelo leitor, pois o texto verbal é apresentado de forma tímida na base da composição visual.

Nota-se que ainda existe interesse em editar os clássicos brasileiros do século XIX. Porém, ainda existe grande valorização dos clássicos estrangeiros no país, como mostrado anteriormente na figura 72, na página 88. A Coleção Clássicos Zahar, do Grupo Companhia das Letras, por exemplo, tem somente um título de autor brasileiro de um total de 87 publicações³⁶. Em 2015, publicaram *O Ateneu*, de Raul Pompeia, e disseram que esse título inaugurava a publicação de autores brasileiros na Coleção, mas nenhum outro título brasileiro foi lançado.

Apesar dos pontos negativos destacados, um ponto positivo está no fato de haver uma grande quantidade de capas brasileiras para as obras nacionais, diversas com qualidade (Figura 81). Isso reflete o interesse das editoras em continuar

³⁶ Disponível em: <<https://zahar.com.br/classicoszahar>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

publicando e dos leitores em continuar consumindo as obras de autores nacionais. O número inferior de capas de *Gabriela, cravo e canela*, quando comparado aos outros títulos brasileiros, justifica-se pelo fato de esse ser o único livro que ainda não entrou em domínio público.

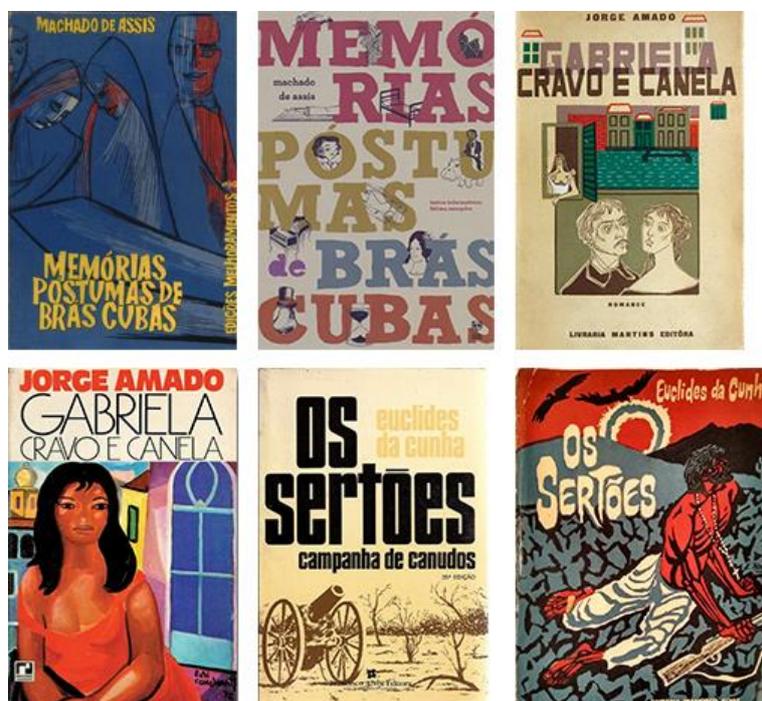


Figura 81 - Capas brasileiras de obras nacionais

Além disso, editoras brasileiras, como Carambaia, Antofágica e Ubu, começaram a lançar, a partir de 2016, edições especiais dos clássicos brasileiros, todas em capa dura (Figura 82). Para citar apenas os títulos que constam nesta análise, a Carambaia lançou três edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A que é chamada por eles de especial tem capa em tecido, gravuras exclusivas impressas manualmente e tiragem de apenas 100 exemplares numerados. A Antofágica lançou a mesma obra, com as ilustrações originais de Candido Portinari, notas inéditas e textos extras de especialistas na obra de Machado de Assis. A Ubu lançou duas versões de *Os Sertões*, ambas são edições críticas organizadas por Walnice Nogueira Galvão, especialista em Euclides da Cunha, e contemplam uma fortuna crítica, a reprodução de páginas das cadernetas de campo do autor e imagens do único registro fotográfico conhecido do conflito. A que é chamada pela editora de “edição completa” é apresentada em um box com dois volumes, o segundo

dedicado à análise comparativa das diferentes versões publicadas de *Os Sertões* enquanto Euclides da Cunha estava vivo.

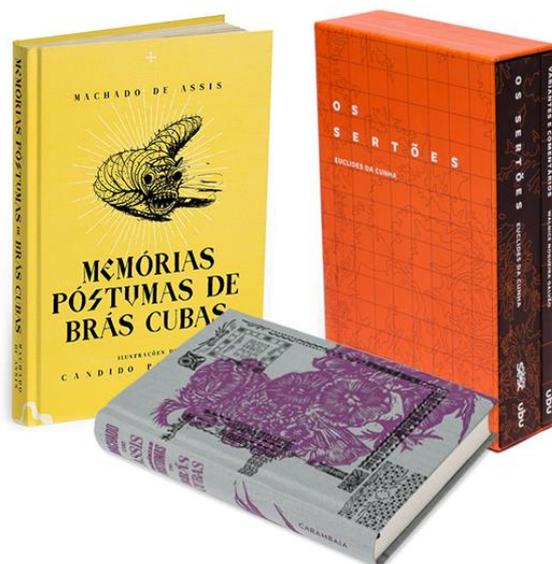


Figura 82 - Edições especiais de livros brasileiros publicados por editoras nacionais

Com a análise que foi apresentada, pretende-se mostrar que as capas de livros brasileiros têm tanta qualidade quanto as capas de livros estadunidenses. A capa de um livro, segundo Haslam (2010, p. 160), serve como um “elemento de sedução” para o leitor. É ela que o estimula a ler o livro. Porém, observou-se que a cultura brasileira não é representada nas capas lançadas nos Estados Unidos com a mesma força que a cultura estadunidense é representada nas capas editadas no Brasil. Isso pode resultar em uma maior dificuldade em incentivar os leitores estadunidenses a adquirir títulos brasileiros.

5 Conclusão

O objetivo da presente pesquisa foi analisar como são representados o Norte Global e o Sul Global no projeto gráfico de capas de livros clássicos brasileiros e estadunidenses editados no Brasil e nos Estados Unidos. Para isso, foi realizada uma análise semiótica de 304 capas de livros com as características descritas, utilizando-se como base para a análise a teorização de Orientalismo desenvolvida por Said (2007). A partir de tal análise, foi possível chegar a algumas considerações finais, discutidas a seguir.

Verificou-se a existência de elementos geopolíticos no projeto gráfico das capas dos livros, visto que símbolos estadunidenses são reforçados nas capas editadas no Brasil, enquanto símbolos brasileiros aparecem (sem serem reforçados) nas capas editadas nos Estados Unidos. Dentro da área de marketing, tanto a capa quanto o miolo de um livro são importantes para o estudo desse tipo de produto. Especificamente no Brasil, quando o número de leitores aumentou, a partir da década de 1950, devido ao aumento da população universitária, as editoras precisaram aperfeiçoar as estratégias para atrair esses novos consumidores. A adoção de práticas de marketing passa a fazer parte do design de livro, pois as capas começam a ser tratadas “como instrumento de sedução no ponto de venda” (MELO, 2014, p. 62). Porém, o estudo da geopolítica relacionada a marketing ainda é incipiente (JACK, 2008), algo que a atual pesquisa buscou ajudar a mitigar.

Um dos elementos do Composto de Marketing, o P de produto, neste estudo representado pelo livro e sua capa, é sempre tratado de forma não-geopolítica pela literatura da área. A definição do padrão sobre como o “produto” deve ser abordado pelas empresas foi popularizada a partir, especialmente, de livros-texto que foram globalizados como portadores de verdades universais sobre marketing. Tal fato influencia a cultura dos países dominados pelos colonizadores a partir do momento em que essa teoria hegemônica passa a ser disseminada por especialistas do Sul

Global que pertencem às escolas de negócios de elite, pois se legitimam pela associação que fazem com o Ocidente (VARMAN, 2014).

Ignorar esse fato em marketing contribui para reforçar que a área é somente aquilo que foi estabelecido pela literatura do Norte Global. Portanto, os estudos feitos por pesquisadores do Sul Global que associam marketing com a geopolítica são essenciais para mostrar a perspectiva daqueles que vivem sob o domínio pós-colonial. Além disso, tais pesquisas contribuem para tentar eliminar o entendimento daqueles que se julgam dominantes e que, portanto, acreditam que o ponto de vista que defendem é universal.

5.1 Recomendações gerenciais

Foi possível perceber, na presente pesquisa, que algumas editoras brasileiras utilizam composições visuais ou ilustrações que não valorizam a cultura nacional ou reforçam negativamente a imagem dos personagens brasileiros, como no caso da índia Iracema sendo retratada de maneira inferior ao branco português. Nesse sentido, acredita-se ser importante que as editoras brasileiras deem mais atenção à criação das capas dos livros clássicos brasileiros para não reforçar visões distorcidas sobre a cultura nacional, que podem refletir a ideia que o Norte Global fez daqueles que compõem o Sul Global, sem essa visão ser realmente verdadeira.

De acordo com Quijano (2007, p. 177), é preciso livrar os latino-americanos do poder colonial. Para isso, é necessário existir uma comunicação intercultural em que haja “um intercâmbio de experiências e significados” e, assim, possibilitar o surgimento de uma racionalidade que pode “legitimamente pretender alguma universalidade”.

Sendo assim, observa-se que seria relevante a troca de informações entre as editoras brasileiras e as editoras estadunidenses, com as quais se mantêm relações comerciais, para incentivar a representação adequada da cultura brasileira nas capas de livros editados nos EUA, mesmo que esse intercâmbio diga respeito a livros que estão em domínio público. Dessa forma, haveria incentivo para que, assim como a cultura estadunidense é corretamente representada no Brasil, o inverso também ocorra.

5.2 Sugestões para estudos futuros

A amostra da presente pesquisa foi constituída com dados digitalizados, encontrados em sites de venda de livros, pois o objetivo era reunir o maior número possível de capas editadas que preenchessem os requisitos do estudo. Sugere-se um estudo futuro que seja estendido para todo o projeto gráfico do livro, isto é, além da análise da capa, analisar também o miolo. Do mesmo modo, seria relevante, nesse caso, ter o livro em mãos, pois isso modifica a percepção de quem o analisa já que, entre outras coisas, mais fatores seriam levados em consideração, como textura do papel, tamanho do livro e qualidade dos insumos utilizados na impressão.

Além disso, como foi percebido no estudo, seria importante investigar as possíveis causas para o recente interesse das editoras brasileiras em publicar clássicos nacionais em edições especiais, com tratamento diferenciado não só na capa e miolo, mas também em todo o processo de produção gráfica, que envolve a pesquisa para uso de acabamentos mais sofisticados, como vernizes especiais e *hot stamping*, além também do tipo de impressão mais adequado para ser aplicado em cada parte do livro. Para se chegar a essa resposta, torna-se relevante entrevistar o consumidor desse tipo de produto, que se mostra disposto a pagar um preço mais elevado para adquiri-lo e identifica valor em uma publicação bem cuidada, apesar de saber que poderia adquirir uma cópia do texto de forma gratuita, já que os livros estão em domínio público.

Há estudos recentes que mostram a relação do mercado estadunidense com a literatura brasileira (MINCHILLO, 2018; ANTUNES, 2018; DANTAS, 2019), porém também seria interessante discutir a forma como a cultura literária brasileira é percebida pelos olhos dos consumidores finais daquele país. O estudo de Scheyerl e Siqueira (2008), por exemplo, mostra as associações pejorativas que são feitas por estrangeiros à cultura brasileira, de uma forma geral, antes de conhecerem o Brasil e investiga também o que mudou depois que essas pessoas moraram no país. No entanto, o foco da pesquisa não é a literatura.

6

Referências bibliográficas

ACHABE, C. **Hopes and impediments: Selected essays 1965-1987**. Nova Iorque: Doubleday, 1988

ANTUNES, M. A. G. A circulação da literatura brasileira nos Estados Unidos: O caso da série Literatura Brasileira em tradução da Tagus Press. **Matraga**. v. 25, n. 45, p. 513-528, set./dez. 2018.

ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin & Companhia da Letras, 2014.

ARONSON, J. K.; RAMACHANDRAN, M. The diagnosis of art: Caravaggio's jaundiced Bacchus. **Journal of the Royal Society of Medicine**. v. 100, n. 9, p. 429-30, 2007.

AZEVEDO, D. A evolução técnica e as transformações gráficas nos jornais brasileiros. **Revista Mediação**. v. 9, n. 9, p. 81-97, jul./dez. 2009.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS G.; TIFFIN, H. **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures**. First Edition. London: Routledge, 1989.

_____. **Post-colonial studies: The key concepts**. Second Edition. London: Routledge, 2007.

BARROS, D. L. P. Estudos do discurso. In: FIORIN, J. L. (Org.). **Introdução à linguística II: Princípios de análise**. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 36ª edição. São Paulo: Cultrix, 2004.

BOTELHO, A.; HOELZ, M. Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia. In: **Novos estudos CEBRAP**. v. 37, n. 2, p. 335-357, mai./ago. 2018

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMARGO, L. G. B. **Capas de Santa Rosa**. 1ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

CARLSON, M. Intercultural theory postcolonial theory and semiotics. **Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies**. v. 2008, n. 168, p.129-142, jan. 2008.

CASTELLO, J. A. Aspectos do realismo-naturalismo no Brasil. **Revista de História**. v. 6, n. 14, p. 437-456, 1953.

CASTRO-GÓMEZ, S. The Social Sciences, Epistemic Violence, and the Problem of the "Invention of the Other". **Views from South**. v. 3, n. 2, p. 269-285, 2002.

_____. Geografías poscoloniales y translocalizaciones narrativas de "lo latino-americano". La crítica al colonialismo en tiempos de la globalización. In: FOLLARI, R.; LANZ, R. (Orgs.). **Enfoques sobre Posmodernidad en América Latina**. Caracas: Editorial Sentido. p. 155-182, 1998.

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (**CPDOC**). Diretrizes do Estado Novo (1937-1945): Departamento de Imprensa e Propaganda, [20-?]. Disponível em:

<<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/EstadoNovo>>.

Acesso em: 14 abr. 2020.

_____. Fatos & Imagens: Estado Novo, [20-?]. Disponível em:

<<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

CRODDY, W. S. The Epistemology of Analytic Cubism. **Filozofski vestnik**. v. 20, n. 2., p. 15-23, 1999.

DANTAS, M. P. A circulação da literatura brasileira no século XXI: Tradução e mercado editorial. **Revista Letras Raras**. Edição especial, p. 153-165, nov. 2019.

DIAS, C. Painters of a Changing New World: James Fenimore Cooper and Thomas Cole. **Undergraduate Review**, v. 2, n. 1, p. 110-118, 2006.

FAJARDO, C. M. El *Art Déco* en la Ciudad de México: un movimiento arquitectónico 1925-1940. **Revista Científica de Arquitectura y Urbanismo**. v. 38, n. 3, p. 23-40, set-dez. 2017.

FLOCH, J. M. **Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral**. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. 1ª edição. São Paulo: Edições CPS, 2001.

GILMAN, S. L. Black bodies, white bodies: Toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature. **Critical Inquiry: "Race," Writing, and Difference**. v. 12, n. 1, p. 204-242, 1985.

HAASS-KOFFLER, C. L.; KENNA, G. A. Bacchus by Caravaggio as the visual diagnosis of alcohol use disorder from the fifth edition of the

diagnostic and statistical manual of mental disorders (DSM-5). **Frontiers in Psychiatry**. v. 4, n. 96, 2013.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil: Sua história**. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HANES, V. L. L. As traduções de Agatha Christie no Brasil: considerações sobre a representação da oralidade e o pós-colonialismo. **Mutatis Mutandis - Revista Latinoamericana de Traducción**. v. 7, n. 2, p. 306-333, 2014.

HARRISON, S. **Pop Art and the Origins of Post-Modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HASLAM, A. **O livro e o designer II: Como criar e produzir livros**. 2ª edição. São Paulo: Edições Rosari, 2010.

HELLER, S. O panorama visto do Norte. In: MELO, C. H.; RAMOS, E. (Orgs.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Prefácio, p.6-9.

HEMAIS, M. W.; PESSOA, L. A. G. P; BARROS, D. F. **The “Esperanto” of business... or how to be successful in life: A postcolonial reading, using semiotics, of advertisements for English courses in Brazil**. In: 44th Macromarketing Conference, 2019, Cleveland, USA. Globalisation, (Neo)Colonialism, and Marketing, Cleveland, Ohio, USA, 2019, p.163-179.

HÖLCK, L.; SAIZ, M. C. Educating Bárbaros: educational policies on the Latin American frontiers between colonies and independent republics (Araucania, Southern Chile/Sonora, Mexico). **Paedagogica Historica**, v. 46, n. 4, p. 435-448, ago. 2010.

HORCADES, C. **A evolução da escrita: História ilustrada**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

JACK, G. Postcolonialism and marketing. In: TADAJEWSKI, M; BROWNLIE, D. (Orgs.). **Critical marketing: Issues in contemporary marketing**. First Edition. New Jersey: Wiley, 2009. cap.20, p.363-383.

KORFMANN, M.; NOGUEIRA, M. Avant-Garde in Brazil. **Dialectical Anthropology**, v. 28, n. 2, p. 125-145, 2004.

LINDEN, S. V. **Para ler o livro ilustrado**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MACHADO, U. **A capa do livro brasileiro: 1820-1950**. 1ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MCCLINTOCK, A. **Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest**. 1ª edição. Nova York: Routledge, 1995. Disponível em: [https://www.fulcrum.org/epubs/gq67jr33c?locale=en#/6/6\[xhtml000000031/4/1:0\]](https://www.fulcrum.org/epubs/gq67jr33c?locale=en#/6/6[xhtml000000031/4/1:0]) Acesso em: 30 set. 2019.

MEGGS, P. B. **História do design gráfico: Philip B. Meggs e Alston W. Purvis**. 4ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, C. H (Org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MELO, C. H.; RAMOS, E. (Orgs.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MINCHILLO, C. C. Risky books, rejected authors: Alfred Knopf and the screening of Brazilian literature. **Novos Estudos CEBRAP**. v. 37, n. 3, p. 489-504, set./dez. 2018.

MORAIS, J. R. G. Estabelecimentos Rurais Camponeses no Bioma Caatinga de clima semiárido: perspectivas e desafios na atualidade. **Revista Brasileira de Meio Ambiente**, v. 7, n. 1, p. 29-47, 2019.

NURCAHYA, H. R.; HAFIAR, H.; NUGRAHA, A. R. Representation of Orientalism in Sun silk Print Advertising. **Jurnal The Messenger**, v. 10, n. 2, p. 150-161, jul. 2018.

PENN, G. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Eds.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. 7ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

PESSOA, L. A. G. P. **Narrativas de segurança no discurso publicitário: um estudo semiótico**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2013.

PESSOA, L. A. G. P.; BARROS, D. F.; COSTA, A. S. M. Representações da relação homem-carro: uma análise semiótica da propaganda brasileira de seguros de automóvel. **Organizações & Sociedade**, Salvador, v. 24, n. 80, p. 15-38, jan./mar. 2017.

POWERS, A. **Era uma vez uma capa**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

QUIJANO, A. Coloniality and modernity/rationality. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2 e 3, p. 168-178, mar./mai. 2007.

RIBEIRO, A. S. Translation as a Metaphor for our Times: Postcolonialism, Borders and Identities. **Modern Humanities Research Association**, v. 20, p. 186-194, 2004.

SAID, E. W. **Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. *E-book*

_____. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. *E-book*

_____. Orientalism Reconsidered. **Cultural Critique**. n. 1, p. 89-107, 1985.

SCHEYERL, D.; SIQUEIRA, S. O Brasil pelo olhar do outro: representações de estrangeiros sobre os brasileiros de hoje. **Trabalhos em Linguística Aplicada**. v. 47. n. 2, p. 375-391, jul./dez. 2008.

SIMON, S. Translation, Postcolonialism and Cultural Studies. **Meta - Translators' Journal**. v. 42, n. 2, p. 462-477, jun. 1997.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEIXEIRA, L. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. In: BASTOS, N. B. (Ed.). **Língua Portuguesa: Lusofonia - Memória e Diversidade Cultural**. 1ª edição. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 2008. p. 299-306.

TOZZI, E. Na contramão de Saraiva e Cultura, essas livrarias não se abalaram. **Exame**, fev. 2019. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/negocios/na-contramao-de-saraiva-e-cultura-essas-livrarias-nao-se-abalaram> Acesso em: 30 mai. 2019.

VANSPANCKEREN, KATHRYN. **Perfil da literatura americana: Edição revisada**. Washington: Departamento de Estado dos Estados Unidos da América, 2006.

VARMAN, R.; COSTA, J. A. Underdeveloped Other in country-of-origin theory and practices. **Consumption Markets & Culture**. v. 16, n. 3, p. 240-265, mar. 2013.

_____. Marketing Thought in India: Challenges of hegemony and inclusivity. **Vikalpa: The Journal for Decision Makers**. v. 39, n. 2, p.1-6, abr./jun. 2014.

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1915.

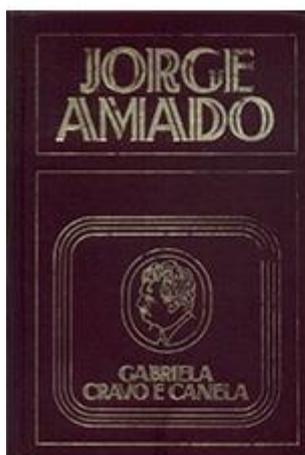
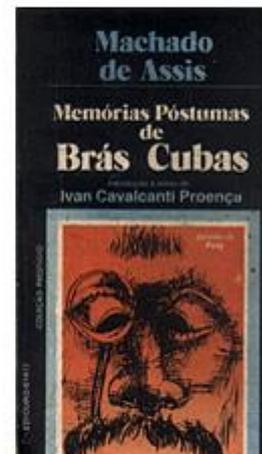
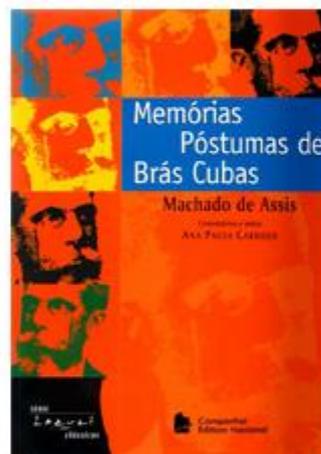
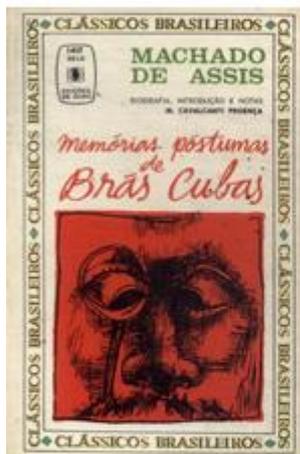
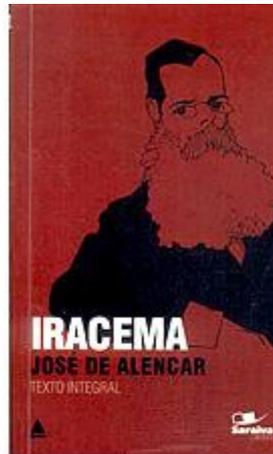
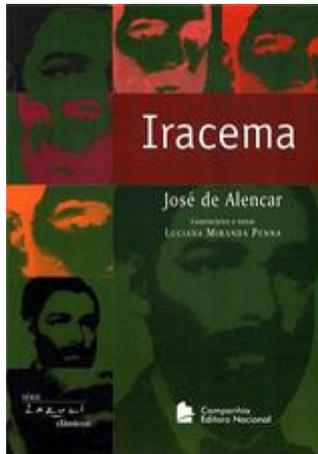
WEILL, A. **O design Gráfico**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2010.

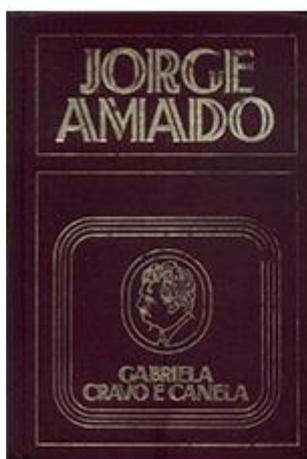
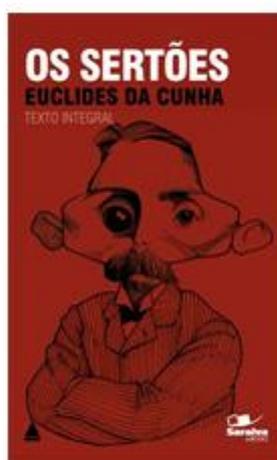
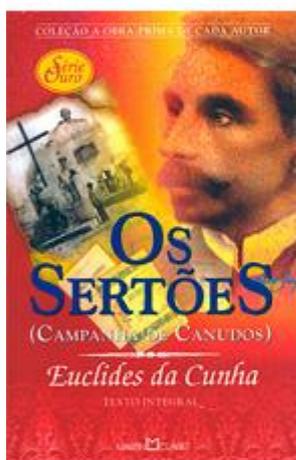
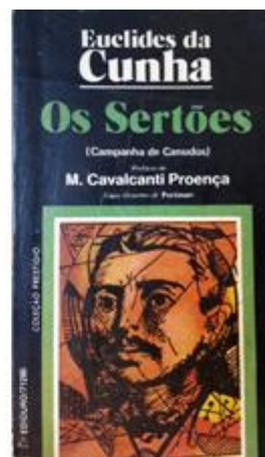
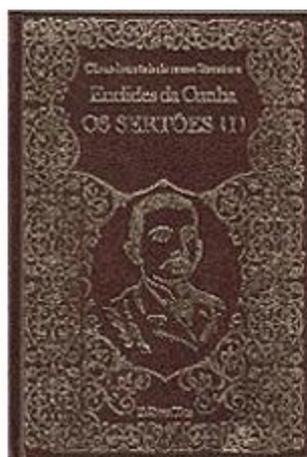
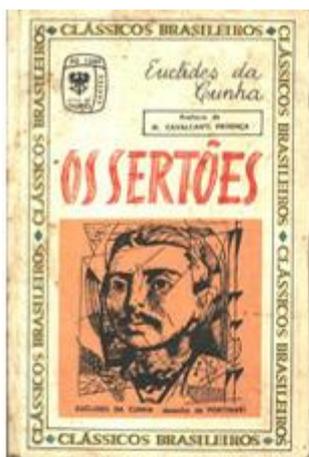
WRIGHT, J. R. Thomas Cole and the Episcopal Church. **Anglican and Episcopal History**. v. 83, n. 3, p. 292-318, 2014.

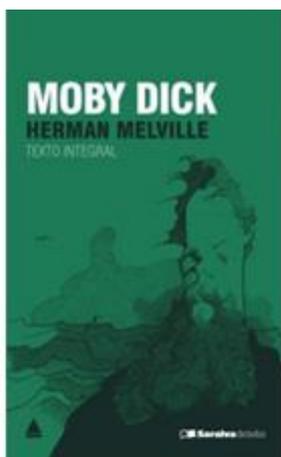
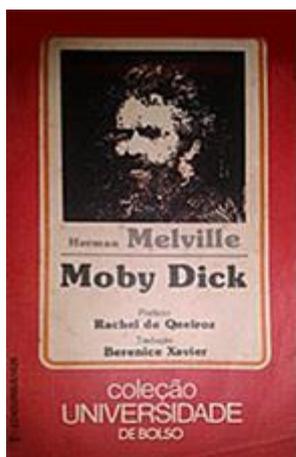
7 Anexo

Anexo I – Capas editadas no Brasil

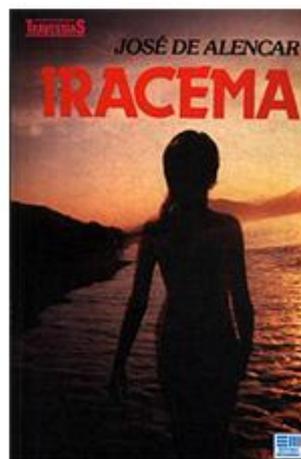
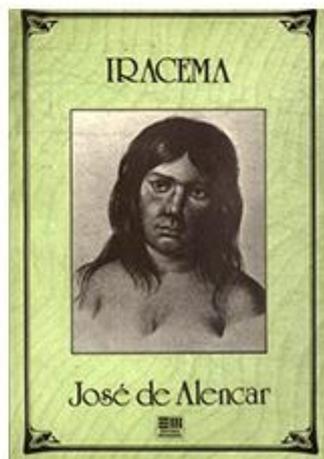
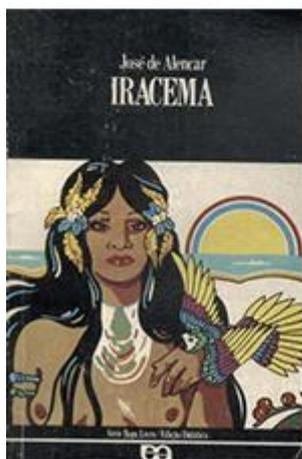
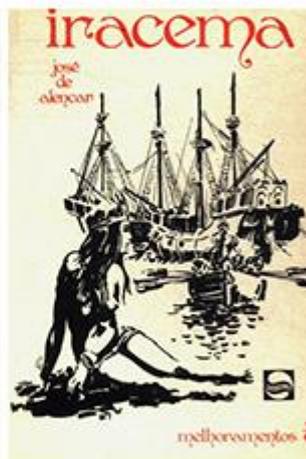
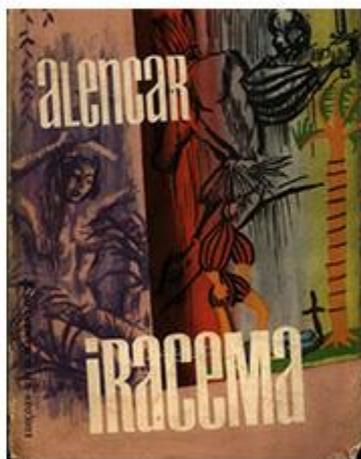
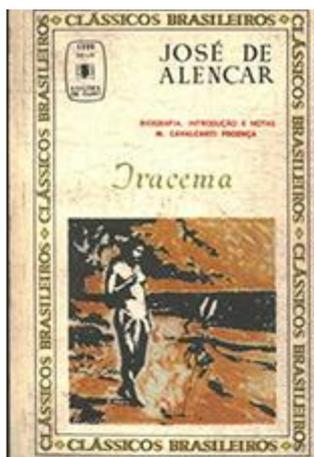
Autor representado

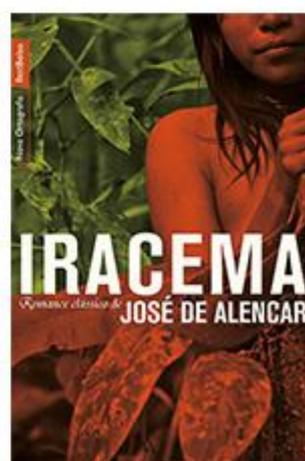
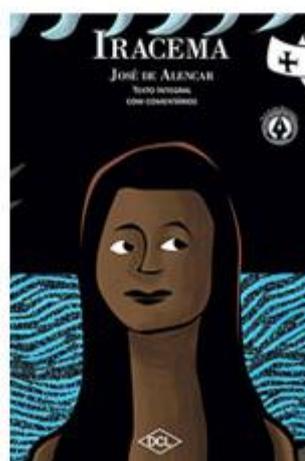
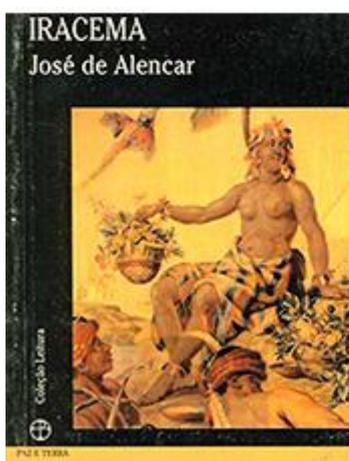
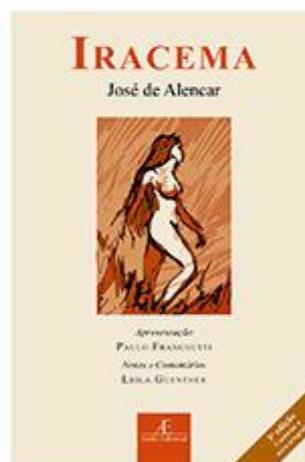
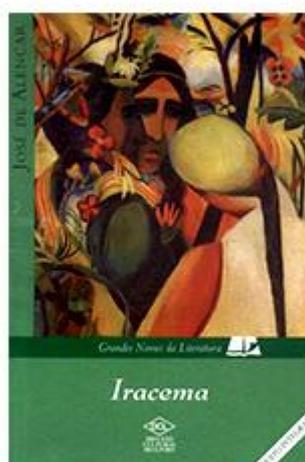
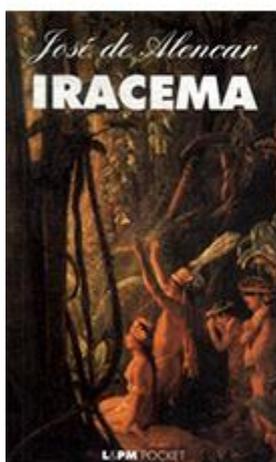
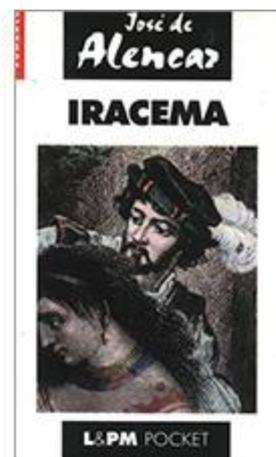
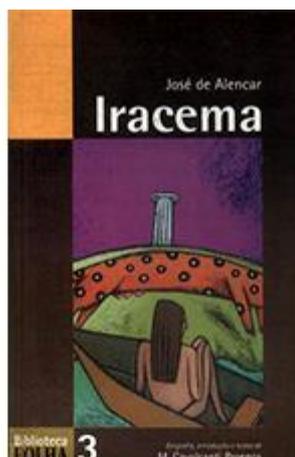
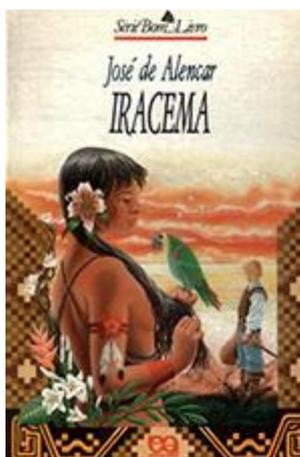


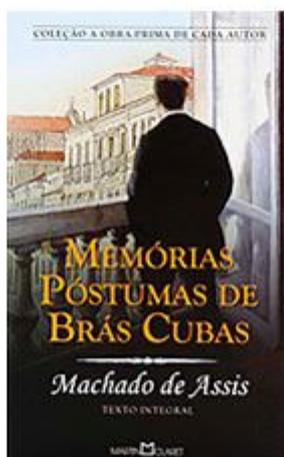
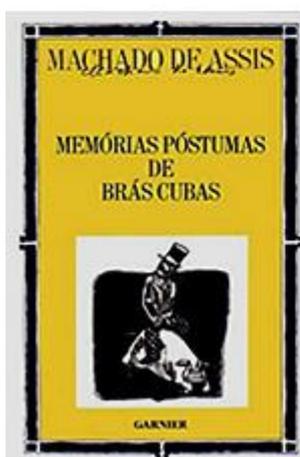
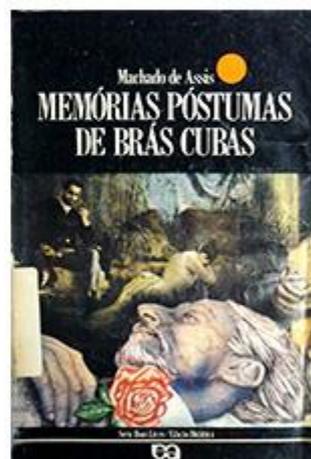
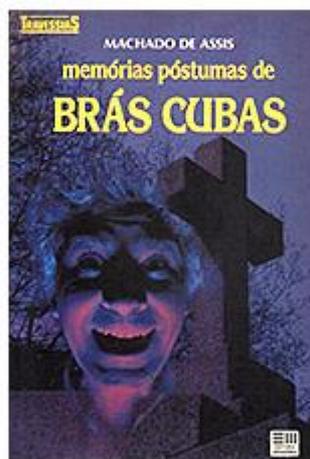
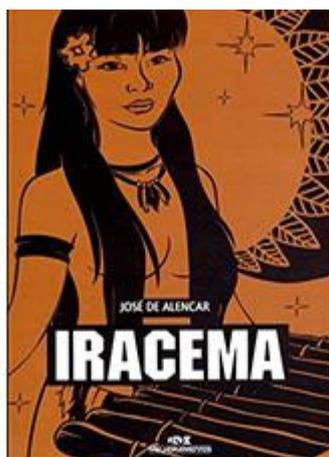


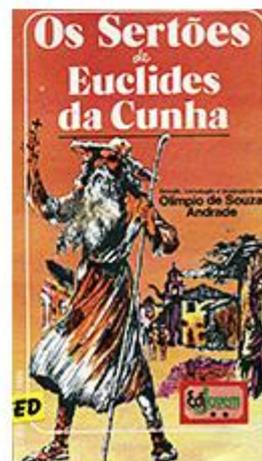
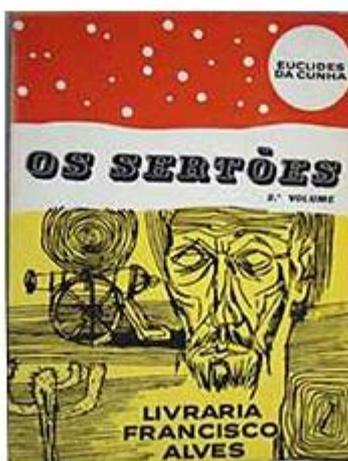
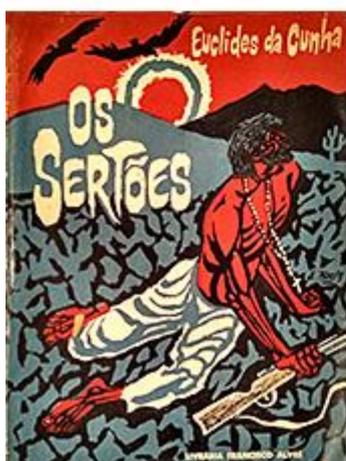
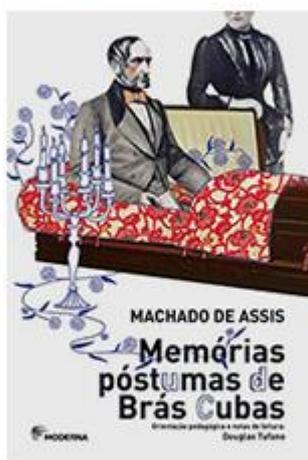
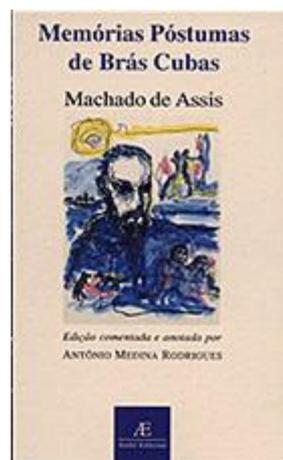
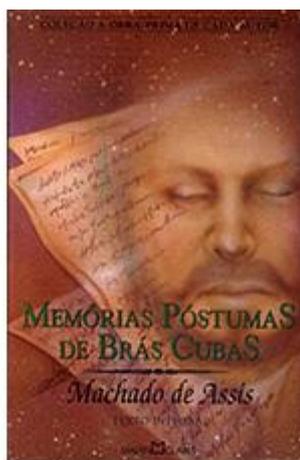
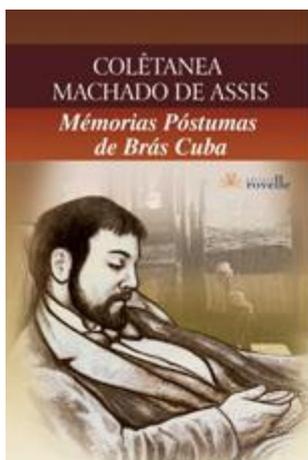


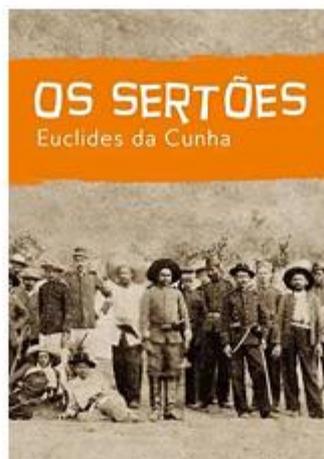
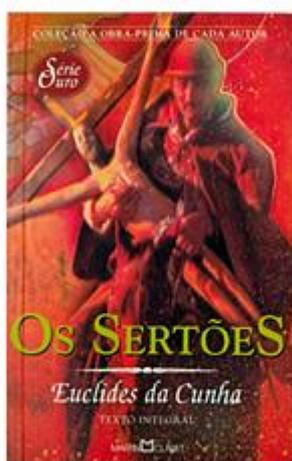
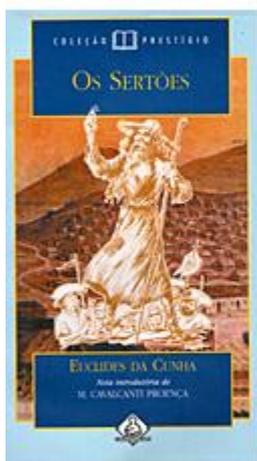
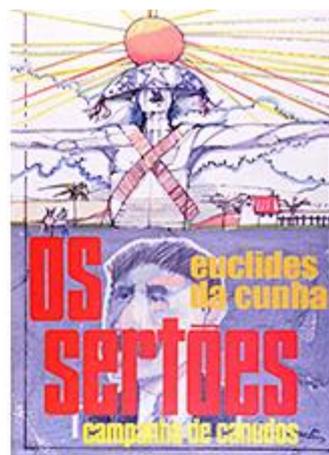
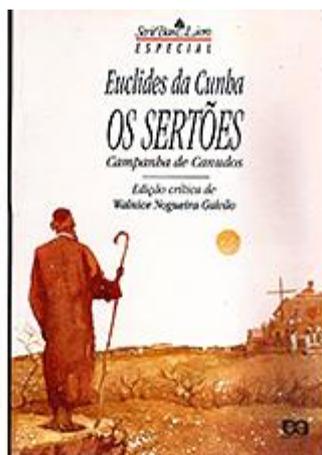
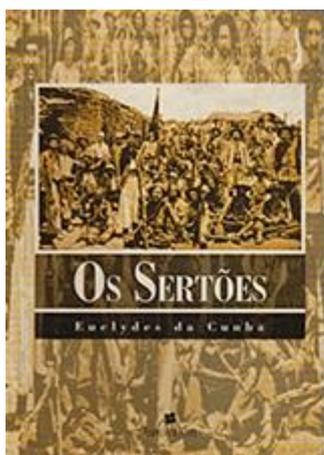
Personagens representados

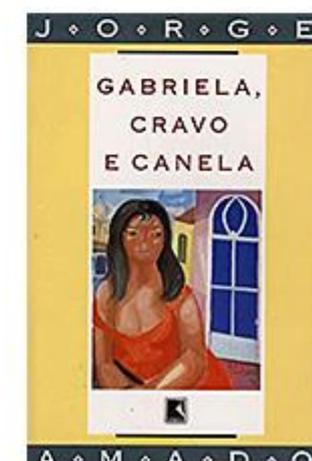
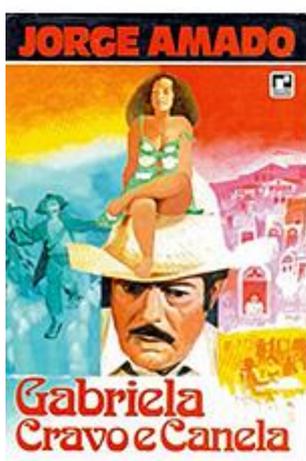
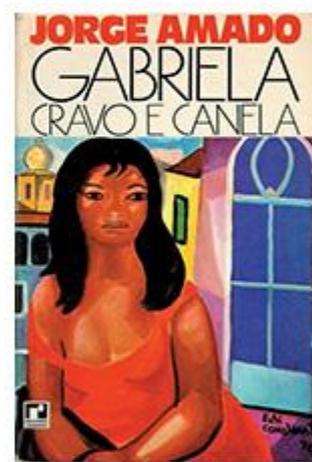
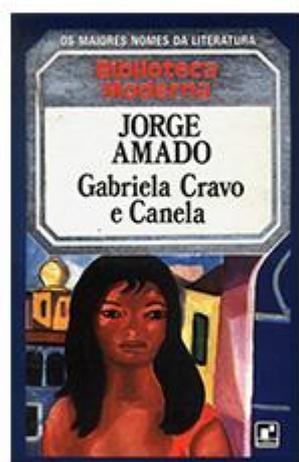
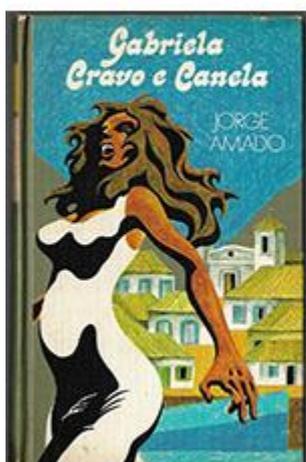
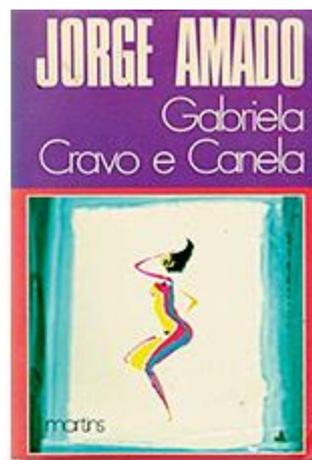
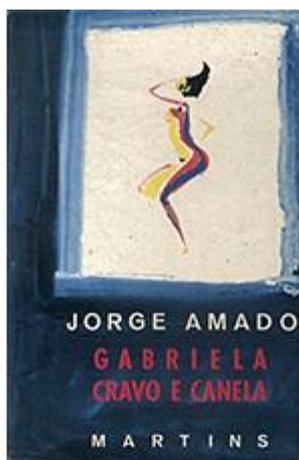
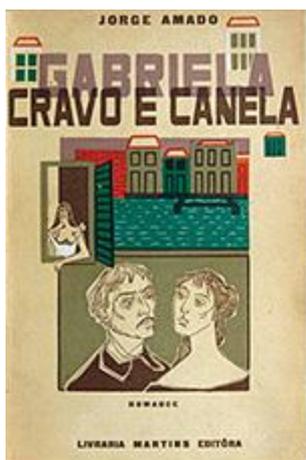


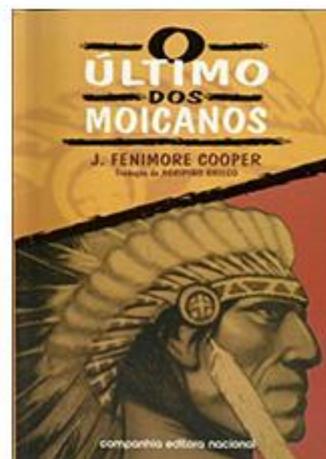
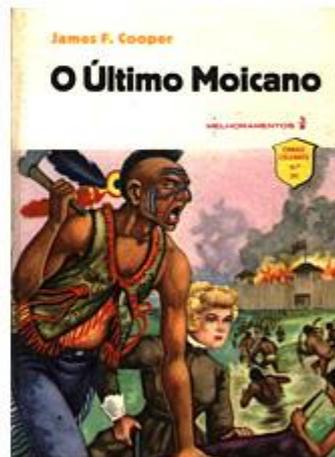
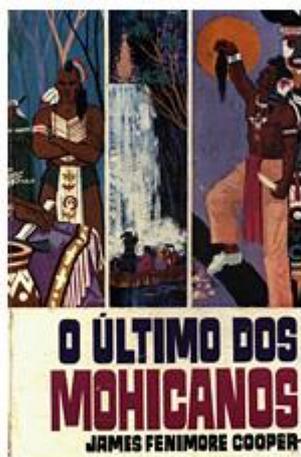
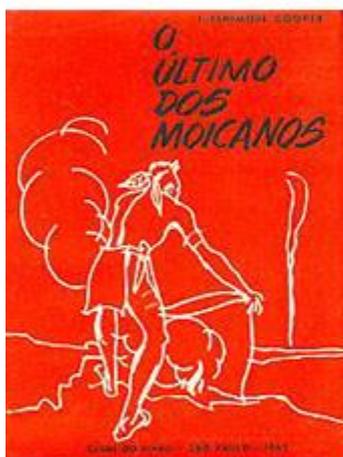
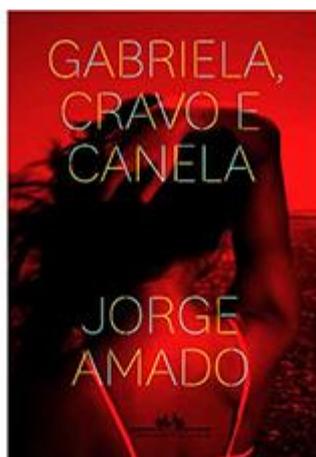
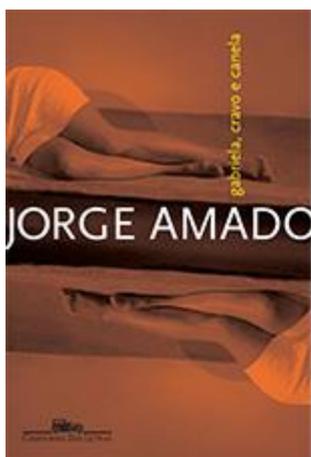


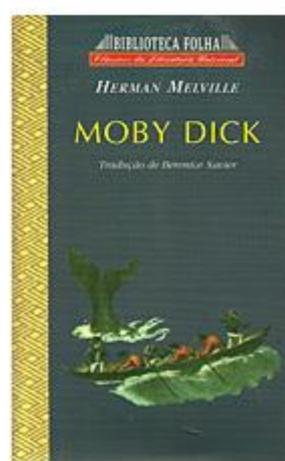
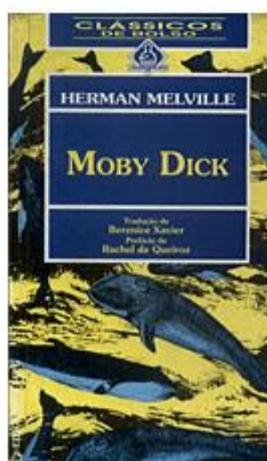
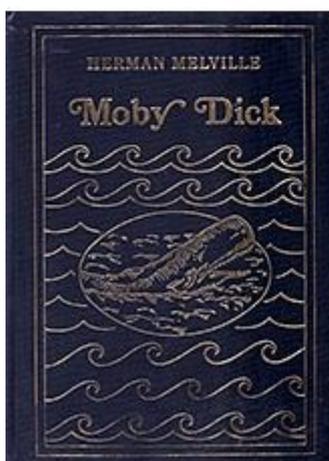
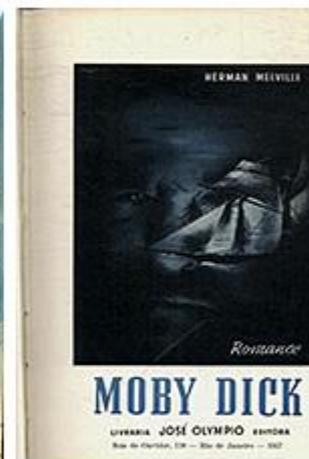
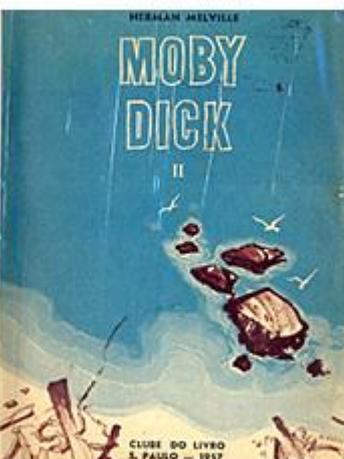
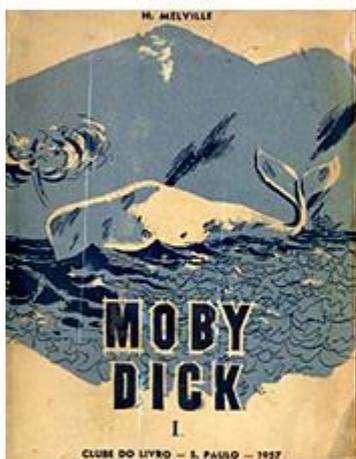
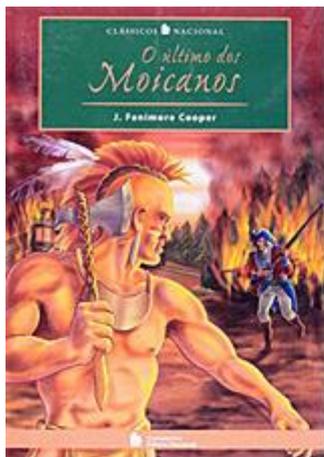


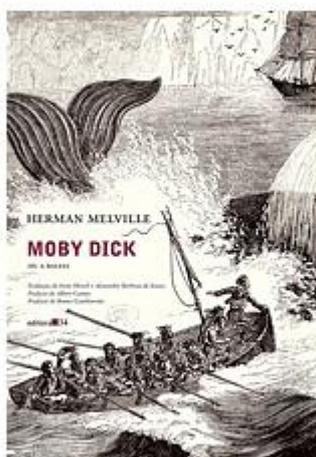
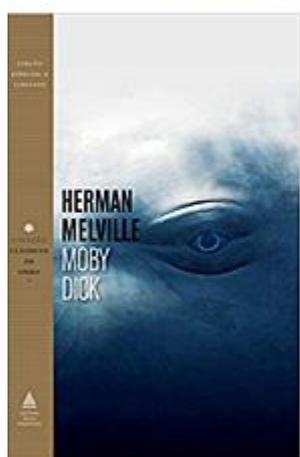
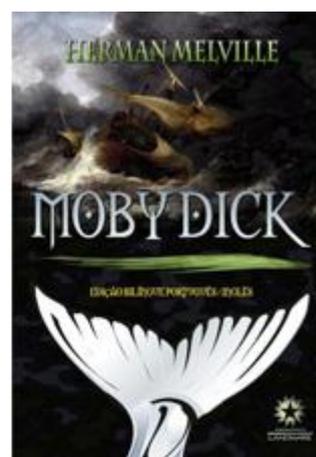
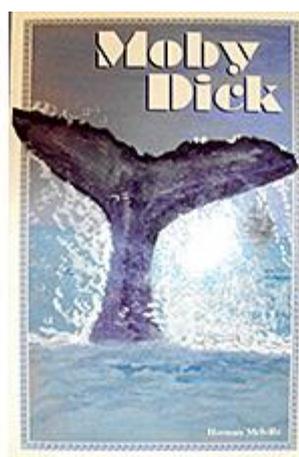
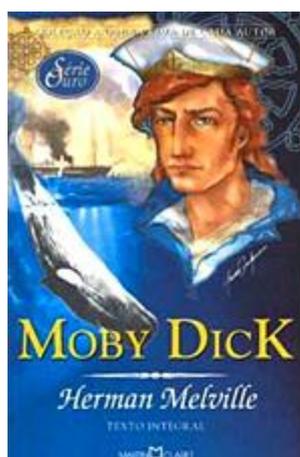


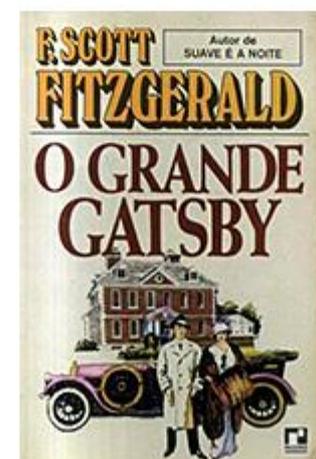
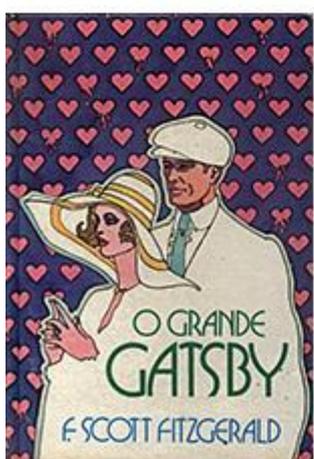
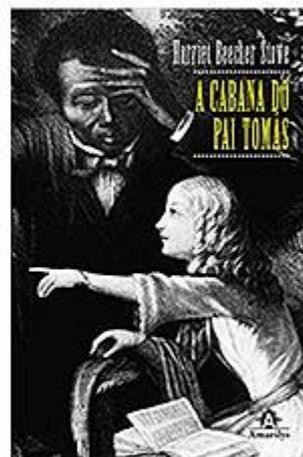
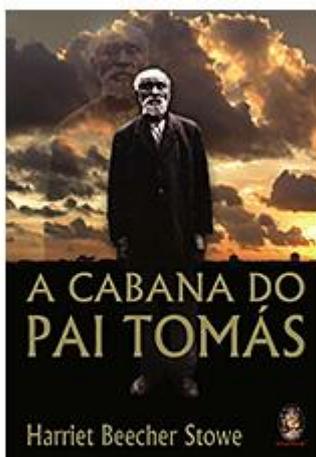
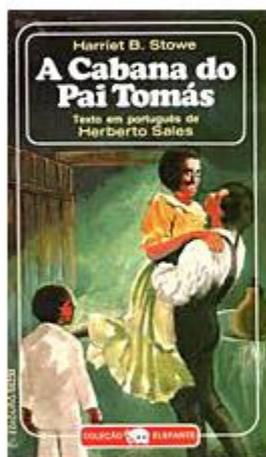
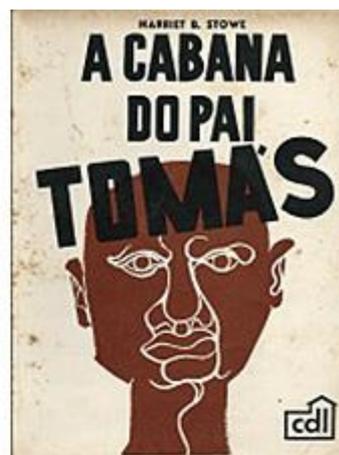
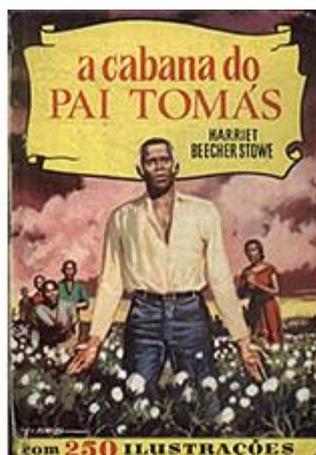
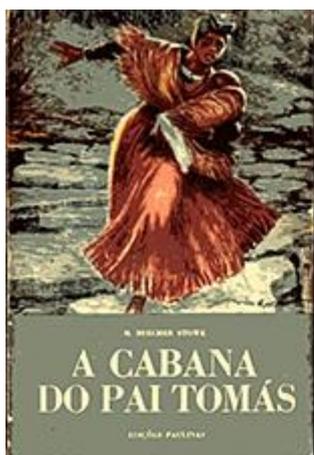


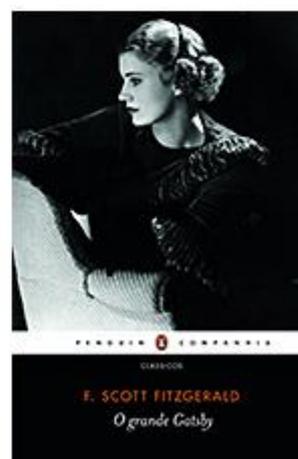
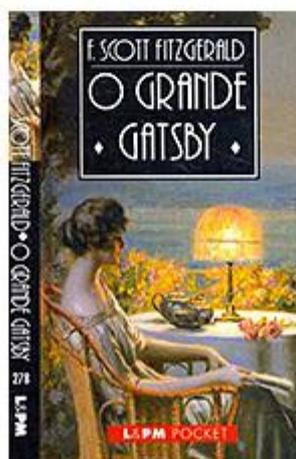
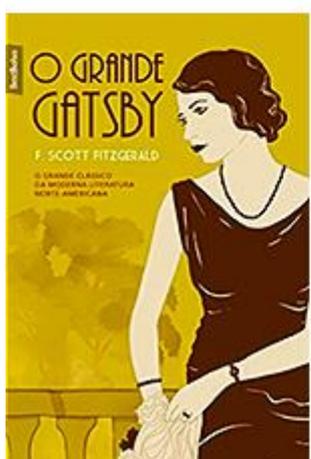
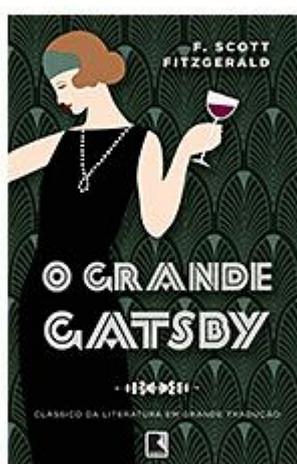
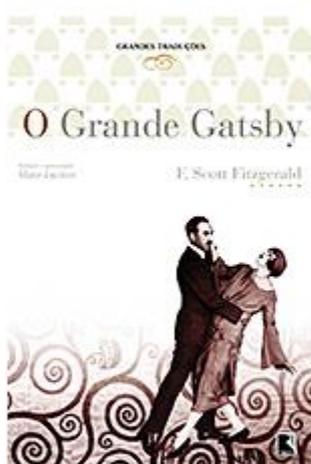
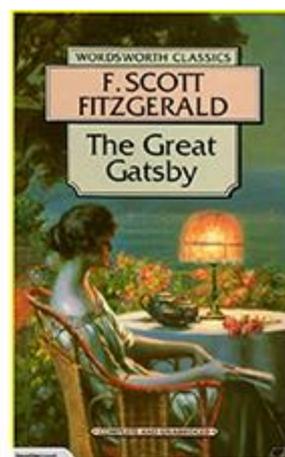
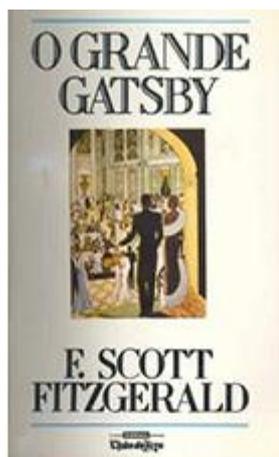
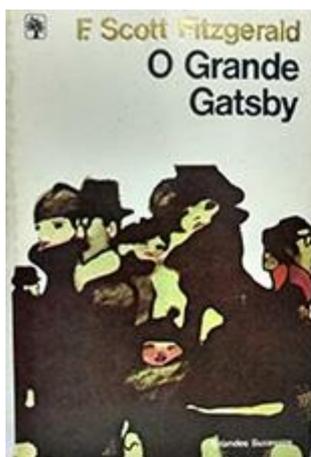


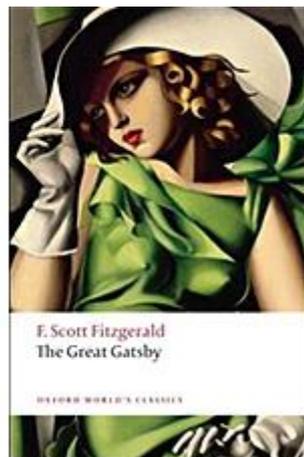
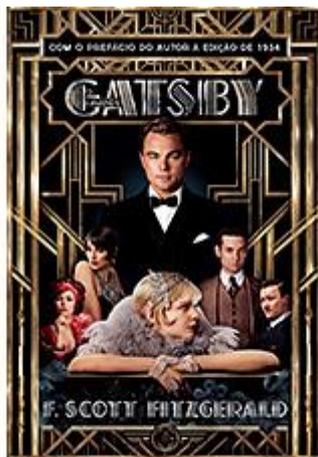
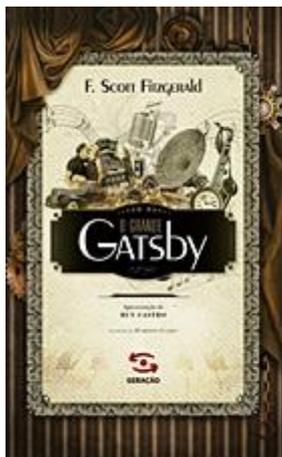




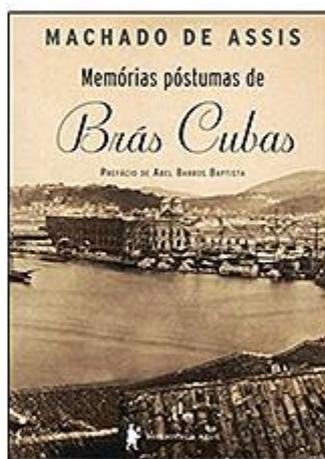
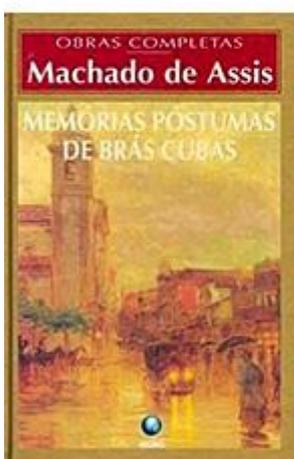
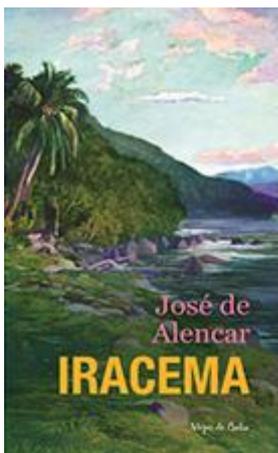


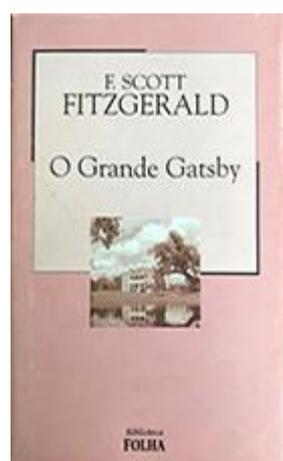
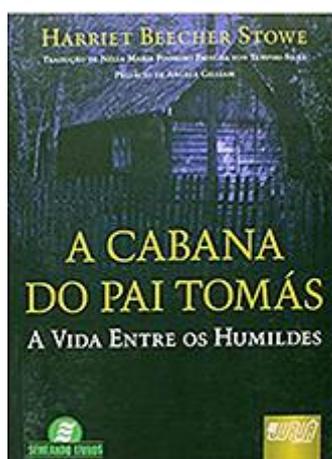
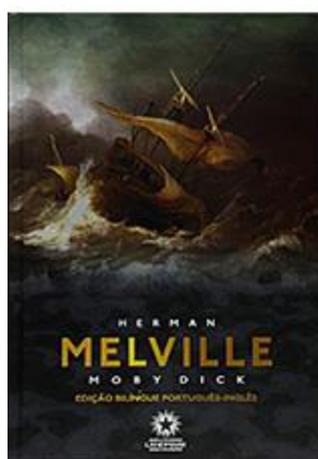
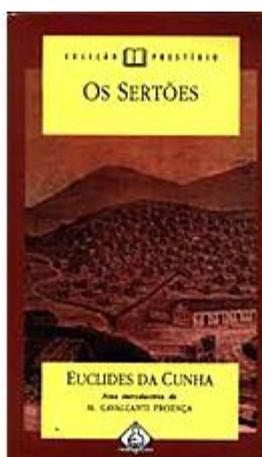
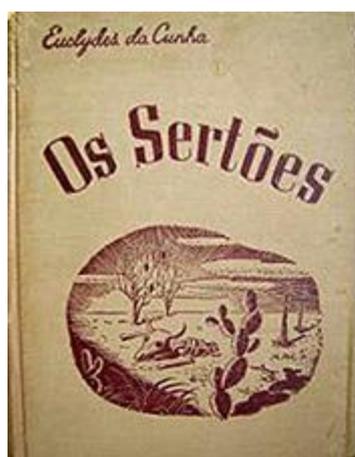




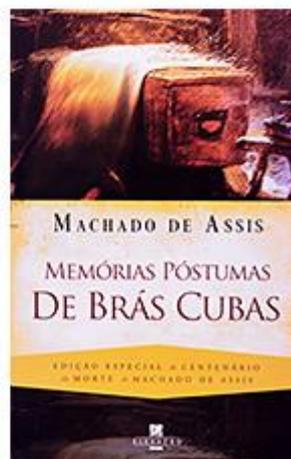
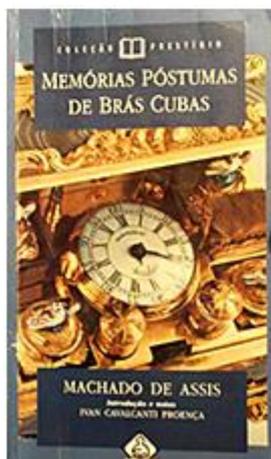
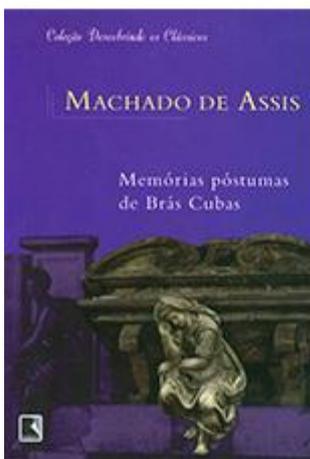
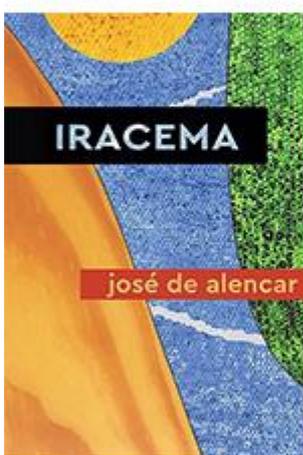
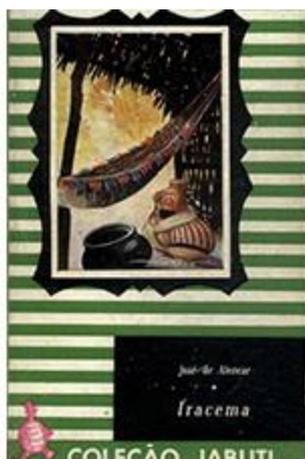
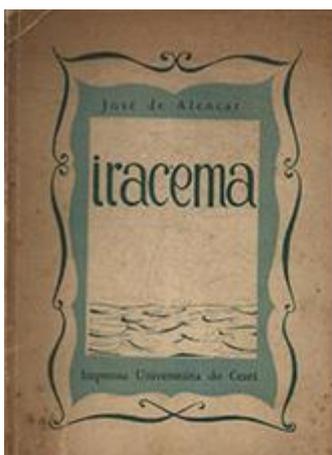


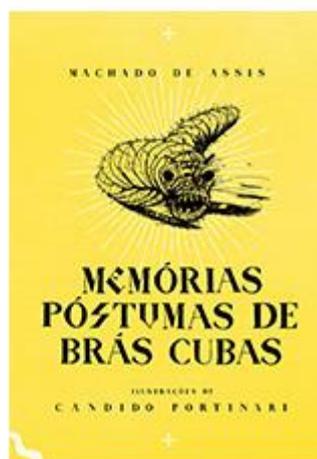
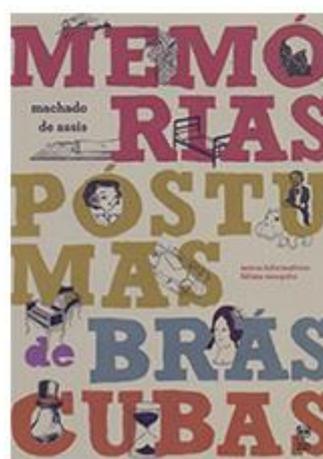
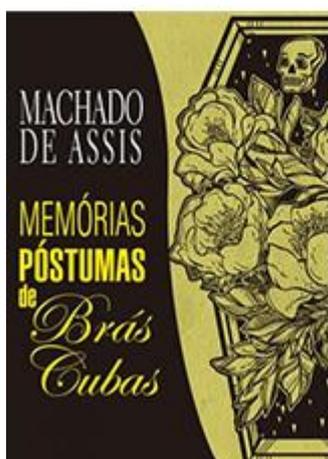
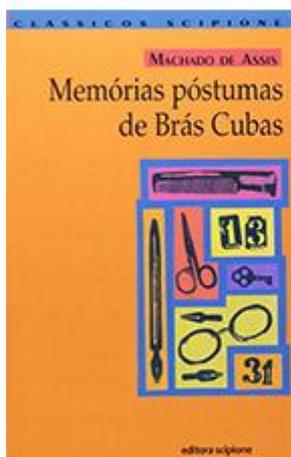
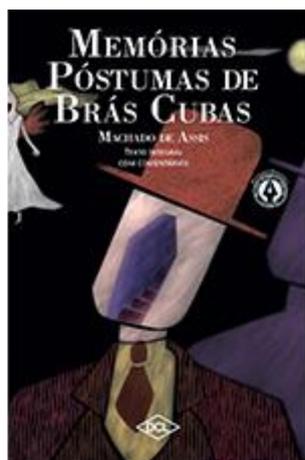
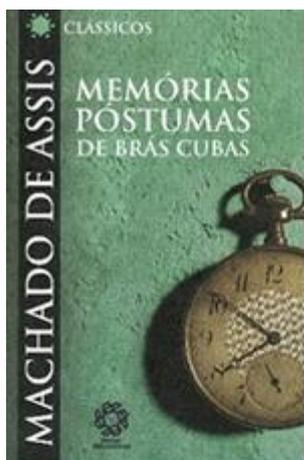
Paisagem

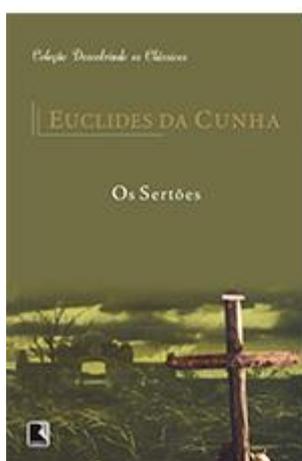
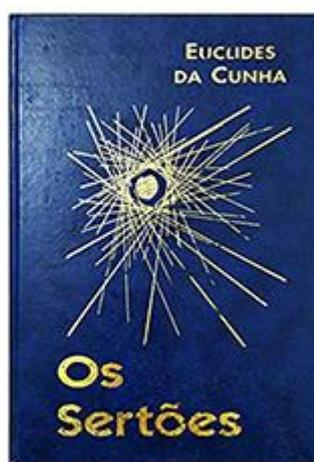
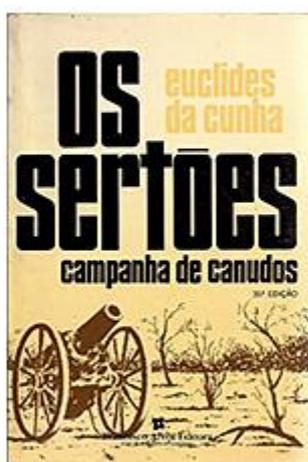
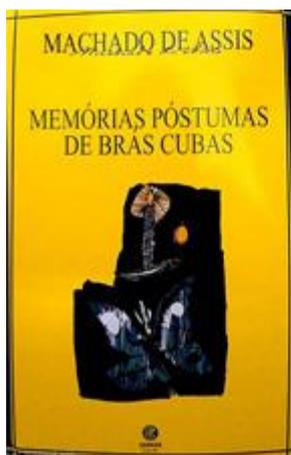


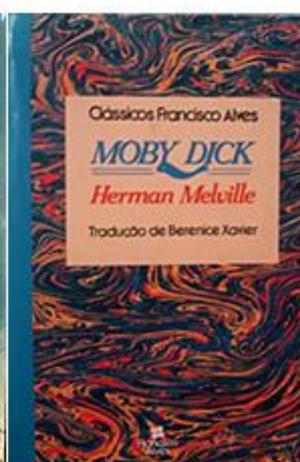
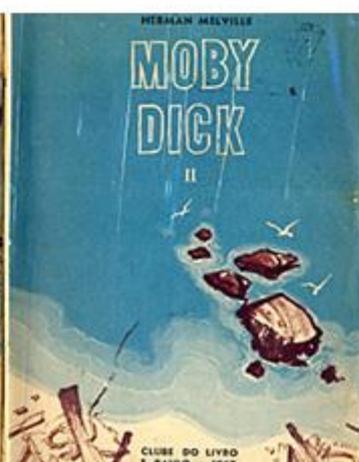
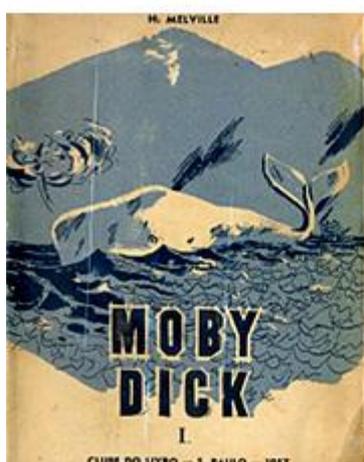
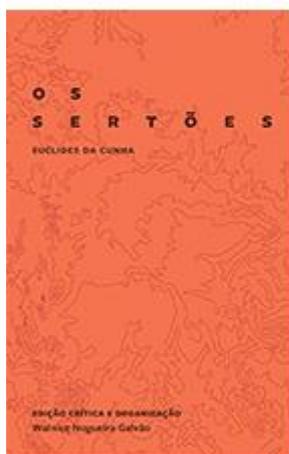
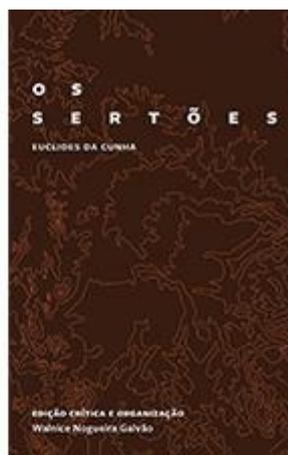


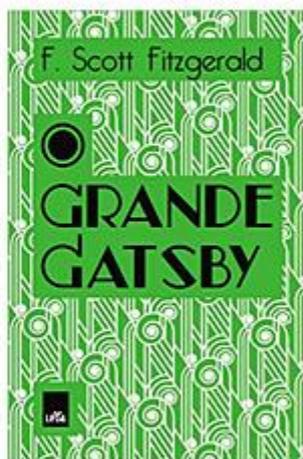
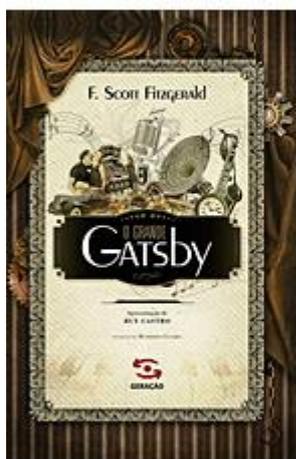
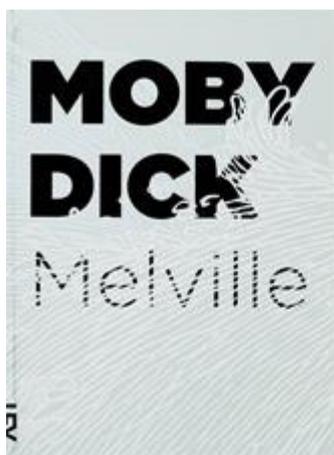
Ícones representados





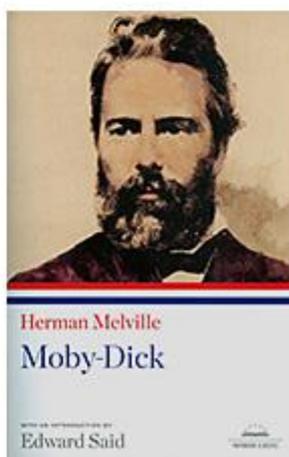
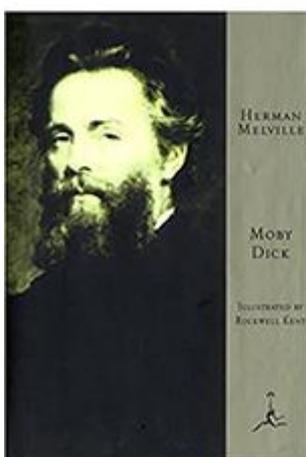
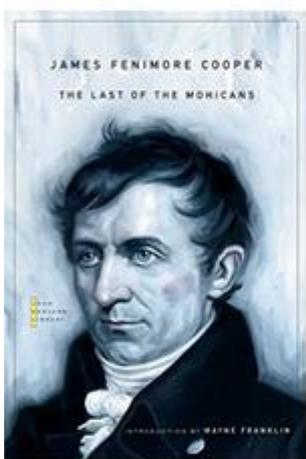
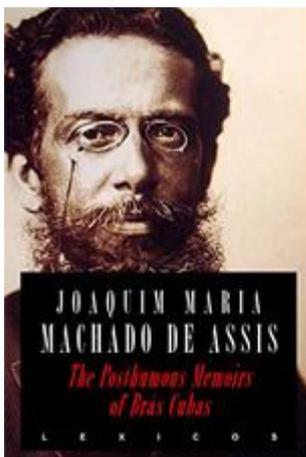


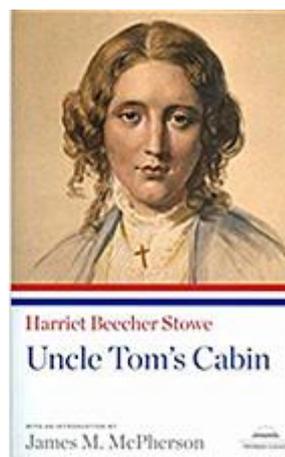
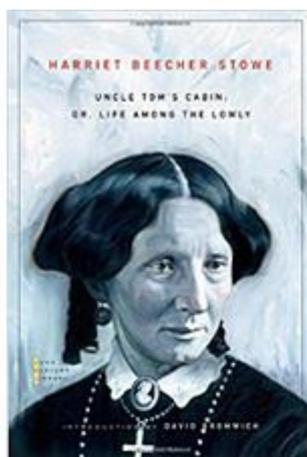
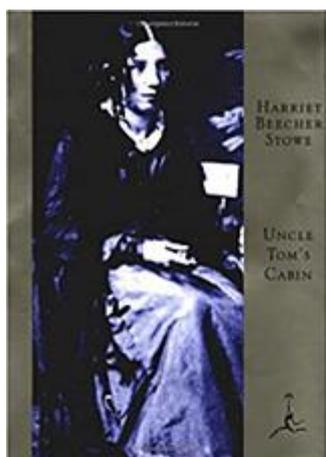




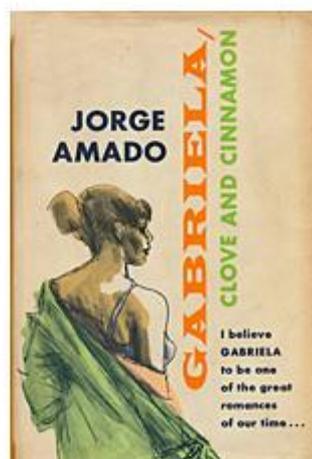
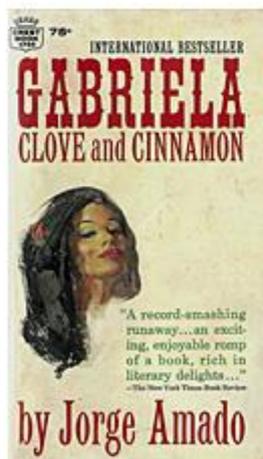
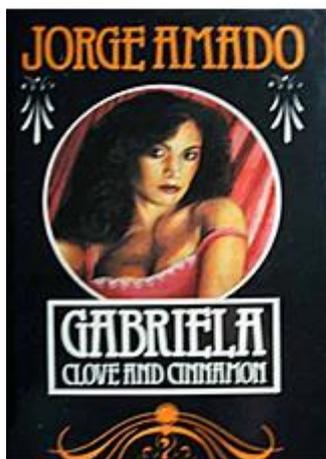
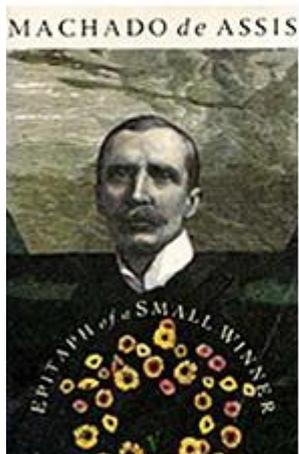
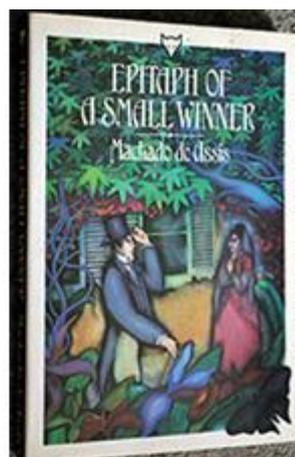
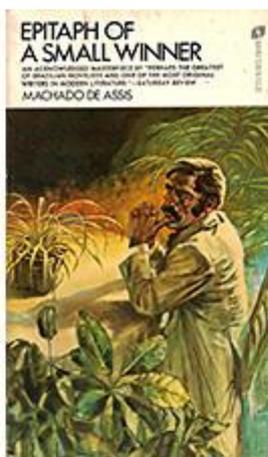
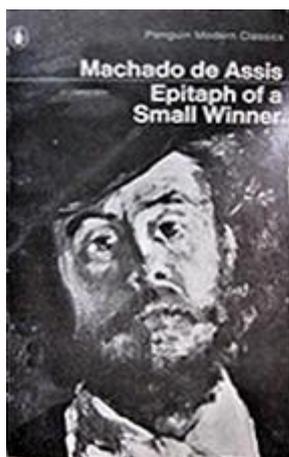
Anexo II – Capas editadas nos Estados Unidos da América

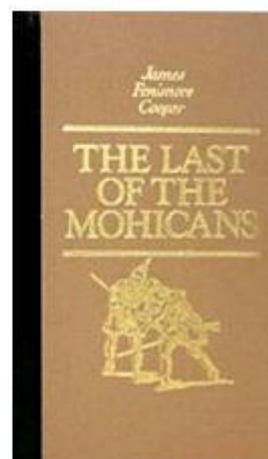
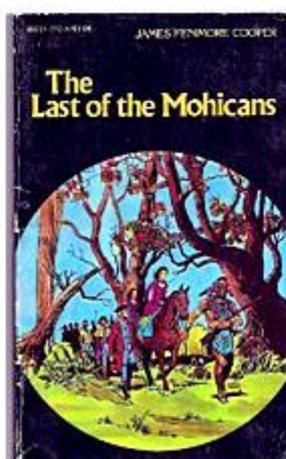
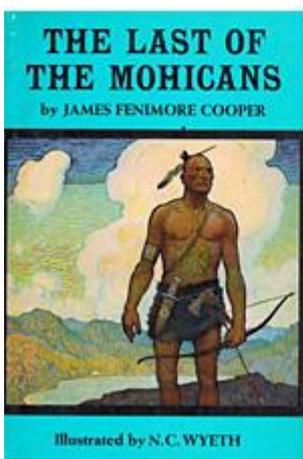
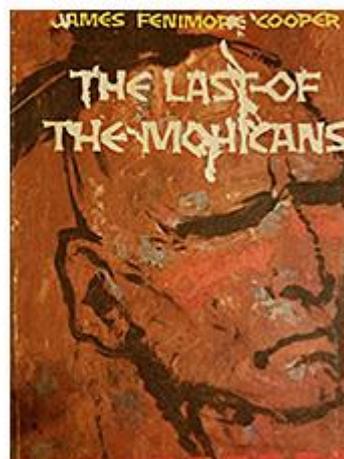
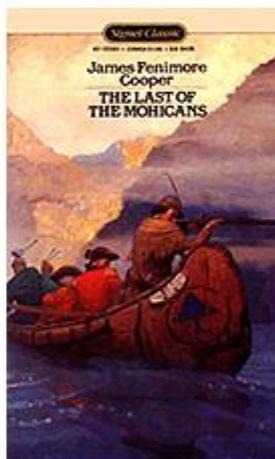
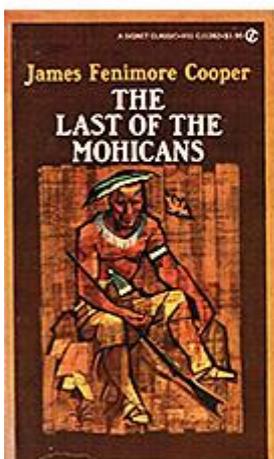
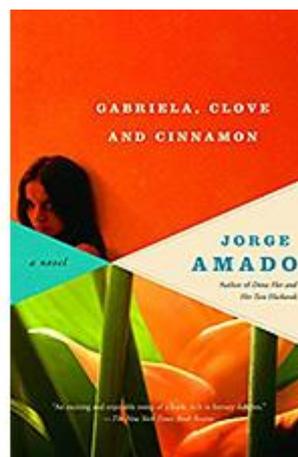
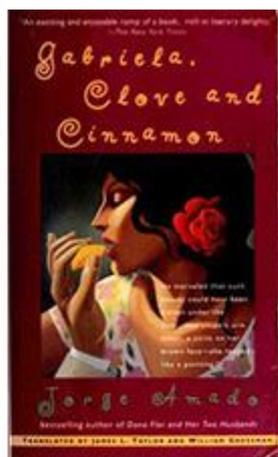
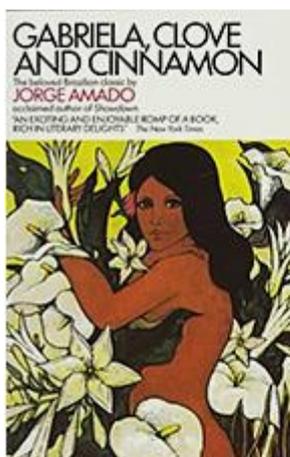
Autor representado

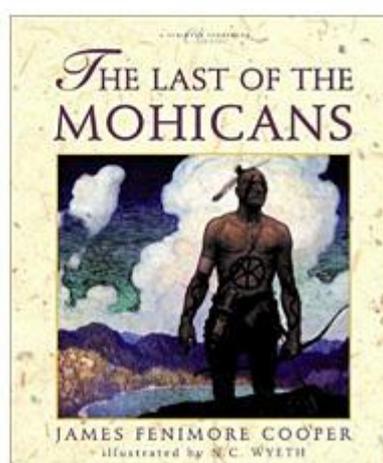
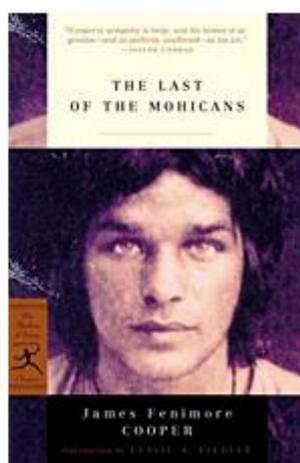
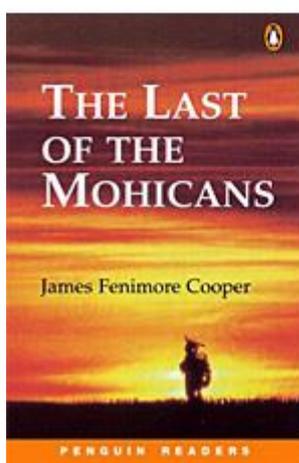
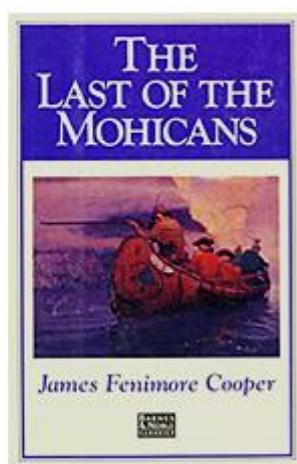
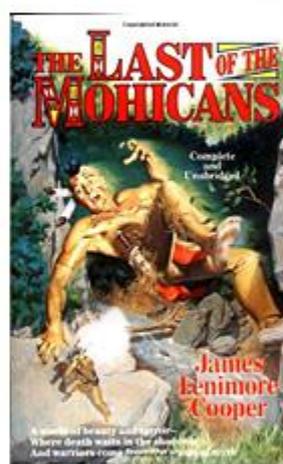
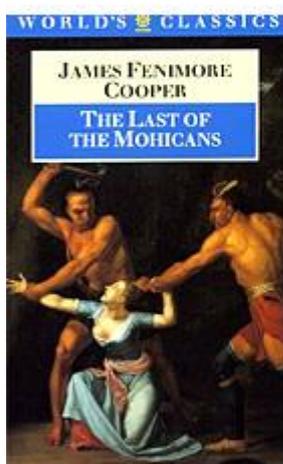
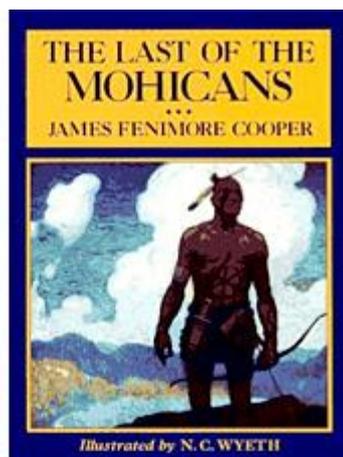
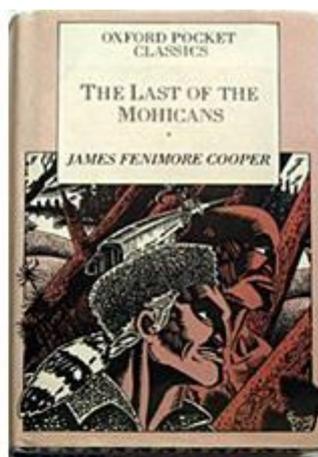
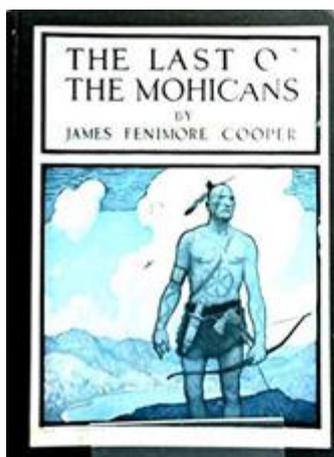


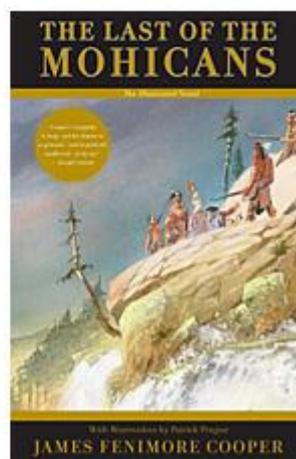
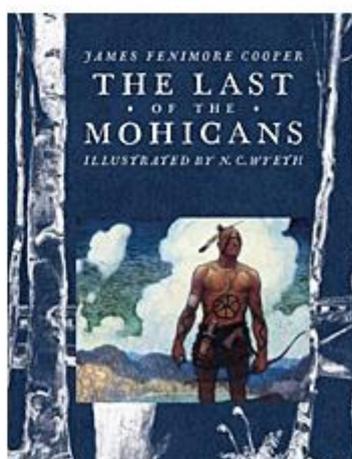
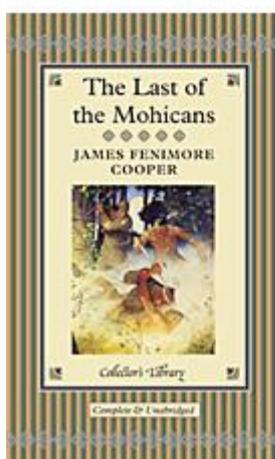
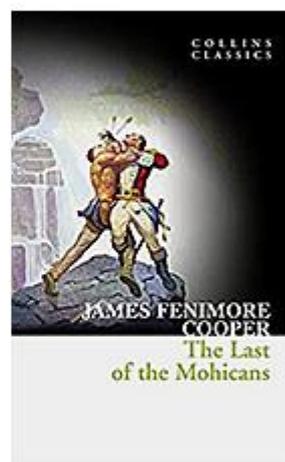
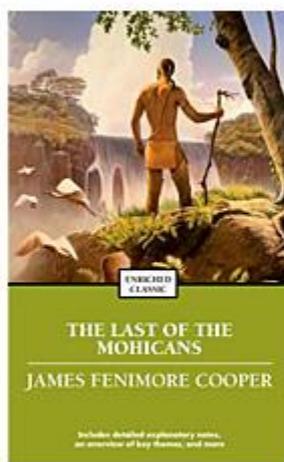
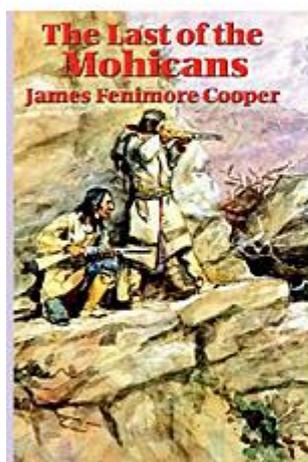
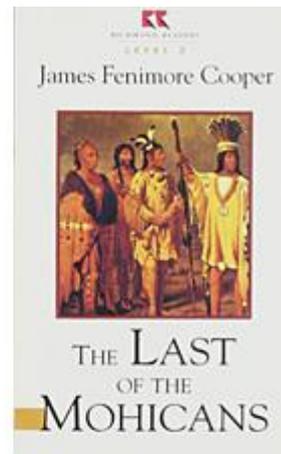
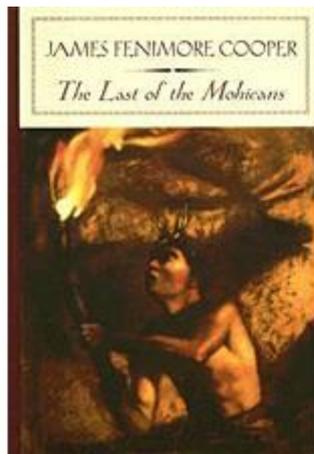
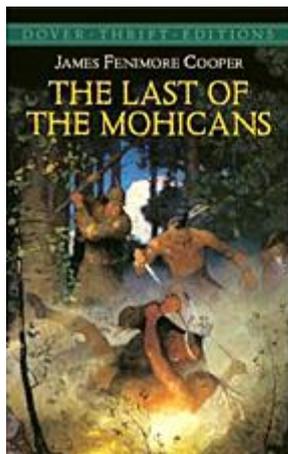


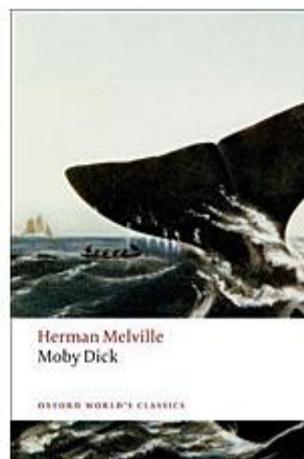
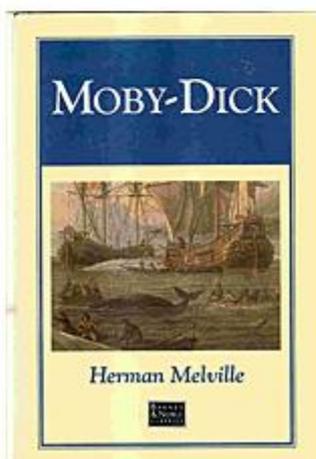
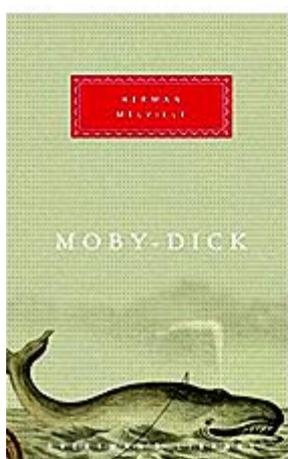
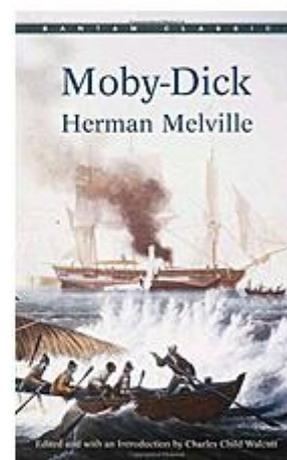
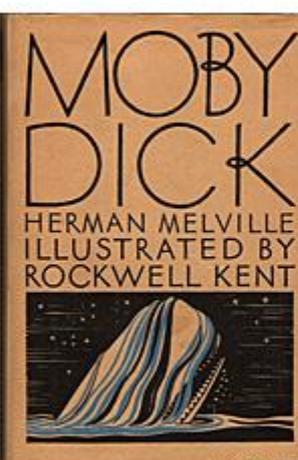
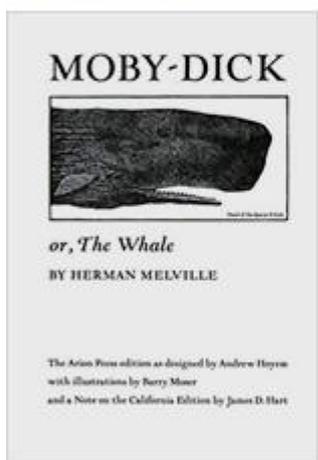
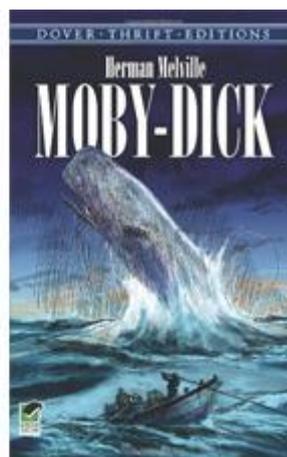
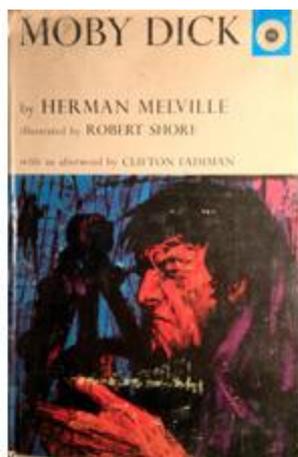
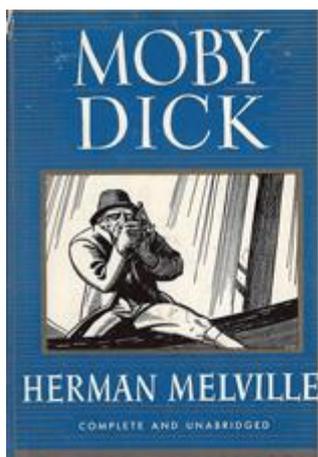
Personagens representados

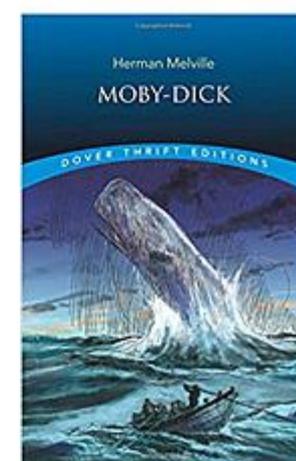
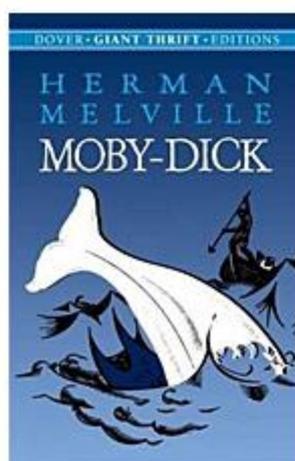
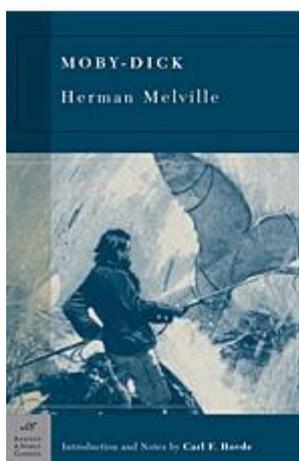
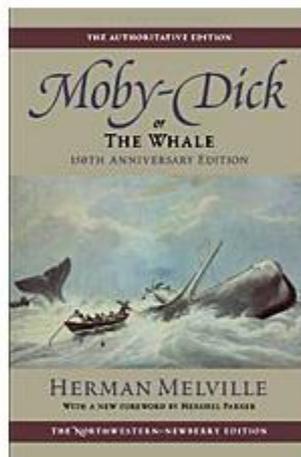
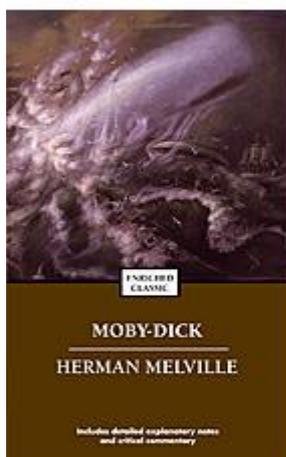
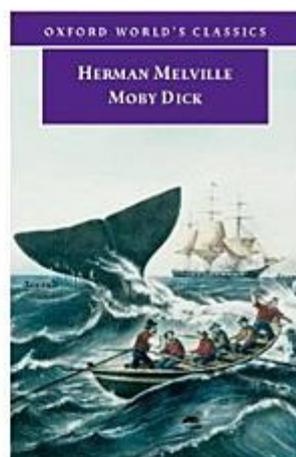
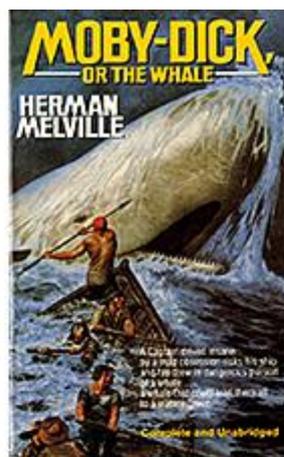
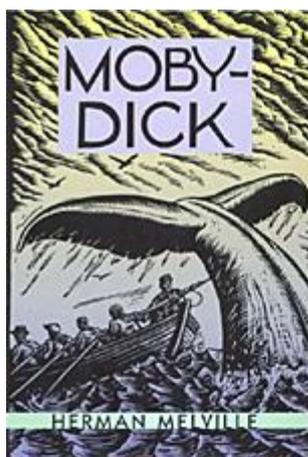


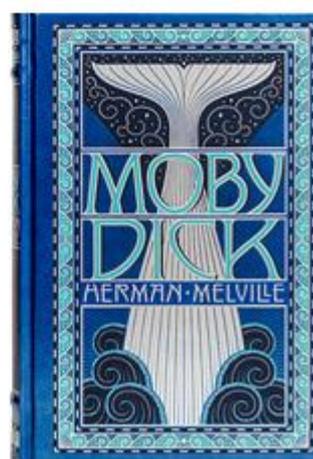
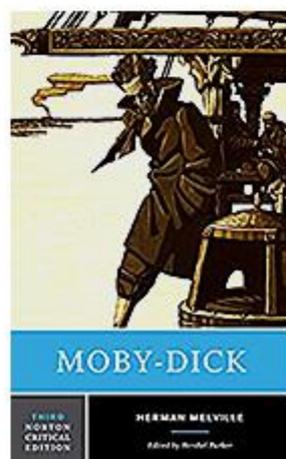
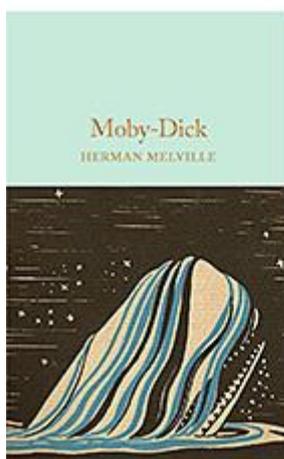
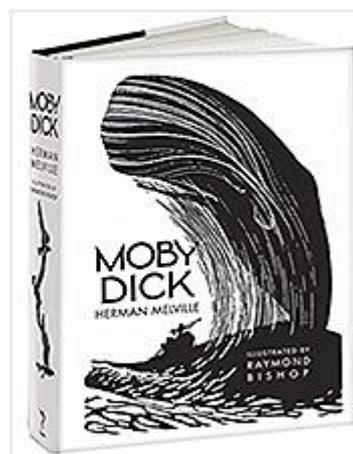
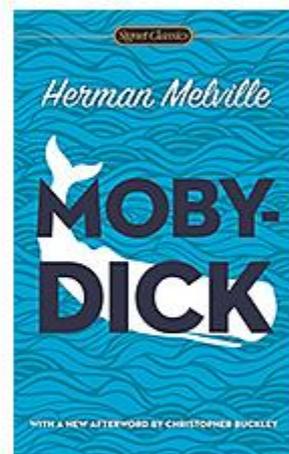
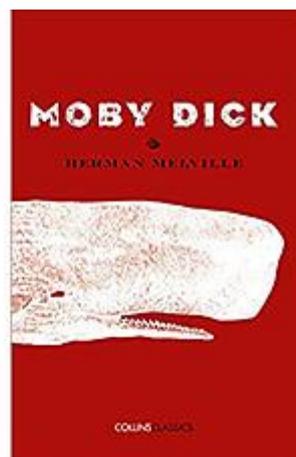
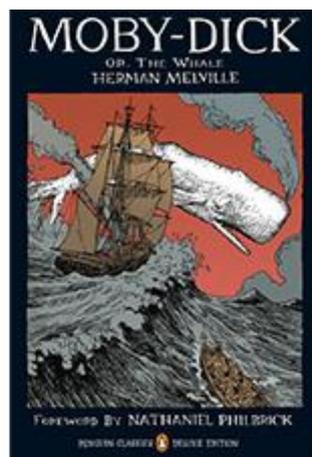
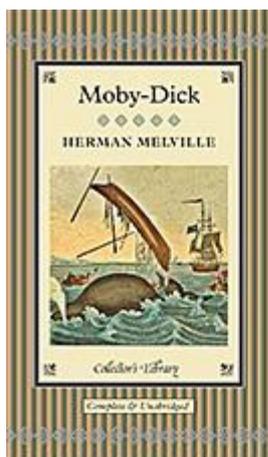


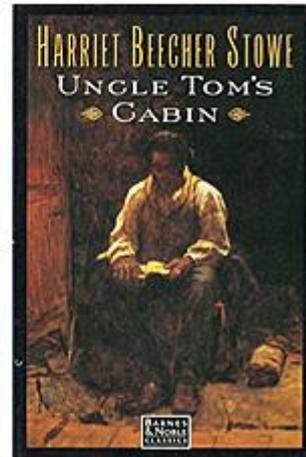
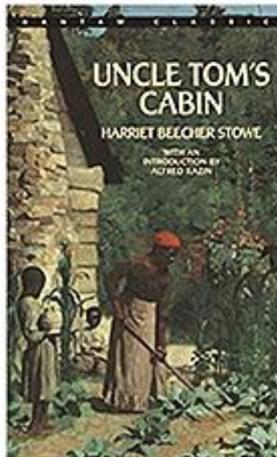
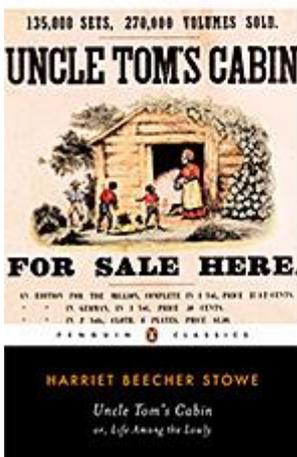
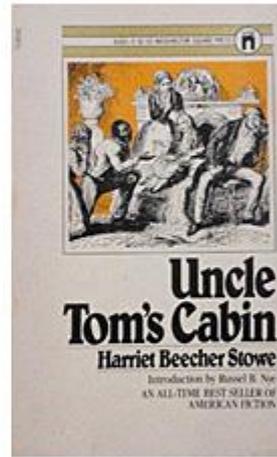
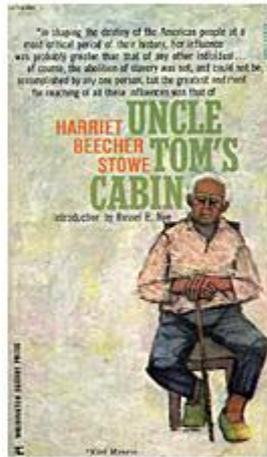
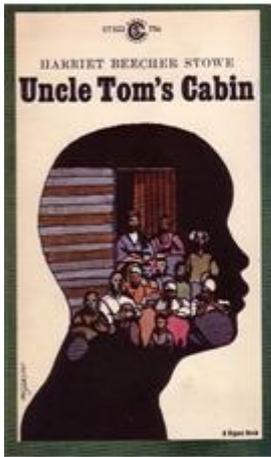
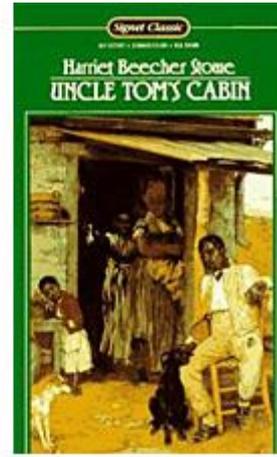
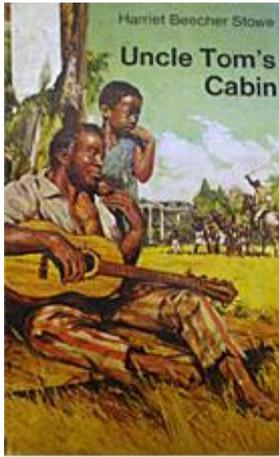


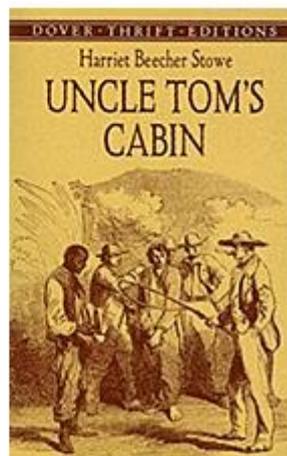
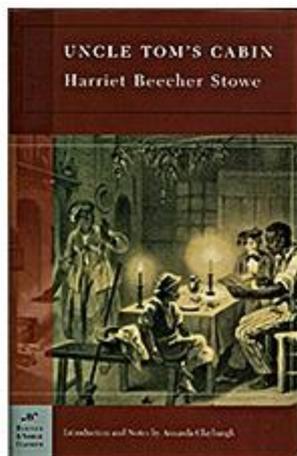
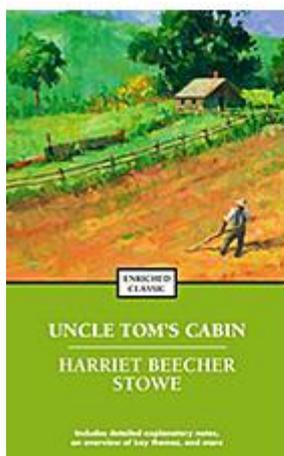
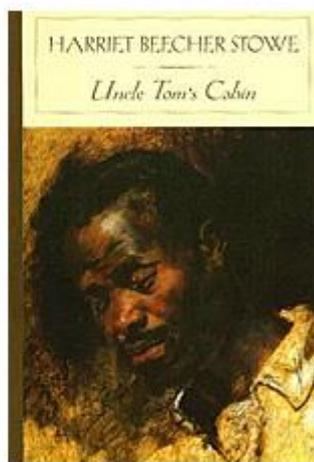
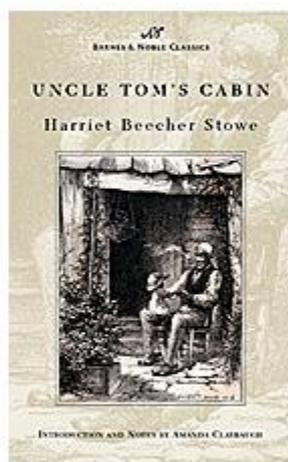
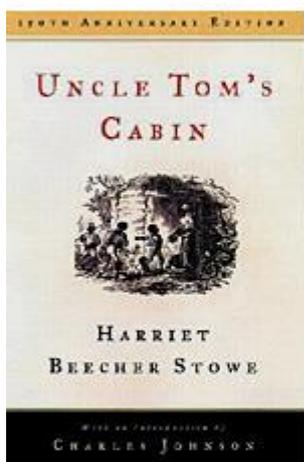
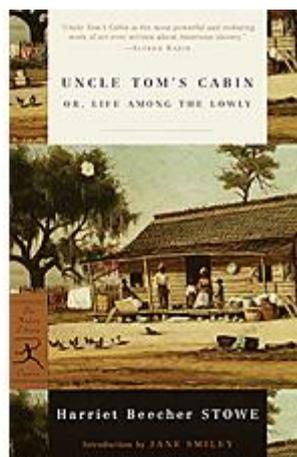
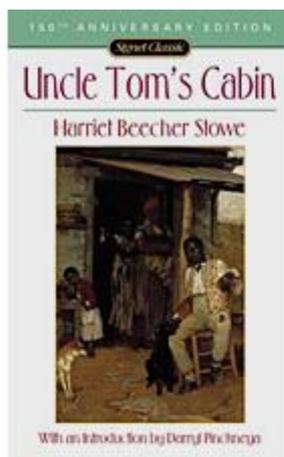
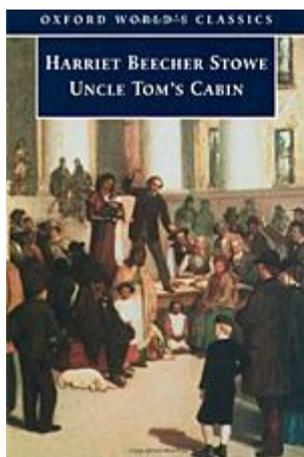


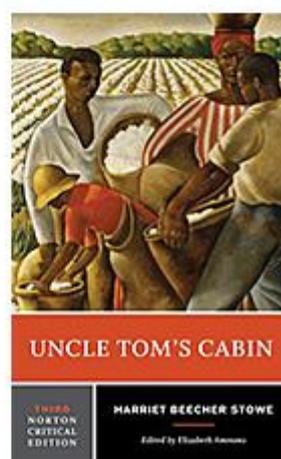
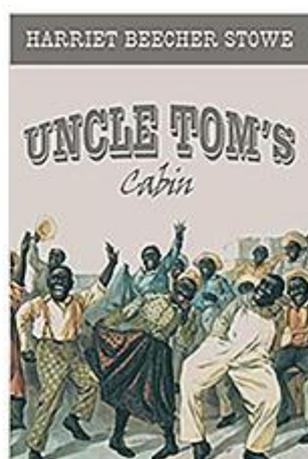
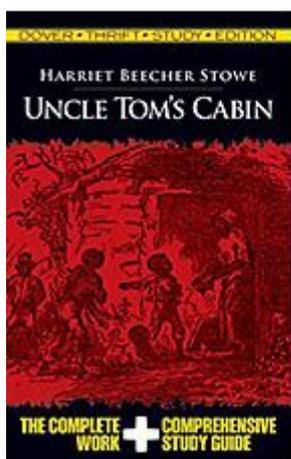
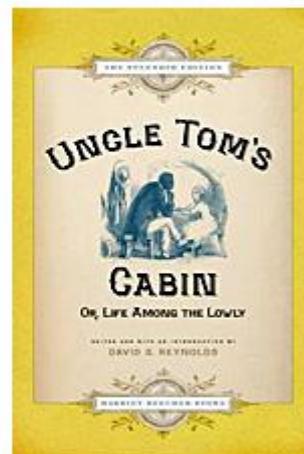
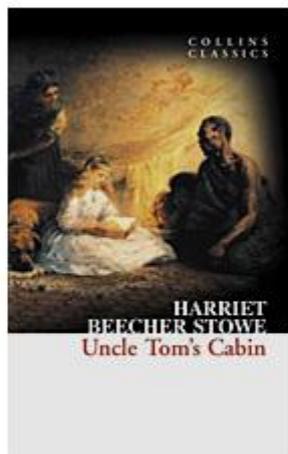
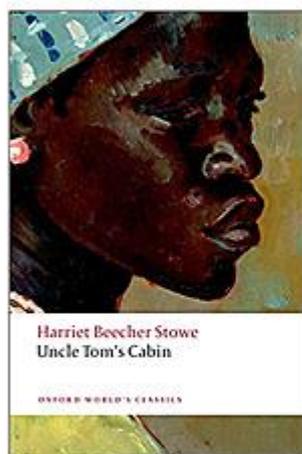
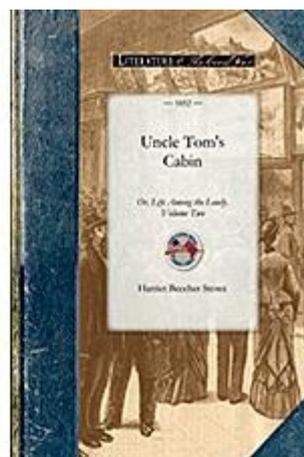
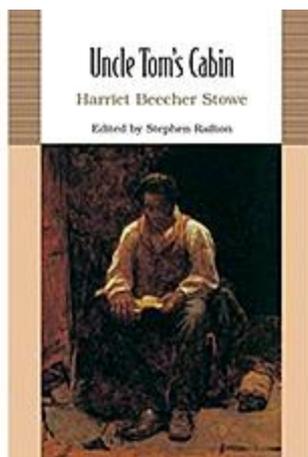
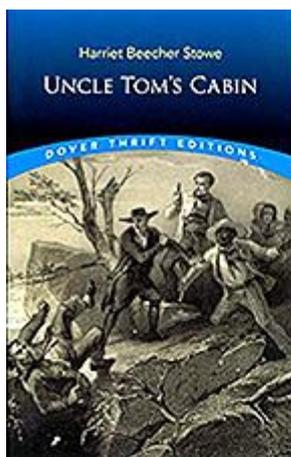


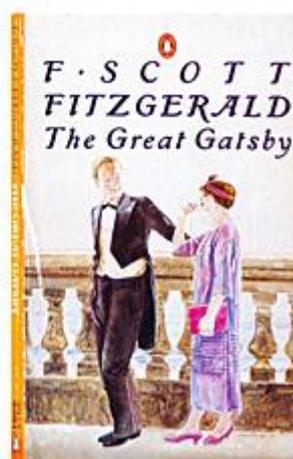
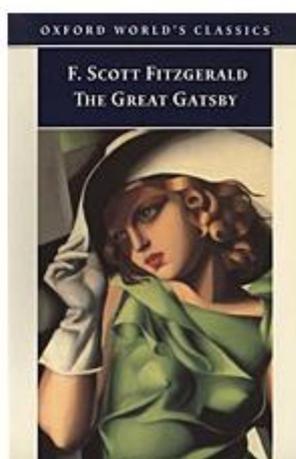
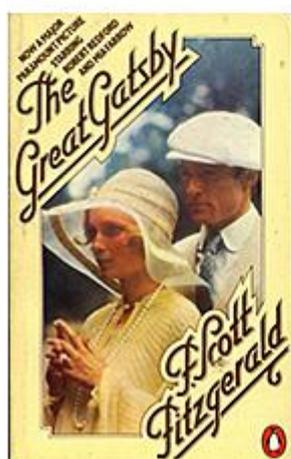
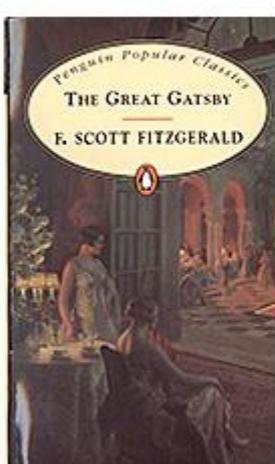
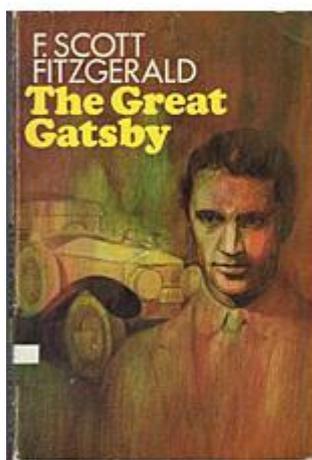
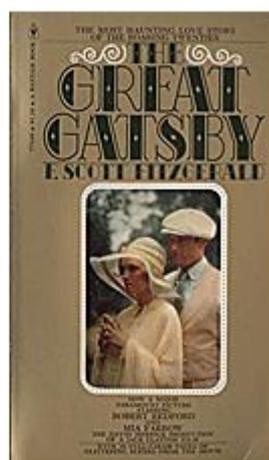
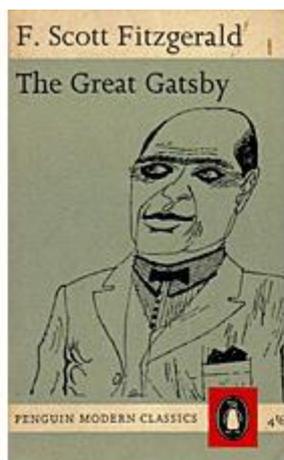
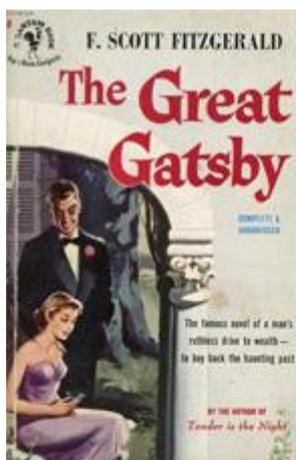


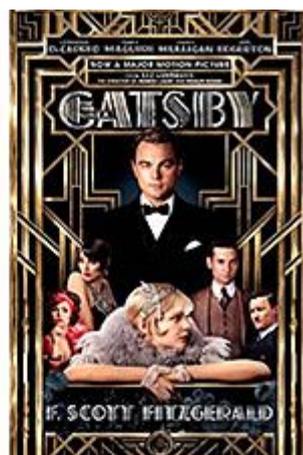
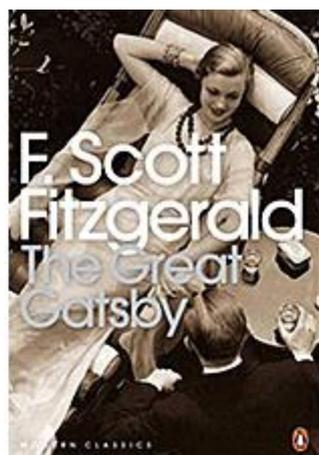




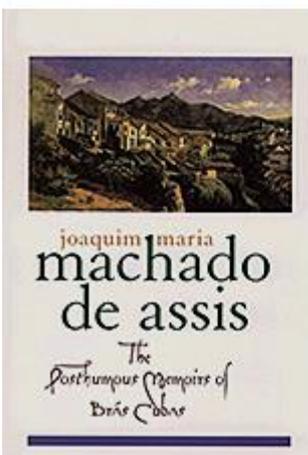
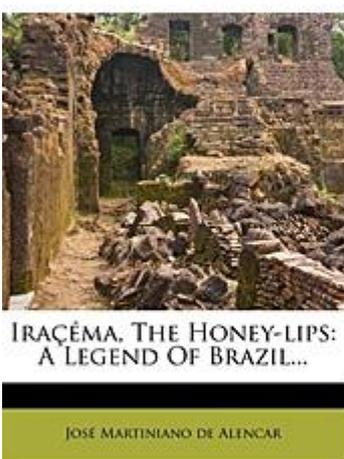
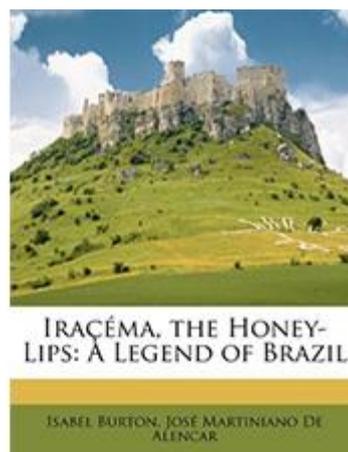
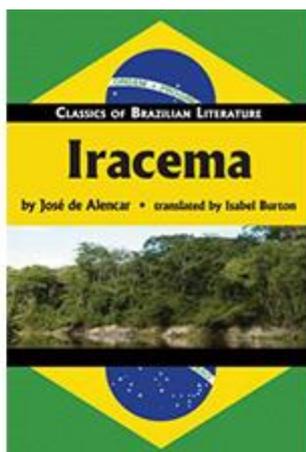
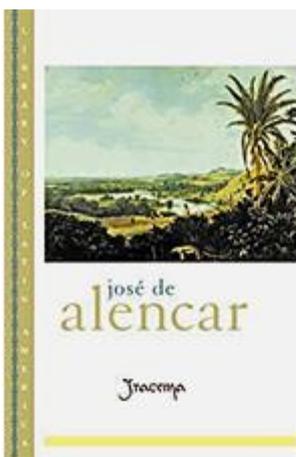


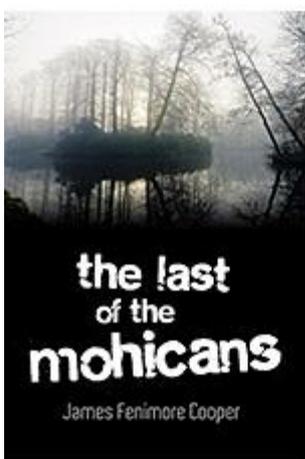
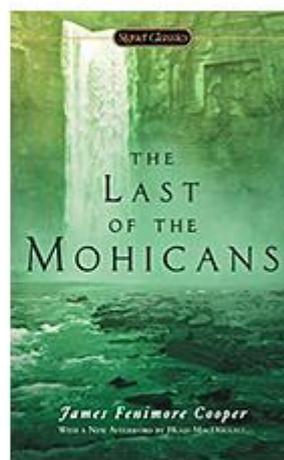
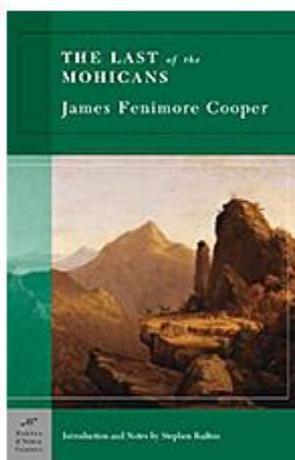
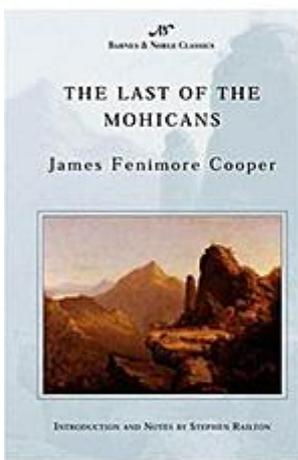
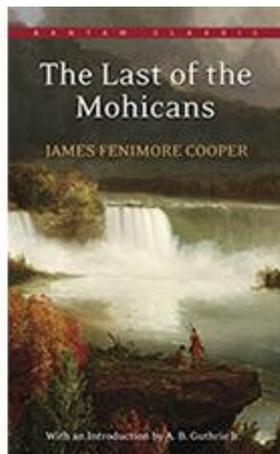
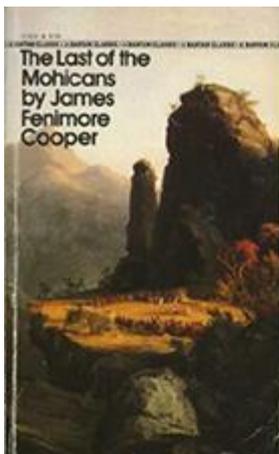






Paisagem





Ícones representados

