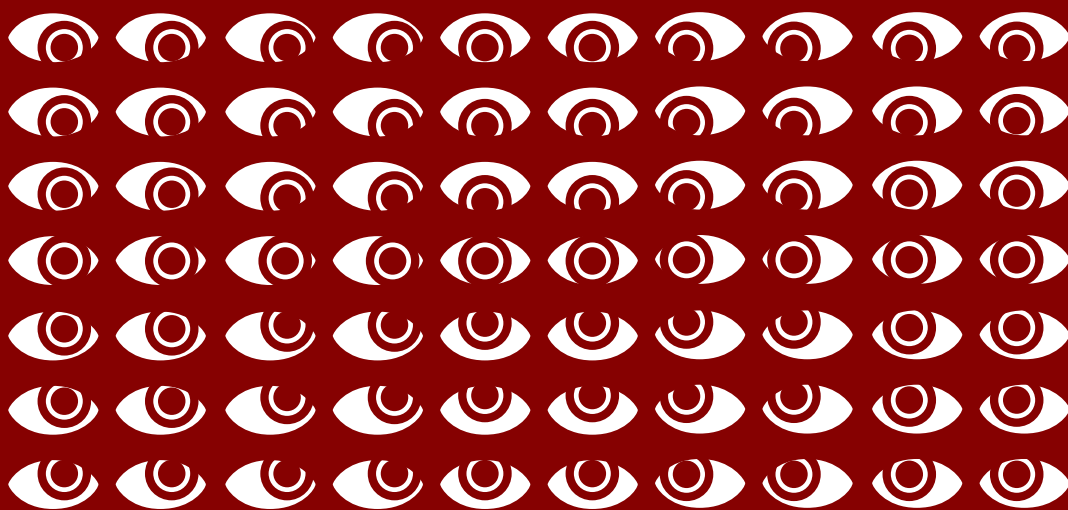


O DESIGN DA CAPA DE LIVRO E A SUA INTERPRETAÇÃO VISUAL

O livro 1984 de George Orwell como estudo de caso



**Dissertação de Mestrado
em Design de Comunicação**
Diana da Silva Oliveira Alves

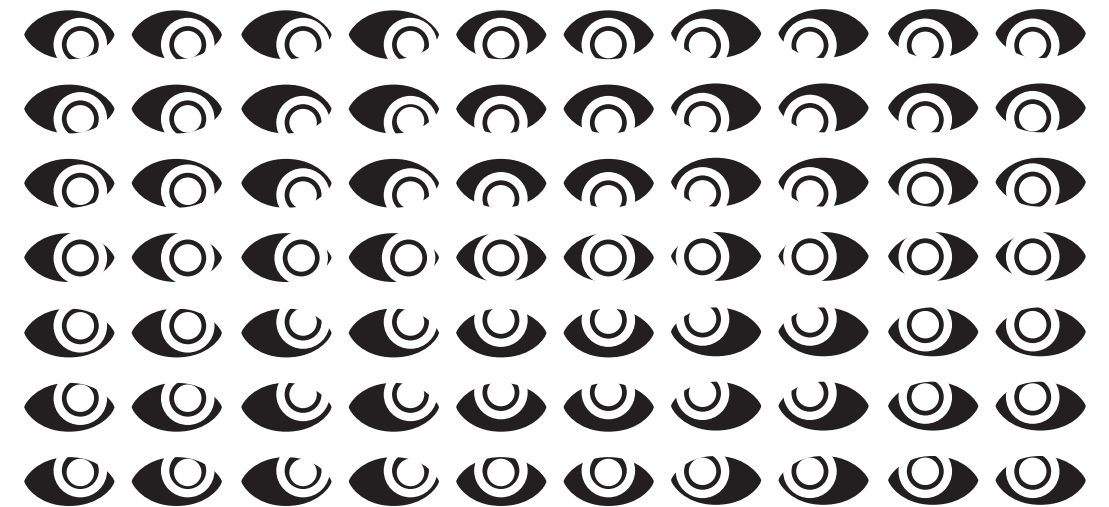
Porto, 2018



esad
arte+
design

O DESIGN DA CAPA DE LIVRO E A SUA INTERPRETAÇÃO VISUAL

O livro 1984 de George Orwell como estudo de caso



**Dissertação de Mestrado
em Design de Comunicação**

Diana da Silva Oliveira Alves

Orientação

Andrew Howard

Porto, 2018

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Andrew Howard, que me auxiliou durante este percurso e que sem o qual não teria chegado a este tema, que tanto prazer me deu explorar.

À minha família, pelo apoio incondicional que sempre demonstram, não só agora, como em todos os momentos da minha vida. À minha mãe e à minha irmã, que me ajudaram sempre que eu precisei e ouviram todas as preocupações que foram surgindo. Ao Diogo Reis, por ser incansável e por me acompanhar todo este tempo.

Às minhas amigas da faculdade, à Inês Duro, Filipa Freitas e Leonor Maia, que me motivaram e se mostraram sempre prontas para ajudar, não podia ter encontrado ninguém melhor.

Finalmente, quero agradecer ao meu pai, Jorge Alves, que sempre se preocupou comigo e com a minha educação. Embora não tenha podido acompanhar este percurso até ao final, tenho a certeza que estaria muito orgulhoso por eu ter chegado até aqui.

RESUMO

O livro, ao passar a ser produzido industrialmente, deixou de ser um artefacto único, acessível apenas às elites, para se tornar num objeto do quotidiano ao alcance de uma grande parte da população. Consequentemente, a capa do livro deixa de cumprir um propósito meramente protetor e decorativo e passa a servir como um veículo de comunicação entre o conteúdo do livro e o seu leitor. Assim sendo, surgem novas preocupações quanto ao design da capa, já que esta se torna na ferramenta central utilizada pelas editoras, de modo a aumentar as suas vendas ao máximo.

A contextualização teórica inicial deste trabalho permite compreender melhor a capa do livro, explicando a sua origem e evolução. Adicionalmente, é também explorada a relevância da capa e os aspetos que influenciam a sua forma final. Compreende-se que esta é responsável pela primeira impressão criada no leitor, moldando a sua expectativa quanto ao seu conteúdo.

A vertente prática desta dissertação procura compreender o modo como uma única narrativa resulta em soluções de capa diferentes. Para tal, o trabalho foca-se nos vários designs criados para as capas de uma obra específica – o livro 1984 do autor George Orwell, publicado pela primeira vez em 1949. Esta obra, apesar de ter relativamente poucos anos, quando comparada com outros clássicos, foi republicada mais de 400 vezes desde a sua publicação original, evidenciando numerosas abordagens no seu design. Esta análise examina essas abordagens centrando-se no modo como diferentes aspetos e interpretações de uma só narrativa resultaram em diversas soluções de design, cada uma procurando expressar a sua própria visão.

Palavras-chave

Design Gráfico, capa de livro, interpretação, narrativa, *1984* George Orwell

ABSTRACT

When the book started being produced industrially it ceased to be a unique artifact, accessible only, to the elites and became an everyday object accessible to a large part of the population. As a consequence, book covers ceased to serve merely as forms of protective wrapping, decorative or otherwise, and began to serve as vehicles of communication between the contents of the book and the reader. New concerns about the design of the cover arise, since it becomes a central means for publishers to increase sales to their full capacity.

The initial theoretical contextualization of this dissertation allows a better understanding of the book covers, explaining their origin and evolution. Additionally, the cover's relevance and the aspects influencing its final shape is also explored. It is understood that the cover is responsible for the first impression created on the reader, shaping expectations about its content.

The practical side of this dissertation seeks to understand the ways in which a single narrative results in different cover solutions. To achieve this, the work focuses on the cover designs of one specific novel – George Orwell's 1984, first published in 1949. This novel, despite having a short existence, when compared with other classics, has been republished over 400 times since its original publication, evidencing countless design approaches. This analysis examines those approaches, focusing on the ways in which different aspects and interpretations of a single narrative have led to diverse design solutions, each seeking to express their own vision.

Keywords

Graphic Design, book cover, interpretation, narrative, 1984 George Orwell

Índice

7

Agradecimentos

9

Resumo

11

Abstract

13

Índice

Introdução

18

Motivação e pertinência

19

Contexto

20

Problematização

20

• Questão de investigação

20

• Objectivos

20

Desenho de investigação

1. Enquadramento Teórico

1.1 Evolução da capa do livro

24

1.1.1 Surgimento da capa do livro

27

1.1.2 Identidade visual nas editoras

29

1.1.3 Golden Years: Anos 40 a 60

32

1.1.4 Do individualismo ao trabalho coletivo

32

1.1.5 O Pós-Modernismo

34

1.1.6 Dos anos 90 até ao presente

1.2 A Capa na Atualidade

36

1.2.1 A importância da capa

38

1.2.2 O processo de criação

40

1.2.3 Fotografia vs Ilustração

42

1.2.4 Coleção vs livro individual

44

1.2.5 O livro digital

46

1.2.6 Tendências no mundo editorial

47

1.2.7 Redesign de clássicos

48

1.2.8 O local de publicação

2. Estudo de caso

2.1 Contextualização

56

2.1.1 A obra escolhida

57

2.1.2 O autor

62

2.1.3 Enredo

65

2.1.4 Contexto

66

2.1.5 Interpretações

68

2.1.6 Temas

68

• Totalitarismo

68

• Manipulação física e psicológica

69

• Controlo do passado

69

• Tecnologia

70

• Linguagem

70

• Guerra

70

• Alienação

71

• Amor

71

• Revolução

72

2.1.7 Símbolos

72

• Big Brother – O Grande Irmão

72

• Pisa-papéis

72

• Quadro da Igreja de São Clemente

73

• O lugar onde não há trevas

73

• Telecrãs

73

• A mulher de braços vermelhos

73

• Faixa vermelha Anti-Sexo

74

• Cigarros e gin Victoria

74

• Ratazanas

74

• O relógio antigo

3. Análise prática

78

3.1 As capas

106

3.2 Cronologia

118

3.3 Os diferentes países

120

3.4 Editoras

123

3.5 A cor

128

3.6 O título

132

3.6.1 Serifado

132

• Números

139

• Extenso

141

3.6.2 Sans-serif

141

• Números

151

• Extenso

153

3.6.3 Números e extenso

154

3.7 Hierarquia

158

3.7.1 Elemento maior

158

• Título

172

• Autor

179

3.8 Temáticas e Elementos em Comum

181

3.8.1 Olhos

196

3.8.2 Tipografia

207

3.8.3 Tecnologia

212

• Câmaras de vigilância

213

• Ecrãs

215

• Outros

216

3.8.4 Rosto vigilante

219

• Big-Brother

221

• Outros

223

3.8.5 Edifícios

231

3.8.6 População

236

3.8.7 Ficção científica

240

3.8.8 Winston

246

3.8.9 Excertos da obra

250

3.8.10 Terror

253

3.8.11 Animais

255

• Ratazanas

255

• Outros

256

3.8.12 Autor

259

3.8.13 Mecanismos

262

3.8.14 Romance

268

3.8.15 Mundo

273

3.8.16 Imagens dos filmes

277

3.8.17 Outros

Conclusão

284

Conclusão

287

Perspetivas futuras

290

Bibliografia

296

Índice de Figuras

Introdução

A capa é a primeira comunicação do livro com o leitor, é uma representação gráfica não só do seu conteúdo, mas de um momento na história...

Drew & Sternberger, 2005

Motivação e pertinência

A capa é a primeira comunicação do livro com o leitor, é uma representação gráfica não só do seu conteúdo, mas de um momento na história... (Drew & Sternberger, 2005).

O tema desta tese surgiu da combinação do interesse pessoal pelo conteúdo do livro em si, com apreço pelo seu grafismo. A capa do livro é o elemento que permite criar uma ligação imediata entre o conteúdo do livro e o seu observador. Assim, esta cumpre um papel de elevada importância, já que pode tão depressa aliciar o leitor a conhecer a história que esta apresenta, como desmotivá-lo. A capa do livro pode, por vezes, não refletir a qualidade do seu conteúdo interior, diminuindo a hipótese de leitura, ou então não o representar de um modo fiel, iludindo o leitor. Este pode posteriormente sentir-se desiludido ao ler a obra, não necessariamente porque esta é de baixa qualidade, mas porque, por exemplo, esperava uma história de amor e leu, ao invés, uma distopia política. Interessa-me o facto de a capa, mesmo sendo de natureza diferente, ter de refletir conteúdo do livro. Isto é, tal como referido por Howard (2008), o ato de ler um livro é sequencial, já que tem que ser lido uma página de cada vez, ao contrário da sua capa, que pode ser vista num único momento.

Adicionalmente, considerou-se que a capa do livro cria uma ligação forte com o leitor já que, no caso de livros exclusivamente textuais, se torna na única expressão visual física da obra. Por outro lado, como a leitura de um romance pode ser um processo que decorre durante vários dias, a capa cria uma relação forte com o leitor, que a observa sempre que o lê. Finalmente, considerou-se que a capa do livro é um trabalho de design de longa duração. Isto é, por exemplo, ao contrário de um cartaz relativo a um evento ou um folheto informativo, cuja relevância dura apenas um certo período de tempo, o livro é um objeto que costuma ser guardado durante vários anos, já que o ato de o deitar fora é considerado por muitos desadequado.

Quanto ao livro escolhido para esta análise das capas, optou-se pela obra *1984* de George Orwell, já que este tem um elevado leque de capas criadas, aumentando, deste modo, a precisão das conclusões tiradas. Pessoalmente, considerou-se também que os resultados das capas deste livro em particular eram alicientes e que o conteúdo do mesmo é igualmente interessante. Mais, embora esta obra seja bastante conhecida noutros países, como na América e na Inglaterra, fazendo por vezes parte do programa de leitura obrigatória, considerou-se que esta não faz tão parte do conhecimento geral em Portugal, como nestes países. Ao desenvolver esta dissertação e ao conversar com diversas pessoas conclui-se que, infelizmente, a maior parte não tem conhecimento da obra. Existirão, de certo, várias pessoas que não se identificam com esta afirmação, já que esta foi baseada unicamente na experiência pessoal. Assim, mesmo não fazendo parte do objetivo desta investigação, espera-se que esta incite a curiosidade no leitor em familiarizar-se com

esta obra, que se considerou abordar assuntos tão relevantes atualmente, como no momento em que foi redigida.

Ao observar as diferentes capas de livro criadas ao longo dos anos, torna-se possível tirar conclusões sobre como uma determinada obra é percebida pela sociedade. Com o passar do tempo, a obra em questão começa a ter certos elementos mais recorrentes nas capas, os quais refletem os momentos e aspetos da narrativa que mais marcaram a mente coletiva. Pretende-se, então, observar como é que uma única narrativa resulta em soluções diferentes e compreender melhor o modo como a capa do livro se relaciona com o seu conteúdo. Adicionalmente, intenta-se perceber se existirá uma única, ou preferível, solução para a problemática de criar uma capa de livro.

Considerou-se que esta investigação será uma contribuição relevante não só para a comunidade de designers, nomeadamente para área do design de capas de livro, como para o público em geral, que poderá compreender melhor o objeto que compra.

Contexto

A capa do livro é um objeto gráfico que com o avançar dos séculos atravessou muitas alterações visuais aliadas ao seu propósito como objeto. Isto é, inicialmente, a capa do livro servia como proteção para os manuscritos dentro desta, sendo feita à mão em materiais como madeira, couro, ou metal e sem referência ao título ou autor. O livro era um objeto valioso pois tinha de ser escrito à mão, o que era em si um processo demorado, já que um único erro comprometia uma página inteira, que teria de ser reescrita. Assim, o livro era um objeto apenas acessível a famílias com grandes posses e principalmente ao clero, pois era um grupo social que sabia ler e produzia estes manuscritos. Foi apenas com a revolução industrial, e o aperfeiçoamento da prensa por parte de Guttenberg, que o livro passou a ser um bem acessível às massas, já que esta invenção diminuiu o tempo e custo de produção de livros. Embora o livro se tivesse tornado num bem mais acessível, a capa continuava a servir principalmente como proteção do mesmo. Estes eram geralmente cobertos com uma sobrecapa de papel, que teria de ser rasgada no momento de leitura, pois esta cobria a sua totalidade. Foi apenas com o passar do tempo que a capa e a sobrecapa se tornaram no objeto de marketing que conhecemos hoje.

O livro *1984*, publicado em 1949 e redigido por George Orwell, foi um sucesso desde a sua publicação, a qual que precedeu a morte do seu ator por apenas 7 meses. O autor tinha já experienciado uma reação bastante positiva relativamente à sua obra anterior, *Animal Farm*, e embora tenha vivenciado o sucesso imediato desta, este nunca chegou a tomar conhecimento do total impacto da sua obra. Orwell foi responsável pela popularização do nome *Big Brother*, utilizado posteriormente num *reality show* com o mesmo nome, e pelos termos *doublethink* e

newspeak, *duplopensar* e *novilíngua* em português, utilizados mais frequentemente em Inglês. Adicionalmente, o termo *Orwellian*, que faz referência ao mundo distópico totalitário descrito em *1984* por George Orwell, encontra-se incluído no dicionário *Oxford English Dictionary*. Esta obra foi traduzida para mais de 65 línguas e a procura de exemplares parece aumentar conforme surgem novas controvérsias políticas. Tal como mencionado por David Dunnico (2011) a relevância e impacto da obra verifica-se tanto no facto de partidos políticos opostos se acusarem mutuamente de promover uma realidade como a descrita no livro, como no facto de *1984* ser publicado por editoras que não disponibilizam mais nenhuma obra do mesmo autor.

Problematização

- Questão de investigação

Como é que uma única narrativa resulta em soluções de capa diferentes?

- Objetivos

O que motiva uma editora a criar uma nova capa;

Quais os elementos e temáticas mais comuns nas capas e os menos explorados;

Compreender se existem soluções preferíveis que se adequem melhor ao tema;

Perceber se o país de origem influencia o número de capas criadas;

Analisar se existe uma maior ênfase no autor ou no título da obra;

Procurar uma evolução das capas ao longo dos anos;

Verificar se se nota uma preferência pelo registo fotográfico ou pela ilustração.

Desenho da Investigação

Esta dissertação foi dividida em duas grandes categorias, a Contextualização e o Estudo de caso, que foram posteriormente subdividas em dois capítulos com diferentes temas. Na primeira, será feito um enquadramento quanto à história da capa do livro e ao modo como diferentes aspetos afetam o resultado da capa, assim como outras temáticas pertinentes. Pretende-se, com isto, conhecer melhor a capa do livro e o modo como esta é compreendida na atualidade, podendo assim responder com maior exatidão às perguntas mencionadas anteriormente. Na segunda parte do trabalho, será inicialmente feita uma contextualização da obra selecionada, elaborando com maior rigor os motivos da sua escolha e os critérios de seleção das capas. Aqui, será também exposta a vida do autor, o contexto

de surgimento do romance, o seu enredo, interpretações, temáticas e símbolos. Considerou-se esta informação relevante, já que para poder compreender e analisar as capas da obra corretamente, é essencial conhecê-la bem.

Por fim, de modo a responder à questão de investigação e aos objetivos da dissertação, fez-se uma análise quantitativa e qualitativa do material recolhido. Isto é, foi tida em conta a quantidade de capas que se encaixaram nos diferentes temas, como por exemplo a quantidade de soluções criadas por ano, foi também analisado o conteúdo de várias capas e recolheram-se diferentes opiniões sobre as mesmas. De modo a compreender as motivações que levam uma editora a criar uma nova edição de um livro já publicado, fez-se inicialmente uma pesquisa sobre a capa em geral, na categoria da Contextualização. Posteriormente, procurou-se nas capas de *1984* se seria notório um aumento na produção conforme os anos ou país de origem. Foi também realizada uma cronologia, para melhor representar a evolução das capas e sua quantidade por ano. Com o intuito de perceber quais os elementos ou temáticas desenvolvidos, e se existe alguma preferência por representar objetos ou cenas da obra, ao invés de ideias, agruparam-se todas as capas conforme os seus elementos e temáticas em comum. Procurou-se, também, encontrar outros aspetos em comum, tais como a cor, a tipografia e o tipo de imagem, fotográfica ou ilustrada. Finalmente realizou-se uma análise que intenta perceber a hierarquia nas diversas capas entre o título e o autor.

No final da dissertação, foi feita uma conclusão geral onde se expõem as respostas que surgiram às perguntas colocadas e onde são também apresentadas as perspectivas de possíveis investigações futuras.

1. Enquadramento Teórico

O único propósito da sobrecapa era cativar o leitor, por isso os artistas tomavam muitas liberdades em relação ao conteúdo do livro. A disparidade entre a intenção do autor e a interpretação do artista raramente era posta em questão. Ser atrativa era o mais importante: nalguns casos, a sobrecapa constituía a melhor parte do livro.

Heller & Vienne, 2014, p. 81

1.1 Evolução da Capa do Livro

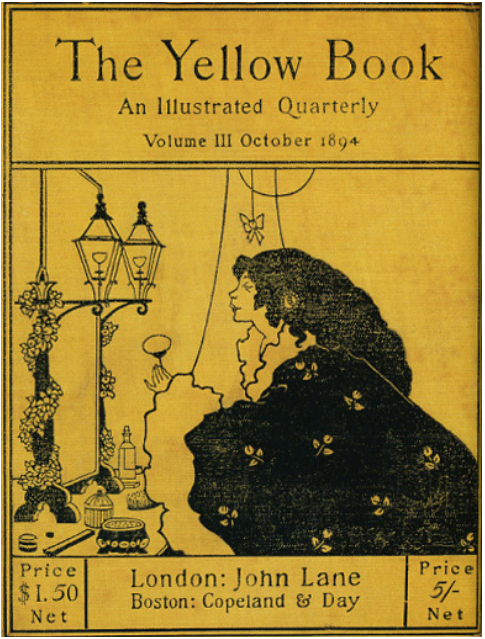
1.1.1 Surgimento da capa do livro

Inicialmente, o propósito da capa do livro era o de proteger o seu interior, já que o livro era um bem raro, devido ao seu extenso tempo de produção, que se refletia num elevado custo. O livro era portanto um símbolo da riqueza de quem o possuía e a sua capa era feita por encomenda, conforme as indicações do comprador. Este era escrito e encadernado à mão, com materiais como madeira, couro, metal e embelezado com elementos decorativos como ouro, prata e joias, não fazendo geralmente referência ao título ou autor.

Foi apenas com a revolução industrial, a invenção de tipos móveis e aperfeiçoamento da prensa por parte de Gutenberg, que o livro passou a ser um bem mais acessível às massas, já que esta invenção diminuiu o tempo de produção do livro e, conseqüentemente, o seu preço. Considera-se como o primeiro exemplo da sobrecapa a do livro *Keepsake*, publicado pela editora *Longman*, em 1832. Esta capa, ainda que muito rudimentar, apresentava o título da obra e o nome da editora e o seu verso anunciava as publicações futuras desta editora. As sobrecapas tinham como objetivo principal proteger os livros desde o seu local de impressão até à livraria, onde eram posteriormente descartadas. Estas sobrecapas assemelhavam-se mais a embrulhos do que às sobrecapas que conhecemos hoje, eram impressas apenas com a informação necessária para identificar o livro em questão e teriam de ser rasgadas aquando da sua abertura (Connolly, 2009).

Uns anos mais tarde, surgem as sobrecapas com abas, que permitiam a utilização do livro com esta camada protetora que, embora geralmente fosse deixada em branco, começava a surgir com impressão progressivamente mais complexa. O distanciamento destas sobrecapas das que conhecemos hoje pode ser observado numa carta escrita pelo autor Lewis Carrol para a editora que publicaria o seu livro *The Hunting of the Snark*. Nesta carta, o autor pede que o título do trabalho seja escrito na espinha do livro, afirmando que “A vantagem será que [o livro] poderá estar na livraria sem ser retirado do papel e assim mantê-lo-á mais limpo e numa condição mais selada.” (Susina, 2011, p. 64, tradução livre).

O design das capas de livro começou a ser mais explorado nos anos 1890, por se ter reconhecido o seu potencial para atrair mais compradores. Com o intuito de melhorar o marketing de um determinado livro, procurava-se mimetizar as tendências artísticas da época conferindo assim uma estética mais moderna à capa, imitando, por exemplo, os estilos gráficos dos cartazes correntes. No entanto, o aumento da experimentação visual e ornamentação nas capas não era defendido por todos. O livro era considerado um objeto intelectual, cujo valor residia no conteúdo, sendo a ornamentação na sua capa consequência do mau gosto das massas. Assim, quem se opunha à ornamentação apelava a abordagens



← Figura 1
Aubrey Beardsley, *The Yellow Book*, vol. 3, 1894

mais minimais, consideradas mais adequadas ao conteúdo do livro. No entanto, por volta dos anos 1900 até as editoras mais tradicionais começaram a reconhecer o potencial das capas como objeto de marketing, dando mais atenção à capa no momento da sua criação (Larimore, 2015). “Pelos anos 1920, sobrecapas pictóricas e com um elevado uso de cor tinham-se mais ou menos estabelecido, ainda que o grafismo simples ainda dominasse.” (Connolly, 2009, p. 1, tradução livre).

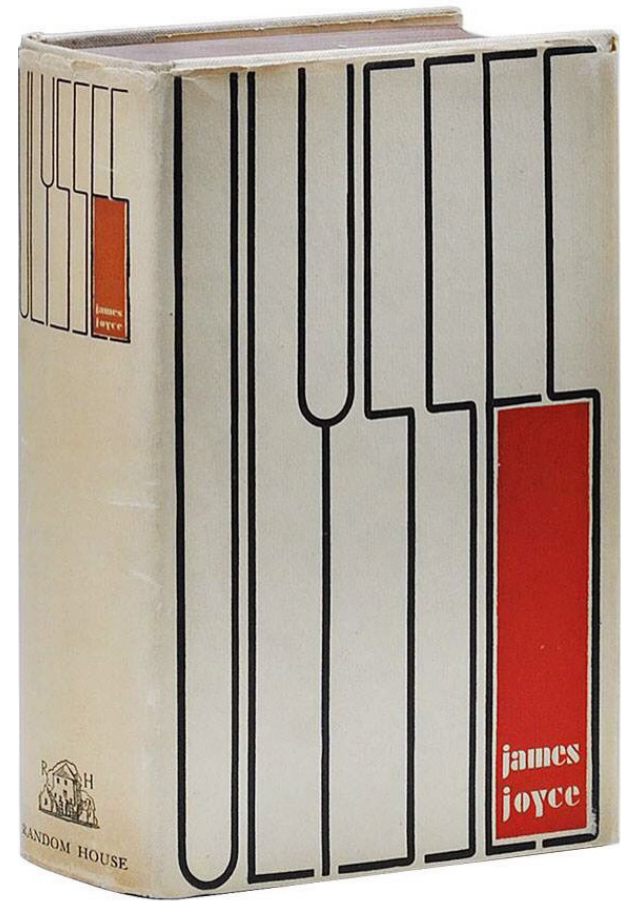
Anteriormente aos avanços tecnológicos na impressão, a criação de projetos sem limitações no número de cores utilizadas era considerada uma extravagância, pois o custo de produção seria tanto maior quantas mais cores fossem utilizadas. Para a impressão da capa o desenho original era transferido num processo fotográfico para uma matriz. Neste método, obtinham-se os melhores resultados quando a imagem criada era constituída por formas simples e sem sombreado. Estas limitações técnicas restringiam as possibilidades criativas, no entanto conferiam à capa individualidade e impacto. As capas criadas nesta época aproximavam-se visualmente aos cartazes correntes pois também estes sofriam das mesmas limitações técnicas. Estas capas eram geralmente impressas em papel mate e, embora estimulantes ao toque, a sua cor acabava por desvanecer na lombada (Powers, 2001).

Os movimentos artísticos *Arts and Crafts* e a *Art Nouveau* influenciaram o design das capas de livro da sua época. Um exemplo é o trabalho de Aubrey Beardsley nos primeiros volumes da revista britânica *The Yellow Book*, reconhecida pela sua diversidade criativa. Neste trabalho, Beardsley utilizava ilustrações a preto sobre um fundo amarelo, que se distanciavam um pouco das suas habituais ilustrações grotescas. Estas capas afastavam-se do estilo Vitoriano e criavam grande impacto no público, tanto positiva como negativamente.

Embora geralmente a sobrecapa do livro ainda fosse, ao contrário do seu interior, considerada efêmera, Ernst Reich entendia o livro como um todo. Em 1934, ao criar a sobrecapa para a primeira edição Americana do livro *Ulisses*, Reich foi contra as convenções da sua época ao criar uma solução tipográfica que ocupava a totalidade do espaço disponível e fazendo adicionalmente uso de uma paleta de cores muito reduzida. Ainda assim, no decorrer das décadas de 20 e 30, a criação de sobrecapas era considerada, no mundo do design gráfico, como uma atividade de pouco prestígio, por estar intrinsecamente relacionada à área da publicidade, que se pensava ter um baixo valor artístico. As sobrecapas nesta época eram geralmente abordadas como mini cartazes publicitários, sendo o seu principal objetivo a venda do produto (Heller & Vienne, 2014).

O único propósito da sobrecapa era cativar o leitor, por isso os artistas tomavam muitas liberdades em relação ao conteúdo do livro. A disparidade entre a intenção do autor e a interpretação do artista raramente era posta em questão. Ser atrativa era o mais importante: nalguns casos, a sobrecapa constituía a melhor parte do livro (Heller & Vienne, 2014, p. 81).

→ **Figura 2**
Ernst Reichl, *Ulysses*, 1934



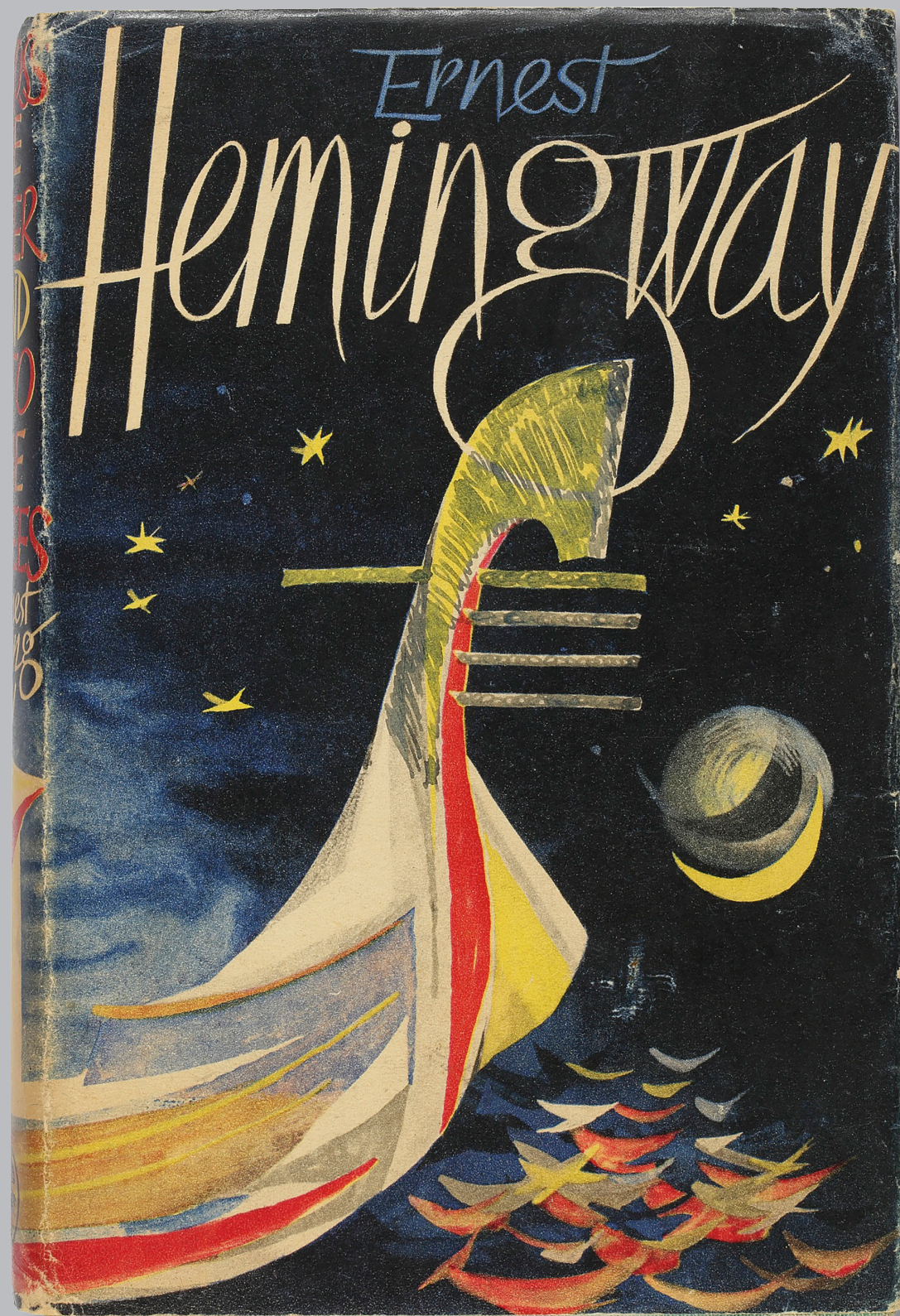
1.1.2 Identidade visual nas editoras

No final da Primeira Guerra Mundial, deu-se um crescimento no mercado literário e, conseqüentemente, um aumento da concorrência entre editoras. Assim, começou-se a observar o surgimento de identidade visual nas editoras, presente nos livros publicados, e a utilização de estilos visuais definidos para determinados gêneros literários, que auxiliava no reconhecimento das obras de cada editora. Nos anos 30, devido a este crescimento no mercado, surgem os livros de bolso da editora *Albatross Books*, marcados pelo seu pequeno formato, preço acessível e capa mole. Esta série de livros *Albatross* era caracterizada também pelo uso de tipografia sem serifa e de um código de cores para cada gênero literário, como por exemplo o vermelho para aventura e crime, laranja para novelas e comédia e amarelo para ensaios e romances psicológicos (Guimarães, 2017).

O surgimento, em 1935, da editora *Penguin Books*, inspirada pelas reimpressões de capa mole da editora *Albatross*, foi “o começo de uma das maiores mudanças na publicação de livros desde a invenção da prensa.” (Powers, 2001, p. 9, tradução livre). Aquando do seu surgimento, a editora publicava livros de boa qualidade literária ao preço de *sixpence*, que equivalia ao valor de um maço de cigarros, numa altura em que os livros de capa dura mais baratos custavam cinco vezes mais. Esta editora foi a primeira no Reino Unido a produzir livros de capa mole em grande escala e tornou-se emblemática devido ao seu design característico. As capas dos livros da *Penguin* seguiam uma série de regras predefinidas, como um esquema de cores, onde se utilizava por exemplo o laranja para ficção, o azul para biografia e o verde para crime, e obedeciam a uma grelha definida para a colocação da informação. Este conjunto de regras resultava numa imagética coesa nas capas, contribuindo para a consolidação da identidade da editora. Lentamente, foram surgindo na *Penguin* capas com ilustração, especialmente na editora americana, que era menos rígida e criava livros com o intuito de serem vendidos em quiosques e aeroportos (The Guardian, 2003).



← **Figura 3**
Antes e depois das alterações feitas por Tschichold nas capas da *Penguin*



↑ **Figura 4**
Hans Tisdall, *Across the River and into the Trees*, 1950

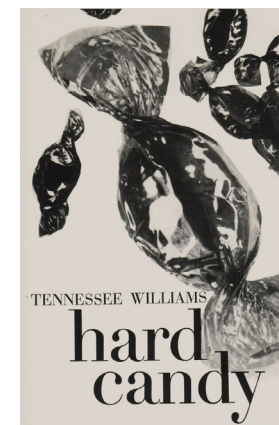
No final da segunda guerra mundial, Jan Tschichold juntou-se à *Penguin* e aperfeiçoou o design simplista das capas, aumentando os espaços em branco, alterando o logótipo e modificando a tipografia utilizada para os títulos e autores. Tschichold, desde da sua passagem pela Bauhaus, seguia os princípios modernistas de racionalidade e funcionalidade, tendo publicado um manifesto intitulado *Die Neue Typographie* onde expunha regras de composição visual, apresentava guias e hierarquias estruturadas de tipografia, condenava a utilização de tipografia serifada e apelava à utilização deliberada de espaço vazio. O legado de Tschichold ficou registado na *Penguin* num pequeno *booklet*, *Penguin Composition Rules*, composto por um conjunto de regras para os editores e compositores, que aborda desde o espaço desejado entre cada palavra, até à ordem de conteúdos no livro, como as notas do autor e a bibliografia (The Writers' Academy, 2017).

1.1.3 Golden Years: Anos 40 a 60

O tempo decorrido ente 1940 e 1960 é considerado o mais interessante na área editorial, já que é neste período que surgem algumas das editoras mais relevantes. Tal resulta num aumento da comercialização de livros de capa mole, que ainda se encontravam à margem das regras impostas pelos princípios de marketing (Schreuders, 1981). Os avanços tecnológicos decorridos após a Segunda Guerra Mundial aumentaram as perspectivas económicas dos bens de consumo, levando a uma crescente preocupação com a reputação empresarial e consequentemente, numa maior dedicação na criação da imagem corporativa (Meggs & Purvis, 2009). Adicionalmente, este avanço tecnológico facilitou a execução dos projetos libertando-os das limitações técnicas anteriores. Estes vinte anos são então marcados pela liberdade e experimentação criativa, pelo individualismo e pela estabilização do mercado levando, posteriormente, ao desenvolvimento de estratégias de marketing.

Por volta das décadas de 50 e 60, as ilustrações tradicionais começam a cair em desuso, sendo substituídas por novas técnicas que geralmente utilizavam fotografia e experimentavam com *lettering*. É possível observar como os trabalhos de Elaine Lustig Cohen e Hans Tisdall, embora tenham sido criado na mesma época, envelheceram de diferentes modos. O primeiro consegue manter-se moderno enquanto que o segundo invoca uma estética passada. O tempo decorrido entre 1940 e 1970 precede os avanços tecnológicos na impressão de cor, que levaram à desvalorização da capacidade de interpretação do designer, resultando num período favorável para as capas de livro (Powers, 2001).

Durante os anos 60, aquando da colocação do designer Germano Facetti na direção artística, a editora *Penguin* segue um novo rumo nas capas dos seus livros, optando por se afastar do grafismo clássico anteriormente desenvolvido por Tschichold. Esta alteração manifesta-se na integração de imagem na capa, resultante da necessidade de ajustar a editora ao mercado cada vez mais com-



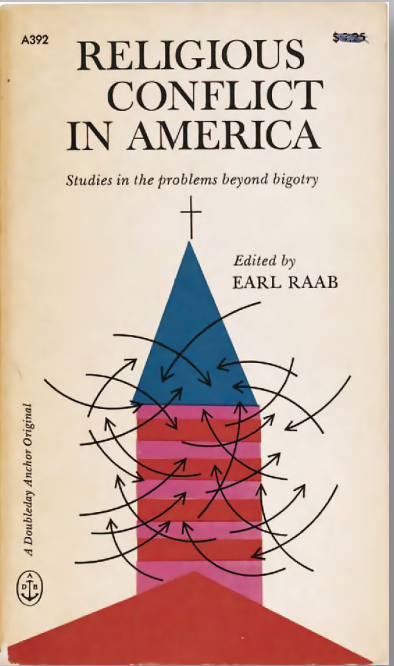
↑ **Figura 5**
Elaine Lustig, Cohen
Hard Candy, 1959

petitivo, procurando assim agradar às massas (Carvalho, 2008). É nesta altura, que começam a surgir ilustrações nas capas da *Penguin*, considerando-se talvez as mais reconhecíveis as capas resultantes da série criada para as obras de Shakespeare conhecida por *Penguin Shakespeares*, com ilustrações criadas por David Gentleman (The Guardian, 2003).

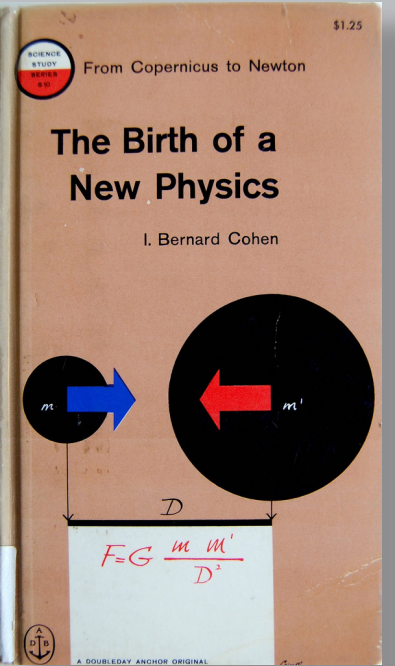
Nestas décadas, o design gráfico vê um aumento no seu reconhecimento como atividade e os métodos tradicionais de ilustração e narrativa parecem agora incapazes de refletir os avanços visuais do seu tempo. Observa-se uma procura de novas formas, dando mais liberdade aos designers e resultando na criação de novas técnicas e estilos próprios. Na América, é evidente uma influência por parte da Europa aquando da experimentação de novas abordagens visuais. Os movimentos artísticos europeus, como o *De Stijl* e o Construtivismo, auxiliaram no desenvolvimento do Modernismo e, consequentemente, da implementação de diferentes formas de abordar o design gráfico. Esta abordagem Modernista no design americano fica marcada pelo trabalho de designers de renome como Alvin Lustig e Paul Rand (Guimarães, 2017).

“O reconhecimento da capa do livro como objeto de design gráfico na América coincidiu com a consolidação do design gráfico como profissão” (Drew & Sternberger, 2005, p. 20, tradução livre). Destaca-se o trabalho de William Addison Dwiggins, que auxiliou, graças às suas distintas capas de livros geradas através da utilização de ilustração, tipografia, caligrafia e stencil, na aceitação do design gráfico como profissão. Dwiggins é também considerado responsável pelo surgimento do termo ‘designer gráfico’ (Larimore, 2015). No seu trabalho, Dwiggins prestava especial atenção à lombada do livro, criando um trabalho que se destacava no mercado americano, embora fosse considerado por escritores do seu tempo como ‘vulgar’ (Powers, 2001). Dwiggins abordava o livro como um todo, combinando o design e tipografia tradicionais com elementos ilustrativos e caligráficos Modernistas, e tratava a capa do livro com profissionalismo, criando resultados sóbrios e bem calculados (Drew & Sternberger, 2005).

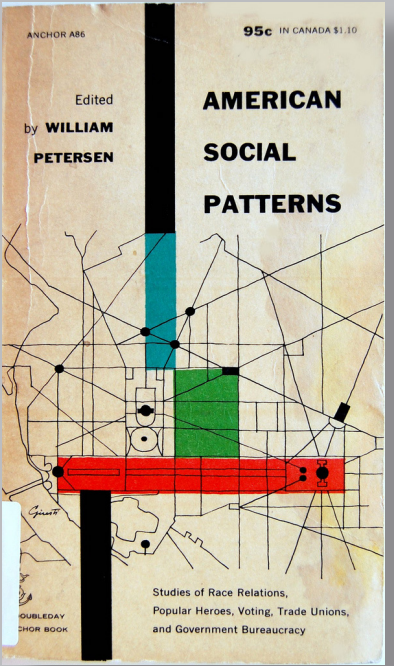
Com a chegada dos anos 60, o Modernismo começou a deixar de ser tão aclamado na América, embora alguns designers como George Giusti, Fred Troller e Rudolf de Harak continuassem a expandir a austeridade formal do modernismo para novas fronteiras. Simultaneamente, diversos designers como Milton Glaser, Seymour Chwast e Vincent Ceci adotavam novas técnicas, fazendo uso de ilustração e tipografia tradicionais, criando uma mistura de estilos, que seria inconcebível para os seus colegas Modernistas. O trabalho de George Giusti demonstra a capacidade de representar visualmente conceitos abstratos. Nos seus projetos, Giusti transmite informação e conceitos complexos, abordando temas como matemática, física e sociologia, através de ilustrações simples que se assemelham a diagramas. Ainda que de Giusti aprecie a utilização de formas simples, o seu trabalho não é inteiramente geométrico e as suas capas retêm um carácter manual (Drew & Sternberger, 2005).



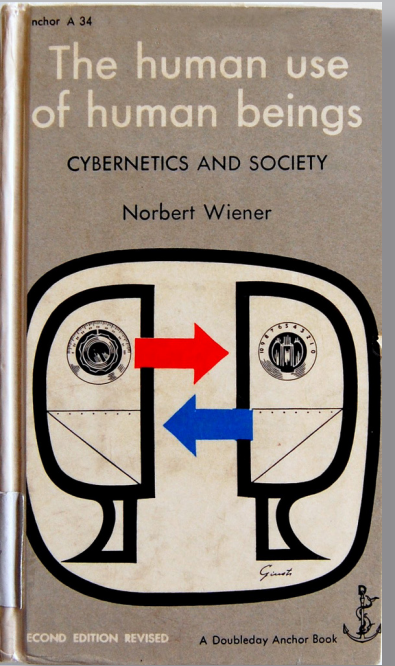
↑ Figura 6
George Giusti, *Religious Conflict in America*, 1964



↑ Figura 7
George Giusti, *The Birth of a New Physics*, 1960



↑ Figura 8
George Giusti, *American Social Patterns*, 1956



↑ Figura 9
George Giusti, *The human use of human beings*, 1954

1.1.4 Do individualismo ao trabalho coletivo

A liberdade criativa das décadas de 40 a 50 só se tornou possível graças à confiança depositada nos designers por parte das editoras. Nesta época, era comum encontrar a assinatura do autor da capa do livro juntamente com a sua ilustração, demonstrando que o trabalho era entendido, não como só um projeto de publicidade, mas como uma obra de arte. No entanto, o desenvolvimento do mercado livreiro e o consequente crescimento na competitividade entre editoras nos anos 70 levaram ao aumento no número de restrições apresentadas aos designers aquando do desenvolvimento da capa do livro. Devido a uma maior preocupação com os valores de venda da capa do livro, as editoras começaram a ter um maior envolvimento no processo de criação da capa. Adicionalmente, em vez de reconhecer designers como artistas, como sucedia anteriormente, as editoras reivindicavam autoria pelas capas produzidas. O aumento do envolvimento das editoras, juntamente com uma progressiva diminuição no investimento em materiais de qualidade, levou a uma perda de qualidade das capas de livros desenvolvidas (Larimore, 2015).

O desenvolvimento do mercado levou também a que várias empresas se tornassem independentes do estado, fazendo com que as pequenas editoras fossem ultrapassadas por editoras de maior dimensão. Uma grande diferença entre as pequenas editoras, que usufruíram de um vasto sucesso nos anos 50 a 60, e as editoras de grande escala, é a sua atitude em relação ao seu trabalho: a primeira concentrada em disponibilizar trabalhos de boa qualidade ao público, enquanto a segunda focada no sucesso comercial (Drew & Sternberger, 2005). Consequentemente, estas grandes editoras estavam muito menos dispostas a correr riscos no design das capas, favorecendo abordagens mais seguras e pouco experimentais. “O mítico designer-como-criador-artístico estava a decrescer em favor de um designer mais profissionalizado que conseguisse ser uma eficiente roda dentada nos mecanismos da máquina corporativa.” (Drew & Sternberger, 2005, p. 105, tradução livre).

1.1.5 O Pós-Modernismo

Se o Modernismo procurava criar um mundo melhor, o Pós-modernismo – para horror de vários observadores — parece aceitar o mundo como ele é. (...) No Pós-modernismo, as distinções hierárquicas modernistas entre a prestigiada alta” cultura e a desprezível “baixa” cultura colapsaram e tornam-se ambas numa possibilidade equivalente, encontrando-se numa posição de igualdade (Poynor, 2013, p. 11, tradução livre).

Pelos meados dos anos 70, muitos designers optavam por um design mais formal e pouco expressivo, criando imagens mais anónimas e corporativas, menos focadas em transmitir o conteúdo do livro (Drew & Sternberger, 2005). No entanto, no final desta década, surge uma nova abordagem na qual designers, baseando-se

na ideia de que o significado deve ser interpretado por cada um, utilizavam diferentes estilos e imagens, de modo a criar resultados com diversas interpretações possíveis. Assim, a técnica da colagem predominou nos anos 80, jogando com a perceção de dimensão e misturando diferentes estilos (Larimore, 2015). Ainda assim, o Pós-modernismo é alvo de várias críticas por se considerar que se trata de uma “sobreposição de formas gráficas desarmoniosas de um modo que resulta em mensagens confusas” (Heller, 1993, p. 53, tradução livre).

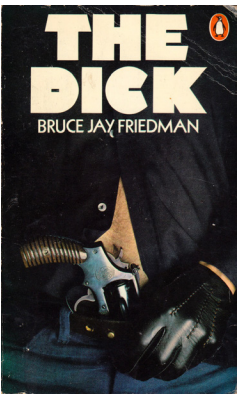
O trabalho de April Greiman é considerado um dos pilares do design Pós-modernista na América. Greiman foi instruída segundo os ideais tradicionais do Modernismo Suíço, no entanto, posteriormente, começou a refletir sobre a lógica rígida das suas grelhas. Greiman defendia que os avanços tecnológicos do computador permitiam a criação de uma nova imagética na qual se poderia misturar imagem e texto, de um modo nunca antes experimentado. O seu trabalho demonstra uma época de grande reflexão teórica na área do design gráfico e denota uma experimentação com os conceitos de significado e a legibilidade (Drew & Sternberger, 2005).

Ainda que a sobrecapa tenha recebido mais atenção por parte dos artistas e editoras, nos anos 70, havia ainda muita gente que considerava a sobrecapa um elemento descartável. Atualmente, ainda que muitos leitores sejam descuidados com a sobrecapa, chegando a utilizá-la como marcador, raramente irão ao extremo de a deitar ao lixo. Considera-se o motivo pelo qual antigamente se descartava a sobrecapa do livro, o facto de esta ocultar a encadernação original que por vezes utilizava couro, estampagem a dourado e cores cativantes resultando numa capa muito apelativa (Connolly, 2009).

David Pearson explica que por volta dos anos 70 e 80, numa altura em que a televisão tinha ganho uma grande presença no quotidiano, as capas da editora Penguin revelam que esta se encontrava perdida quanto à sua direção. A identidade da editora praticamente desaparece das capas dando lugar a imagens mais dramáticas e a um grafismo mais focado no autor (Walker Art Center, 2012).



← Figura 10
Penguin, *Lace*, 1970/80



← Figura 11
Penguin, *The Dick*, 1970

1.1.6 Dos anos 90 até ao presente

Em consequência dos avanços tecnológicos ocorridos nos anos 90, a função do designer altera-se, pois o que antes tinha de ser feito por vários profissionais, podia agora ser manipulado por uma só pessoa através de um computador. Por exemplo, para fazer uma alteração de tipografia e o seu tamanho numa composição, já não era necessário recorrer a outro profissional, que posteriormente imprimia e enviava o pedido, aumentando o tempo e custos associados. Assim, as possibilidades de criação de imagem expandem-se com o surgimento deste novo instrumento. Muitos designers utilizaram estas novas ferramentas como uma extensão útil daquilo que já sabiam e faziam, enquanto que outros, assumiram as características visuais específicas deste novo meio (Drucker & McVarish, 2009). “Vários designers que criavam uma imagética fabulosa no ecrã, ficavam desapontados ao descobrir que a estética eletrónica não era sempre dignamente representada aquando da sua impressão.” (Drucker & McVarish, 2009, p. 329, tradução livre). Assim, os designers teriam de aprender a trabalhar com esta nova ferramenta e a saber adequar a imagem do ecrã à impressão. Ainda que muita da experimentação gráfica nos anos 80 e 90 tenha estado ligada ao computador, alguns designers sentiam uma certa hesitação em aderir às novas tecnologias. O computador, ao disponibilizar inúmeras possibilidades de mistura de camadas e modificação de cores, é acusado de “conferir às imagens o equivalente visual do efeito de eco num sintetizador.” (Powers, 2001, p. 10, tradução livre).

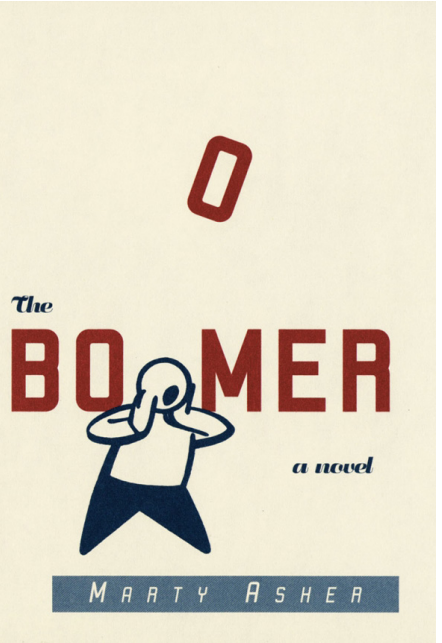
Com o aumento da utilização do computador no processo de design, as editoras começam a ganhar mais controlo sobre o desenvolvimento da capa do livro. “O número de alterações, revisões, e redesigns eram superiores em capas de livro do que em revistas ou capas de álbum. Isto era porque havia mais tempo para as fazer.” (Scher, 2005, p. 78, tradução livre). Devido à instantaneidade das alterações feitas em projetos criados no computador, as pequenas alterações e revisões do trabalho já não se encontram restringidas pelo tempo e custos associados. Assim, o número de versões criadas até chegar à solução final aumenta e decisões sobre cor e composição incluem mais elementos da equipa, cujas preocupações se focam mais em assegurar um grande número de vendas do que na criação de um trabalho de qualidade. Consequentemente, as capas acabam por ter pouca margem para criatividade, optando-se por soluções que já tivessem provado o seu sucesso em livros passados (Scher, 2005).

Designers de capas de livros contemporâneos, especialmente aqueles que trabalham no campo de grandes publicações corporativas, usufruem de pouca oportunidade para se envolverem em comentários políticos profundos, e devem ser inteligentes e diplomáticos se quiserem prosseguir experimentação gráfica progressiva. Os designers de capas de livros mais recentes e inovadores conseguem contrabalançar as frequentes e severas exigências do comércio, com a intensa sugestibilidade da comunicação gráfica. O corpo de trabalho eloquente produzido na última década representa um renascimento de um design de capas sugestivo e conceptual (Drew & Sternberger, 2005, p. 137, tradução livre).

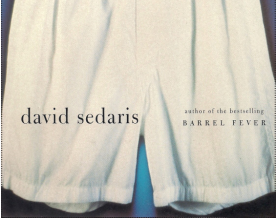
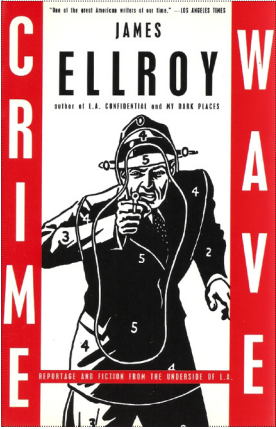
Um dos designers mais marcantes de capas de livro contemporâneas é Chip Kidd (2005), conhecido por incorporar elementos da cultura pop no seu trabalho e pela vertente humorística que inclui nos seus projetos. Este procura criar capas de livros que façam o leitor pensar, acreditando que a capa deve fazer mais do que representar uma cena descrita na narrativa. Simultaneamente, Kidd aspira criar capas com um design intemporal, pois considera que o livro é um objeto eterno, já que dificilmente é descartado. Observa-se no trabalho de Kidd, uma despreocupação com a distinção entre design de alta cultura com o design da cultura Pop e uma nostalgia pela imagética das décadas 80 e 90, não deixando de criar um design inteligente (Drew & Sternberger, 2005).



↑ Figura 12
Chip Kidd, *Possible Side Effects*, 2007



↑ Figura 13
Chip Kidd, *The Boomer*, 2000



↓ Figura 15
Chip Kidd, *Naked*, 1997

1.2. A CAPA NA ATUALIDADE

1.2.1 A importância da capa

A capa do livro procura refletir numa só imagem o conteúdo do livro, quer através da representação figurativa de um momento marcante ou elemento do mesmo, quer tentando capturar um conceito elaborado na narrativa. De qualquer modo, a capa e o seu interior são intrinsecamente diferentes pois “a essência de um livro reside no facto de este não poder ser visto de uma só vez, mas apenas por ordem, uma página de cada vez. A exceção é a capa, que é a única parte do livro que pode ser vista no mesmo instante.” (Howard, 2008, p. 406).

Ainda que se costume dizer para “não julgar o livro pela capa”, Chip Kidd (2015) defende que o Design exige ser julgado, pois faz parte da sua natureza resolver problemas do quotidiano. Isto acontece quer em sites, quer em formulários ou embalagens, que dependem da primeira impressão que causam no observador, que necessita de compreender o seu conteúdo imediatamente. “Eu diria que causar uma ótima primeira impressão, não é só do meu interesse, é o meu trabalho. Quer seja tinta no papel ou pixéis no ecrã, a capa do livro não só é a cara do texto, é a primeira conexão que temos com ele.” (Kidd, 2015, p. 9, tradução livre). Adicionalmente, Kidd acredita que o bom design resulta de um equilíbrio entre clareza e mistério, conforme as necessidades do projeto. Isto é, erros no design surgem quando informações que deviam ser explícitas, como numa embalagem de medicamentos, não o são, ou quando as soluções poderiam ser mais cativantes, como na capa de um livro, e limitam-se a uma solução demasiado elementar. Kidd, no momento da criação de uma capa de livro, procura desenvolver uma solução que estimule o leitor, pois “a audiência de um designer de livros lê, e se lê, provavelmente pensa, e se pensa, deve estar receptiva a algo que realmente tenha de pensar sobre” (Kidd, 2005, p. 10, tradução livre). Assim, este condena as editoras que limitam as suas capas a soluções que não causem atrito com a mente do potencial comprador e acrescenta que bons clientes criam bom design. O designer gráfico Jon Gray concorda com a visão de Kidd afirmando que “Há muito mais força na sugestão de uma história do que na exposição total da mesma” (TypoTalks, 2015, tradução livre). David Pearson também considera que a decisão de qual o conteúdo que fica fora da capa, e qual é exposto, é de igual importância, já que é essencial criar intriga de modo a cativar o leitor a interagir com o livro (Walker Art Center, 2012).

Alan Powers (2001) defende o papel que a capa desempenha, afirmando que esta funciona como o ponto de ligação entre o conteúdo intelectual do livro e a mente do público, através do objeto físico. Assim, uma boa capa de livro consegue transcender as palavras escritas e criar uma imagem portadora de significado. Powers explica que a capa do livro funciona como arte em movimento, pois o leitor observa-a a diferentes distâncias e interage com o livro de diversos modos, uma

vez que pode deparar-se primeiro com a lombada e, só posteriormente, com a frente. A capa do livro permite que este se torne mais do que um mero veículo de informação, estabelecendo uma ligação com o leitor e exigindo uma relação mais profunda do que a criada com uma embalagem banal. “As melhores capas de livro possuem uma espécie de erotismo escondido, conectando-se com uma parte indefesa da personalidade de modo a dizer ‘leva-me, sou tua.’” (Powers, 2001, p. 11, tradução livre).

No livro *Book-art*, Charlotte Rivers (2007), embora reconheça que vários livros de qualidade acabam por ser mal representados pela sua capa, considera que o nível de qualidade esperado no design está a aumentar e, tendo isso em conta, julgar o livro pela sua capa torna-se inevitável. Rivers aponta a capa como o primeiro ponto de contacto entre o livro e o seu potencial comprador, tornando-a um elemento vital para o sucesso do mesmo. A crença de que uma boa capa de livro não revela tudo sobre o seu interior, como mencionado por Chip Kidd e Jon Gray, é também apoiada por Brett Phillips, designer na empresa *3 Deep Design*. Phillips à semelhança de Powers, aponta para a capa como um elemento de sedução.

Uma boa capa é aquela que alcança o equilíbrio entre apresentar a experiência do livro, sem ter de soletrar o seu conteúdo, que captura uma visão, essência ou posição particulares. É também preciso ser subtil, refinado, e saber o que não precisa de dizer para funcionar. Penso que as melhores capas são aquelas que seduzem o observador (Rivers, 2007, p. 50, tradução livre).

David Pearson afirma também que uma capa que apresenta pistas sobre o conteúdo do livro torna-se muito mais cativante, pois permite interação por parte do observador, que interpreta individualmente os espaços deixados em branco. Assim, a experiência de contacto com o livro torna-se mais memorável e significativa quando se opta por um design mais abstrato, portador de simbolismos. Pearson acrescenta que uma boa capa transcende as soluções que alcançaram sucesso no passado, apresentando uma resposta inovadora criada para o conteúdo particular do livro em questão, em vez de seguir uma fórmula (Rivers, 2007). Ainda assim Pearson reconhece que, de modo a criar uma boa capa, não basta propor ideias interessantes e arrojadas, é essencial que a editora esteja de acordo, disposta a correr riscos, a quebrar as regras, e a distanciar-se de soluções seguras (Walker Art Center, 2012).

Muitas editoras favorecem abordagens que garantam um maior número de vendas nos seus livros, no entanto, “sugerir que vendas são o principal critério de bom design (ou de qualquer coisa) é mergulhar de cabeça num caminho escorregadio dirigido ao filistinismo.” (Poynor, 2001, p. 11, tradução livre). Numa altura em que as cores garridas e elementos chamativos dominam as capas de livros, ainda que se trate de um risco para as editoras, optar por um design mais simples confere à capa em questão maior destaque no meio das prateleiras das livrarias, onde inúmeras capas lutam pela atenção do leitor. Pode-se observar a tomada

desta estratégia por parte da editora *Penguin*, que ao criar a série *My Penguin*, optou por deixar a capa em branco, indo contra os estudos de mercado que consideram o papel da capa fundamental no momento da compra. Com esta série a editora apelava à interação do público, e, ainda que esta receasse as consequências desta decisão, tratava-se de um risco controlado pois a editora conhecia bem o seu público alvo (Guimarães, 2017).

Por vezes, a capa de um determinado livro torna-se emblemática, sendo difícil associar o livro a outra imagem. É portanto um desafio saber qual símbolo ficará marcado na mente coletiva. Geralmente, ao observar a primeira capa criada para um determinado livro, conclui-se que esta revela muito pouco do seu conteúdo. Ainda assim, na capa original da publicação transparecem as expectativas da editora quanto ao tipo de leitor que deseja atrair e o contexto social em que surgiram (Powers, 2001).



↑ Figura 16
Capa de Colin Brush, *Crime and Punishment*, 2006



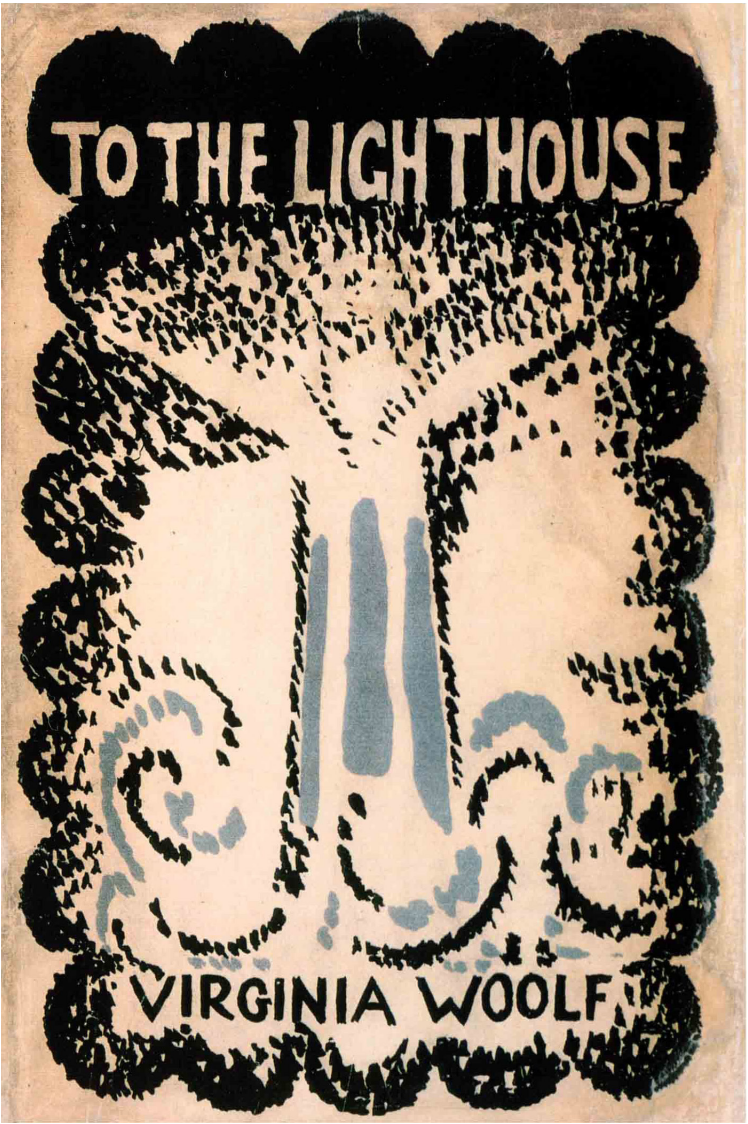
↑ Figura 17
Livros da coleção *My Penguin*, 2006

1.2.2 O processo de criação

As fontes consultadas indicam a leitura do livro como a primeira e principal fonte de referências para o desenvolvimento da capa. John Gall, designer para a *Vintage* e *Anchor Books*, afirma que só lendo o livro é que se pode compreender a sua essência através da voz do autor. É durante a leitura que se encontrará um elemento que torna o livro especial, podendo surgir tanto no início, como no meio, ou fim da narrativa. Ainda que a inspiração surja do livro, Gall acrescenta que existem sempre elementos exteriores que influenciam o trabalho, como objetos ou imagens do quotidiano ideais para o livro em questão. Relativamente à distribuição de tempo no processo criativo, Gall confirma que grande parte deste é passado em busca de inspiração, quer durante passeios no exterior, quer durante pausas de café a olhar pela janela. O prazo para a entrega do projeto é considerado como o maior catalisador de inspiração (BNStudio, 2008).

Brett Phillips considera o conteúdo do livro como ponto de partida para a criação da capa e como o último ponto de referência para a crítica da mesma. Embora afirme que o conteúdo é a principal fonte de inspiração para o projeto, Phillips acrescenta que as referências históricas, a influência cultural, as coleções pessoais e a sensibilidade estética individual ajudam a moldar a solução final (Rivers, 2007).

Ainda que a leitura faça parte da criação da capa, por vezes, nem que seja por restrições no tempo disponível, o livro não é necessariamente lido na íntegra. Jon Gray alerta para os riscos associados à leitura descomprometida do livro, como o de desenvolver uma capa focada numa personagem ou momento específicos, que posteriormente desaparece, ou onde a narrativa se desenvolve numa direção oposta à inicialmente apresentada (Howard, 2008).



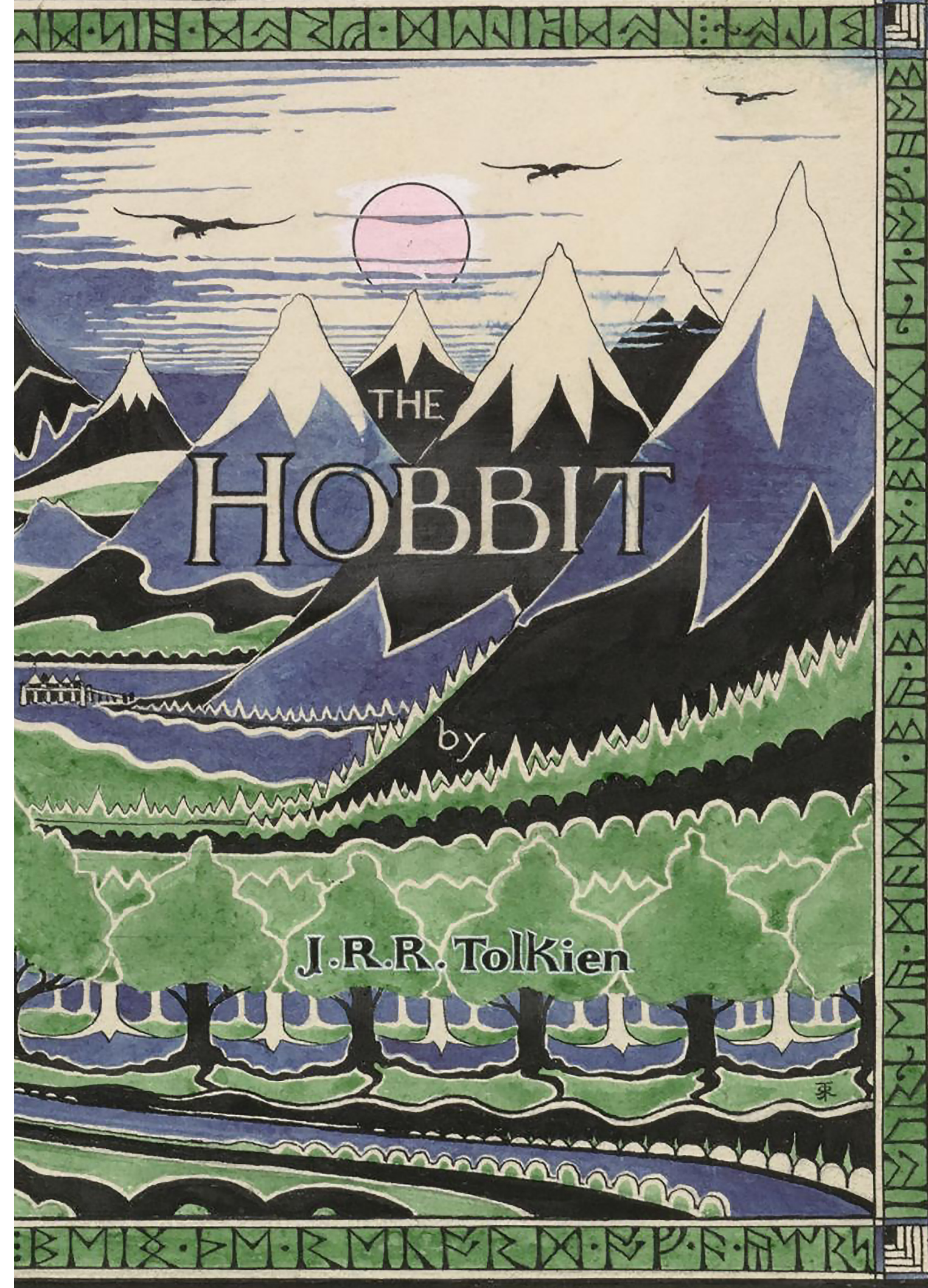
← Figura 18
Vanessa Bell, *To the Lighthouse*, 1927

O processo de criação da capa do livro envolve vários elementos para além do designer selecionado para o livro em questão. O designer da empresa será provavelmente responsável pela estratégia tomada para todos os livros da editora e poderá haver um diretor artístico que escolherá artistas individuais conforme um estilo consistente. Em grande parte das editoras, o protótipo da capa deve também ser aprovado por uma equipa de vendas que contacta com as livrarias e que se considera eficaz a discernir uma capa de sucesso de outra que resulte em vendas medíocres. O papel que o autor desempenha na decisão da capa final é geralmente secundário. Este poderá ser envolvido no processo de aprovação da capa, caso se trate de um livro novo, embora dificilmente será capaz de contradizer a opinião dos profissionais. Ainda que uma relação profunda entre a capa e o autor seja pouco usual, existem algumas exceções. No caso do livro *To The Lighthouse* de Virginia Woolf, a capa foi criada pela irmã da autora enquanto a própria tomou o papel da editora em parceria com o seu marido na gráfica *Hogart Press*. No livro *The Hobbit* de J.R.R. Tolkien, a capa foi desenvolvida pelo seu autor, que criou uma ilustração estilizada da *Art Nouveau* acompanhada de *lettering* nas bordas, seguindo conselhos de cor dados por funcionários da gráfica onde iria imprimir o livro (Powers, 2001).

Tim Kreider expõe a existência de uma disparidade entre o modo como as pessoas se apresentam e a maneira como são percebidas pela população em geral, dando como exemplo os momentos em que se pede opinião aos amigos de como ficamos com uma determinada roupa. Kreider afirma ser esta a razão pela qual as editoras contratam profissionais para criar as capas e dão pouca relevância à opinião do autor. “À maior parte dos autores é dado ao que se chama uma ‘consulta’ das suas capas, o que significa que, quando lhes é mostrado o design das capas, eles tentam não chorar em frente dos editores.” (The New Yorker, 2013, tradução livre).

1.2.3 Fotografia vs Ilustração

Ao criar a capa de um livro, o designer procura transmitir o seu conteúdo ao leitor, no entanto cada um terá uma relação e interpretação diferente deste. Assim, a capa deve procurar transmitir a essência do livro sem condicionar a imaginação do leitor. Deste modo, o uso da fotografia deve ser bem ponderado, já que se trata de um meio muito realista. Por outro lado, a ilustração pode acabar por refletir em demasia a interpretação do seu autor e o seu estilo, não conseguindo criar uma ligação com o leitor e a sua visão. Compreende-se que ambos os métodos têm as suas desvantagens e devem ser selecionados conscientemente. A tipografia, quer seja apresentada na sua forma mais convencional, quer seja construída numa fotografia, surge como um meio de exprimir conceitos sem condicionar o leitor. O *lettering* é considerado uma solução que permite conferir personalidade à imagem sem interferir com a imaginação do observador (Carvalho, 2008).

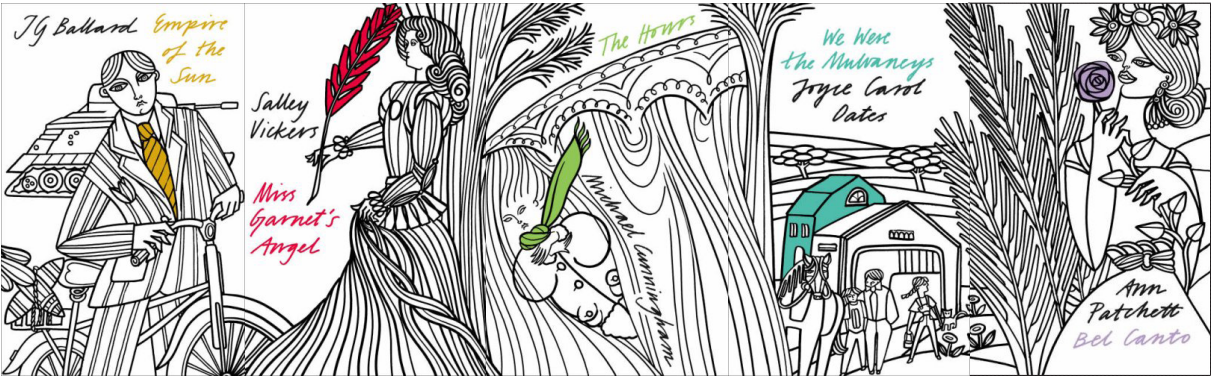


→ Figura 19
John Ronald Reuel Tolkien, *The Hobbit*, 1937

1.2.4 Coleção vs livro individual

A criação da capa para um livro publicado independentemente, ou para uma coleção, trata-se de uma tarefa de essência diferente. Enquanto que na primeira, o designer tem apenas de ter em atenção o conteúdo do livro, na segunda, a capa deve não só representar o livro em questão, como deve também inserir-se no grafismo da coleção a que pertence. A ligação entre os diferentes elementos da série pode ser garantida através da implementação de regras formais que determinem a posição dos elementos na capa e a paleta cromática utilizada. Contudo, existem diversos métodos diferentes para a criação de uma estética unificante (Carvalho, 2008).

Na série *Penguin Great Ideas*, que combinava obras filosóficas de diferentes autores e períodos, David Pearson optou por criar capas tipográficas nas quais a tipografia refletia o período histórico e localização geográfica em que cada uma foi escrita. Pearson desenvolveu este projeto com o auxílio de mais três elementos, Phil Baines, Catherine Dixon e Alistar Hall, sendo que os primeiros dois tinham anteriormente sido seus professores. Assim, Pearson pôde lidar com a escala do projeto e salvaguardar-se de cometer imprecisões históricas (Walters, 2010). A opção de resolver a capa tipograficamente libertou-a da interpretação do designer, permitindo que o leitor criasse a sua relação com o livro e não fosse potencialmente induzido em erro pela capa, já que as obras desta coleção abordam temas muito subjetivos. Para a paleta de cores, optou-se apenas pelo preto e o vermelho, que se trata da segunda cor utilizada na impressão tradicional. A capa faz alusão ao *letterpress*, através do baixo-relevo, enquanto o papel branco, *uncoated*, grosso e texturado faz alusão à impressão tradicional (Howard, 2008). “As capas da *Great Ideas* são surpreendentemente diferentes do que praticamente qualquer outra coisa nas livrarias de hoje. Tanto branco não pode falhar em capturar o olhar: parecem livros nos quais as capas estão em falta.”(Hare, 2004, p. 76, tradução livre). Nesta coleção, Pearson consegue criar uma linha visual coesa sem perder as características individuais de cada volume.



Outra abordagem, por vezes adotada para a criação de uma coleção, é a de tratar cada capa como uma peça de um puzzle, sendo que todas juntas criam uma imagem maior. Esta estratégia foi utilizada pela editora *Harper Collins* na sua série *The Perennial Collection*, na qual foi criada uma única imagem, que foi posteriormente dividida em 15 livros individuais. Cada ilustração representa o livro em questão, enquanto se encaixa no livro seguinte.

↑ Figura 22
Petra Börner, *The Perennial Collection*, 2008

→ Figura 20
David Pearson, *Coleção Great Ideas*, 2004

→ Figura 21
David Pearson, *Why I Write*, 2004



A decisão de optar por uma coleção é tomada pela editora e, naturalmente, apresenta as suas vantagens e desvantagens. Por um lado, a criação de uma coleção aumenta a probabilidade de venda de mais livros, pois o leitor sente satisfação por completar a série em questão, e resulta numa estética unificante. Por outro lado, esta escolha pode resultar numa uniformização de obras de contextos e histórias muito diferentes. Isto é, uma coleção pode ser composta por obras de diferentes autores, que se encontram inseridos em diversos períodos históricos e estilos de escrita diferentes, unidos por um tema comum, como a filosofia. Ainda que, ao optar por criar uma coleção de livros do mesmo autor, estes possam misturar obras de ficção com textos jornalísticos ou romances. Assim, a criação de capas para uma série de livros deve procurar encontrar um equilíbrio entre a estética conjunta e a individualidade do livro (Howard, 2008).

1.2.5 O livro digital

Com surgimento do livro no formato digital, pensou-se que o livro impresso iria tornar-se obsoleto. O livro digital acarta várias vantagens, como o reduzido preço de venda, fácil transporte e armazenamento, e a instantaneidade da sua compra. No entanto, Robert Hanks (2014) acredita que, embora a venda de romances tenha descido, o livro impresso tem prosperado em termos criativos, resultando em livros mais bonitos e surpreendentes. Hanks afirma que o público ainda se sente relutante a adquirir um e-book e não se encontra disposto a pagar o mesmo pela versão digital, ainda que o custo de produção não seja muito diferente, particularmente quando são criadas diferentes versões para os variados programas de leitura de e-books.

“Felizmente, nos últimos anos, parece que a apreciação das propriedades físicas e estéticas do livro retornou: em 2016 as vendas de e-books direcionados ao público geral baixaram 17%, enquanto o número total de vendas físicas aumentou 8%.” (The Guardian, 2017b, tradução livre). Observa-se uma maior preocupação na criação de livros que explorem as possibilidades físicas do objeto, através diferentes técnicas de impressão, como o relevo, e da utilização papéis mais apelativos, criando um livro que perderia valor na sua versão digital (The Guardian, 2017b).

Ainda que o livro digital apresente várias vantagens face à versão impressa, este carece na vertente física e sentimental que o livro cria com o seu leitor. Geralmente, o leitor aprecia o livro não só como um objeto de relevância intelectual mas também como um objeto de valor estético e sente orgulho ao exibir uma prateleira repleta (Hanks, 2014). Chip Kidd, na palestra *Designing books is no laughing matter. Ok, it is.*, expõe o seu apreço pelo livro impresso apresentando algumas desvantagens do livro digital.

Há muito a ganhar com os e-books: comodidade, conveniência, portabilidade. Mas algo é definitivamente perdido: tradição, uma experiência sensual, o

conforto do objeto – um pouco da humanidade. Sabem o que John Updike costumava fazer mal recebia uma cópia dos seus novos livros da *Alfred A. Knopf*? Ele cheirava-a, depois passava a mão pelo papel rugoso e a tinta pungente e as bordas texturadas do papel. Todos aqueles anos, todos aqueles livros, ele nunca se fartou disso (TED, 2012, tradução livre).

Curiosamente, os designers Jonathan Ellery e Brett Phillips também apontam o cheiro da tinta depois de impressa como a melhor parte do processo de criação do livro (Rivers, 2007).

Como explicado por Ellen Lupton no seu artigo *How Books Are Sold*, o espaço da livraria e da plataforma de venda online são intrinsecamente diferentes. Dentro da dimensão física, existe a livraria a grande escala e a loja mais tradicional. Na primeira, os lugares de destaque reservados a best-sellers são geralmente comprados pelas editoras. Estas obras acabam por se tornar efetivamente em livros de grande sucesso devido ao seu posicionamento na loja. O preço de venda nestas lojas é geralmente inferior, em consequência da compra de grande volume ou da diminuição da comissão do autor. Por outro lado, no negócio mais tradicional, os livros são habitualmente colocados em locais de destaque graças aos trabalhadores e ao reconhecimento da qualidade dos livros pelos leitores. Assim, os negócios independentes abrem as portas para o sucesso de novos autores, enquanto que a livraria a grande escala prefere apostar em trabalhos mais seguros (AIGA, 2006). Outro aspeto relevante no sucesso do livro é a sua colocação na prateleira exibindo apenas a sua lombada, ou apresentando a capa. Quando os livros exibem a sua capa, a sua visualização é mais imediata, enquanto que quando guardados na prateleira as publicações exigem uma análise mais meticulosa, requerendo mais tempo e atenção do potencial comprador. Assim, embora a disposição onde as capas são apresentadas de frente ocupe mais espaço, o crescimento das vendas demonstra o potencial deste modelo de apresentação (Carvalho, 2008).

Em contrapartida, os sites de venda de livros como a *Amazon* permitem uma maior diversidade de livros, pois oferecem um leque maior de livros especializados, que se encontram disponíveis durante um período de tempo superior. A apresentação dos livros na plataforma digital tenta, por vezes, mimetizar as características físicas do objeto, procurando transmitir a sua tridimensionalidade, recorrendo ocasionalmente à fotografia. No ecrã, os diferentes livros acabam por sofrer uma uniformização, pois perdem as suas características físicas como o tamanho, materiais e peso. Assim, esta plataforma carece da vertente tátil que desempenha um grande papel na valorização do livro, tornando-o não só num veículo para o seu conteúdo, mas num objeto desejável. Powers (2001) acrescenta que os designers, aquando da criação da capa para um livro, devem ter em conta a legibilidade da mesma, não só numa loja lotada, como também nos ícones em miniatura apresentados na plataforma de venda online.

O surgimento de sites de venda de livros leva os designers Nick Bell e Jim Stoddart a menosprezar a relevância da capa pois consideram que as avaliações submetidas por antigos compradores acabam por se tornar no elemento de maior influência na venda do livro (Rivers, 2007).

Andrew Howard(2008) explica como, aquando da realização da sua exposição, embora já conhecesse as capas dos livros em questão, era surpreendido, quer positiva, quer negativamente, no momento em que os recebia e os observava pessoalmente. Howard menciona que, por muito que um catálogo se aplique na representação fiel do objeto, nada se pode equiparar ao contacto real com o livro. “A nossa ligação emocional e intelectual com a presença física das coisas é mais essencial do que por vezes imaginamos. É por isso que os livros continuam a ser tão apelativos e tão desejáveis.” (Howard, 2008, p. 418).

Charllote Rivers (Rivers, 2007) defende que as vendas de livros físicos têm vindo a aumentar devido ao aumento da presença de tecnologia no quotidiano. Isto é, ao passar tanto tempo em frente ao ecrã, o ato de ler um livro impresso torna-se numa atividade revigorante. Rivers acrescenta que o crescimento das possibilidades de acabamentos e materiais utilizados, juntamente com uma maior preocupação na criação do livro, contribuem para a valorização do objeto impresso.

1.2.6 Tendências no mundo editorial

Jon Gray compara a indústria livreira à da restauração, explicando que certas editoras são como restaurantes em cadeia, onde a comida é exatamente o que se espera que seja, sem trazer qualquer surpresa. Um bom designer é como um chefe de qualidade que “irá experimentar; ele saberá como partir de uma receita clássica e desconstruí-la - chegar a novas ideias. Ocasionalmente ele atirá as convenções pela janela e utilizará um ingrediente completamente novo.” (TypoTalks, 2015, tradução livre). Gray acrescenta que, depois de um designer surgir com uma solução nova, esta torna-se um padrão a seguir. Esta acaba por ser repetida, por vezes a fórmula é melhorada, outras torna-se numa versão barata do original. Gray alerta para a o risco de se recorrer a soluções seguras, que vão ao encontro do que as editoras pensam que necessitam, evitando o risco, e perdendo o entusiasmo de soluções originais. Adicionalmente, tal como os restaurantes de *fast-food* continuam a ter clientes com refeições de baixa qualidade, o mesmo acontece com capas de livro medíocres que seguem as mesmas fórmulas gráficas, guiando-se pelas tendências do mercado (TypoTalks, 2015).

Gray apela à criação e livros com um design individual, desenvolvido para a narrativa em questão, ao invés de forçar uma solução produzida em massa. Exemplificando esta questão, Gray explica como caiu neste mesmo erro ao recorrer ao *lettering*, que permitia mais expressão e individualidade, do que a tipografia alcançava, quando poderia não ser a opção mais adequada. Para além de

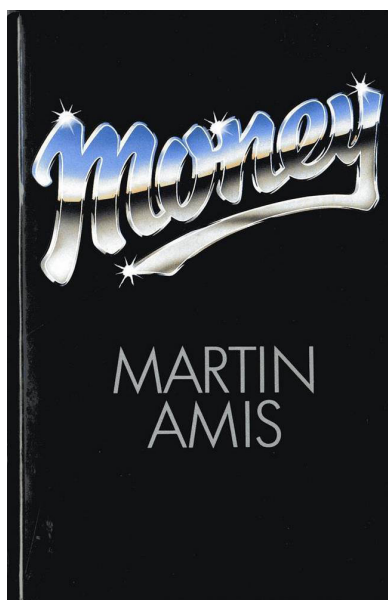
ser um estilo recorrente deste designer, Gray afirma que o *lettering* criado à mão começou também a tornar-se numa tendência nas livrarias (TypoTalks, 2015). Assim, Jon Gray defende que “todo o design bem feito, tem de ser aplicado com um objetivo.” (Howard, 2008, p. 423).

Algumas das tendências apontadas por Gray, para além das letras desenhadas à mão, são a presença de crianças desafortunadas, sapatos, silhuetas de pássaros e borboletas (Howard, 2008). No entanto, considera-se provavelmente o cliché mais recorrente, a incorporação de partes do corpo humano, como por exemplo mãos a segurar algo, parte de um rosto, pés, entre outros. Esta preferência é explicada pelo desejo de acrescentar um elemento humano, de modo a potencialmente representar uma personagem, sem restringir a imaginação do leitor. Gray aponta uma vontade por parte das editoras em acrescentar acabamentos, como verniz reservado e tintas especiais, na capa depois do design estar completo (TypoTalks, 2015). A escritora Jane Harris expõe uma tendência nas editoras de colocar figuras femininas nas capas de livros quando o autor do mesmo é uma mulher (The Guardian, 2017a).

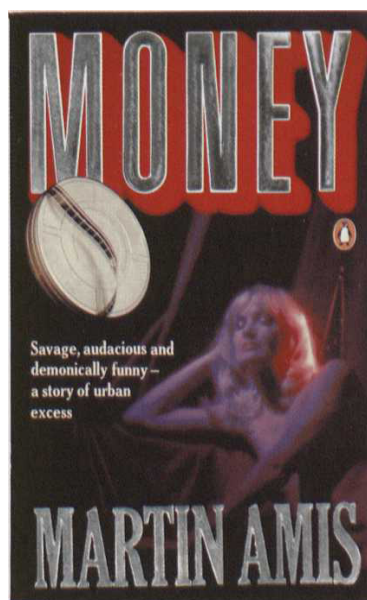
Devido à preocupação relativamente ao número de vendas, observa-se o surgimento de algumas regras impostas pela equipa de marketing, de modo a assegurar o sucesso do livro. John Gall expõe algumas dessas regras como a de “não colocar cobras, a cor verde não vende e não utilizar cães”. Naturalmente, Gall não concorda com estas regras, defendendo que as convenções devem ser postas em causa, sendo possível observar no seu trabalho exemplos que vão contra estas mesmas regras. No seu trabalho observa-se também a colocação da lombada na capa e da troca na disposição da contracapa e da capa em projetos em que estas soluções se adequavam (BNStudio, 2008). A combinação de amarelo com preto é privilegiada pelo marketing por ser reconhecido o seu potencial de chamar atenção (Powers, 2001).

1.2.7 Redesign de clássicos

Ainda que a criação de uma nova capa para uma narrativa já existente possa parecer um simples desejo de criar uma nova embalagem, esta reflete o modo como o livro é recebido pelo público. Como explicado por John Mullan, na primeira capa do livro *Money* de Martin Amis, o título é escrito com uma letra chamativa, com reflexos, como que fazendo uma paródia da visão hedonista do mundo apresentada pelo narrador. Na capa precedente, criada pela editora *Penguin*, o título e o nome do autor são impressos em relevo e a prateado, acompanhados pela figura de uma mulher recostada em lençóis de cetim preto. Esta imagem inspirava atração, arriscando, no entanto ser vulgar e espalhafatosa. Com o avançar dos anos, as capas deste livro representavam elementos como arranha-céus, homens de fato e notas, apresentando a narrativa como um livro de ficção e de crítica cultural.



↑ Figura 23
Jonathan Cape, *Money*, 1984



↑ Figura 24
Penguin, *Money*, 1934



↑ Figura 25
Penguin, *Money*, 2003

Na versão de 2003, este livro fazia parte da coleção *Penguin Modern Classics* e, como tal, a sua capa seguia a grelha criada para esta série exibindo uma fotografia da asa de um avião a sobrevoar um conjunto de nuvens. “A sátira dos anos 1980 tinha-se tornado num clássico intemporal das relações Anglo-Americanas. Tinha, como os académicos dizem, entrado no cânon.” (The Guardian, 2003).

Com o decorrer dos anos, uma capa que era considerada adequada começa a refletir a época em que foi desenvolvida, especialmente se o seu grafismo seguir as tendências estilísticas correntes. Ao criar uma nova capa, é possível retirar a obra do período em que foi escrita e demonstrar que a narrativa em questão ainda se mantém relevante. Adicionalmente, a criação de uma nova imagem para um livro permite direcioná-lo para um novo público-alvo e incentiva as vendas da obra, ao criar a impressão de novidade.

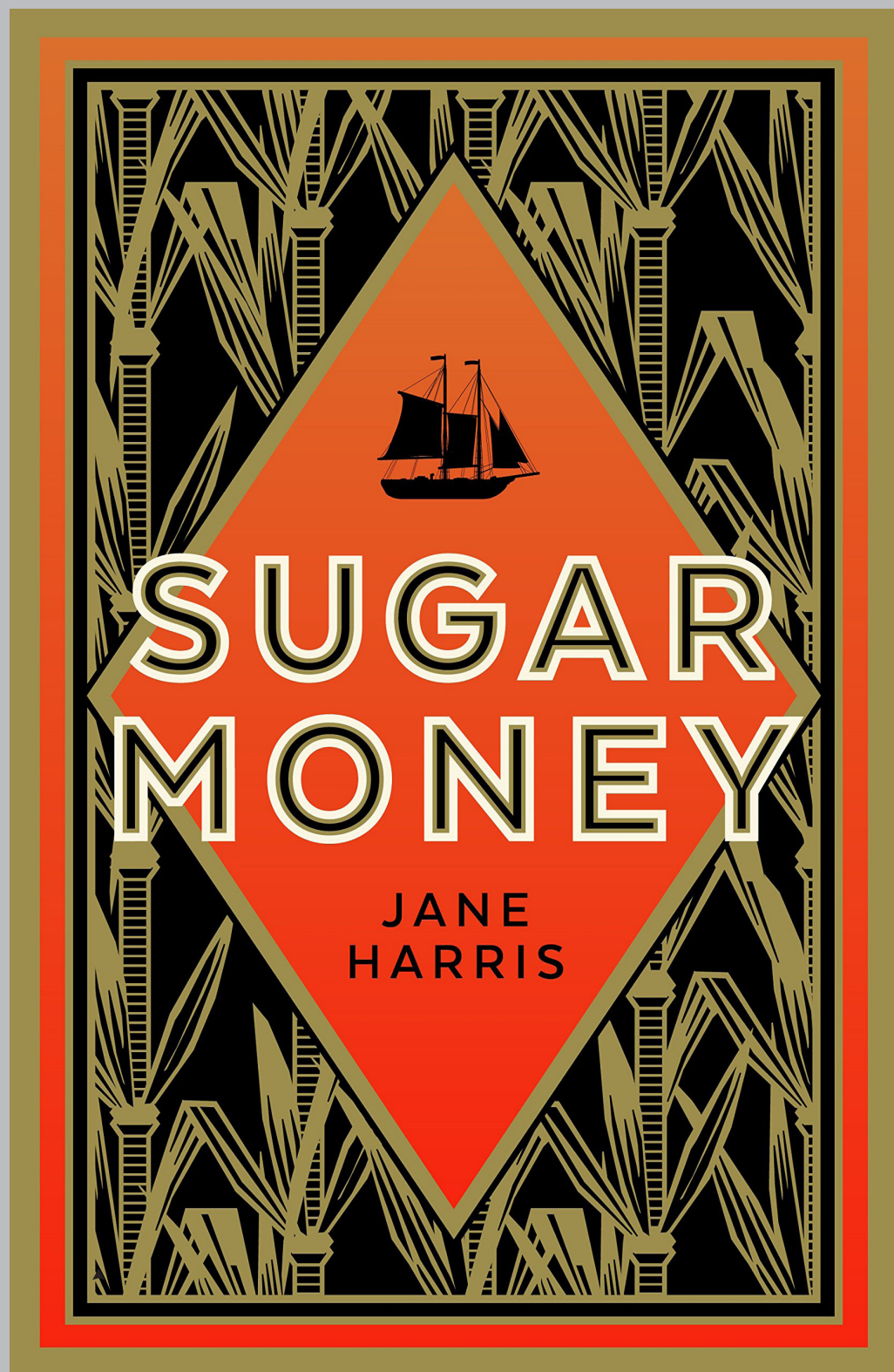
1.2.8 O local de publicação

Geralmente, a capa do livro procura inserir-se na imagética do mercado em que será inserida. As diferenças de mercado são mais facilmente identificadas em publicações lançadas na mesma língua, e pela mesma editora, em diferentes países, o que por vezes sucede no caso da América e a Inglaterra. A adequação do grafismo ao público-alvo é considerada essencial para o sucesso do livro. Naturalmente, com o lançamento do mesmo livro em diferentes países, este será geralmente publicado por diversas editoras com grafismos próprios. Habitualmente, os direi-

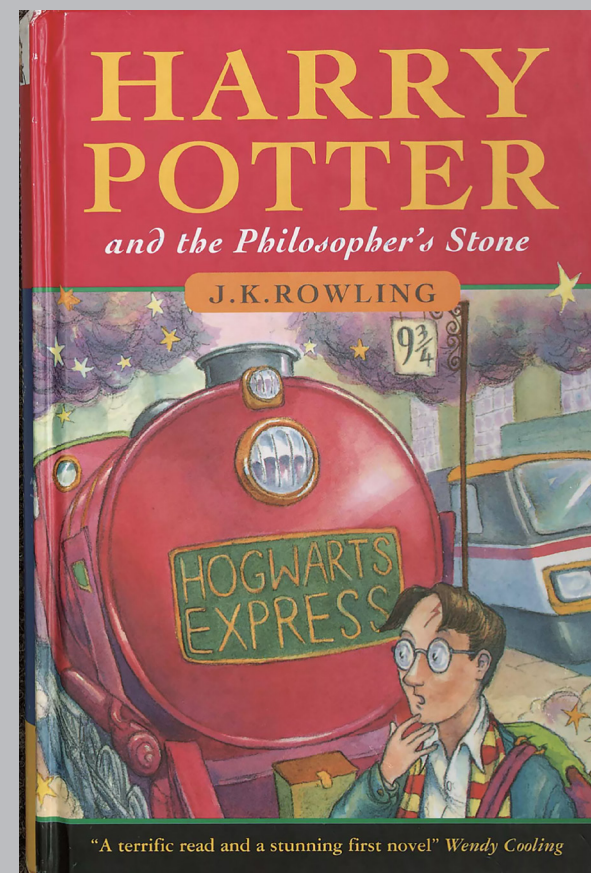
tos legais de publicação do livro não incluem a capa criada, levando a uma nova solução. O mesmo não sucede nas capas de CD, que costumam manter o mesmo grafismo independentemente do país, pondo em causa a necessidade de adequação da capa ao mercado. A tradução do livro também contribui para a criação de uma nova capa, por criar uma necessidade de diferenciação do livro e de autoria da editora. Ainda que a internacionalização de várias editoras tenha resultado numa uniformização das capas, a diferença de mercado ainda é aparente entre a América e a Europa (Carvalho, 2008).

O mercado americano é descrito por Powers (2001) como apologista da imagem, enquanto que o europeu parece preferir uma abordagem mais simplista. O artigo *Cover versions: why are UK and US book jackets often so different?*, publicado no jornal *The Guardian* (2017a), aponta para uma alteração, ocorrida nos últimos anos, nas capas de livros Americanos. O mercado Americano, devido ao seu extenso e diverso público, procurava criar um design mais amplo, focado em agradar a um público muito variado, resultando em trabalhos medíocres. O motivo apontado para uma maior dedicação na criação de capas Americanas é o sucesso de livros digitais e a consequente preocupação por parte das editoras em criar um objeto apelativo, capaz de competir com as vantagens do e-book. A escritora Jane Harris explica que, para o seu livro *Sugar Money*, que aborda o tema da escravatura, a editora *Faber* criou uma ilustração que representa canas de açúcar. No entanto, a autora teme que esta solução não seja implementada no Reino Unido, pois considera este mercado receoso, no que toca a aceitar capas mais abstratas, que possam ser confusas, provavelmente favorecendo, no seu caso, imagens estereotipadas da escravatura.

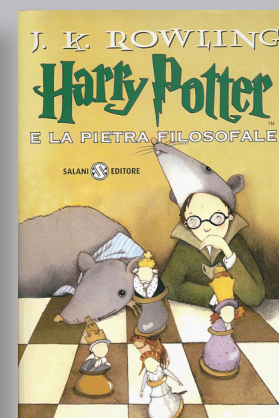
Por vezes, um livro originário da Inglaterra, ao ser publicado na América, pode sofrer alterações no título e consequentemente na sua capa. Este fenómeno é evidente no livro de J.K. Rowling, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, que na versão americana em vez de “*Philosopher's Stone*”, passa-se a chamar “*Sorcerer's Stone*”. Esta decisão foi tomada pela a autora e a editora Americana, por se considerar que o termo “philosopher” (“filósofo” em Português) não seria corretamente interpretado como algo relacionado com alquimia e magia. Assim, optou-se pela palavra “feiticeiro”, conferindo ao livro um carácter mais entusiasmante, adequado ao mercado americano. Quanto às respetivas capas, na versão inglesa é representado um momento da narrativa, enquanto que na americana a capa apresenta uma compilação de diversos elementos de diferentes cenas do livro despertando interesse no leitor. Curiosamente, com o sucesso deste livro e criação da versão cinematográfica, é o *lettering* desenvolvido para o título da versão americana, que se torna o ícone deste universo. Ainda neste livro, surgem versões de capas que cuja explicação se torna difícil de encontrar, como é o caso da versão italiana, onde a personagem principal aparece ao lado de um rato gigante, enquanto que utiliza um chapéu com a forma da cabeça deste animal. Esta capa focou-se numa cena vagamente descrita no livro, sem qualquer relevância na narrativa, que dificilmente será recordada por um leitor que não tenha sido exposto a esta capa.



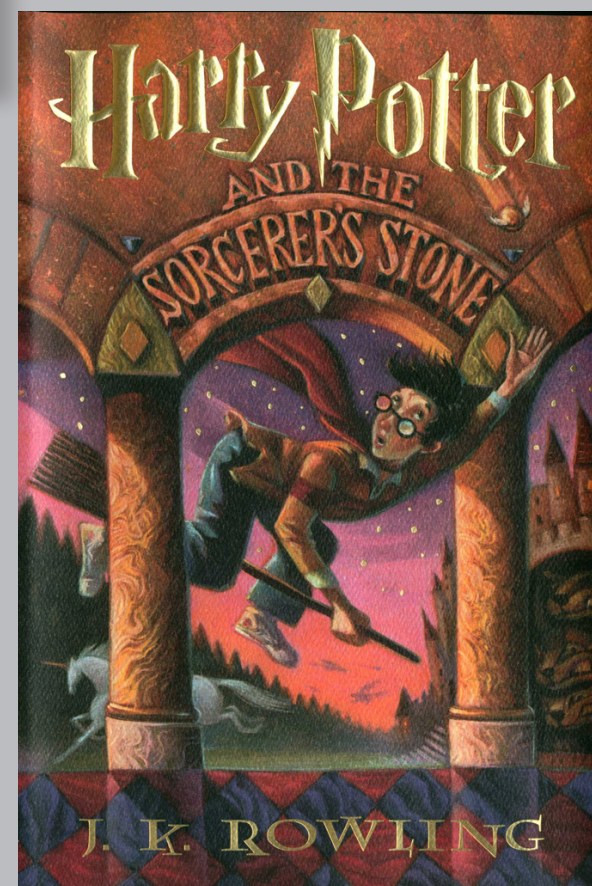
↑ Figura 26
Luke Bird, *Sugar Money*, 2017



↑ Figura 28
Thomas Taylor, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1997



↑ Figura 27
Serena Riglietti, *Harry Potter e la Pietra Filosofale*, 2005



→ Figura 29
Mary GrandPré, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 1998

Pelo que se conseguiu apurar, as capas desta emblemática série ficaram também marcadas pelo facto de não incorporarem, a pedido da autora, fotografias relacionadas com os filmes desenvolvidos, o que costuma suceder com as capas dos livros cujas narrativas são adaptadas para o grande ecrã.

O designer Britânico Nathan Burton afirma que a capa procura refletir a essência do livro e que designers de diferentes países interpretam a narrativa de modos diferentes. Assim, conforme o local onde se encontra, a capa do livro sujeita-se à cultura onde será inserida. Burton considera que os livros de ficção vêm mais sucesso na Europa em geral do que no Reino Unido e nos Estados Unidos, assim as editoras europeias não necessitam de se esforçar tanto para chamar a atenção do leitor. “Na Europa geralmente vê-se capas de livro com imagens simples e tipografia elementar, e isso vende-lhes livros.” (The Guardian, 2010, tradução livre). Burton considera que o mercado no Reino Unido é mais competitivo e em consequência as capas lutam pela atenção do comprador, levando a soluções mais exuberantes (The Guardian, 2010). David Pearson aponta para o facto dos livros em França de capa mole terem um preço elevado, comparativamente com outros locais, e que, por esse motivo, as capas encontram-se elevadas a uma audiência diferente. Adicionalmente, Pearson afirma que estes livros exibem capas que fazem mais uso do branco e da simplicidade (Walker Art Center, 2012).

Ainda que pareça ideal replicar as soluções que tiveram mais sucesso, é algo que raramente sucede. Megan Wilson, diretora de arte na editora *Knopf Doubleday*, explica que é por vezes pedido aos designers que observem as versões Britânicas de modo a compreenderem o que resulta e o que não. No entanto, é invulgar que lhes seja indicado para as copiar. Wilson, tendo trabalhado nos dois mercados, não considera que o público-alvo destas duas zonas seja assim tão divergente ao ponto de necessitar de capas de livro diferentes. “Porque é que há uma necessidade de criar capas diferentes para diferentes países? Eu não acredito que haja. Quando atravessei para as publicações de Nova Iorque, depois de ter trabalhado na indústria Britânica, não mudei de todo o meu estilo.” (The Guardian, 2010, tradução livre). Andrew Smith, designer na *Penguin*, afirma que começar as capas do zero se tornou uma norma e questiona-se se esta prática surge de uma necessidade genuína ou se se trata de uma questão de orgulho (The Guardian, 2010).

Compreensivelmente, é possível apontar uma maior diferença no grafismo utilizado nos países Orientais devido à sua cultura distinta. O designer Jon Dowling, no livro *Book Cover Design from East Asia*, foca-se na Ásia Oriental, considerando o design aqui desenvolvido bastante claro. Dowling descreve as capas “com uma aparência geralmente austera, confiantes no uso da restrição, com espaço branco adornado com marcas de tinta bem ponderadas.” (Counter-Print, 2016, pp. 3-4, tradução livre). Adicionalmente Dowling nota uma preferência pela utilização de uma paleta de cores reduzida nas capas, e pela fotografia artística e subtil (Counter-Print, 2016).

2. Estudo de Caso

Ergueu os olhos para o rosto enorme. Levara quarenta anos a descobrir que sorriso se escondia atrás do bigode negro. Oh, cruel e desnecessário mal-entendido! Oh, teimoso e voluntário exílio do peito amantíssimo! Duas lágrimas impregnadas de gin escorreram-lhe de ambos os lados do nariz. Mas estava tudo bem, tudo bem, a luta chegara ao fim. Alcançara a vitória sobre si próprio. Amava o Grande Irmão.

Orwell, 2015, p. 299

2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1.1 A Obra escolhida

Como mencionado anteriormente, pretende-se com este projeto aprofundar o modo como da mesma narrativa podem resultar inúmeras interpretações, originando diversas capas de livro. Para tal, tornou-se necessário selecionar uma obra muito reproduzida, da qual se tenham criado variadas soluções gráficas, de modo a obter um vasto material de estudo. Assim será possível tirar conclusões mais acertadas quanto às temáticas mais desenvolvidas, tipos de letra mais comuns, técnicas mais utilizadas, entre outros.

Inicialmente, pensou-se que quão mais antiga a obra, mais capas de livro seria possível encontrar. No entanto, este nem sempre é o caso, pois, por vezes, as capas mantêm a mesma imagem ao longo do tempo ou resultam em soluções muito semelhantes. Optou-se então por procurar obras que tivessem sido traduzidas para diversas línguas, aumentando assim a probabilidade de serem publicadas por diferentes editoras. Como referido nos capítulos anteriores, a obra ao ser trabalhada por empresas diferentes, resulta geralmente numa nova capa. Isto sucede quer para a editora se adequar ao mercado em que se encontra, quer para esta aplicar o seu próprio grafismo na capa, ou simplesmente pelo motivo de os direitos de autor das capas de livro geralmente não acompanharem os direitos de publicação do texto, pertencendo à editora que as criou.

Deste modo, optou-se por analisar as capas criadas para o livro *1984* de George Orwell pois, por ter sido traduzido para “mais de 65 línguas” (The Guardian, 2009, tradução livre) e por ter um número abundante de capas com resultados bastante diversos. O facto de o título se tratar de uma data faz também com que em algumas das capas não exista nenhuma barreira linguística. Adicionalmente, ainda que não fosse um aspeto obrigatório, optou-se por este livro pelo apreço pessoal pelo seu conteúdo e por se encontrar repleto de temas relevantes, que podem ser representados visualmente. A pertinência de *1984*, que celebrará em 2019 o seu septuagésimo aniversário, na atualidade é espelhada pelo seu sucesso comercial. Em 2017 a obra ascendeu até ao topo da lista de *bestseller* na Amazon nos Estados Unidos tendo, posteriormente, esgotado os seus exemplares. Este acontecimento sucedeu após o termo “factos alternativos” ter sido empregue por Kellyanne Conway, conselheira do atual Presidente dos Estados Unidos Donald Trump (Independent, 2017a). Este termo relaciona-se, como será desenvolvido posteriormente, com conceitos do livro *1984*, onde o governo manipula os factos a seu favor.

Para este projeto, pretendia-se recolher apenas as capas de livro que efetivamente foram publicadas, eliminando assim todas as soluções criadas quer em contexto escolar, quer recreativo. Assim, tornou-se possível observar soluções que não surgem só da visão do autor da capa, mas que se submeteram às restrições

económicas da editora e foram aprovadas pelos elementos envolvidos no processo de criação da capa do livro mencionados anteriormente. Adicionalmente, as capas deveriam pertencer a livros que apresentassem a narrativa na sua íntegra e sem outra obra associada, o que por vezes sucede quando, por exemplo, a obra *Animal Farm*, do mesmo autor, é vendida simultaneamente. Deste modo, é possível recolher capas que digam respeito apenas à narrativa da obra *1984*, em vez de terem de se adequar a duas obras. Com o intuito de posteriormente analisar a tipografia utilizada, excluíram-se também as capas que não utilizam caracteres alfanuméricos pois as diferenças formais são demasiado acentuadas para criar qualquer comparação.

Tendo em conta estas especificações, foi possível recolher 428 capas diferentes para análise. Ainda que se tenha tentado recolher todas as capas existentes, estas foram retiradas da internet, reconhecendo-se a possibilidade de algumas terem ficado ainda por encontrar e a probabilidade da existência de mais exemplares que ainda não chegaram a esta plataforma.

2.1.2 O Autor

Desde cedo, talvez com cinco ou seis anos de idade, que eu sabia que quando crescesse seria um escritor. Entre aproximadamente as idades de dezassete e vinte e quatro, tentei abandonar esta ideia, mas fiz isto consciente que estava a ultrajar a minha verdadeira natureza e que mais cedo ou mais tarde teria de assentar e escrever livros. (Orwell, 2005, p.1, tradução livre)

George Orwell, pseudónimo de Eric Arthur Blair, ficou conhecido principalmente pelos seus dois romances *Animal Farm* e *Nineteen Eighty Four*. Embora estes sejam os seus trabalhos com maior reconhecimento, foram também os mais tardios, publicados em 1945 e 1949, respetivamente, sendo que o autor faleceu pouco tempo depois, em 1950. Orwell publicou também outros romances, ensaios, críticas e poemas, chegando a trabalhar para a rádio BBC.

Orwell nasceu a 25 de Julho de 1903 em Motihari, Índia, uma colónia que pertencia ao Império Britânico. Orwell tinha duas irmãs, uma mais velha chamada Marjorie e outra, cinco anos mais nova, chamada Avril. O seu pai, Richard Walmesley Blair, trabalhava no Departamento do Ópio, onde supervisionava o seu cultivo. A sua mãe, Ida Mabel Blair, um ano após o nascimento de Orwell, regressou a Inglaterra com os seus dois filhos. Aqui, Orwell raramente conviveu com o seu pai, que continuava o seu trabalho na Índia, tendo regressado definitivamente quando da sua reforma em 1912.

Orwell frequentou o internato de St Cyprian em Eastbourne e, posteriormente, escreveu sobre o tempo passado nesta escola no ensaio *Such, Such Were the Joys*, publicado após a sua morte. Orwell pôde frequentar a escola graças a taxas redu-

zidas com a perspectiva de ganhar bolsas de estudo. No ensaio, o autor refere os castigos físicos que lhe eram impostos, o tratamento diferenciado de alunos com e sem posses, a falta de conforto e a sua tosse crónica. Ainda assim, Orwell afirma que “Ninguém pode olhar para os seus dias de escola e dizer com veracidade que foram completamente infelizes” (Orwell, s.d., p. 281, tradução livre).

O primeiro trabalho publicado pelo autor surge quando este ainda frequentava St Cyprian com onze anos. Trata-se de um poema com o título *Awake! Young Men of England*, publicado no jornal local e assinado com o seu nome real, Eric Blair. Terminados os seus anos em St Cyprian, frequentou Eton College onde conquistou uma *King's Scholarship*, uma bolsa de estudos que existe atualmente, na qual 14 alunos de cada ano usufruem de taxas reduzidas conquistadas por mérito académico. Orwell estudou nesta escola durante quatro anos, durante os quais escreveu versos satíricos e novelas para várias revistas escolares.

Nos anos que se seguiram, Orwell viveu uma vida mais incerta, passando por diversos trabalhos, tendo agora como objetivo conhecer melhor as classes mais desfavorecidas e exploradas. Neste período, o autor tentava iniciar a sua carreira como escritor, mas sem sucesso, chegando a viver na rua. Esta fase da sua vida serviu, posteriormente, de inspiração para o seu primeiro romance publicado, *Down and Out in Paris and London*. É neste momento que surge o seu pseudónimo George Orwell “que combinava o nome do monarca regente com o rio local” (Orwell Foundation, 2003, tradução livre). Foi em Londres, onde trabalhava numa livraria, que conheceu Eileen O’Shaughnessy, com quem casou.

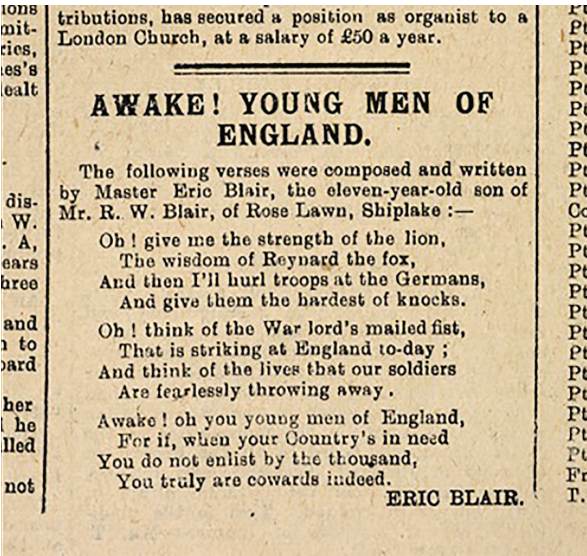
O seu tempo passado em Burma, bem como a pobreza que experienciou, contribuíram para a sua visão política. Não obstante, o momento que mais o influenciou foi a sua experiência na guerra civil espanhola. Pouco tempo após o seu casamento, em 1937, Orwell partiu para Espanha, onde se juntou ao Partido Operário de Unificação Marxista (P.O.U.M.), que lutava contra as forças fascistas lideradas pelo General Francisco Franco. Durante este período, Orwell foi atingido por uma bala no pescoço, uma experiência posteriormente documentada no curto ensaio *Wounded by a Fascist Sniper*, no livro *Homage to Catalonia* e referenciada numa carta dirigida a um amigo, onde escreve “Eu vi coisas maravilhosas e por fim acredito realmente no Socialismo, o que nunca antes se sucedeu.” (Orwell, 2017, p. 371, tradução livre).

Após ter sido rejeitado para serviço militar devido à sua saúde, Orwell trabalhou para a BBC, onde a sua principal função era escrever o guião para um comentário semanal sobre a Segunda Guerra Mundial. Durante este período, trabalhou também no jornal *Observer* e com a revista *Tribune*. Em 1944, Orwell e Eileen adotaram um rapaz, a quem chamaram Richard Horatio Blair. No ano seguinte, a sua mulher morreu inesperadamente durante uma operação. Pouco tempo depois, Orwell publicou o seu romance *Animal Farm*, que começara a escrever no ano anterior.

Nos seus últimos anos, Orwell viveu na ilha escocesa Jura, numa casa simples, onde trabalhava para terminar o seu último romance *Nineteen Eighty-Four*, enquanto se debatia com uma saúde progressivamente mais débil. Orwell acabou por ser hospitalizado em 1947 com tuberculose, tendo mais tarde regressado a Jura, onde terminou a revisão do seu romance em Dezembro de 1948. O seu romance foi publicado a 8 de junho de 1949 pela editora Secker and Warburg. Orwell morreu pouco tempo após a publicação deste romance, em 1950 com 46 anos no University College Hospital em Londres, com uma hemorragia pulmonar (Orwell, 2015).

No final dos anos 50, “quase todos os livros esgotados de Orwell (alguns nunca publicados na América) tinham voltado a ser impressos, surgiram quatro coleções de ensaios, e os seus livros tinham sido traduzidos para mais de trinta línguas.” (Rodden, 2002, p. 20, tradução livre).

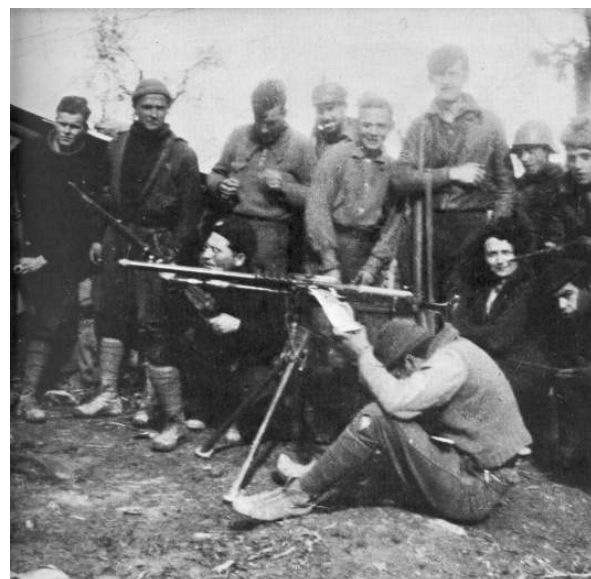
→ Figura 30
Eric Arthur Blair, *Awake! Young Men of England*, 1914



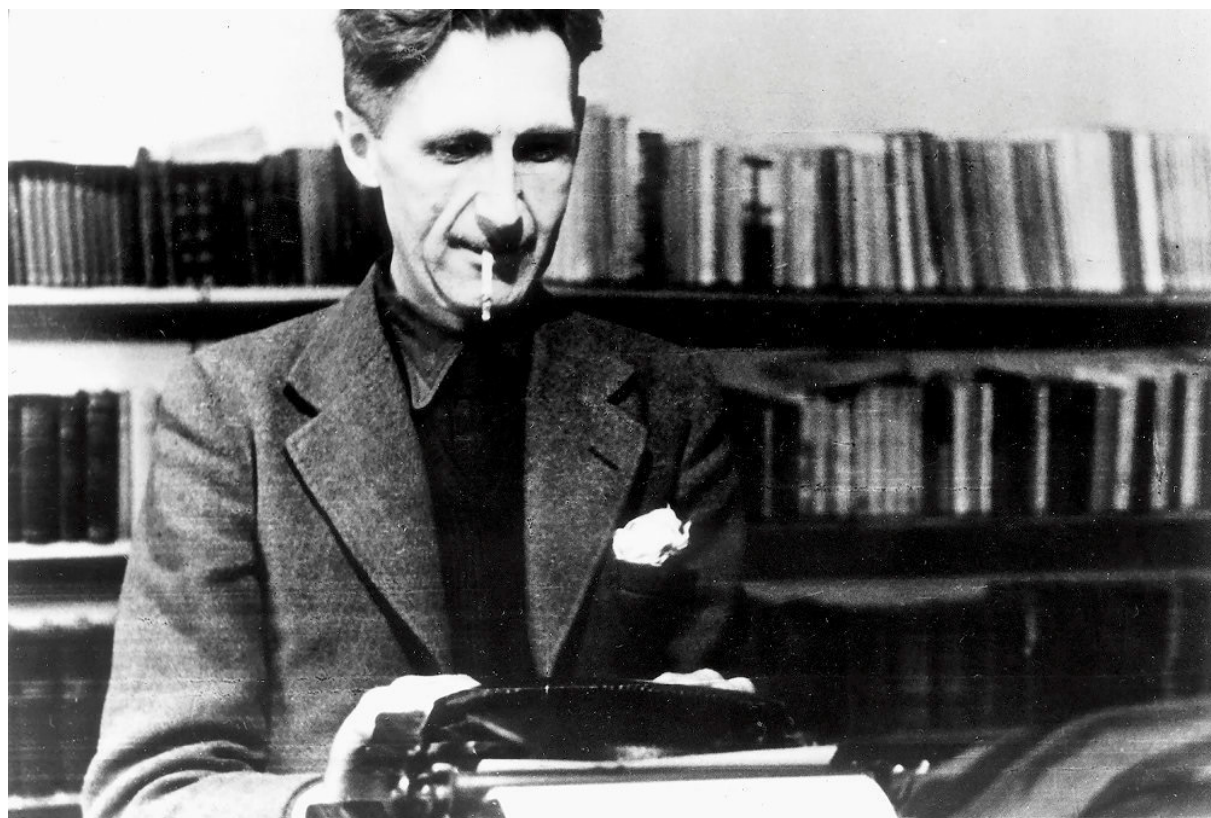
Orwell não prosseguiu os seus estudos na universidade tendo, em vez disso, seguido a tradição familiar e deslocou-se até Burma, conhecida atualmente como Myanmar, onde trabalhou durante cinco anos para a Polícia Imperial Indiana. O tempo passado em Burma, num trabalho que Orwell considerava inadequado para si, serviu de inspiração para o seu romance *Burmese Days* e os ensaios *A Hanging* e *Shooting an Elephant*. A saúde já débil de Orwell enfraqueceu e este regressou a Inglaterra com um certificado médico, tendo, posteriormente, tomado a decisão de se reformar.



↑ **Figura 31**
Escola Policial Birmanesa, 1923,
George Orwell é o homem mais
alto do grupo



→ **Figura 32**
Partido Operário de Unificação
Marxista, George Orwell é o
homem mais alto da imagem



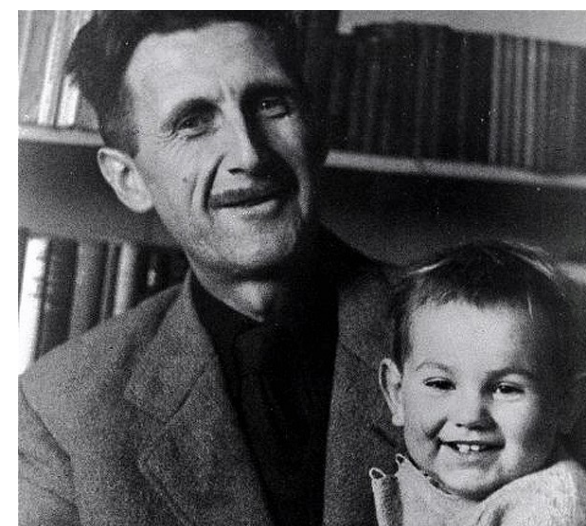
↑ **Figura 33**
George Orwell na sua máquina
de escrever



← **Figura 34**
George Orwell quando
trabalhava para a BBC



↑ **Figura 36**
George Orwell a passear Richard Blair



↓ **Figura 35**
George Orwell com o seu filho
adotivo Richard Blair



↑ **Figura 37**
Casa de George Orwell em Jura

2.1.3 Enredo

Em 1984 de George Orwell, somos transportados para uma realidade distópica futura, que teria lugar 35 anos após a sua publicação. Este romance decorre em Londres, uma província da Oceânia, que se encontra num estado decadente sob um regime totalitário dominado por um ditador conhecido apenas como “Grande Irmão”. Este é descrito como um rosto com um bigode preto presente em vários cartazes afixados em todos os locais, acompanhados pela frase “O Grande Irmão está a ver-te”. Aqui, todos os aspetos da vida dos cidadãos são controlados através de *telecrãs*, instalados até nas suas próprias casas, e qualquer liberdade e individualidade é proibida. O Partido controla todos os aspetos da Oceânia, alterando a História ao seu critério, proibindo qualquer pensamento contra si, o *pensarcrime*, e cria uma nova linguagem, a *novilíngua*, que vai perdendo vocabulário até tornar qualquer pensamento erróneo impossível. Neste regime, até a sexualidade é reprimida, sendo o sexo visto apenas como um meio de reprodução, o qual deve ser desprovido de qualquer prazer.

O Partido é composto por quatro ministérios, cujo nome de cada um é um exemplo do *duplopensar*, o ato de acreditar em duas ideias contraditórias ao mesmo tempo, sendo que os cidadãos aceitam tudo o que o Partido lhes disser, mesmo se meros instantes antes tenha sido dito o contrário. Os ministérios são, nomeadamente, o *Ministério do Amor*, que lida com todos os traidores, torturando-os e, se necessário, fazendo desaparecer tais pessoas; o *Ministério da Riqueza*, que trata da economia, garantindo a pobreza dos cidadãos; o Ministério da Paz, que se ocupa das guerras, e o *Ministério da Verdade*, onde se altera qualquer registo impresso que vá contra os atuais interesses e afirmações do Partido. Deste modo, torna-se impossível encontrar qualquer prova contra o governo, pois todos os registos anteriores são destruídos, e a posse de um diário, fotografia ou qualquer forma de documentação é considerada ilegal.

“Era um dia claro e frio de Abril, nos relógios batiam as treze.”(Orwell, 2015, p. 5). É com esta frase que somos introduzidos ao romance e, posteriormente, a Winston Smith, um cidadão da Oceânia que trabalha para o Partido no Ministério da Verdade. Winston odeia o Partido, debatendo-se sobre a veracidade do passado e interrogando-se se as condições de vida estarão a piorar ou se tal se deve à sua memória. No início da narrativa, Winston compra um diário numa loja de antiguidades, onde expressa as suas frustrações, resguardado num canto da sua sala, onde o *telecrã* não o consegue ver. Ainda assim Winston compreende que não pode permanecer demasiado tempo nesse local de modo a não levantar suspeitas, já que até um tique nervoso é suficiente para o governo detetar pensamentos reprimidos.

O *telecrã* funciona não só como ponto de vigia, mas também como uma televisão que não pode ser desligada e emite apenas o canal do partido, onde são transmitidas informações e exercícios físicos, que todos os cidadãos devem cumprir

adequadamente ou uma voz vinda do *telecrã* repreendê-los-á. Um dos programas diários emitido no *telecrã*, que todos devem observar, é o *Dois Minutos de Ódio*. Neste são apresentados todos os inimigos do Partido sendo a sua figura principal Emmanuel Goldstein, um traidor que se diz conspirar contra o Partido, sendo responsável por atividades revolucionárias e tendo escrito um livro considerado o manifesto da revolução. No entanto, à semelhança do Grande Irmão, nunca ninguém viu Goldstein pessoalmente ou sabe a sua idade, pois não havendo nenhum registo físico, os cidadãos não sabem ao certo o ano em que se encontram. No *Dois Minutos de Ódio*, os cidadãos reúnem-se para expressar a sua aversão relativamente aos inimigos do Partido, gritando e gesticulando para o *telecrã* num grande frenesim, sendo que, quem parecesse não mostrar um ódio genuíno, poderia ser apanhado pela *Polícia do Pensamento*.

É antes de assistir ao *Dois Minutos de Ódio*, no trabalho de Winston, que conhecemos Julia, uma colega sua, membro da *Liga Juvenil Anti-Sexo*, que Winston receia que o vá entregar à *Polícia de Pensamento* e odeia “por ser jovem e bonita e assexuada, porque queria ir para a cama com ela e nunca o faria” (Orwell, 2015, p. 19). Então, Winston canaliza a sua raiva para o *Dois Minutos de Ódio*, demonstrando assim como o Partido utiliza as frustrações que cria nos seus cidadãos em seu benefício. No final desta sessão, Winston fica com a impressão que O’Brien, membro do *Partido Interno*, um cargo muito superior ao de Winston, sabe e partilha da sua aversão para com o regime e convence-se de que este é um membro da *Fraternidade*, uma entidade misteriosa ligada a Emmanuel Goldstein, que luta para derrubar o governo.

Um dia, Winston recebe um pequeno papel de Julia onde esta diz que o ama. Desse momento em diante, acompanhamos o seu romance, onde ambos se vão encontrando progressivamente com mais frequência, ainda que sempre com o cuidado de não serem descobertos. Eventualmente, passam a reunir-se num quarto alugado, desprovido de *telecrã*, do vendedor da loja de antiguidades, onde Winston tinha comprado o seu diário. Aqui, Winston e Julia expressam o seu amor livremente e usufruem de bens raros na Oceânia, que Julia obtém ilegalmente, como café e açúcar, e esta chega a usar maquilhagem, um ato inédito por parte de um membro do Partido.

Eventualmente, Winston é abordado por O’Brien no trabalho, estes trocam uma conversa sobre as alterações mais recentes na *novilíngua* e O’Brien sugere que Winston se dirija a sua casa para buscar um dicionário mais atualizado. Winston, convencido que este fazia parte da *Fraternidade*, considerou que a situação se tratava apenas de um pretexto de O’Brien para o recrutar como membro da entidade misteriosa. Deste modo, Winston dirige-se, acompanhado por Julia, até ao luxuoso apartamento de O’Brien, que usufrui do privilégio de poder desligar o seu *telecrã*, e confessa o seu ódio para com o Partido. O’Brien confirma que a *Fraternidade* realmente existe, informa-os dos próximos passos a seguir e entrega-lhes o livro de Goldstein.

Passados alguns dias, de volta ao seu retiro, Winston começa a ler o livro de Goldstein para Julia, que acaba por adormecer, pois a sua revolta contra o Partido provém apenas de motivações pessoais, levando Winston a dizer-lhe que “Só és rebelde da cintura para baixo” (Orwell, 2015, p. 159), o que esta aceitou como um elogio. Desde o momento em que Winston comprou o diário, tomámos conhecimento que este se considera condenado, “O *pensarcrime* não provoca a morte: o *pensarcrime* É a morte” (Orwell, 2015, p. 31), e que se trata apenas uma questão de tempo até ser apanhado pela *Polícia do Pensamento*, uma conclusão que só incita mais a sua revolta. É enquanto se encontravam no quarto alugado, que Winston e Julia ouvem uma voz metálica que os informa que a casa se encontra cercada e que se devem entregar à polícia. Esta voz provém de um quadro antigo presente no quarto que ocultava um *telecrã*.

Agora presentes no *Ministério do Amor*, descobrimos que O’Brien afinal não faz parte da *Fraternidade* sendo ele que, durante várias sessões de tortura, tenta quebrar a mente de Winston, querendo fazê-lo ver que dois mais dois podem ser cinco, se o Partido assim o disser. Eventualmente, este consegue corromper a mente de Winston, que há muito anseia a sua própria morte, acrescentando que “chegou o momento de dares o último passo. Tens de amar o Grande Irmão. Não basta obedecer-lhe: é preciso amá-lo” (Orwell, 2015, p. 283). Winston é transportado até à Sala 101, um compartimento que todos os prisioneiros temem, pois nele cada um enfrenta o seu maior medo, que no caso de Winston são ratazanas.

Anteriormente, Winston, durante uma sessão de tortura, havia dito a O’Brien que, mesmo com os seus ideais corrompidos, não tinha traído Julia. Imediatamente, O’Brien compreende o que Winston pensa pois, embora este tenha revelado toda a informação que dispunha sobre ela, nunca tinha deixado de a amar. No entanto, na sala 101, o que restava do espírito de Winston é destruído quando, ao ser confrontado com o aparelho de tortura no qual ratazanas lhe comeriam a cara, pede para colocarem Julia no mecanismo em vez dele. Após este momento, Winston é libertado, pois já não representava uma ameaça para o Partido, chegando a poder encontrar-se com Julia. Os dois conversam e esta confessa que também o traíra, desejando que a sua tortura fosse aplicada nele, acrescentando que “Depois disso, jamais sentimos o mesmo por essa outra pessoa.” (Orwell, 2015, p. 294), o que Winston concorda. Finalmente, a narrativa termina com Winston derrotado num café, de mente corrompida, aceitando o Partido, chegando até a amá-lo.

Ergueu os olhos para o rosto enorme. Levava quarenta anos a descobrir que sorriso se escondia atrás do bigode negro. Oh, cruel e desnecessário mal-entendido! Oh, teimoso e voluntário exílio do peito amantíssimo! Duas lágrimas impregnadas de gin escorreram-lhe de ambos os lados do nariz. Mas estava tudo bem, tudo bem, a luta chegara ao fim. Alcançara a vitória sobre si próprio. Amava o Grande Irmão (Orwell, 2015, p. 299).

2.1.4 Contexto

Tal como mencionado anteriormente, George Orwell escreveu o seu derradeiro romance *1984*, enquanto se debatia com tuberculose em Jura. Orwell tinha obtido grande sucesso com o seu livro *Animal Farm*, depois de muitos anos de trabalho, este foi o livro que, finalmente, o lançou para o olhar público. O autor, numa carta escrita para o seu amigo Arthur Koestler a Abril de 1946, conta que se iria se ausentar de modo a se ver livre de toda a atenção mediática de que se viu subitamente alvo, para poder novamente pensar (Orwell, 2017). Em Jura, Orwell viveu uma vida simples, numa casa sem eletricidade, onde a única forma de comunicação com o exterior era um rádio a baterias. Ainda que aqui Orwell tenha conseguido as condições de trabalho que ansiava, a sua saúde deteriorou-se durante a sua estadia. Nos últimos tempos, perto da conclusão do livro, o autor tinha já dificuldade em escrever sentado. Após a sua publicação, o livro *1984* teve um sucesso imediato sendo reconhecido como uma obra-prima do autor (The Guardian, 2009). Passado apenas um ano, tinham-se vendido 50 mil exemplares na Grã-Bretanha e 170 mil nos Estados Unidos (Orwell, 2015). Atualmente a obra já foi adaptada para diversos meios como a rádio, televisão, cinema, teatro, ópera, ballet e manga.

Inicialmente, George Orwell estava indeciso sobre o título que haveria de dar à sua obra ponderando entre *The Last Man in Europe* e *Nineteen Eighty-Four*. O autor acabou por optar pelo segundo e até hoje ainda não há consenso sobre a sua origem. Quanto à decisão de abandonar o primeiro título não há grande discórdia já que o próprio autor não se sentia confiante no mesmo e o seu editor, Fred Warburg, sugeriu que *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* seria um título mais comercial (The Guardian, 2009). O título *The Last Man in Europe*, em português, O Último Homem na Europa, surge por a personagem principal ser a única capaz de pensamentos individuais, sendo a última a exercer a liberdade de pensamento. Esta ideia é apresentada quando Winston diz a O’Brien que o espírito do Homem haveria de vencer o Partido. O’Brien pergunta a Winston se este se considera um homem, o que Winston confirma, dito isto O’Brien declara “Se és homem, Winston, serás o último. A tua raça extinguiu-se; somos nós os herdeiros.” (Orwell, 2015, p. 271).

Uma das teorias mais difundidas sobre a origem do título *1984* acredita que este surgiu simplesmente da inversão dos últimos dois dígitos da data em que Orwell escreveu o livro, 1948. Ainda assim, esta explicação nunca foi mencionada pelo autor. Outras opiniões defendem que o título da obra foi inspirado noutros livros como por exemplo na obra de Jack London *The Iron Heel* (Smith, 2005). Finamente, uma explicação que parece plausível é a que Orwell optou pelo ano 1984 a favor de outro qualquer em homenagem à sua mulher Eileen Maud O’Shaughnessy, que tinha morrido poucos anos antes, e que tinha escrito um poema chamado *End of the Century, 1984* (Shmoop Editorial Team, 2008b). Independentemente da origem do título da obra, compreende-se que Orwell pre-

tendia situar a sua obra num futuro próximo, alertando os seus leitores para os perigos do totalitarismo. O próprio livro explica que Winston, ao escrever no seu diário, não tem a certeza do ano em que se encontra, considerando o ano 1984 como uma data provável. Aquando da publicação da obra, a Segunda Guerra Mundial tinha terminado, começando a Guerra Fria, aumentando a tensão entre países promovendo regimes mais autoritários. Orwell procurou alertar os leitores para o que este acreditava ser o eventual destino da população.

2.1.5 Interpretações

Grande parte dos críticos compreendeu o livro como uma sátira ao totalitarismo, que partiu das tendências do momento em que foi redigido e as levou ao extremo, bem como um aviso sobre os perigos do totalitarismo, ao invés de uma profecia. No entanto, houve comunistas que viram o livro como propaganda da guerra fria e como um insulto à União Soviética que visava difundir ódio contra este país. Houve também quem considerasse a obra *1984* um ataque ao Socialismo Inglês (Orwell, 2015). Orwell escreve, a 16 de Junho de 1949, uma carta para Francis A. Henson, um oficial da empresa *United Automobile Workers*, esclarecendo algumas das suas questões afirmando que:

O meu romance recente NÃO pretende ser um ataque ao Socialismo ou ao Partido Trabalhista Britânico (do qual sou adepto), mas sim ser uma apresentação das perversões às quais uma economia centralizada está sujeita, as quais foram já parcialmente cumpridas no Comunismo e Fascismo. Não acredito que o tipo de sociedade que descrevo *irá* necessariamente chegar, mas considero (tendo em conta que o livro é uma sátira) que algo semelhante *poderá* chegar. Acredito também que as ideias totalitárias ter-se-ão enraizado nas mentes de intelectuais por toda a parte, e tentei transportar estas ideias até às suas lógicas consequências. A cena do livro decorre na Grã-Bretanha de modo a enfatizar que os povos de língua Inglesa não são intrinsecamente melhores do que qualquer outro e que o totalitarismo, *se não for combatido*, poderá triunfar em qualquer lugar (Orwell, 1968, p. 502, tradução livre).

O autor Douglas Kellner (s.d.) defende que o Grande Irmão se baseia em Josef Stalin, ditador da União Soviética desde 1929 até à sua morte, em 1953 (BBC, s.d.), e que a obra *1984* convida o leitor a interpretá-la como uma crítica ao Estalinismo. Kellner aponta semelhanças entre o Regime Soviético e o mundo criado por Orwell. Em ambos existe uma polícia secreta, campos de trabalho, um acentuado culto de personalidade, alteram-se os registos históricos e recorre-se à violência para extrair confissões. Ainda que alguns elementos da obra de Orwell lembrem o leitor do fascismo de Hitler e Mussolini, Kellner considera que *1984* é fruto da opinião do autor relativamente ao fracasso da revolução Soviética. Isto é, a revolução prometia trazer paz ao país, alimento e terras para os agricultores. No entanto, quando Stalin ganha poder, as terras mantêm-se

nas mãos dos seus proprietários, aproximadamente 5 milhões de habitantes morrem devido a fomes e o país entra em guerra com a Alemanha depois de um ataque em 1941 para o qual o país se encontrava despreparado. Adicionalmente, Stalin fazia parte do Partido Comunista que visava abolir as classes e a opressão através da democracia, no entanto, no final dos anos 20, Stalin torna-se o ditador da União Soviética (BBC, s.d.).

O autor Isaac Asimov (1981) escreve que embora a obra de Orwell seja considerada por muitos como um livro de ficção científica a única coisa que aproxima *1984* desta categoria é o facto de a narrativa decorrer no futuro. Asimov acrescenta que a narrativa parece refletir, não tanto uma alteração temporal e os avanços decorridos ao longo de 35 anos após a sua escrita, mas sim uma deslocação espacial, na medida em que a obra, a seu ver, parece situar-se mais em Moscovo nesse ano do que em Inglaterra no futuro. Asimov faz, à semelhança de Kellner um paralelo entre *1984* e a Revolução Russa apontando as suas semelhanças. Tal como decorrido na Rússia, onde o revolucionário Leon Trotsky passou a ser considerado um inimigo do Partido, também Emmanuel Goldstein era visto como o maior oponente do Grande Irmão, que tal como Stalin, tinha um bigode e era um herói nacional. Asimov defende que a grande contribuição de Orwell para a tecnologia futura foi ter concebido uma televisão que funcionava não só como um veículo de informação, mas também como um recetor. No entanto, Asimov critica este sistema tecnológico como meio de vigilância, pois depende da presença humana para monitorizar cada cidadão. Ainda assim, o autor de *1984*, na sua obra explica que é a impossibilidade de saber quando se está a ser vigiado que leva os cidadãos a ter de presumir que estão a ser observados, pois nunca poderão ter a certeza que não o estão a ser. Asimov continua a sua crítica afirmando que “o mundo orwelliano de *1984* parece incrivelmente antiquado comparado com o mundo real da década de oitenta” (Asimov, 1981, p. 221, tradução livre).

David Dunnico (2011), fotógrafo documental, colecionava capas do livro *1984*, que mais tarde foram compradas pela *International Association of Privacy Professionals*, em português Associação Internacional de Profissionais de Privacidade. Dunnico criou uma brochura para uma exposição das capas, realizada pela organização. Neste documento, Dunnico afirma que a obra de Orwell não deve ser vista como uma profecia, mas mais como um aviso, lembrando a teoria, mencionada anteriormente, sobre a data do título ter surgido da inversão dos últimos dois dígitos do ano da redação, 1948. Dunnico parece aceitar esta hipótese, recordando que o pseudónimo do autor aparenta ter sido criado do mesmo modo causal. Como referido previamente na biografia de Orwell, este combinava o nome do monarca regente com o rio local. O fotógrafo defende que, ainda que o tempo tenha mostrado que as preocupações de Orwell não se cumpriram em 1984, “o trabalho não só perdura, como também parece crescer em poder e relevância. Talvez outro indicador do poder do livro é como aqueles de opinião política oposta tentam reivindicar o livro como seu.” (Dunnico, 2011, p. 6, tradução livre). Isto é, cada partido acusa o outro de

estar a querer criar um mundo Orwelliano. Finalmente, Dunnico explica que Orwell se sentia mordaz com os intelectuais literários com quem convivia, por estes apoiarem Stalin, enquanto ignoravam, chegando, mesmo, a negar, as suas ações contra o seu povo e todos que o opunham. Foi então devido a isto que o autor criou o termo *duplopensar*, utilizado várias vezes na sua obra *1984*, que consiste em acreditar em duas ideias contraditórias ao mesmo tempo, sem que uma anule a outra.

2.1.6 Temas

• Totalitarismo

Nesta obra, o autor procura advertir os leitores sobre os perigos de um regime totalitarista, já que este experienciou diretamente os seus efeitos em Espanha e na Rússia. Neste livro, Orwell criou uma sociedade totalitária onde o governo controla todos os aspetos da vida dos seus cidadãos, desde o seu local de trabalho até ao seu ambiente familiar, chegando ao extremo de punir o pensamento desleal (Phillips, Aglietti, & Crowther, 2002). O totalitarismo é o tema central desta obra, sendo desenvolvido e aplicado através dos seguintes temas apresentados.

• Manipulação Física e Psicológica

Todos os cidadãos, desde a infância, são condicionados pelas ideias do Partido. As crianças são encorajadas a espiar os próprios pais e a denunciá-los à *Polícia do Pensamento* caso estes demonstrem qualquer sentimento contra o regime. Os *telecrãs* nunca podem ser desligados e, para além de espiarem os cidadãos, emitem propaganda política como é o caso do programa *Dois Minutos de Ódio*, que é de observação obrigatória. O cartaz com a imagem do Grande Irmão acompanhado pela frase “o Grande Irmão está a ver-te” encontra-se espalhado por todos os locais, relembrando os cidadãos do total controlo do Partido. Adicionalmente, a sexualidade é reprimida e vista como um meio meramente reprodutivo, assim o Partido cria frustração nos seus cidadãos, com o intuito de a canalizar em seu favor, na forma de ódio, para com os seus inimigos. Muitos dos adversários do Partido acabam por ser criados pelo próprio, dando um foco para a raiva da população, reforçando, assim, o seu controlo absoluto. Em suma, o Partido procura manter o seu controlo total, incapacitando o pensamento individual e evitando uma potencial revolta da população (Phillips et al., 2002). Um claro exemplo deste controlo mental surge quando Parsons, um colega de trabalho de Winston, é levado pela *Polícia do Pensamento*. Este foi denunciado pela própria filha que o ouviu dizer “Abaixo o Grande Irmão” enquanto sonhava. Ao invés de se sentir atraído, Parsons não mostra qualquer ressentimento, mostrando-se orgulhoso pela atitude da sua filha acrescentando “Aqui entre nós, meu caro, ainda bem que me apanharam antes de a coisa ir mais longe. Sabes o que vou dizer quando for chamado para depor no tribunal? Vou dizer: ‘Obrigado, obrigado por me terem salvo antes que fosse demasiado tarde.’” (Orwell, 2015, p. 235).

Para além do controlo psicológico, o Partido controla também o corpo dos seus cidadãos, estes são forçados a participar em exercícios físicos exibidos no *telecrã* e a trabalhar longas horas, de modo a mantê-los exaustos, sem energias para lutar contra o regime, ou sequer para pensar em tal. Além disto, o Partido procura na população qualquer sinal de deslealdade, tal como referido por Winston, “O mais ínfimo pormenor podia denunciá-lo. Um tique nervoso, uma expressão inconsciente de ansiedade, o hábito de resmungar para consigo – tudo quanto pudesse sugerir anormalidade ou desejo de esconder alguma coisa.” (Orwell, 2015, p. 66). Assim, mesmo através de uma ação inconsciente, qualquer pessoa podia ser levada pela *Polícia do Pensamento* e, posteriormente, torturada e convertida de novo aos ideais do Partido. Deste modo, Orwell expõe a sua visão de que a dor física pode sempre superar os ideais mais profundos de cada um.

• Controlo do Passado

O Passado, e o controlo que o Partido tem sobre este, torna-se num aspeto muito debatido na mente de Winston, que procura conhecer a verdade. Winston trabalha no Ministério da Verdade onde ele próprio está encarregue de reescrever qualquer informação que vá contra os interesses atuais do Partido. Isto é, assim que seja mencionado por exemplo que a Oceânia se encontra em guerra com a Eurásia, mesmo que há momentos atrás esta fosse o seu aliado contra a Lestásia, todos os registos são alterados e esta nova realidade é escrita como se assim se tratasse desde sempre. O mesmo ocorre com determinados cidadãos, que são escritos favorável ou desfavoravelmente conforme as necessidades do governo. A palavra do Partido dizia que “Quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente, controla o passado” (Orwell, 2015, p. 38).

O Partido controla todas as fontes de informação, manipulando-as a seu favor, enquanto todas as formas de documentação, como a fotografia ou o diário, são proibidas. Assim, a população tem de depender da informação dada pelo Partido para conhecer o Passado pois a sua memória enfraquece, tornando-se numa fonte inapta de fornecer informação. Ao controlar o Presente, o Partido escreve e manipula a História conforme os seus interesses, destruindo qualquer prova anterior, dominando assim o Futuro (Shmoop Editorial Team, 2008a).

• Tecnologia

Neste mundo distópico de *1984*, a tecnologia é utilizada para servir o Partido que abusa das possibilidades que esta apresenta, sem considerar a privacidade da população. Através de *telecrãs* e microfones escondidos, o Partido vigia todos e nenhum local público, ou privado, está livre de ser vigiado. Como uma pessoa nunca poderia saber quando estaria alguém a observar através do *telecrã* ou a ouvir a sua conversa captada pelos microfones, era obrigada a partir do princípio que nenhum ato contra o Partido, por mais insignificante, passaria despercebido. A tecnologia é, então, apenas mais um dos veículos através do qual o Partido controla a população.

• Linguagem

No livro somos introduzidos a uma nova linguagem chamada *Novilíngua*, o idioma oficial da Oceânia, criada para servir os ideais políticos do Partido e, principalmente, para limitar o pensamento, de modo a impedir os pensamentos contra o regime. Embora esta língua não fosse ainda utilizada como o único modo de comunicação, pretendia-se que, eventualmente, esta substituísse a linguagem anterior, denominada *velhilíngua*. A *novilíngua* trata-se da única língua na qual o número de palavras é progressivamente diminuído, nela procura-se manter as palavras consideradas essenciais para a comunicação, descartando-se todas as restantes por serem supérfluas. Isto é, tendo como exemplo as palavras bom e mau, a segunda torna-se desnecessária, utilizando-se a nova palavra *imbom*. Assim, através de afixos transmite-se qualquer ideia, sem a necessidade de outras palavras, como no caso de querer exprimir que algo muito bom, passe-se, ao invés, a dizer *extrabom*. Muitos outros exemplo são referidos no livro, juntamente com uma explicação detalhada sobre o funcionamento gramatical desta língua, no entanto, o foco desta incide sobre a eliminação de vocabulário. Palavras como “liberdade”, “revolta”, e qualquer outra que pudesse ir contra o interesse do governo, eram simplesmente substituídas pelo termo *crimepensar*. Deste modo, qualquer um destes conceitos torna-se incompreensível, pois não existem palavras para o expressar, ou mesmo sequer, para o pensar. Assim, toda a comunicação acaba por se restringir a conceitos básicos impossibilitando qualquer argumentação contra o Grande Irmão que fosse além de “O Grande Irmão é *imbom*” pois as ferramentas para o fazer simplesmente não existiam.

• Guerra

Na narrativa criada por Orwell no livro 1984 o mundo encontra-se dividido em três grandes estados: Oceânia, Eurásia e Lestásia. O primeiro encontra-se constantemente em guerra com um dos outros dois, instituindo nos seus cidadãos um medo constante. Deste modo, o Partido une a população contra um inimigo comum, promovendo o patriotismo. Tal como referido no livro, o adversário em concreto não é relevante, mas sim o facto de o Estado se encontrar em guerra, podendo, assim, privar o resto da população de variados bens, mantendo-a num estado constante de pobreza. Através da guerra, o Partido une a população, instigando o nacionalismo, e perpétua as diferenças sociais assegurando o seu domínio (Enotes, 2015a).

• Alienação

Nesta obra o exemplo mais imediato de alienação surge com Winston, que se sente desligado de todos que o rodeiam. Mesmo quando este encontra Julia sente que esta não partilha, nem compreende, os seus pensamentos e emoções. Adicionalmente, a alienação de Winston não se mostra apenas na relação com os demais, mas também consigo mesmo. Winston sente-se desligado

de si mesmo, tendo dificuldade em expressar os seus próprios sentimentos (Borman, 1999).

• Amor

O Partido opõe-se a qualquer sentimento que não consegue controlar pois pretende manter o seu poder absoluto. Deste modo, o amor é proibido, pois deve ser sentido apenas relativamente ao Grande Irmão. O estado não permite relações que não se limitem à reprodução. O sexo é visto como um ato inevitável para a reprodução, mas que deve ser desprovido de qualquer prazer e emoção. Assim, o Partido nunca permitiria que duas pessoas apaixonadas se casassem, forçando, ao invés, relações entre pessoas que não se amam com o intuito de criar mais frustrações nos cidadãos, canalizando-as em forma de ódio para com os inimigos do Partido. Embora o amor também se possa expressar por outros indivíduos que não o parceiro sexual, o Partido corrompe também as ligações familiares ao encorajar a denúncia indiscriminada de membros da família e ao apelar que os filhos vigiem os seus pais e os seus comportamentos. Consequentemente, cria-se no indivíduo uma sensação de desconfiança e alerta constantes, pois todos os cidadãos se políam uns aos outros (Borman, 1999).

• Revolução

Em 1984 o primeiro ato de rebeldia observável surge quando Winston se dirige à loja de Antiguidades e compra um diário, pois só o simples facto de possuir este objeto é suficiente para que este seja levado pela *Polícia do Pensamento*. É o ato de escrever no diário, que o faz pensar que está condenado, o que leva Winston a arriscar relacionar-se com Julia pois já considera que o seu futuro está comprometido. Esta relação amorosa com Julia leva-o a expandir a sua revolta pessoal e a interessar-se pela resistência a grande escala, contra o Partido para o bem da população. Por outro lado, compreendemos que a revolta de Julia se foca mais em si própria, limitando-se mais a atos privados, como o de usar maquilhagem e perfume sem se preocupar com o bem maior. Este facto é apontado pelo próprio Winston quando lhe diz “Só és rebelde da cintura para baixo” (Orwell, 2015, p. 159).

Ainda que Winston anseie por uma revolução, este acredita que “Se alguma esperança havia, tinha de residir nos proles” (Orwell, 2015, p. 73). A palavra “prole”, no contexto de 1984, representa a classe proletária, que se caracteriza por ser pouco educada e viver com um rendimento muito baixo. Na Oceânia, a população encontra-se dividida em três grupos: o partido interno, o partido externo e os proles. Entre estes membros existe uma acentuada segregação, sendo muito rara a comunicação e convívio. Winston deposita a sua esperança nos proles pois estes constituem aproximadamente 85% da população e são geralmente ignorados pelo Partido. Na casa de um prole, é muito raro encontrar um *telecrã*, pois estes são demasiado caros, mas principalmente porque o Partido não os vê como uma ameaça, interferindo muito pouco com as suas vidas privadas permitindo até a

religião. Winston reconhece também que qualquer outra pessoa fora dos proles teria muita dificuldade em criar um grupo contra o Partido, pois não haveria meio de os membros se identificarem ou, sequer, reconhecerem. Mesmo tendo esperança nos proles, Winston reconhece que estes dificilmente se revoltarão, pois não sentem essa necessidade e, como têm uma mente simples, são facilmente controlados pelo Partido.

2.1.7 Símbolos

• Big Brother – O Grande Irmão

A personagem O Grande Irmão surge indiretamente nesta obra, no sentido em que a sua presença dá-se apenas através dos cartazes espalhados na cidade de Londres e é mencionada por outras personagens. Esta figura representa o Partido, sendo a sua cara e líder supremo, encontrando-se, no entanto, repleta de misticismo, já que em nenhuma instância ocorre uma interação direta com a mesma. Nenhum cidadão da Oceânia sabe ao certo a idade do Grande Irmão, ou qualquer pormenor da sua vida diária. Todo este secretismo leva a personagem principal, Winston, a questionar a própria existência do Grande Irmão. Para a maior parte da população, esta figura autoritária transmite segurança, tal como o seu nome sugere, e é vista com amor, chegando a ser idolatrado. Por outro lado, O Grande Irmão, para qualquer opositor do Partido, aparece como uma ameaça constante devido à impossibilidade de escapar ao seu olhar vigilante. Este segundo ponto é reforçado em todos cartazes em que a sua imagem é colocada ao ser acompanhada pela frase “O Grande Irmão está a ver-te” (Phillips et al., 2002).

• Pisa-papéis

Numa das suas visitas à loja de antiguidades, Winston adquire ilegalmente um pisa-papéis que contém um coral no seu interior. Este objeto torna-se um símbolo da tentativa de Winston de se conectar com o passado, com o objetivo de saber se este era realmente tão negro quanto o Partido afirma. (Phillips et al., 2002) Tal como afirmado por Orwell, o valor do pisa-papéis provinha, não do coral, mas sim do vidro em si, capaz de guardar um mundo dentro de si. “O pisa-papéis era o quarto onde se encontrava, e o coral, as vidas dele e de Julia, imóveis, numa espécie de eternidade, no coração de cristal” (Orwell, 2015, p. 154). Quando a *Polícia do Pensamento* apreende ambos, este objeto acaba partido no chão, representando a definitiva rutura do seu mundo idealizado.

• Quadro da Igreja de São Clemente

No quarto alugado por Winston, encontra-se um quadro antigo com a imagem da Igreja de St. Clemente. Winston mostra um grande interesse por este e acaba

por desvendar uma canção associada a este, que termina com a frase “Aqui vem uma vela para o caminho alumiar, aqui vem um machado prá cabeça te cortar.” (Orwell, 2015, p. 102). Esta canção é um presságio e um símbolo relevante, pois este mesmo quadro oculta um *telecrã*, que leva à sua eventual captura. Em adição, este objeto representa também uma ligação ao passado, atualmente corrompido pelo Partido (Phillips et al., 2002).

• O lugar onde não há trevas

As palavras “Havemos de nos encontrar no lugar onde não há trevas” surgem a Winston pela primeira vez num sonho; este pensa que lhe foram ditas por O’Brien e levam-no a pensar sobre elas durante a narrativa. Winston não tinha a certeza se havia determinado que a frase lhe tinha sido dito por O’Brien antes ou depois de o conhecer. Com o passar do tempo, Winston convence-se que foi O’Brien quem falou com ele no sonho e acredita que este é seu amigo, o que posteriormente conduz Winston à sua condenação. Para Winston estas palavras representavam um local idílico longe do olhar do Partido. Com o decorrer da história, Winston acaba por se encontrar neste local sem escuridão, no entanto, este trata-se apenas de uma cela no *Ministério do Amor*, onde as luzes nunca são desligadas (Phillips et al., 2002). Como referido inicialmente, esta frase surge a Winston num sonho, no único local onde a *Polícia do Pensamento* não o pode seguir. Em contraste, no final do romance, esta personagem encontra-se numa sala que o priva do sono com a sua luz constante, tornando-se em mais uma forma de tortura. Esta frase é mais um exemplo do *duplopensar*, pois esta comporta dois significados opostos (Enotes, 2013).

• Telecrãs

Os *telecrãs* encontram-se presentes em todos os locais da cidade, eliminando completamente a privacidade dos cidadãos. Estes representam a constante vigilância do Partido que, aliada à possibilidade de emitir propaganda, demonstra como este abusa das possibilidades desta tecnologia em seu favor (Phillips et al., 2002).

• A mulher de braços vermelhos

A figura da mulher de braços vermelhos, que Winston ouve a cantar quando se encontra no quarto alugado, representa a esperança de um dia os proles se revoltarem contra o partido, pois este acredita ser o único grupo capaz de o fazer. Winston considera esta mulher prole um símbolo de reprodução, como um elemento capaz de gerar uma geração futura que derrotará o Partido (Phillips et al., 2002).

• Faixa Vermelha Anti-Sexo

A Liga Juvenil Anti-Sexo tem como emblema uma faixa vermelha e promove o celibato para toda a população, considerando o sexo como um ato meramente

reprodutivo. Esta faixa representa também a total devoção ao Partido. No caso de Julia, a faixa serve como um disfarce das suas atividades ilícitas e comportamento promiscuo, subvertendo o papel deste objeto (Enotes, 2016).

- Cigarros e gin *Victória*

No mundo distópico criado por Orwell, os únicos cigarros e gin disponíveis são da marca *Victória*. Winston considera o cheiro do gin “enjoativo, gorduroso, semelhante ao da água ardente de arroz chinesa.” (Orwell, 2015, p. 9) e a experiência de o beber como “a sensação de levar uma pancada na nuca com um cacete de borracha.” (Orwell, 2015, p. 9). Os cigarros são também de baixa qualidade deixando cair o seu conteúdo, se segurados na posição vertical. Winston utiliza estes dois vícios como um medicamento para aliviar a sua paranoia e insatisfação. No entanto, estes vícios nada revelam sobre a sua revolta contra o Partido, pois é este que incute os mesmos nos seus cidadãos, de modo a distraí-los de qualquer reflexão profunda (Shmoop Editorial Team, 2008c).

- Ratazanas

Na sala 101, na qual cada um enfrenta o seu maior medo, Winston é apresentado a um aparelho de tortura com ratazanas. Neste caso em concreto, o animal representa o medo em si, mas, por outro lado, a ratazana pode ser vista como um símbolo do controlo do Partido. Tal como a ratazana, descrita no livro como um animal impiedoso que se alimentaria de um bebé, se este for deixado sozinho, também o Partido se aproveita dos mais desfavorecidos. Como Winston representa uma pessoa normal, as ratazanas simbolizam os nossos medos mais profundos. Winston ao trair Julia por ser ameaçado com o seu maior medo mostra que Orwell acredita que os nossos medos podem superar até mesmo o nosso amor. No entanto, o autor nunca condena a traição de Winston e Julia, pois compreende que todos nós temos um limite do que conseguimos suportar (Enotes, 2015b).

- O relógio antigo

O livro *1984* começa com a frase “Era um dia claro e frio de Abril, nos relógios batiam as treze.” (Orwell, 2015, p. 5). Os leitores, no tempo em que o livro foi escrito, estariam mais familiarizados com os relógios de 12 horas, já que os relógios de 24 horas eram mais comuns em cenários militares. Assim, é apresentado imediatamente um mundo diferente da realidade do leitor, o qual faz alusão ao ambiente de guerra presente na narrativa. Adicionalmente, esta frase suscita estranheza e desconfiança pelo facto de os relógios tradicionais não “baterem” as treze, tal como referido na adivinha “Quando o relógio bate as treze que horas são? São horas de arranjar o relógio”. Deste modo, o autor alerta o leitor para questionar tudo o que se segue (Enotes, 2015c).

Em contraste, o relógio antigo, presente na loja onde Winston comprou o seu diário, cria uma ligação com o passado e reitera a estranheza deste mundo futuro. Por outro lado, este objeto serve por vezes de conforto para Winston, que considera o som mecânico dos ponteiros amigável e cria uma sensação de nostalgia pela sua ligação com o passado. Finalmente, o relógio relembra-o da inevitabilidade de ser descoberto, por tornar audível a passagem do tempo e pela impossibilidade de o parar (Enotes, 2015c).

03. Análise Prática

A luta de Winston Smith não é incapacitada pela força física, mas principalmente através de meios mais subtis de criar desorientação intelectual. Grande parte do sucesso de Orwell em 1984 reside no facto de este criar uma descrição plausível de como o totalitarismo consegue destruir o individuo e torná-lo num autómato. De facto, o mais inquietante no romance de Orwell é que, nele, o terror não é um pesadelo; o terror é uma possibilidade realista.

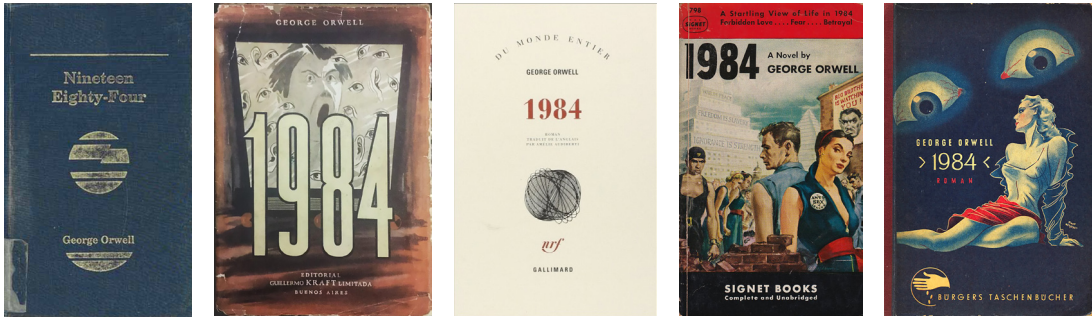
Thorp, 1984, p. 16, tradução livre

3.1 AS CAPAS

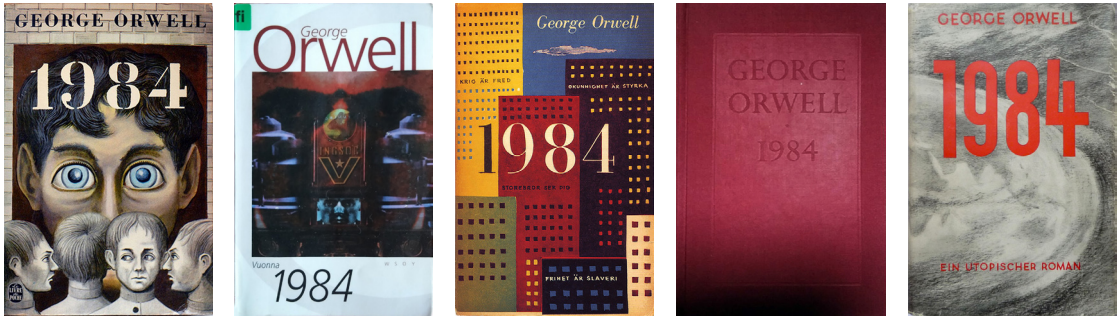
Neste capítulo, serão apresentadas todas as capas, organizadas por ordem cronológica, sem qualquer outro critério de organização. Pretende-se apenas introduzir o leitor ao material recolhido, sem conferir especial atenção a qualquer capa. Cada capa surge acompanhada de um número, o qual corresponde à sua legenda que, se encontra apresentada posteriormente.



(1) (2) (3) (4) (5)



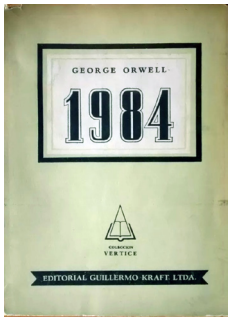
(6) (7) (8) (9) (10)



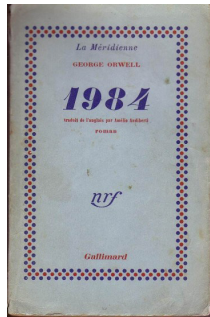
(11) (12) (13) (14) (15)



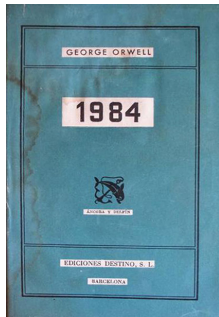
(16) (17) (18) (19) (20)



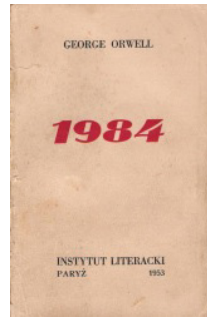
(21)



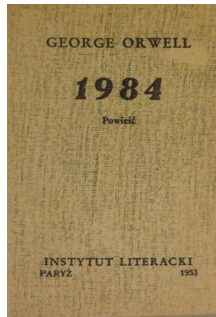
(22)



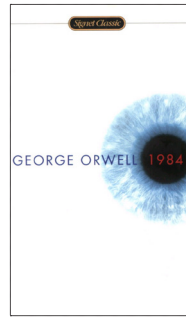
(23)



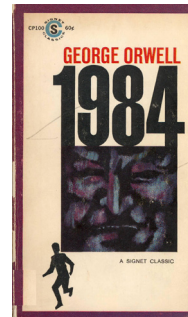
(24)



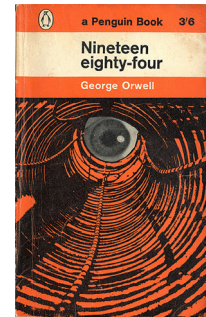
(25)



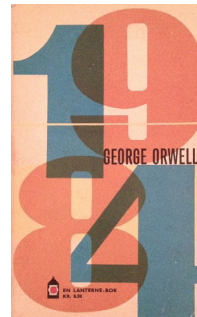
(41)



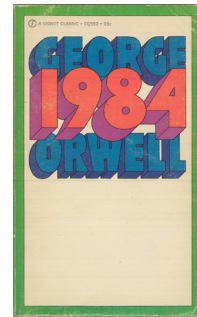
(42)



(43)



(44)



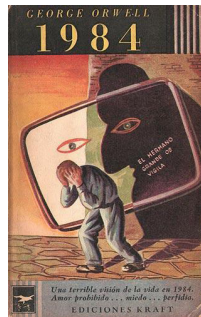
(45)



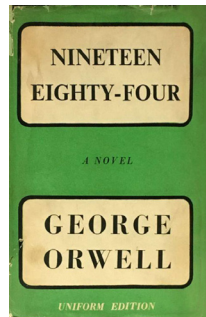
(26)



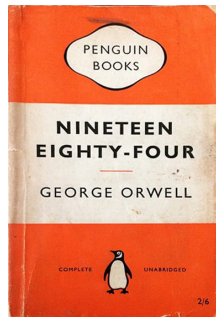
(27)



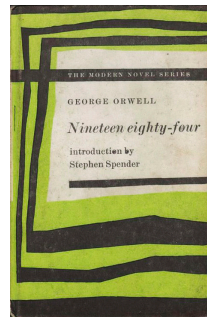
(28)



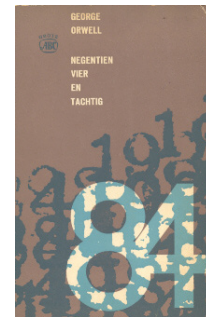
(29)



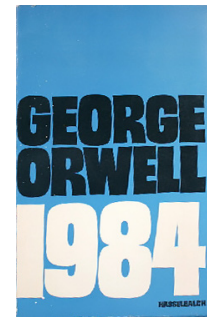
(30)



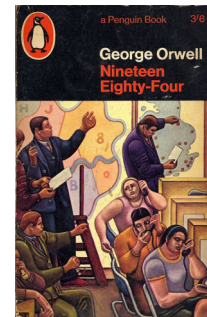
(46)



(47)



(48)



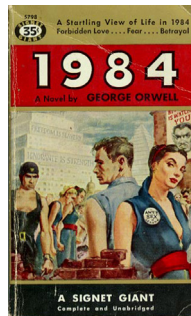
(49)



(50)



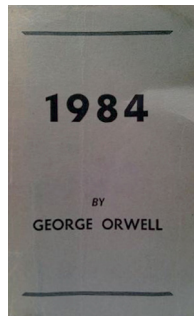
(31)



(32)



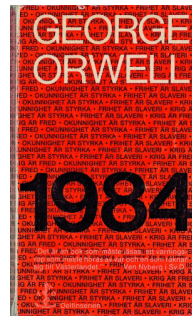
(33)



(34)



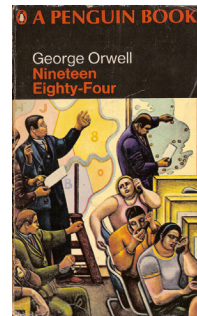
(35)



(51)



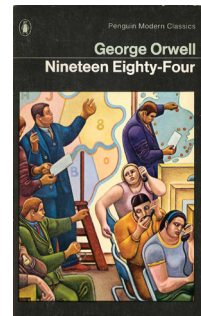
(52)



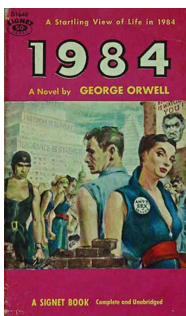
(53)



(54)



(55)



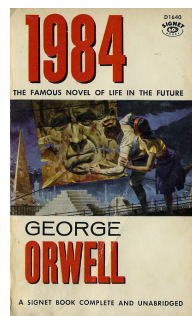
(36)



(37)



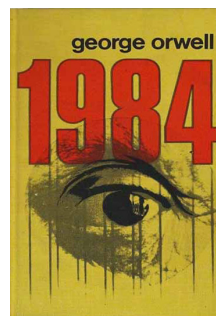
(38)



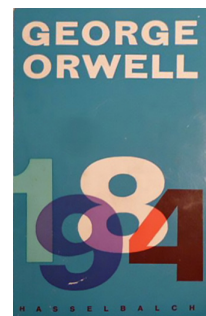
(39)



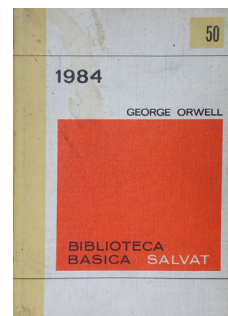
(40)



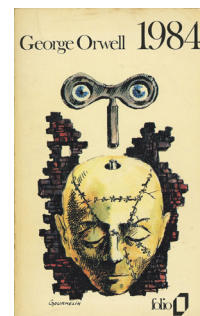
(56)



(57)



(58)



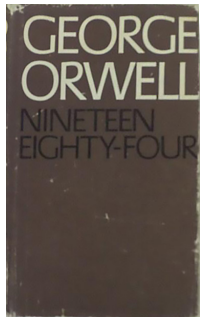
(59)



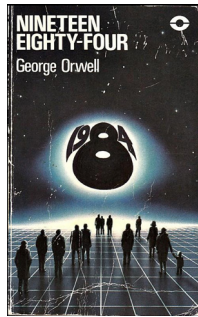
(60)



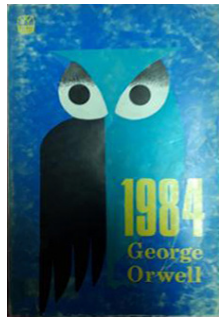
(61)



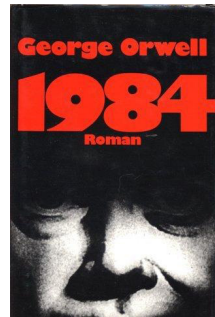
(62)



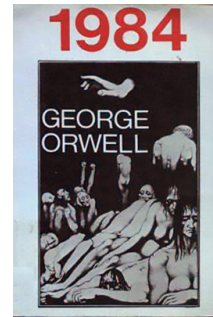
(63)



(64)



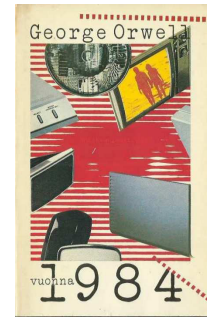
(65)



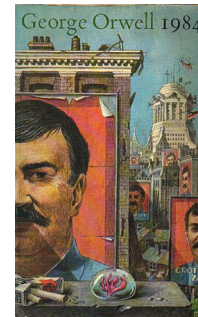
(81)



(82)



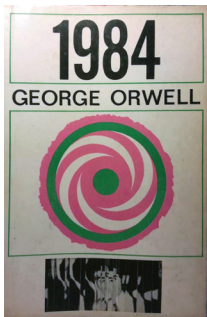
(83)



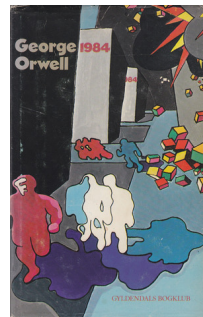
(84)



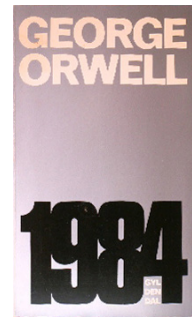
(85)



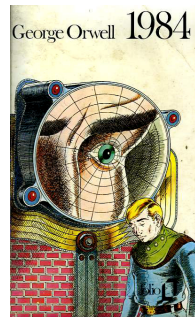
(66)



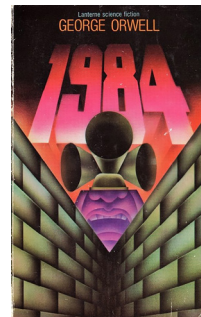
(67)



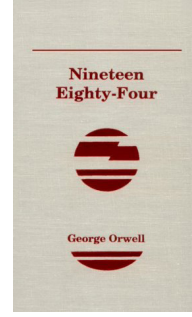
(68)



(69)



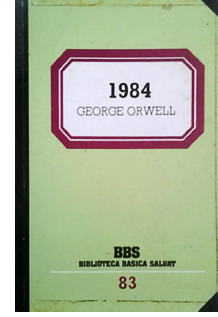
(70)



(86)



(87)



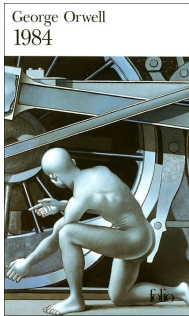
(88)



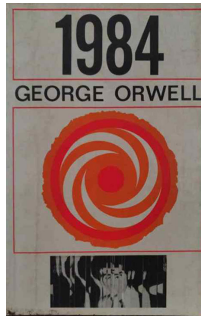
(89)



(90)



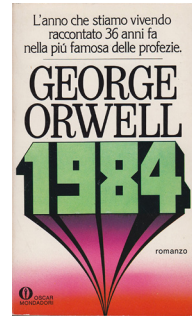
(71)



(72)



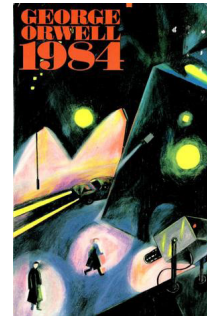
(73)



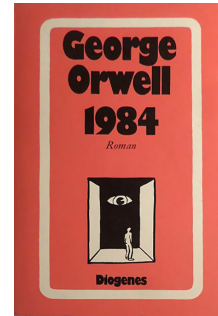
(74)



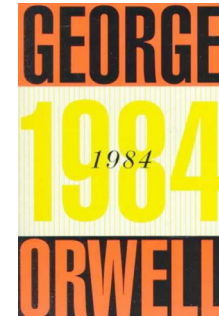
(75)



(91)



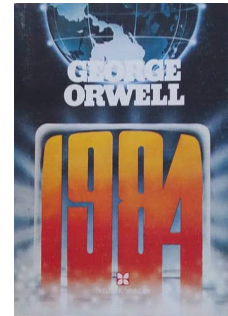
(92)



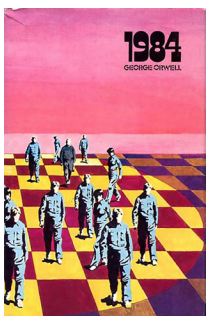
(93)



(94)



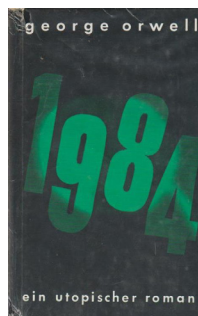
(95)



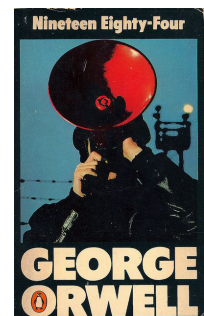
(76)



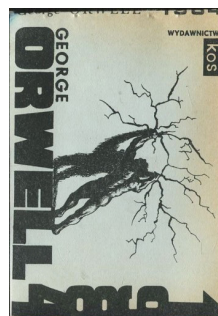
(77)



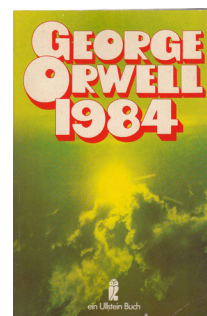
(78)



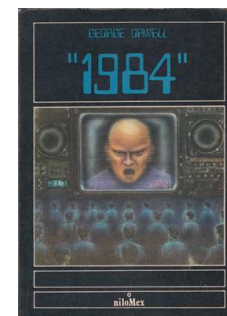
(79)



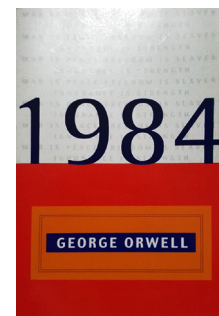
(80)



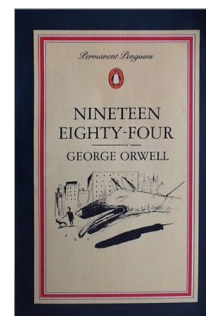
(96)



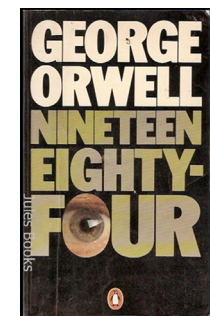
(97)



(98)



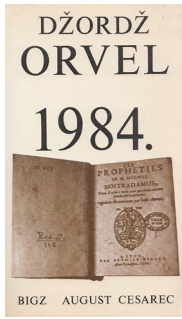
(99)



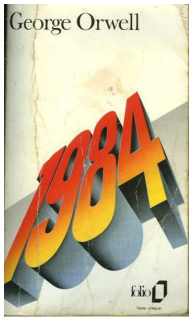
(100)



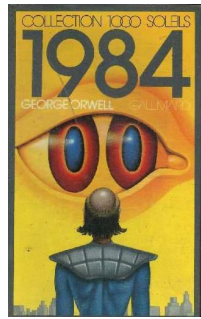
(101)



(102)



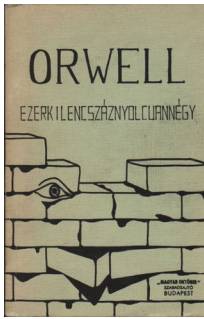
(103)



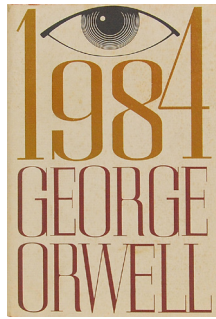
(104)



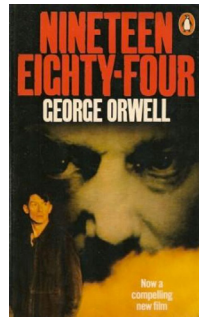
(105)



(106)



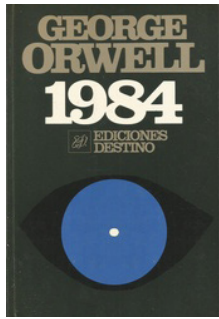
(122)



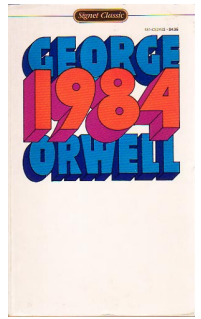
(123)



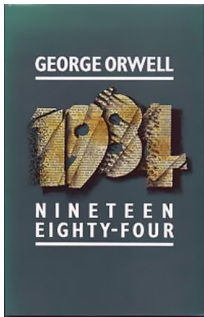
(124)



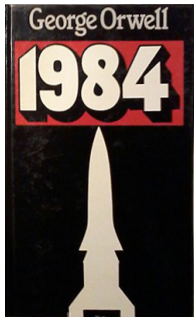
(125)



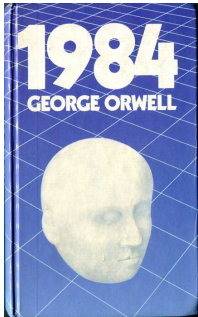
(126)



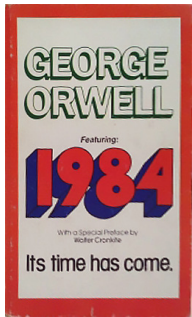
(107)



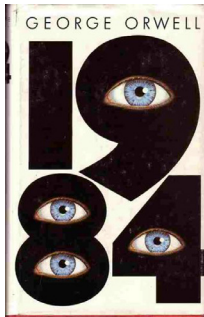
(108)



(109)



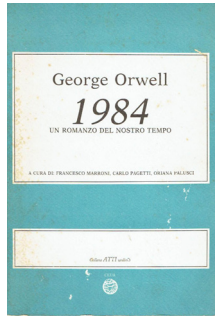
(110)



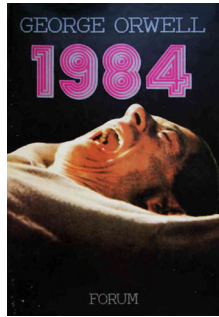
(111)



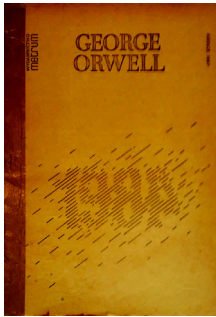
(127)



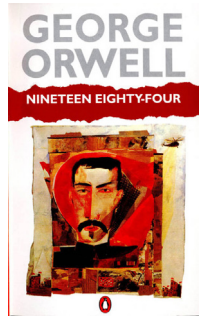
(128)



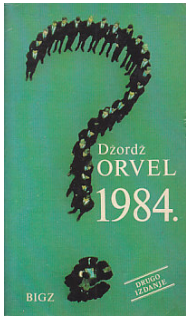
(129)



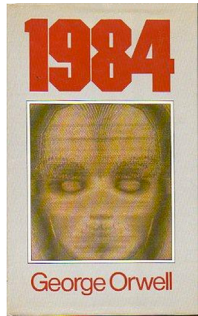
(130)



(131)



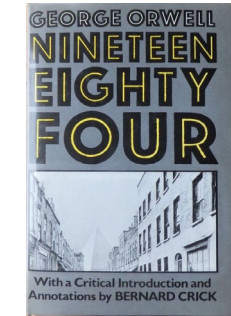
(112)



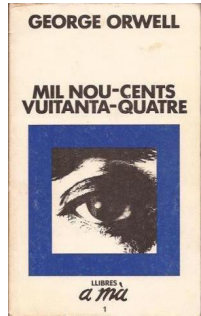
(113)



(114)



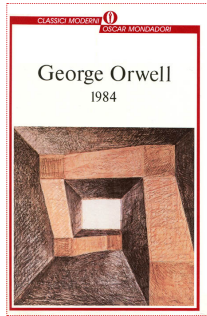
(115)



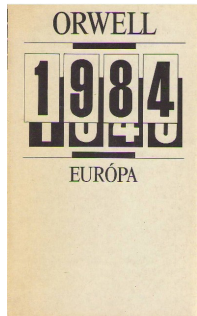
(116)



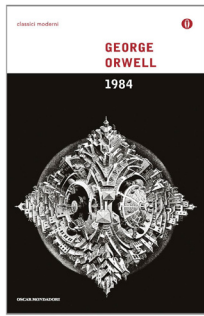
(132)



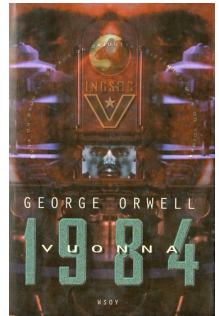
(133)



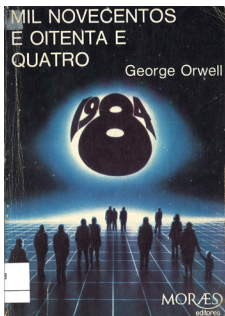
(134)



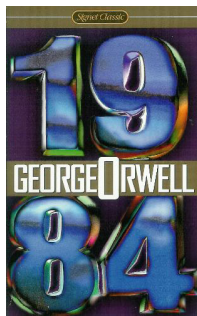
(135)



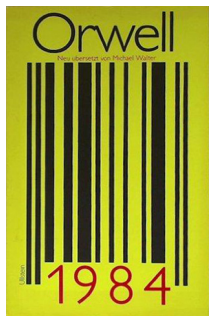
(136)



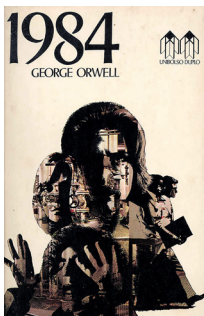
(117)



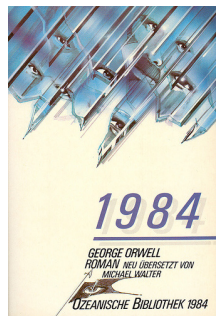
(118)



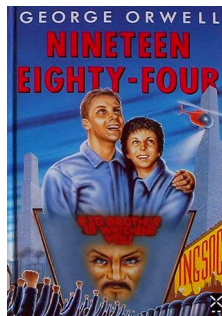
(119)



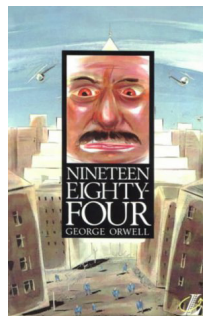
(120)



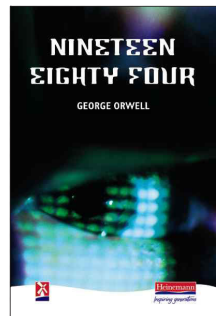
(121)



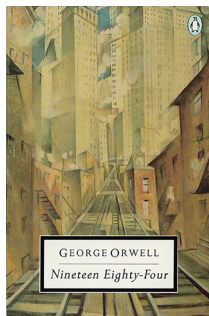
(137)



(138)



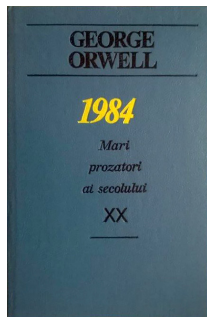
(139)



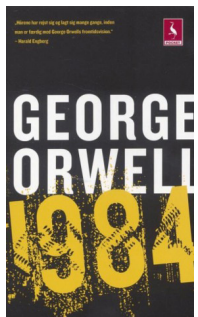
(140)



(141)



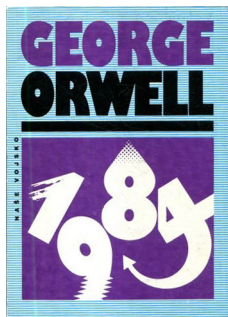
(142)



(143)



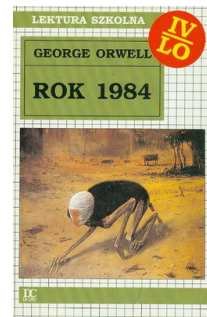
(144)



(145)



(146)



(162)



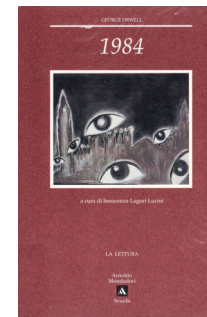
(163)



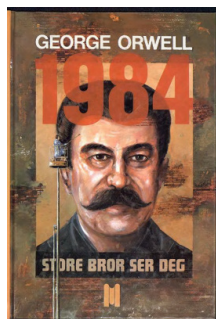
(164)



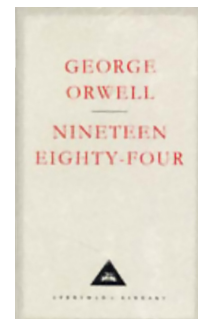
(165)



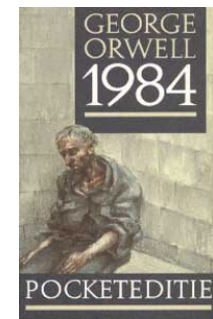
(166)



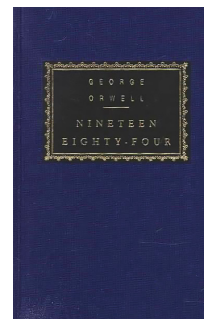
(147)



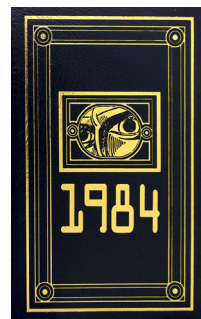
(148)



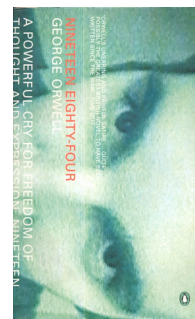
(149)



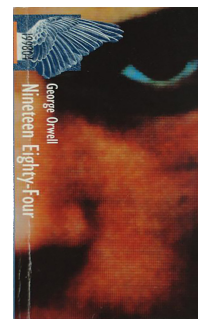
(150)



(151)



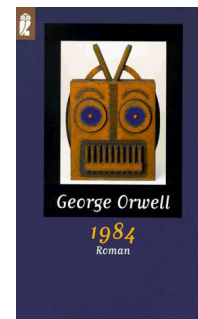
(167)



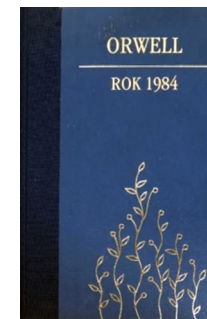
(168)



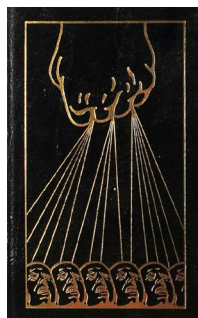
(169)



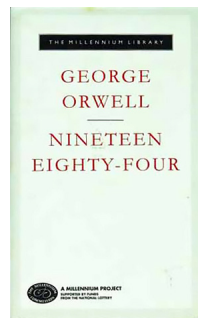
(170)



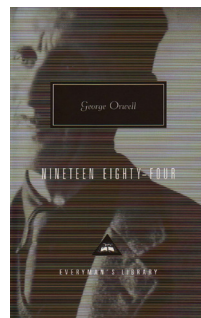
(171)



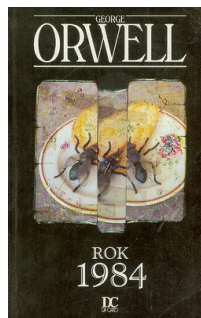
(152)



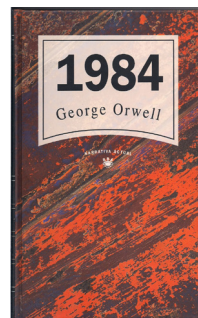
(153)



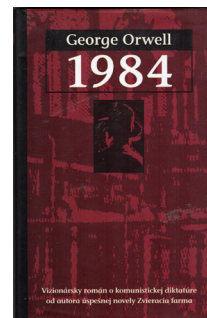
(154)



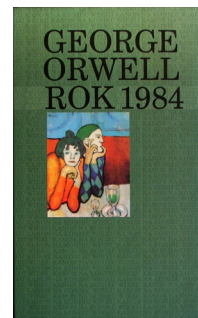
(155)



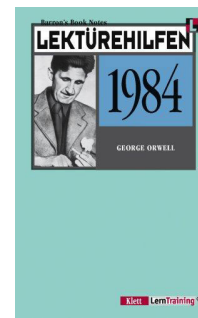
(156)



(172)



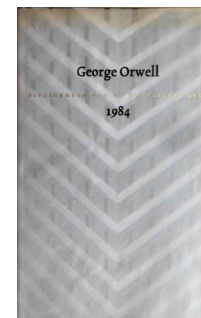
(173)



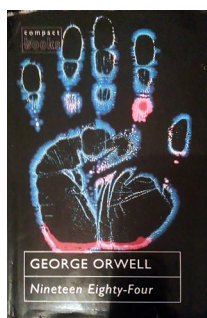
(174)



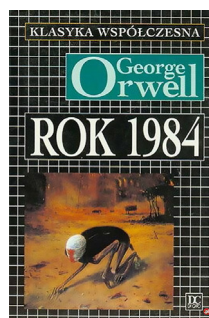
(175)



(176)



(157)



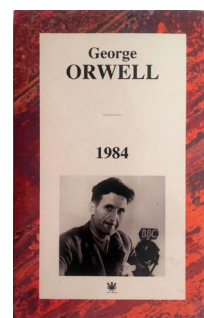
(158)



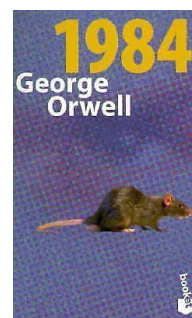
(159)



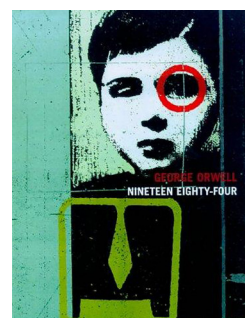
(160)



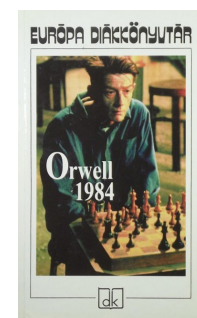
(161)



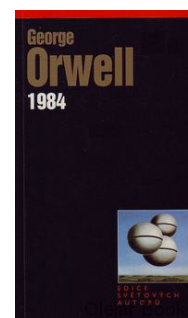
(177)



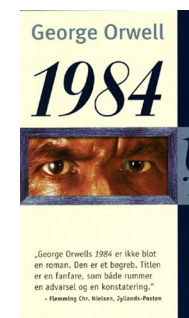
(178)



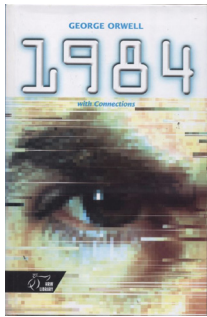
(179)



(180)



(181)



(182)



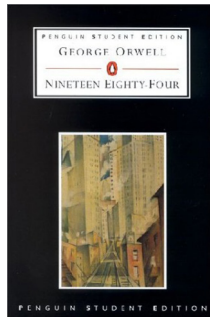
(183)



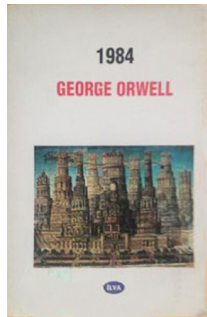
(184)



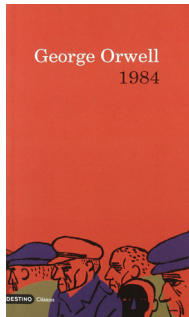
(185)



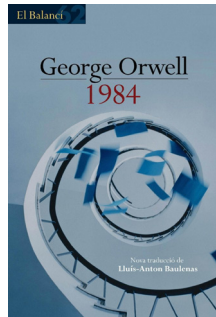
(186)



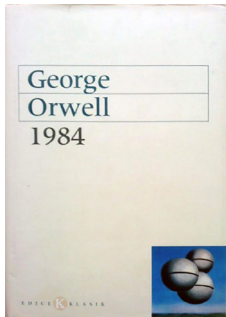
(202)



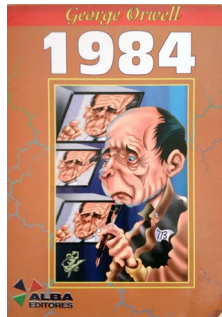
(203)



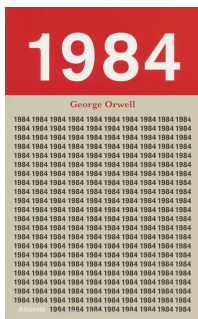
(204)



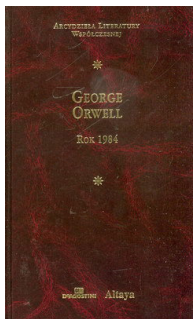
(205)



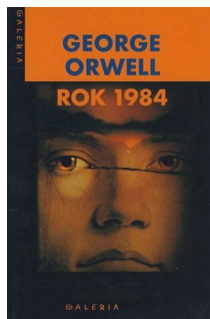
(206)



(187)



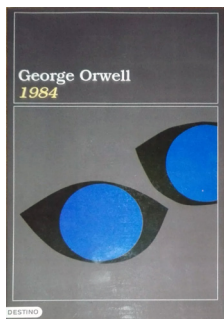
(188)



(189)



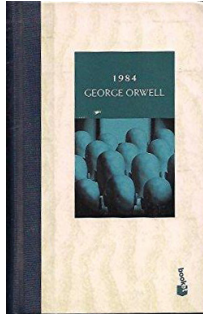
(190)



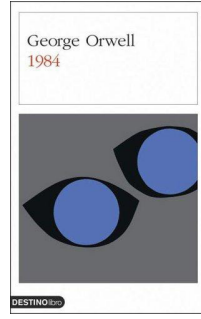
(191)



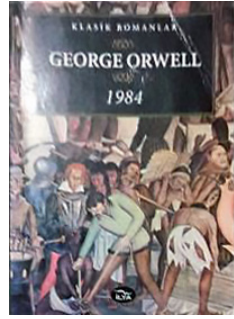
(207)



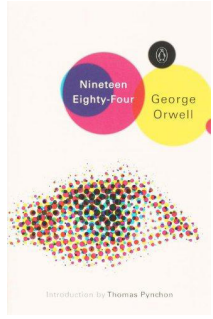
(208)



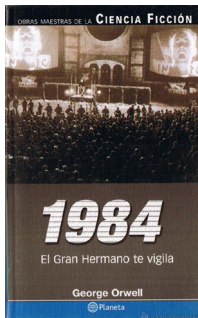
(209)



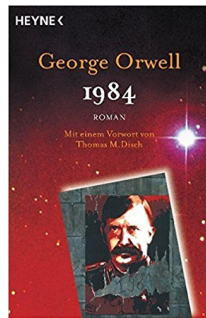
(210)



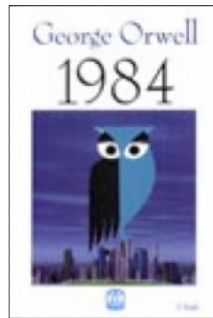
(211)



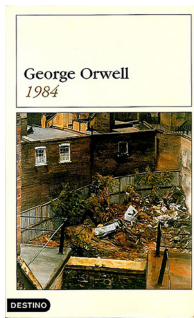
(192)



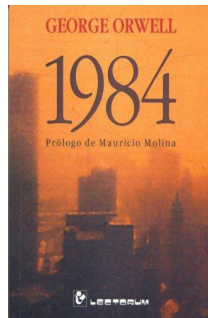
(193)



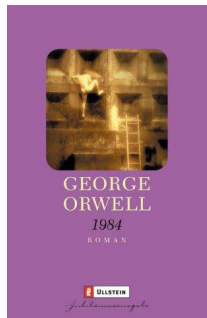
(194)



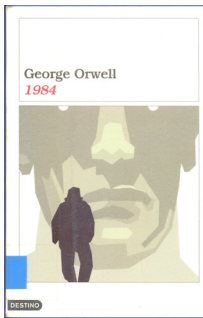
(195)



(196)



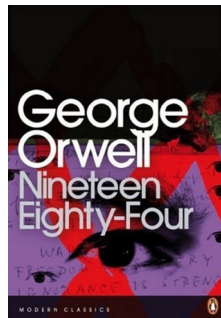
(212)



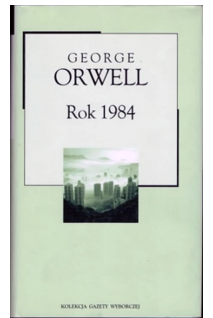
(213)



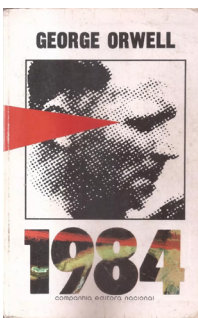
(214)



(215)



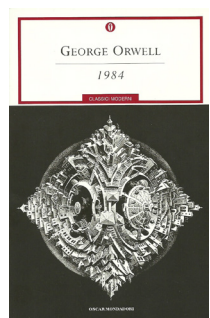
(216)



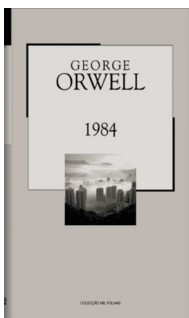
(197)



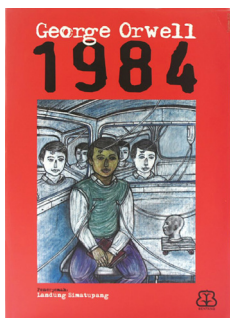
(198)



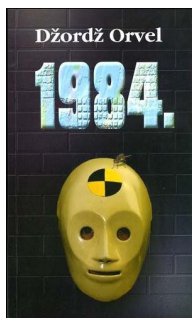
(199)



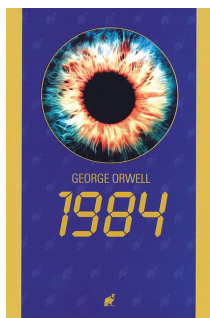
(200)



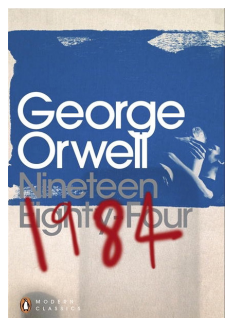
(201)



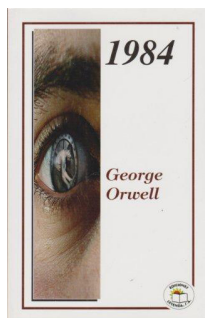
(217)



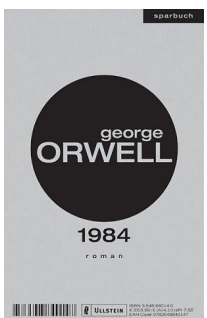
(218)



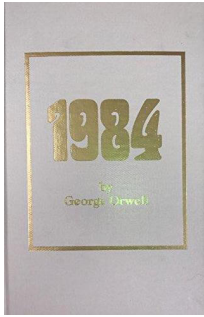
(219)



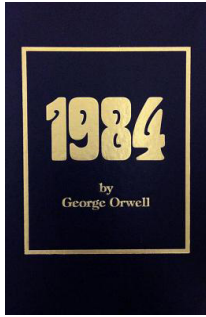
(220)



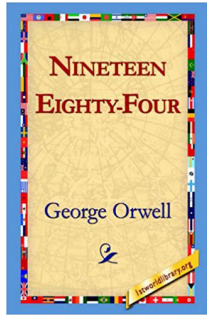
(221)



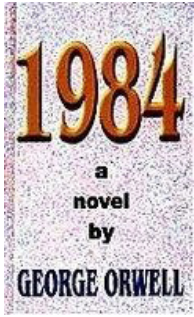
(222)



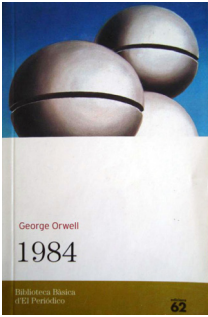
(223)



(224)



(225)



(226)



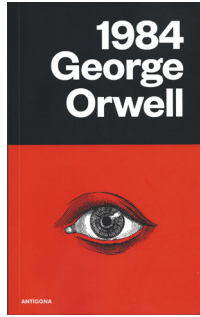
(242)



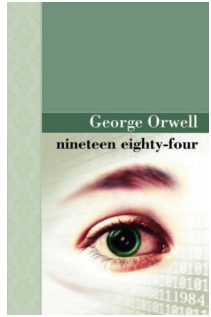
(243)



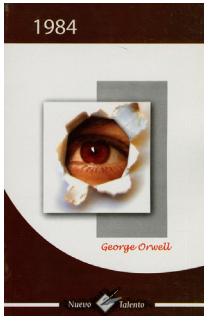
(244)



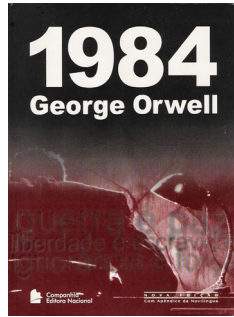
(245)



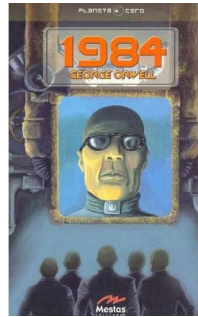
(246)



(227)



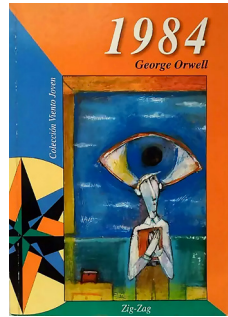
(228)



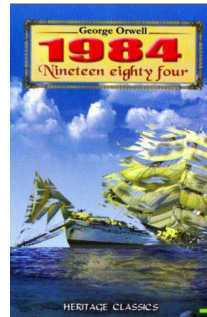
(229)



(230)



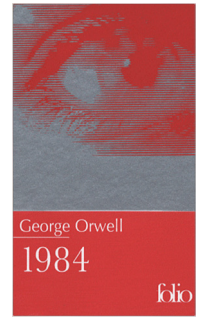
(231)



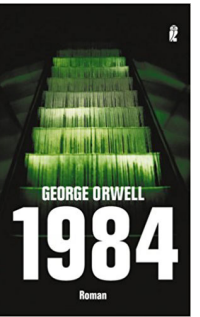
(247)



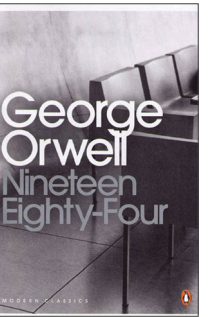
(248)



(249)



(250)



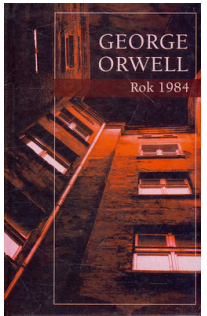
(251)



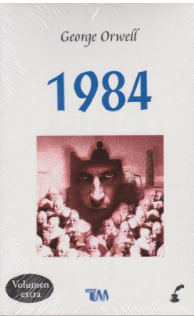
(232)



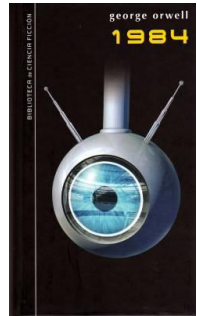
(233)



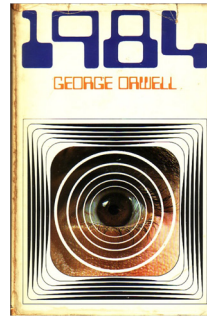
(234)



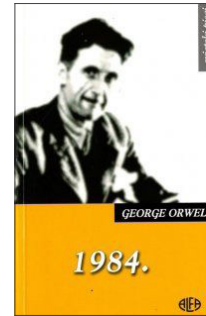
(235)



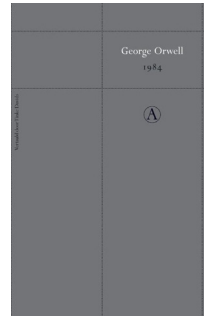
(236)



(252)



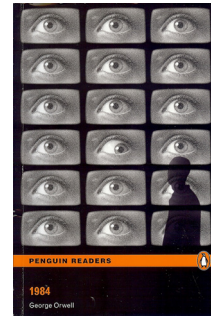
(253)



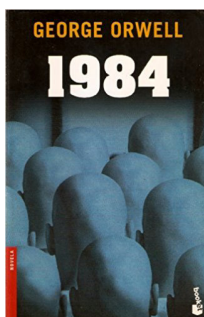
(254)



(255)



(256)



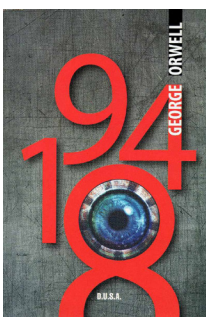
(237)



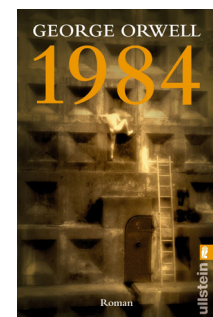
(238)



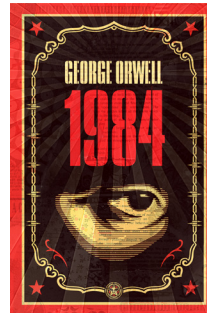
(239)



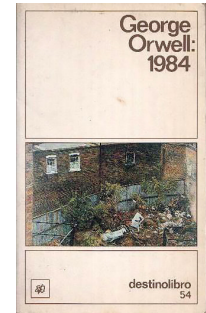
(240)



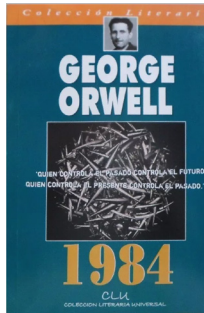
(241)



(257)



(258)



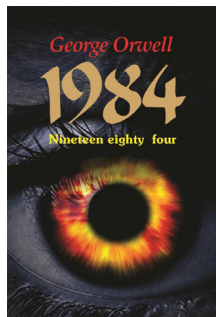
(259)



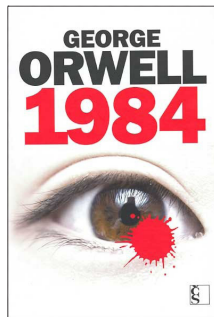
(260)



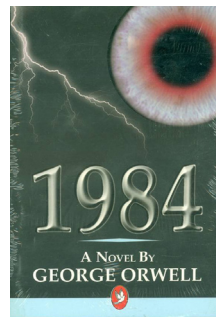
(261)



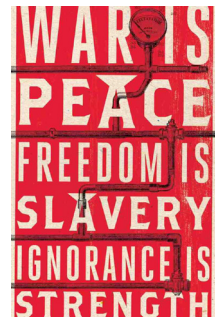
(262)



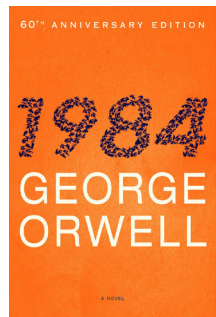
(263)



(264)



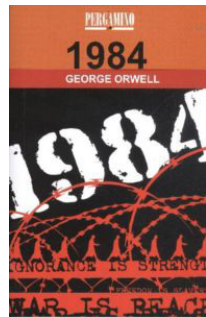
(265)



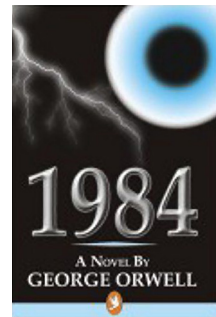
(266)



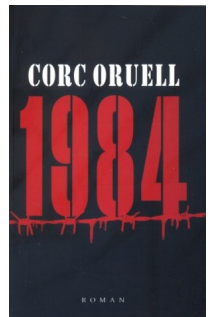
(282)



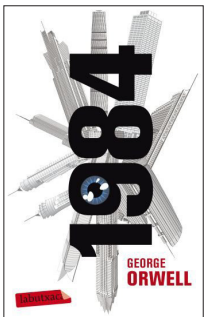
(283)



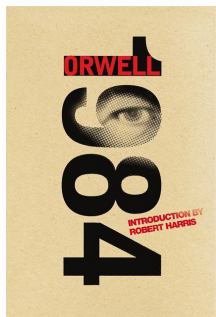
(284)



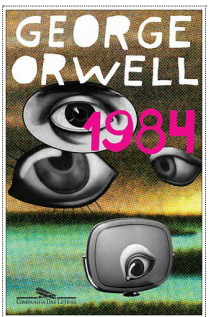
(285)



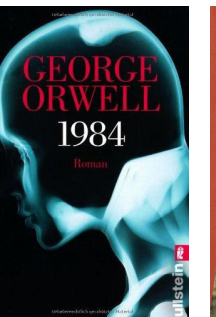
(286)



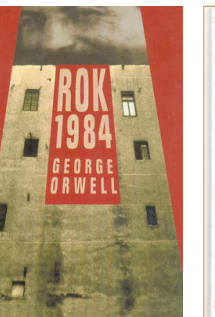
(267)



(268)



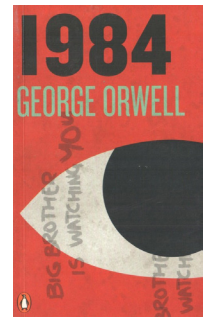
(269)



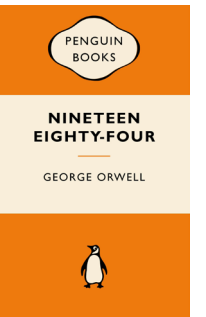
(270)



(271)



(287)



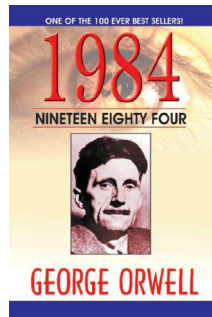
(288)



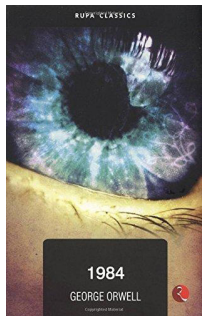
(289)



(290)



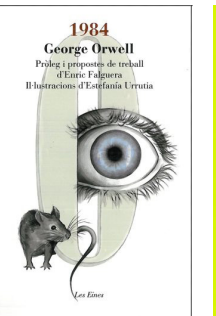
(291)



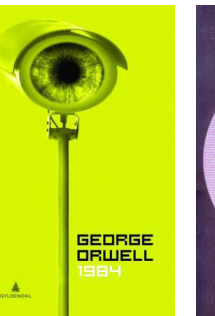
(272)



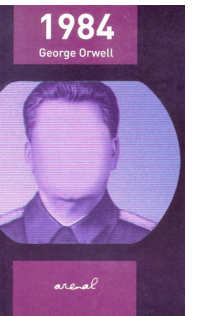
(273)



(274)



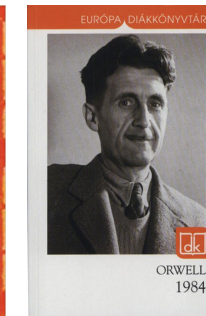
(275)



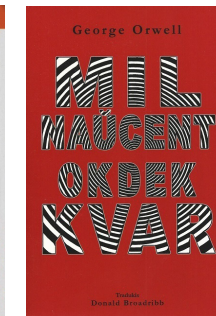
(276)



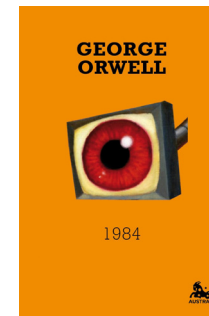
(292)



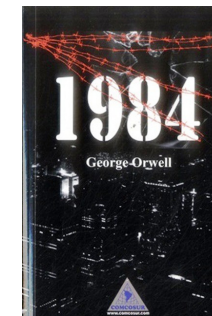
(293)



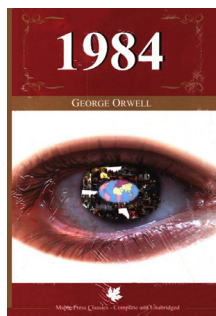
(294)



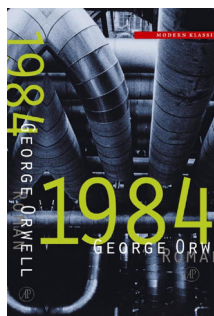
(295)



(296)



(277)



(278)



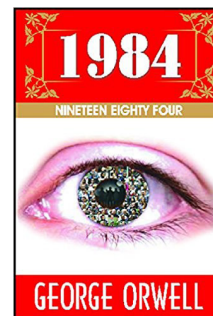
(279)



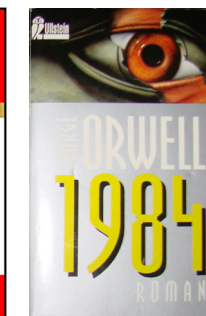
(280)



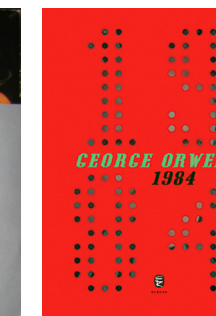
(281)



(297)



(298)



(299)



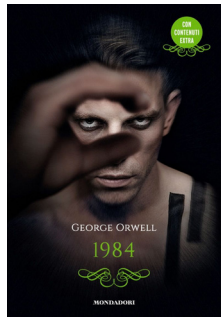
(300)



(301)



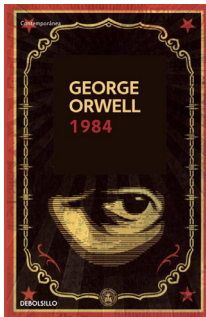
(302)



(303)



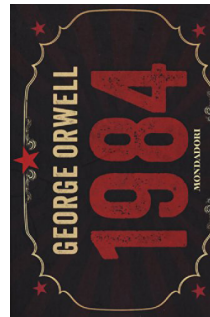
(304)



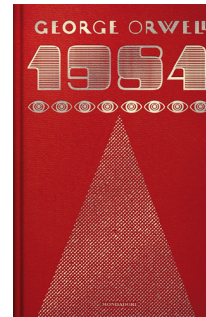
(305)



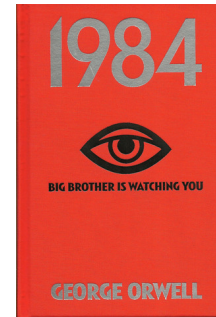
(306)



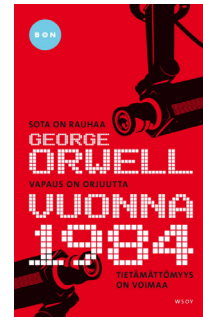
(322)



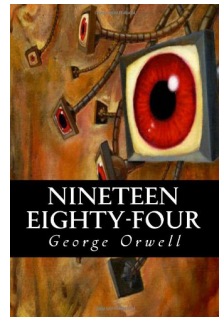
(323)



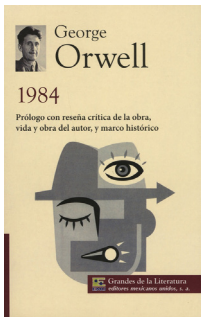
(324)



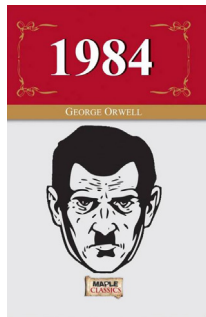
(325)



(326)



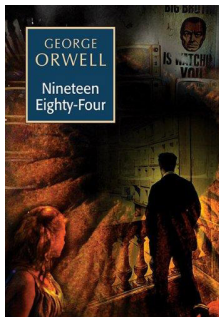
(307)



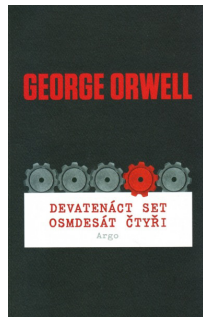
(308)



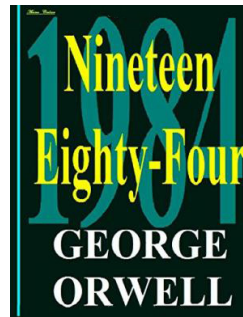
(309)



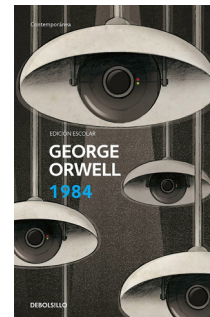
(310)



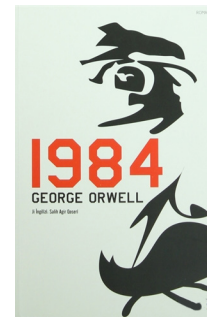
(311)



(327)



(328)



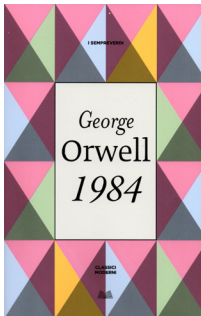
(329)



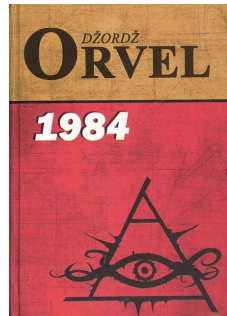
(330)



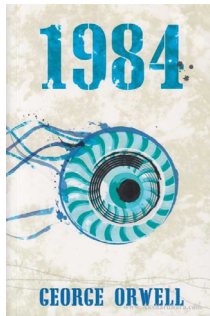
(331)



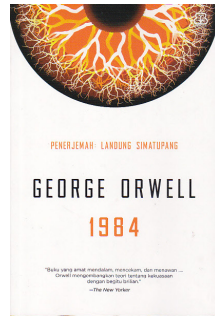
(312)



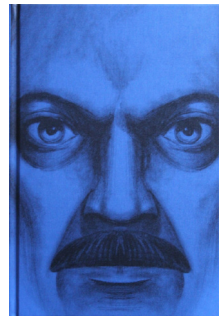
(313)



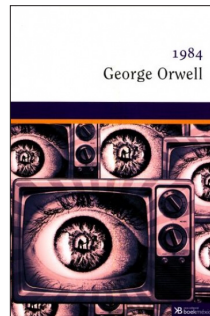
(314)



(315)



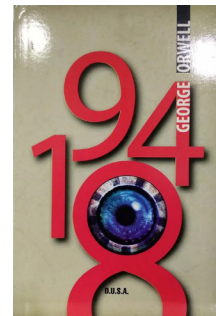
(316)



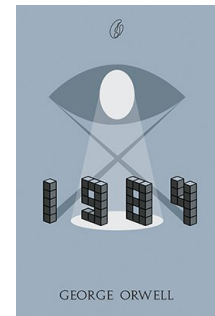
(332)



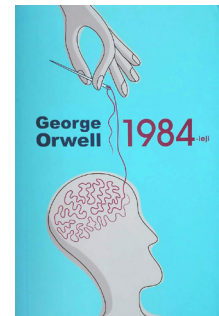
(333)



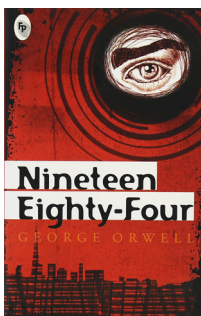
(334)



(335)



(336)



(317)



(318)



(319)



(320)



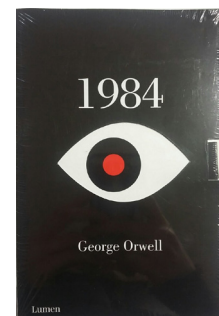
(321)



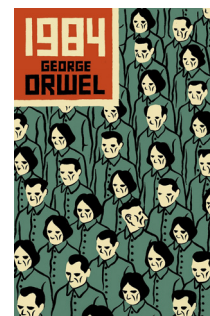
(337)



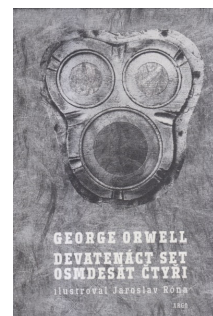
(338)



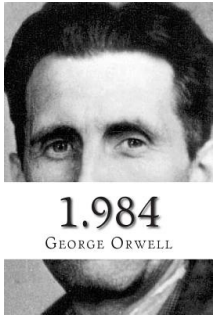
(339)



(340)



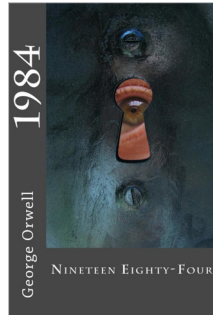
(341)



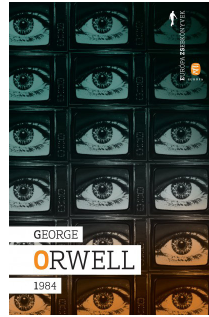
(342)



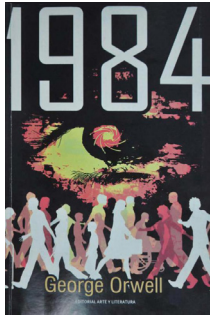
(343)



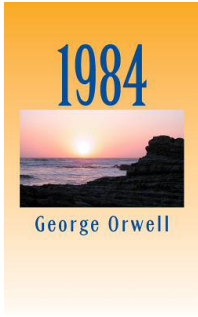
(344)



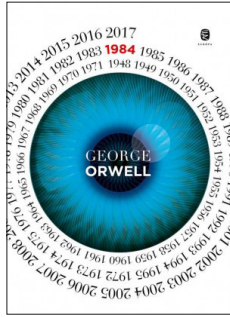
(345)



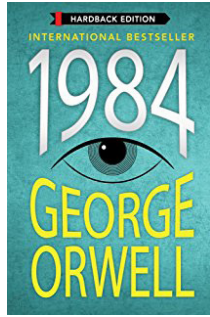
(346)



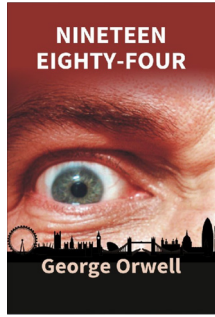
(362)



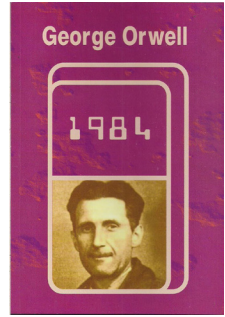
(363)



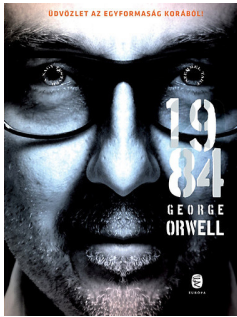
(364)



(365)



(366)



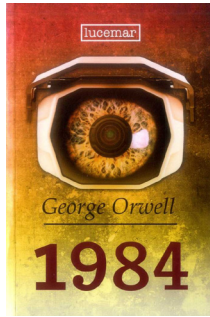
(347)



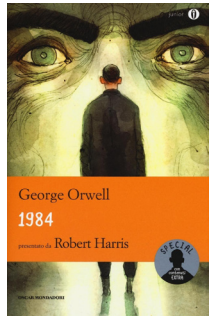
(348)



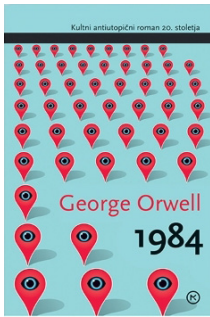
(349)



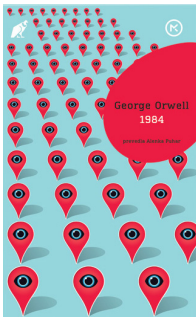
(350)



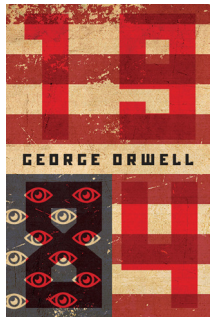
(351)



(367)



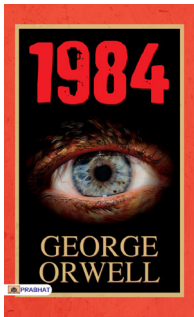
(368)



(369)



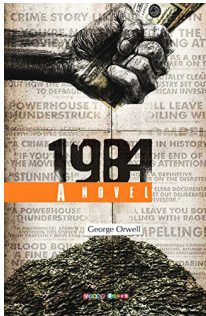
(370)



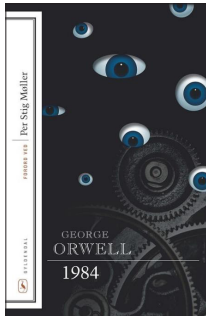
(371)



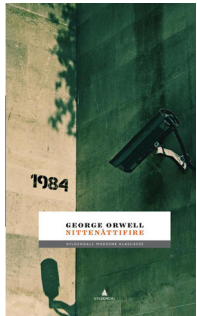
(252)



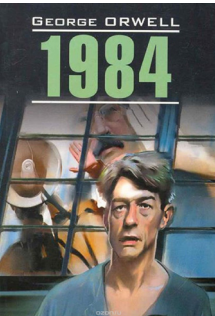
(353)



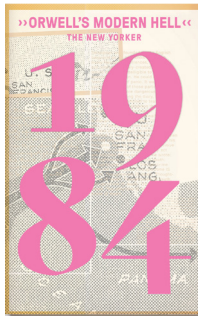
(354)



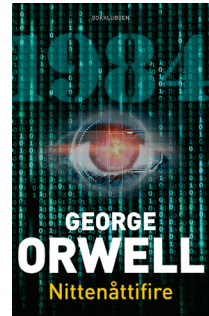
(355)



(356)



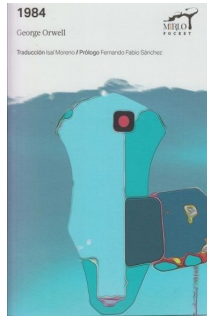
(372)



(373)



(374)



(375)



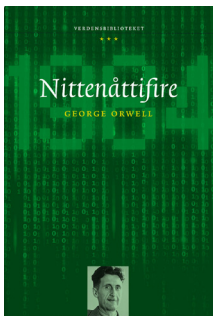
(376)



(357)



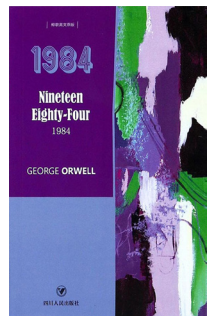
(358)



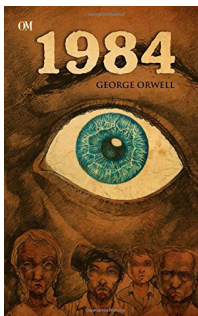
(359)



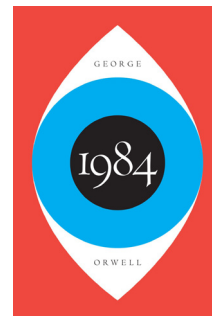
(360)



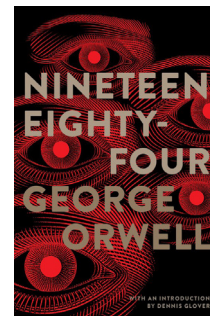
(361)



(377)



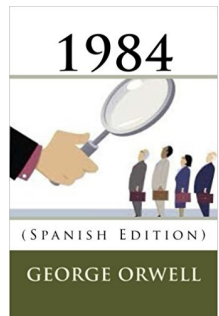
(378)



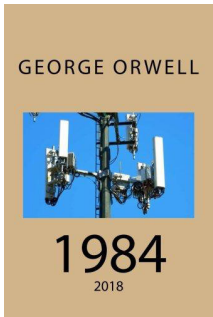
(379)



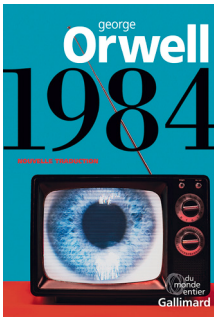
(380)



(381)



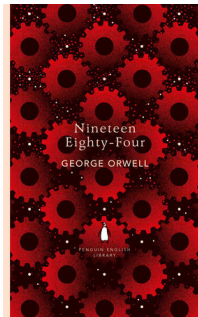
(382)



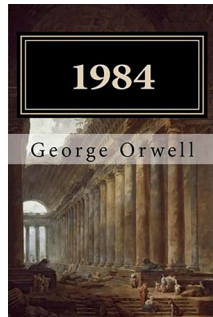
(383)



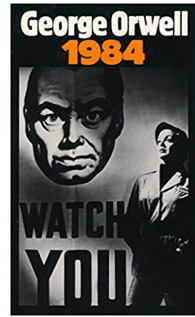
(384)



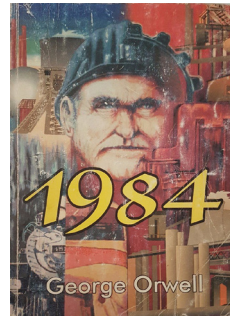
(385)



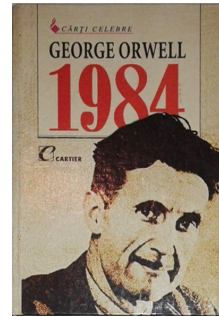
(386)



(402)



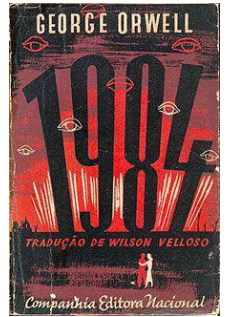
(403)



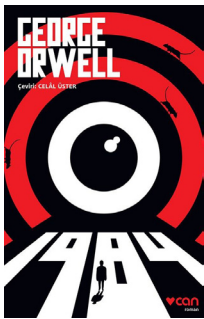
(404)



(405)



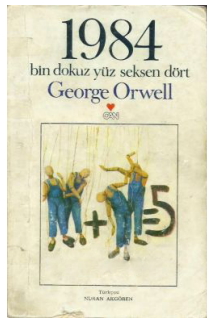
(406)



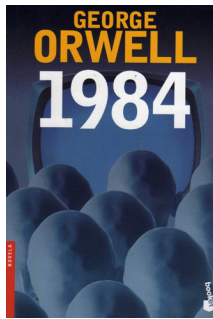
(387)



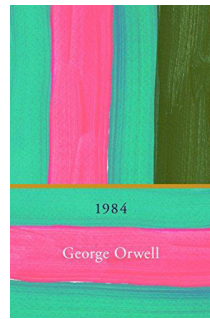
(388)



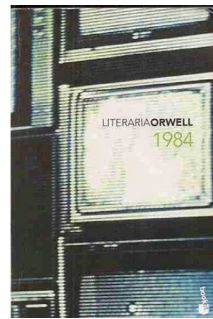
(389)



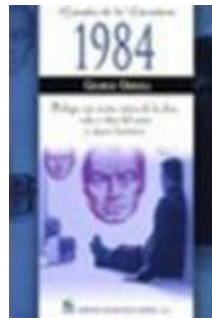
(390)



(391)



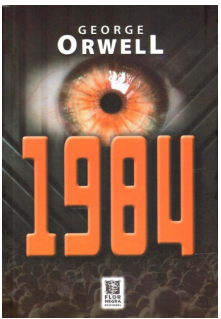
(407)



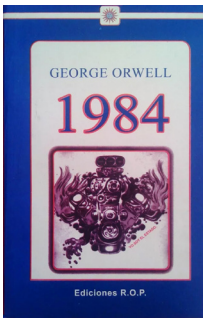
(408)



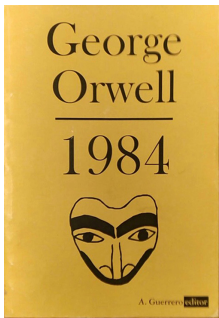
(409)



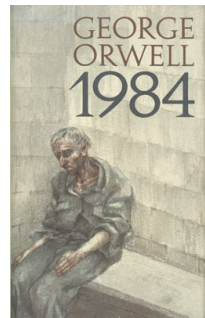
(410)



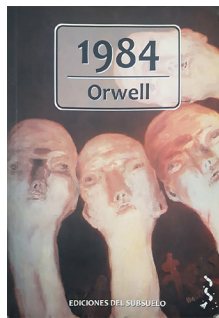
(411)



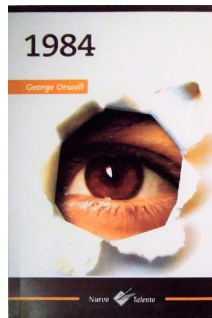
(392)



(393)



(394)



(395)



(396)



(412)



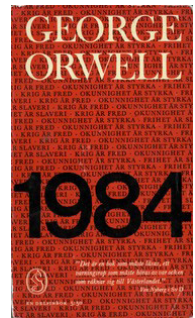
(413)



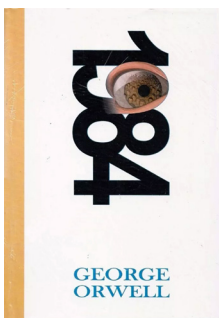
(414)



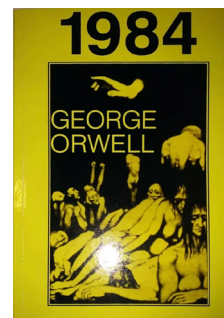
(415)



(416)



(397)



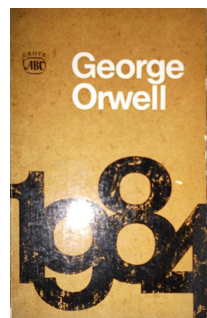
(398)



(399)



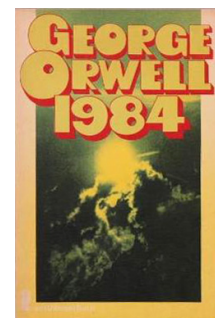
(400)



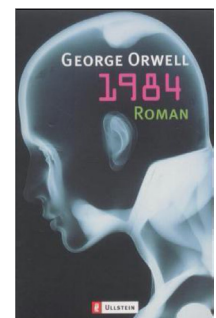
(401)



(417)



(418)



(419)



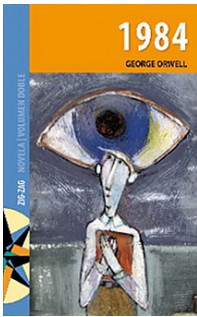
(420)



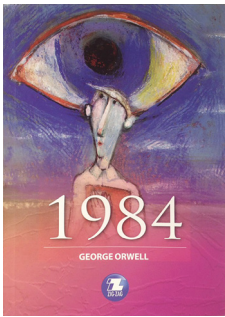
(421)



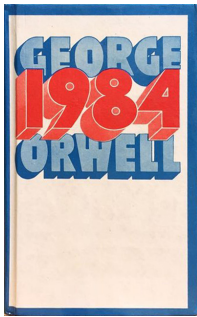
(422)



(423)



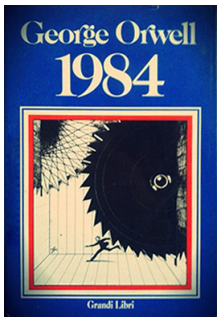
(424)



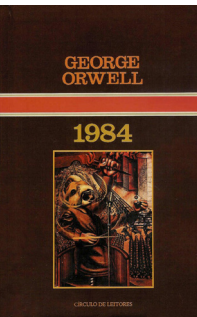
(425)



(426)



(427)



(428)

Legenda

- (1) 1949 – *Secker & Warburg*, Reino Unido
- (2) 1949 – *Secker & Warburg*, Reino Unido
- (3) 1949 – *Harcourt Brace & Company*, Estados Unidos
- (4) 1949 – *Harcourt Brace & Company*, Estados Unidos
- (5) 1949 – *Harcourt Brace & Company*, Estados Unidos
- (6) 1949 – *Buccaneer*, Estados Unidos
- (7) 1950 – *Editorial Guillermo Kraft*, Argentina
- (8) 1950 – *Gallimard*, França
- (9) 1950 – *Signet*, Estados Unidos
- (10) 1950 – *Burgers Taschenbucher*, Alemanha
- (11) 1950 – *Gallimard*, França
- (12) 1950 – *Wsoy*, Finlândia
- (13) 1950 – *Häftad bok*, Suécia
- (14) 1950 – *Nederlandse boekenclub*, Holanda
- (15) 1950 – *Diana Verlag*, Alemanha
- (16) 1950 – *Alfred Bürger Verlag*, Alemanha
- (17) 1950 – *De Arbeiderspers*, Holanda
- (18) 1950 – *De Arbeiderspers*, Holanda
- (19) 1950 – *Medusa Mondadori*, Itália
- (20) 1950 – *Medusa Mondadori*, Itália
- (21) 1950 – *Editorial Guillermo Kraft*, Argentina
- (22) 1950 – *Gallimard la meridienne*, França
- (23) 1952 – *Ediciones Destino*, Espanha
- (24) 1953 – *Instytut Literacki*, Polónia
- (25) 1953 – *Instytut Literacki*, Polónia
- (26) 1953 – *W. Van Hoeve*, Indonésia
- (27) 1953 – *Oficyna Liberałów*, Polónia
- (28) 1954 – *Editorial Guillermo Kraft*, Argentina
- (29) 1954 – *Secker and Warburg*, Reino Unido
- (30) 1954 – *Penguin Books* – Reino Unido
- (31) 1955 – *Ulissea*, Portugal
- (32) 1955 – *Signet*, Estados Unidos
- (33) 1956 – *De Arbeiderspers*, Holanda
- (34) 1956 – *New American Library*, Estados Unidos
- (35) 1957 – *Possev*, Rússia
- (36) 1958 – *Signet*, Estados Unidos
- (37) 1959 – *Anti-Stalinistische*, Holanda
- (38) 1959 – *Diana Verlag*, Alemanha
- (39) 1959 – *Signet*, Estados Unidos
- (40) 1960 – *Diana Verlag*, Alemanha
- (41) 1960 – *Signet* – Estados Unidos
- (42) 1961 – *Signet*, Estados Unidos
- (43) 1962 – *Penguin Books*, Reino Unido
- (44) 1962 – *Lanterne–bok*, Noruega
- (45) 1964 – *Signet*, Estados Unidos
- (46) 1965 – *Heinemann Educational Books*, Estados Unidos

- (47) 1965 – *De Arbeiderspers*, Holanda
- (48) 1966 – *Hasselbalch*, Dinamarca
- (49) 1966 – *Penguin Books*, Reino Unido
- (50) 1967 – sem editora, Eslovénia
- (51) 1967 – *Aldus/Bonniers*, Suécia
- (52) 1968 – *Jugoslavija*, Bosnia
- (53) 1968 – *Penguin Books*, Reino Unido
- (54) 1969 – *Editorial Guillermo Kraft*, Argentina
- (55) 1969 – *Penguin Books*, Reino Unido
- (56) 1969 – sem editora, Alemanha
- (57) 1970 – *Hasselbalch*, Dinamarca
- (58) 1970 – *Savalt*, Espanha
- (59) 1972 – *Gallimard*, França
- (60) 1972 – *Gallimard*, França
- (61) 1973 – *Oscar Mondadori*, Itália
- (62) 1974 – *Twentieth Century Classics*, Reino Unido
- (63) 1974 – *Longman ELT*, Alemanha
- (64) 1974 – *Yağmur Yayinlari*, Turquia
- (65) 1974 – *Diana Verlag*, Alemanha
- (66) 1974 – *Editora Nacional*, Brasil
- (67) 1975 – *Gyldendal Bogklubbog*, Dinamarca
- (68) 1975 – *Gyldendal Bogklubbog*, Dinamarca
- (69) 1976 – *Gallimard*, França
- (70) 1976 – *Lanterne SF*, Noruega
- (71) 1976 – *Gallimard*, França
- (72) 1977 – *Editora Nacional*, Brasil
- (73) 1977 – *Izdavački Zavod Jugoslavija*, Bosnia
- (74) 1979 – *Mondadori*, Itália
- (75) 1979 – *Editora Nacional*, Brasil
- (76) 1980 – *Albert Bonniers Förlag*, Suécia
- (77) 1980 – *Destino*, Espanha
- (78) 1981– *Gütersloh* , Alemanha
- (79) 1981 – *Penguin Books*, Reino Unido
- (80) 1981 – *Wydawnictwo KOS*, Polónia
- (81) 1981 – *NiloMex*, México
- (82) 1981 – *Ullstein*, Alemanha
- (83) 1981 – *Wsoy*, Finlândia
- (84) 1982 – *Arbeiderspers*, Holanda
- (85) 1982 – *Bonniers Översättning*, Suécia
- (86) 1982 – *Buccaneer*, Estados Unidos
- (87) 1983 – *August Cesarec*, Bósnia
- (88) 1983 – *Biblioteca Básica Salvat*, Espanha
- (89) 1983 – *Dagens Nyheter*, Suécia
- (90) 1983 – *Arbeiderspers*, Holanda
- (91) 1983 – *Den Norske Bokklubben*, Noruega
- (92) 1983 – *Diogenes*, Alemanha
- (93) 1983 – *Harcourt Brace*, Estados Unidos
- (94) 1983 – *Harcourt Brace*, Estados Unidos

(95) 1983 – *Kelebek Yayınları*, Turquia
(96) 1983 – *Ullstein*, Alemanha
(97) 1983 – *NiloMex*, México
(98) 1983 – *Plume*, Estados Unidos
(99) 1983 – *Penguin Books*, Reino Unido
(100) 1983 – *Penguin Books* – Reino Unido
(101) 1984 – *Buchergilde Gutenberg*, Alemanha
(102) 1984 – *Bigz August Cesarec*, Bósnia
(103) 1984 – *Gallimard*, França
(104) 1984 – *Gallimard*, França
(105) 1984 – *kizler Yayınevi*, Turquia
(106) 1984 – *Magyar Október Szabadsajtó*, Hungria
(107) 1984 – *Secker & Warburg*, Reino Unido
(108) 1984 – *Mladinska Knjiga*, Eslovénia
(109) 1984 – *Penguin Books*, Canadá
(110) 1984 – *Signet*, Estados Unidos
(111) 1984 – *Atlantis*, Suécia
(112) 1984 – *Bigz*, Bosnia
(113) 1984 – *Circulo de Leitores*, Espanha
(114) 1984 – *Can Yayınları*, Turquia
(115) 1984 – *Clarendon Press*, Reino Unido
(116) 1984 – *Destino*, Espanha
(117) 1984 – *Moares*, Portugal
(118) 1984 – *Signet*, Estados Unidos
(119) 1984 – *Ullstein*, Alemanha
(120) 1984 – *Unibolso*, Portugal
(121) 1984 – *Ullstein*, Alemanha
(122) 1984 – *Harcourt Brace Jovanovich*, Estados Unidos
(123) 1984 – *Penguin Books*, Reino Unido
(124) 1984 – *Destino*, Espanha
(125) 1985 – *Destino*, Espanha
(126) 1985 – *Signet*, Estados Unidos
(127) 1985 – *Signet*, Estados Unidos
(128) 1986 – *Clua*, Itália
(129) 1986 – *Forum Publishers*, Hungria
(130) 1987 – *Metrum*, Polónia
(131) 1987 – *Penguin Books* – Reino Unido
(132) 1988 – *PIW*, Polónia
(133) 1989 – *Mondadori*, Itália
(134) 1989 – *Európa Kiadó*, Hungria
(135) 1989 – *Mondadori*, Itália
(136) 1990 – *Wsoy*, Finlândia
(137) 1990 – *Heinemann New Windmills*, Reino Unido
(138) 1990 – *Longman*, Reino Unido
(139) 1990 – *Heinemann New Windmills* – Reino Unido
(140) 1990 – *Penguin Books*, Reino Unido
(141) 1991 – *Antigona*, Portugal
(142) 1991 – *Editura Hyperion*, Roménia
(143) 1991 – *Gyldendals Traneboger*, Dinamarca

(144) 1991 – *Gyldendals Traneboger*, Dinamarca
(145) 1991 – *Naše Vojsko*, República Checa
(146) 1991 – *Bucuresti Univers*, Roménia
(147) 1991 – *Gyldendal*, Noruega
(148) 1992 – *Everyman’s Library*, Reino Unido
(149) 1992 – *Des Arbeiderspers*, Holanda
(150) 1992 – *Everyman’s Library*, Reino Unido
(151) 1992 – *Pearson*, Estados Unidos
(152) 1992 – *Pearson*, Estados Unidos
(153) 1992 – *The Millenium Library* – Reino Unido
(154) 1992 – *Everyman’s Library*, Reino Unido
(155) 1993 – *Da Capo*, Polónia
(156) 1993 – *RBA*, Espanha
(157) 1993 – *Arrow Books*, Reino Unido
(158) 1994 – *Da Capo*, Polónia
(159) 1994 – *Ullstein*, Alemanha
(160) 1994 – *Ullstein*, Alemanha
(161) 1995 – *RBA*, Espanha
(162) 1996 – *Da Capo*, Polónia
(163) 1996 – *Ullstein*, Alemanha
(164) 1997 – *Ullstein*, Alemanha
(165) 1998 – *Galaxia Gutenberg*, Espanha
(166) 1998 – *Mondadori*, Itália
(167) 1998 – *Penguin Books*, Reino Unido
(168) 1998 – *Wolters Noordhof*, Holanda
(169) 1998 – *Galaxia Gutenberg*, Espanha
(170) 1998 – *Ullstein*, Alemanha
(171) 1998 – *Świat Książki*, Polónia
(172) 1998 – *Vydavatelstvo Slovart*, Eslovénia
(173) 1999 – *Porozumienie Wydawców*, Polónia
(174) 1999 – *Ernst Klett*, Alemanha
(175) 1999 – *Gyldendal*, Noruega
(176) 1999 – *Uitgeverij Areopagus*, Holanda
(177) 1999 – *Grupo Planeta*, Espanha
(178) 1999 – *Secker and Warburg*,Reino Unido
(179) 2000 – *Európa Könyvkiadó*, Hungria
(180) 2000 – *Edice Světových Autorů*, Eslovénia
(181) 2000 – *Gyldendal*, Dinamarca
(182) 2000 – *Holt Rinehart & Winston*, Estados Unidos
(183) 2000 – sem editora, país desconhecido
(184) 2000 – *Penguin Books*, Reino Unido
(185) 2000 – *Can Publications*, Turquia
(186) 2000 – *Penguin Books*, Reino Unido
(187) 2001 – *Bokförlaget Atlantis*, Suécia
(188) 2001 – *De Agostini*, Polónia
(189) 2001 – *Muza*, Polónia
(190) 2001 – *Slovart*, Eslovénia
(191) 2001 – *Destino*, Espanha
(192) 2001 – *Planeta*, Espanha

(193) 2002 – *Heyne Taschenbuch*, Alemanha
(194) 2002 – *Yağmur Yayınları* Turquia
(195) 2002 – *Destino*, Espanha
(196) 2002 – *Lectorum*, Espanha
(197) 2002 – *Companhia Editora Nacional*, Brasil
(198) 2002– *Polirom*, Roménia
(199) 2002 – *Mondadori*, Itália
(200) 2002 – *Público Comunicação Social*, Portugal
(202) 2003 – *Bentang Budaya*, Indonésia
(201) 2003 – *Ilya Yayınevi* – Turquia
(203) 2003 – *Destino*, Espanha
(204) 2003 – *Edicions 62*, Espanha
(205) 2003 – *KMa*, República Checa
(206) 2003 – *Alba Editores*, Chile
(207) 2003 – *Circa Plume*, Indonésia
(208) 2003 – *Destino*, Espanha
(209) 2003 – *Destino*, Espanha
(210) 2003 – *Ilya Yayınevi* – Turquia
(211) 2003 – *Penguin Books*, Reino Unido
(212) 2003 – *Ullstein*, Alemanha
(213) 2003 – *Destino*, Espanha
(214) 2003 – *Penguin Books*, Reino Unido
(215) 2003 – *Penguin Books*, Reino Unido
(216) 2004 – *Mediasat Poland*, Polónia
(217) 2004 – *Libretto*, Sérvia
(218) 2004 – *Mladinska Knjiga*, Eslovénia
(219) 2004 – *Penguin Books*, Reino Unido
(220) 2004 – *Leyenda*, Espanha
(221) 2004 – *Ullstein*, Alemanha
(222) 2005 – *Amereon*, Estados Unidos
(223) 2005 – *Amereon*, Estados Unidos
(224) 2005 – *1st World Library*, Estados Unidos
(225) 2005 – *Adarsh Enterprises*, Índia
(226) 2005 – *Edicions 62*, Espanha
(227) 2005 – *Editorial Época*, México
(228) 2005 – *Companhia Editora Nacional*, Brasil
(229) 2005 – *Mestas*, Espanha
(230) 2005 – *Zenit*, Albânia
(231) 2005 – *ZigZag*, Chile
(232) 2005 – *Reclam*, Alemanha
(233) 2005 – *Folio*, França
(234) 2006 – *Muza*, Polónia
(235) 2006 – *Grupo Editorial Tomo*, México
(236) 2006 – *Planeta DeAgostini*, Espanha
(237) 2006 – *Grupo Planeta*, Espanha
(238) 2006 – *Can Publications*, Turquia
(239) 2006 – *Čigoja*, Croácia
(240) 2006 – *D.U.S.A.*, Argentina
(241) 2006 – *Ullstein*, Alemanha

(242) 2007 – *Editorial Espasa–Calpe*, Espanha
(243) 2007 – *Indialog Publications*, Índia
(244) 2007 – *Antigona*, Portugal
(245) 2007 – *Antigona*, Portugal
(246) 2007 – *Archeion Press*, país desconhecido
(247) 2007 – *Heritage Publishers*, Índia
(248) 2007 – *Txalaparta*, Espanha
(249) 2007 – *Folio*, França
(250) 2007 – *Ullstein*, Alemanha
(251) 2007 – *Penguin Books*, Reino Unido
(252) 2008 – *Destino*, Espanha
(253) 2008 – *Alfa*, Croácia
(254) 2008 – *Athenaeum*, Holanda
(255) 2008 – *Can Yayimlari*, Turquia
(256) 2008 – *Penguin Books*, Reino Unido
(257) 2008 – *Penguin Books*, Reino Unido
(258) 2008 – *Destino*, Espanha
(259) 2008 – *Buro Editor de Uruguay*, Uruguai
(260) 2009 – *Mahaveer Publishers*, Índia
(261) 2009 – *Európa Könyvkiadó*, Hungria
(262) 2009 – *Heritage Publications*, Índia
(263) 2009 – *Levné knihy*, República Checa
(264) 2009 – *Pigeon Books*, Índia
(265) 2009 – *Penguin Books*, Reino Unido
(266) 2009 – *Penguin Books*, Reino Unido
(267) 2009 – *Vintage Publishing*, Reino Unido
(268) 2009 – *Companhia das Letras*, Brasil
(269) 2009 – *Ullstein*, Alemanha
(270) 2009 – *Muza*, Polónia
(271) 2010 – *Muza*, Polónia
(272) 2010 – *Rupa Publications*, Índia
(273) 2010 – *Grupo Planeta*, Espanha
(274) 2010 – *Educaula*, Espanha
(275) 2010 – *Gyldendal*, Noruega
(276) 2010 – *Arenal*, Espanha
(277) 2010 – *Maple Press*, Estados Unidos
(278) 2011 – *Arbeiderspers*, Alemanha
(279) 2011 – *Argo*, República Checa
(280) 2011 – *Faktoria K*, Espanha
(281) 2011 – *Jotema*, Lituânia
(282) 2011 – *Parşömen Yayıncılık*, Turquia
(283) 2011 – *Pergamino Yayınları*, Turquia
(284) 2011 – *Pigeon Books*, Índia
(285) 2011 – *Qanun*, Azerbaijão
(286) 2011 – *Labutxaca*, Espanha
(287) 2011 – *Penguin Books*, Reino Unido
(288) 2011 – *Penguin Books*, Reino Unido
(289) 2012 – *CreateSpace*, Estados Unidos
(290) 2012 – *Kontrast*, Bósnia

(291) 2012 – *Maanu Graphics*, Índia
(292) 2012 – *CreateSpace*, Estados Unidos
(293) 2012 – *Európa Könyvkiadó*, Hungria
(294) 2012 – *Mondial*, Estados Unidos
(295) 2012 – *Austral*, Espanhol
(296) 2012 – *Comcosur*, Colômbia
(297) 2012 – *Maanu Graphics*, Índia
(298) 2012 – *Ullstein*, Alemanha
(299) 2013 – *Európa Könyvkiadó*, Hungria
(300) 2013 – *Little Scholarz*, Índia
(301) 2013 – *Lumen*, Argentina
(302) 2013 – *Polirom*, Roménia
(303) 2013 – *Mondadori*, Itália
(304) 2013 – *De Arbeiderspers*, Holanda
(305) 2013 – *Debolsillo*, Espanha
(306) 2013 – *Penguin Books*, Reino Unido
(307) 2013 – *Editores Mexicanos Unidos*, México
(308) 2013– *Maple Press*, Índia
(309) 2013 – *Ediciones de la Banda Oriental*, Uruguai
(310) 2013 – *Peacock*, Austrália
(311) 2014 – *Argo*, República Checa
(312) 2014 – *Mondolibri*, Itália
(313) 2014 – *Otvorena Knjiga*, Sérvia
(314) 2014 – *Amazing Reads*, Índia
(315) 2014 – *Bentang Pustaka*, Indonésia
(316) 2014 – *Folio Society*, Reino Unido
(317) 2014 – *Fingerprint Publishing*, Índia
(318) 2014 – *HarperCollins*, Canadá
(319) 2014 – *Ilqa Publications*, Paquistão
(320) 2014 – *Kontrast Izdavaštvo*, Bósnia
(321) 2014 – *Lumen*, Argentina
(322) 2014 – *Mondadori*, Itália
(323) 2014 – *Mondadori*, Itália
(324) 2014 – *Indigo*, Canadá
(325) 2014 – *Wsoy*, Finlândia
(326) 2014 – *CreateSpace*, Estados Unidos
(327) 2014 – *CreateSpace*, Estados Unidos
(328) 2014 – *Debolsillo*, Espanha
(329) 2015 – *Lis Basın Yayın*, Turquia
(330) 2015 – *Buró*, Espanha
(331) 2015 – *Can Yayınları*, Turquia
(332) 2015 – *Casa Editorial Boek*, México
(333) 2015 – *CreateSpace*, Estados Unidos
(334) 2015 – *D.U.S.A.*, Argentina
(335) 2015 – *Ilqa Publications*, Paquistão
(336) 2015 – *Jotema*, Lituânia
(337) 2015 – *Kontrast*, Bósnia
(338) 2015 – *Gallimard*, França
(339) 2015 – *Lumen*, Argentina

(340) 2015 – *Šareni Dućan*, Croácia
(341) 2015 – *Argo*, República Checa
(342) 2015 – *Createspace*, Estados Unidos
(343) 2016 – *Bentang Pustaka*, Indonésia
(344) 2016 – *CreateSpace*, Estados Unidos
(345) 2016 – *Európa Könyvkiadó*, Hungria
(346) 2016 – *Editorial Arte y Literatura*, Cuba
(347) 2016 – *Európa Könyvkiadó*, Hungria
(348) 2016 – *Hades Éditions*, França
(349) 2016 – *Kontrast*, Bósnia
(350) 2016 – *Lucemar*, Argentina
(351) 2016 – *Mondadori*, Itália
(352) 2016 – *Mondadori*, Itália
(353) 2016 – *Vishv Books*, Índia
(354) 2016 – *Glydendal*, Dinamarca
(355) 2016 – *Gyldendal*, Noruega
(356) 2016 – *Kapo*, Rússia
(357) 2016 – *Polirom*, Roménia
(358) 2016 – *Tecni–Ciencia Libro*, Venezuela
(359) 2016 – *Verdensbiblioteket*, Noruega
(360) 2016 – *Text Publishing*, Austrália
(361) 2017 – *Sichuan People’s Publishing House*, China
(362) 2017 – *Createspace*, Estados Unidos
(363) 2017 – *Európa Könyvkiadó*, Hungria
(364) 2017 – *General Press*, Índia
(365) 2017 – *Kalpaz*, Índia
(366) 2017 – *Maceda*, Espanha
(367) 2017 – *Mladinska Knjiga*, Eslovénia
(368) 2017 – *Mladinska Knjiga*, Eslovénia
(369) 2017 – *Penguin Books*, Canadá
(370) 2017 – *Penguin Books*, Índia
(371) 2017 – *Prabhat Prakashan* – Índia
(372) 2017 – *Tempo Haus*, Austrália
(373) 2017 – *Bokklubben*, Noruega
(374) 2017 – *Gyldendal*, Noruega
(375) 2017 – *Mirlo Pocket*, México
(376) 2017 – *Indigo*, Canadá
(377) 2017 – *Om Books International*, Índia
(378) 2017 – *Houghton Mifflin Harcourt* – Estados Unidos
(379) 2017– *Black Inc.*, Austrália
(380) 2017 – *Ullstein*, Alemanha
(381) 2018 – *Createspace*, Estados Unidos
(382) 2018 – *Createspace*, Estados Unidos
(383) 2018 – *Gallimard*, França
(384) 2018 – *Penguin Books*, Canadá
(385) 2018 – *Penguin Books*, Reino Unido
(386) 2018 – *Createspace*, Estados Unidos
(387) 2018 – *Can Yayınları*, Turquia
(388) s.d. – *Editorial Epoca*, México

(389) s.d. – *Can Yayınları*, Turquia
(390) s.d. – *Grupo Planeta*, Espanha
(391) s.d. – *Penguin Books*, Índia
(392) s.d. – *A. Guerrero Editor*, Argentina
(393) s.d. – *Arbeiderspers*, Holanda
(394) s.d. – *Ediciones del Subsuelo*, Espanha
(395) s.d. – *Editorial Epoca*, México
(396) s.d. – *Grupo Editorial Exodo*, México
(397) s.d. – *Liburua*, País Basco
(398) s.d. – *NiloMEx*, México
(399) s.d. – *Octaedro*, Espanha
(400) s.d. – *Random House*, Espanha
(401) s.d. – *Abc Boeken*, Holanda
(402) s.d. – sem editora, Alemanha
(403) s.d. – *Buro Editor*, Argentina
(404) s.d. – *Cartier*, Roménia
(405) s.d. – *Centro Grafico*, Espanha
(406) s.d. – *Companhia Editora Nacional*, Brasil
(407) s.d. – *Destino*, Espanha
(408) s.d. – *Editores Mexicanos Unidos*, México
(409) s.d. – *Editorial Solar*, Colômbia
(410) s.d. – *Flor Negra*, Brasil
(411) s.d. – *Ediciones R.O.P.*, Venezuela
(412) s.d. – sem editora, país desconhecido
(413) s.d. – *Can Yayınları*, Turquia
(414) s.d. – sem editora, país desconhecido
(415) s.d. – sem editora, Chile
(416) s.d. – sem editora, Suécia
(417) s.d. – sem editora, país desconhecido
(418) s.d. – *Ullstein*, Alemanha
(419) s.d. – *Ullstein*, Alemanha
(420) s.d. – *Editorial del Presente*, Argentina
(421) s.d. – *ZigZag*, Chile
(422) s.d. – *ZigZag*, Chile
(423) s.d. – *ZigZag*, Chile
(424) s.d. – *ZigZag*, Chile
(425) s.d. – *Signet*, Estados Unidos
(426) s.d. – *Can Yayınları*, Turquia
(427) s.d.– *Euroclub Su Licenza*, Itália
(428) s.d. – *Circulo de Leitores*, Portugal

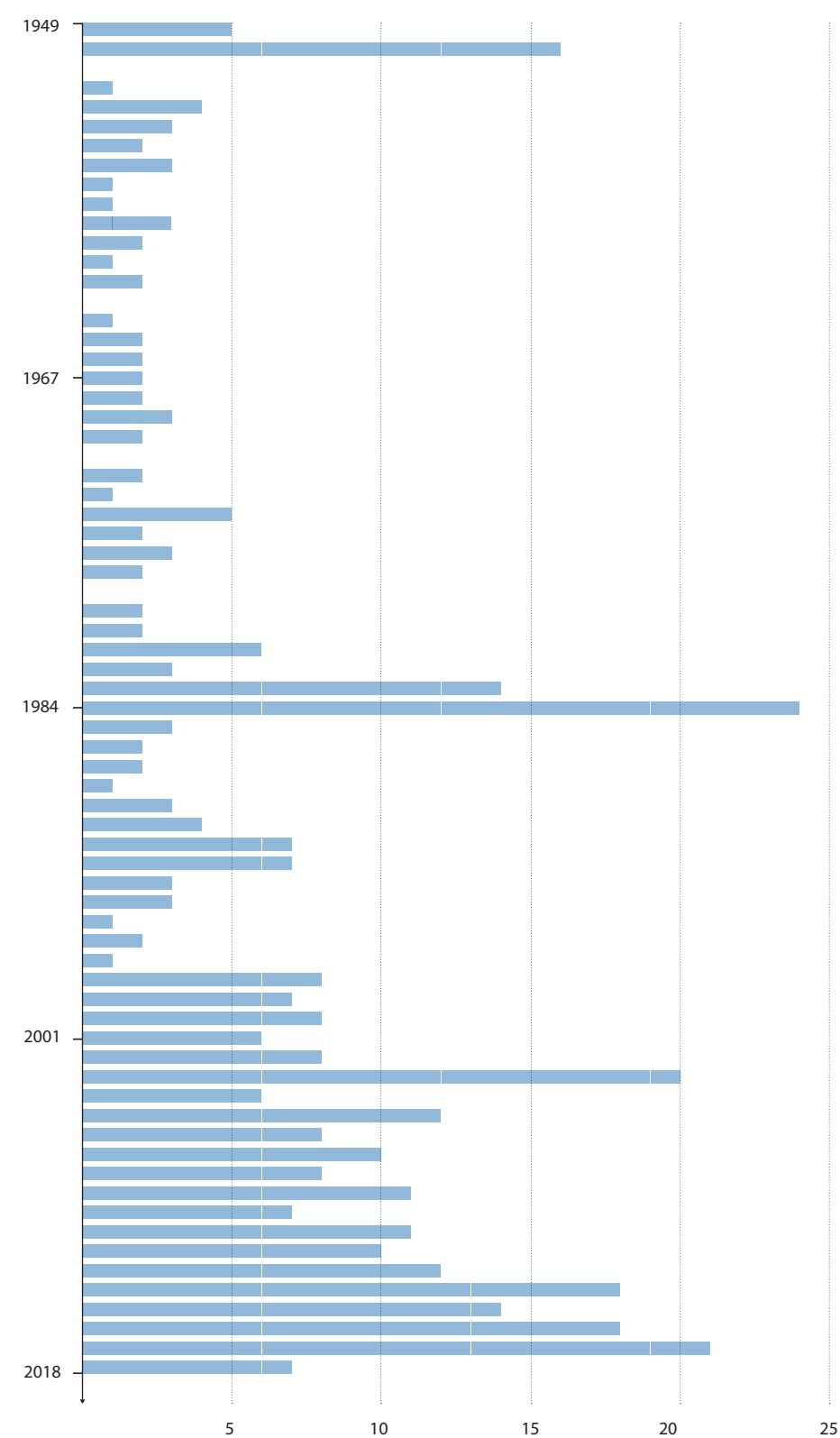
3.2. CRONOLOGIA

Ao analisar a cronologia, e especialmente ao observar o gráfico, no qual se pode verificar o número de capas publicadas por ano, é possível apontar vários picos na produção de capas. O primeiro surge em 1950, considerando-se que tal se deve ao facto de o autor ter falecido nesse ano, aumentando, assim, a procura dos seus trabalhos. Outro aumento evidente no número de capas de livro criadas surge no ano 1984, este acontecimento parece ser justificado, principalmente, por este se tratar do ano referido no título da obra. Por associação, no ano anterior, 1983, pensa-se denotar, igualmente, um crescimento por este anteceder o ano mencionado na obra. Embora se verifique, também em 2003, um acréscimo acentuado no número de capas criadas, não foi possível chegar a uma conclusão provável para a sua origem.

Para além dos ocasionais aumentos na criação de capas de livro em anos específicos, é também notório o acréscimo de capas com o decorrer dos anos. Pondera-se que o motivo desta ocorrência deriva principalmente do facto de todas as capas terem sido retiradas da Internet e por esta ferramenta ter acumulando mais utilizadores com o passar dos anos. Assim, torna-se mais provável encontrar, por exemplo em sites de venda, capas mais recentes, já que são mais comuns. Procurou-se apurar, o melhor possível, a primeira data de surgimento de cada capa e pensa-se que, na maioria dos casos, se conseguiu fazê-lo. No entanto, há também que ter em conta que, à exceção das capas apresentadas no catálogo de Dunnico (2011), as datas foram retiradas de diferentes sites, sendo que alguns anos poderão não ser os corretos.

Nesta cronologia, é também possível apontar um aumento da utilização do símbolo do olho com o passar dos anos e um acréscimo na utilização do registo fotográfico por volta dos anos 80/90. Deve-se, no entanto, notar que a ilustração é muito mais utilizada do que a fotografia. Encontraram-se 235 capas com ilustração, enquanto só se contaram 93 com fotografia. Nas capas, é também possível apontar uma evolução no tipo de tecnologia apresentada que parece espelhar os avanços desta área.

Capas por Ano





1949

1950

1951

1952



1953



1954



1955

1956



1957



1958



1959

1960



1961



1962



1963

1964



1965



1966





1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974



1975

1976

1977

1978



1979

1980

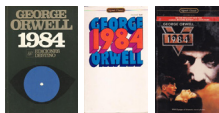
1981

1982



1983

1984



1985

1986

1987

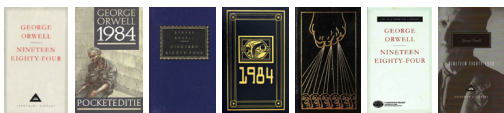


1988

1989

1990

1991



1992

1993

1994

1995



1996

1997

1998



1999

2000

2001



2002



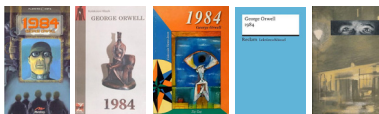
2003



2004



2005



2006



2007

2008



2009

2010



2011



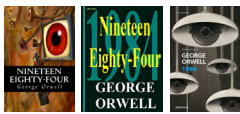
2012



2013



2014



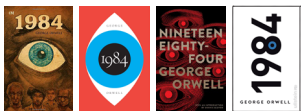
2015



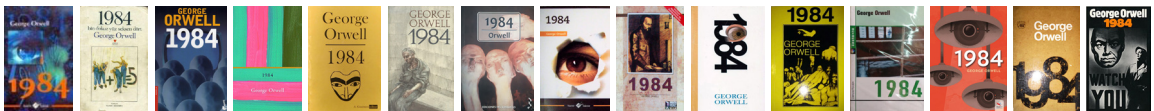
2016



2017



2018



s.d.



3.3 OS DIFERENTES PAÍSES

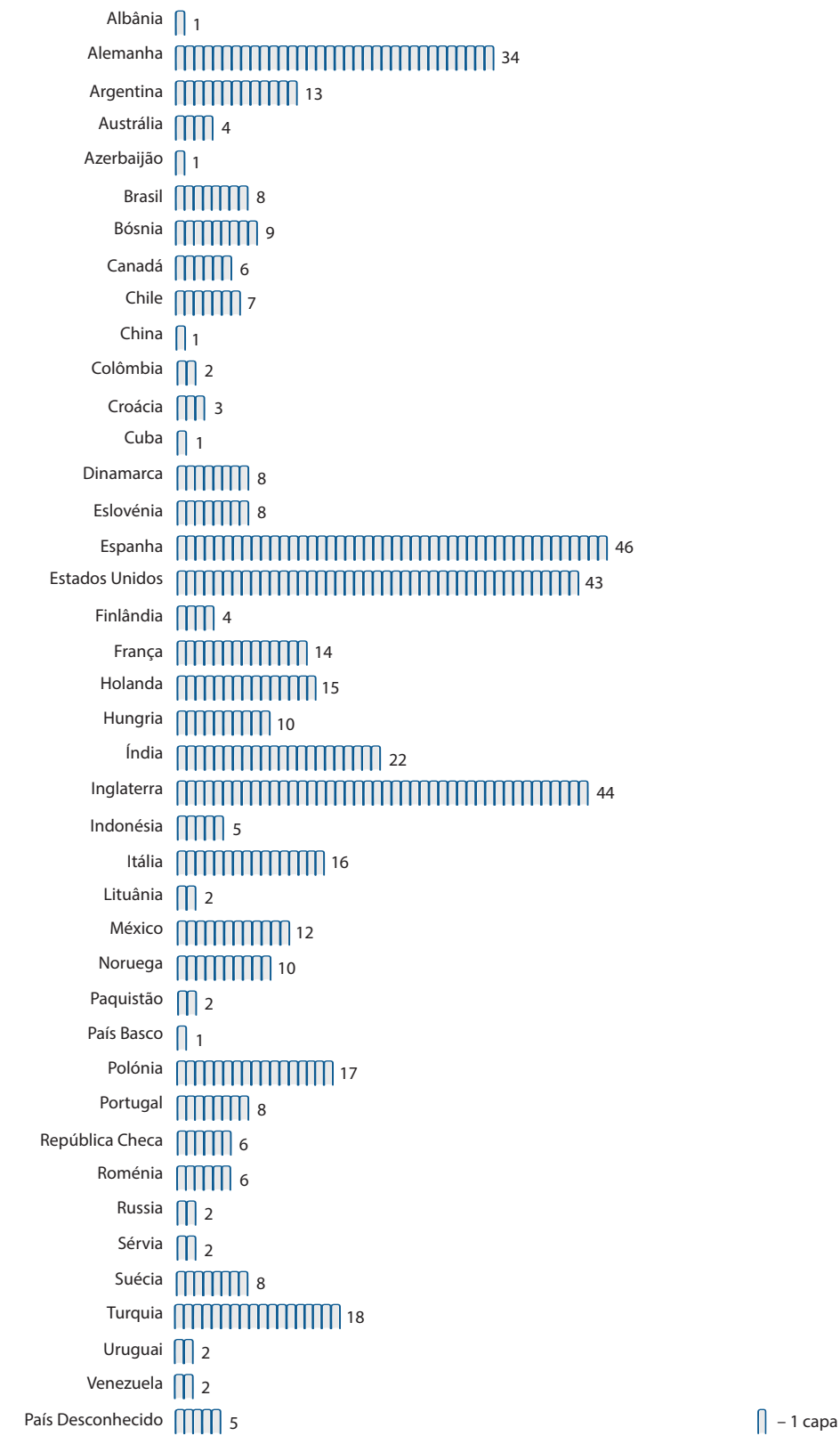
Ao observar o gráfico, que apresenta o número de capas diferentes criadas por cada país, é possível apontar quais os países têm maior diversidade. Ainda que numa primeira observação seja intuitivo concluir que em países como Espanha e Inglaterra, que têm 46 e 44 capas, respetivamente, a obra teve mais sucesso do que, por exemplo, no Brasil e Cuba, com 8 e 1 capas, há que ter em conta que este gráfico reflete apenas o número de capas diferentes criadas em cada país, e não o número de exemplares vendidos. Como mencionado anteriormente, muitos fatores podem levar à criação de novas capas, ainda assim, é natural que um livro com mais sucesso encoraje as editoras a criar novas capas, de modo a aliciar o comprador. Deve-se, também, ter em conta que países mais pequenos têm um público menor, como é o caso de Portugal, com 8 capas. No entanto, um número elevado de população não garante uma maior quantidade de capas, como se torna evidente ao observar a Rússia, que têm apenas 2 capas nesta coleção.

Ainda assim, há que considerar que este país em particular teve uma relação atribulada com a obra. Inicialmente, o livro foi banido neste país, tendo apenas começado a ser publicado após 1990. “Durante vários anos, os trabalhadores das alfândegas confiscavam cópias deste romance a turistas Ocidentais, os bibliotecários seguiam instruções para manter os seus livros fora das prateleiras, e as editoras baniram o seu trabalho das suas apresentações de livros.” (Rodden, 2002, p. 202, tradução livre). Este livro, embora tenha sido considerado por alguns como um livro de baixa qualidade, e ser um dos mais frequentemente banidos nas escolas secundárias nos Estados Unidos, é várias vezes catalogado como um livro de leitura obrigatória nas escolas. Contrariamente ao caso da Rússia, cujo regime é diretamente atacado neste livro, nos Estados Unidos este é geralmente banido das escolas por ser, alegadamente, de cariz sexual e obsceno (Rodden, 2002).

A língua do país deve igualmente ser considerada, já que, quanto menos difundida esta for, menos exemplares poderá vender fora do país. Assim, países como a Espanha e Inglaterra podem chegar a locais onde os cidadãos compreendam este idioma, saindo do seu país de origem. Este facto poderá explicar o porquê de países como o Azerbaijão terem apenas uma capa. Adicionalmente, há que ter em consideração que no caso de países como a Índia, que não utilizam os caracteres alfanuméricos, os exemplos recolhidos tratam-se de livros escritos em Inglês. Assim sendo, o facto de a Índia ter 22 capas, ainda que não seja o número mais elevado deste gráfico, é um valor bastante considerável, pois tratam-se apenas de livros escritos em Inglês, excluindo todos os que foram redigidos na língua materna do país.

Finalmente, considerou-se relevante apontar que certas capas não tinham informação do país de origem e teve-se, portanto, de pesquisar o local da editora que a publicou. No caso da editora *Penguin*, como se encontra instalada em vários países, nos casos em que não foi encontrada informação que afirmasse o contrário, assumiu-se que estas provinham do Reino Unido, o seu local de fundação.

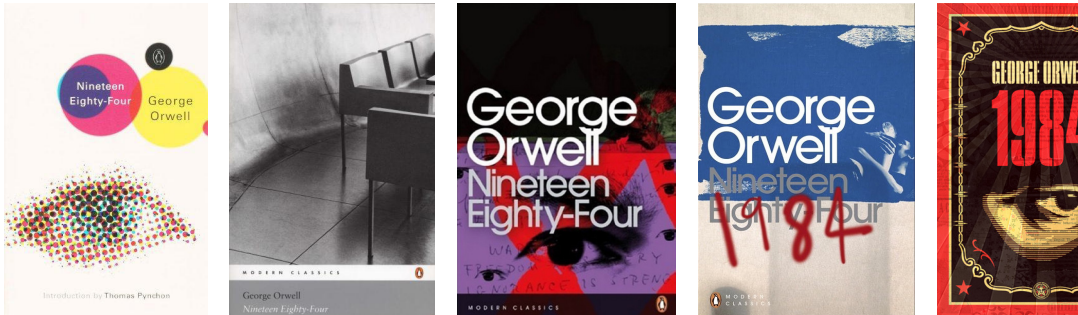
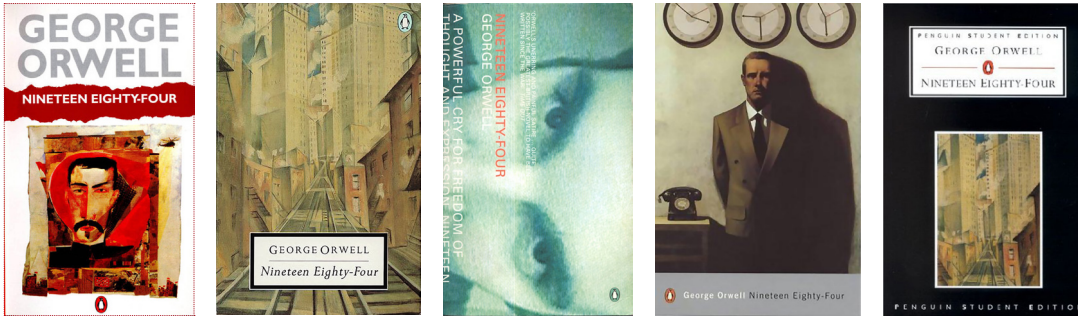
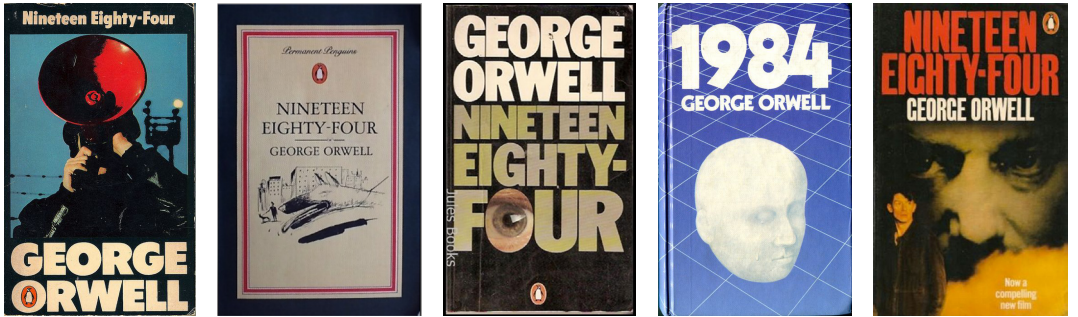
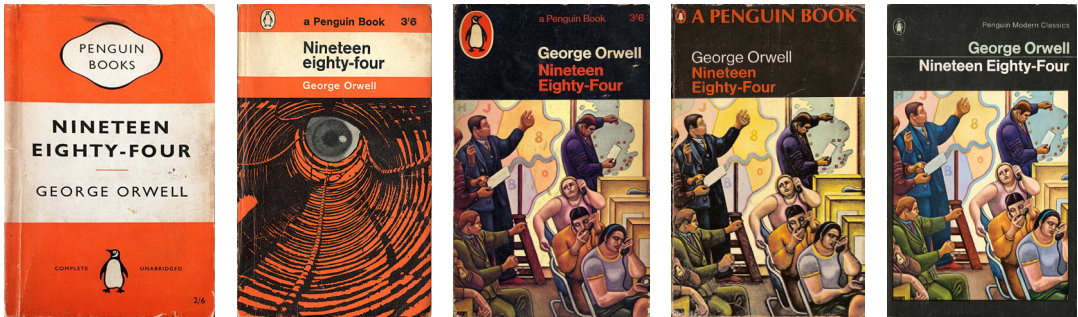
Capas por País

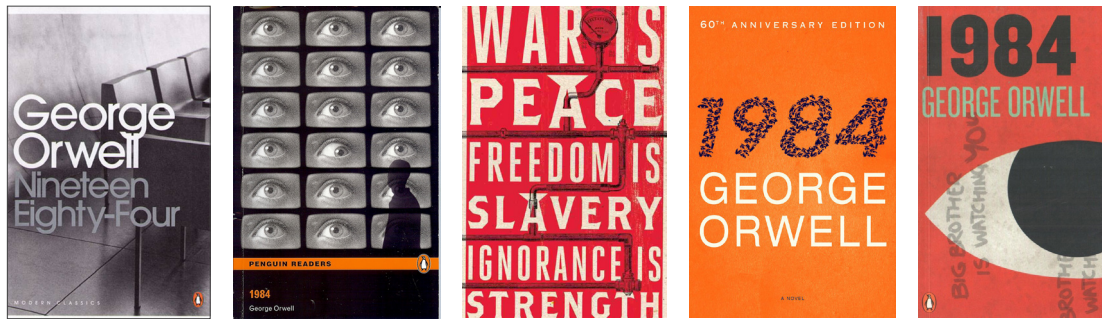


3.4 EDITORAS

Ao analisar as editoras que publicaram as capas recolhidas torna-se evidente que a editora *Penguin* se destaca das restantes. Isto é, em termos quantitativos esta é a editora que produziu mais capas de livro para 1984. Pensa-se que o mesmo se deve maioritariamente ao facto de esta se encontrar estabelecida em vários países.

Neste conjunto de capas, as cores laranja e vermelho parecem destacar-se ligeiramente, em termos de quantidade, das restantes. O laranja foi a cor atribuída à obra na primeira publicação deste livro, conforme o código cromático da *Penguin*. Neste, o laranja é atribuído a livros de ficção. Quanto à cor vermelha, pensa-se que esta se encontra ligada à obra por diversas razões, que serão exploradas no capítulo que se segue.





3.5 A COR

Com o intuito de identificar uma cor, ou cores, mais predominantes organizaram-se as capas num gradiente. Para tal, começou-se por pixelizar todas as capas, facilitando, assim, a abstração do conteúdo das mesmas e conferindo uma maior ênfase nas cores predominantes. Posteriormente, as capas foram manualmente dispostas num gradiente horizontal e vertical, no qual as cores mais escuras foram colocadas na base e as mais claras no topo.

Inicialmente, pensou-se que a cor mais predominante seria o vermelho, já que se trata de uma cor muito associada ao comunismo e, consequentemente, ao regime soviético, cuja relação com *1984* foi já explorada no subcapítulo das interpretações da narrativa. Para além da bandeira da União Soviética, e provavelmente por esse mesmo motivo, a propaganda Russa reflete também uma preferência pela cor vermelha. Adicionalmente, o regime totalitário Nazi encontra-se também associado à cor vermelha devido à sua bandeira. Esta cor é também geralmente associada ao perigo, e a sua relação com o sangue sugere violência. No romance, a cor vermelha surge mais evidentemente na faixa da Liga Anti-Sexo, que acaba por representar a sexualidade, a partir do momento em tomamos conhecimento que Julia a utiliza como um modo de encobrir o seu comportamento promíscuo. Esta cor está também indiretamente presente em *1984* no sangue derramado nas cenas de violência vividas nas ruas (Enotes, 2010).

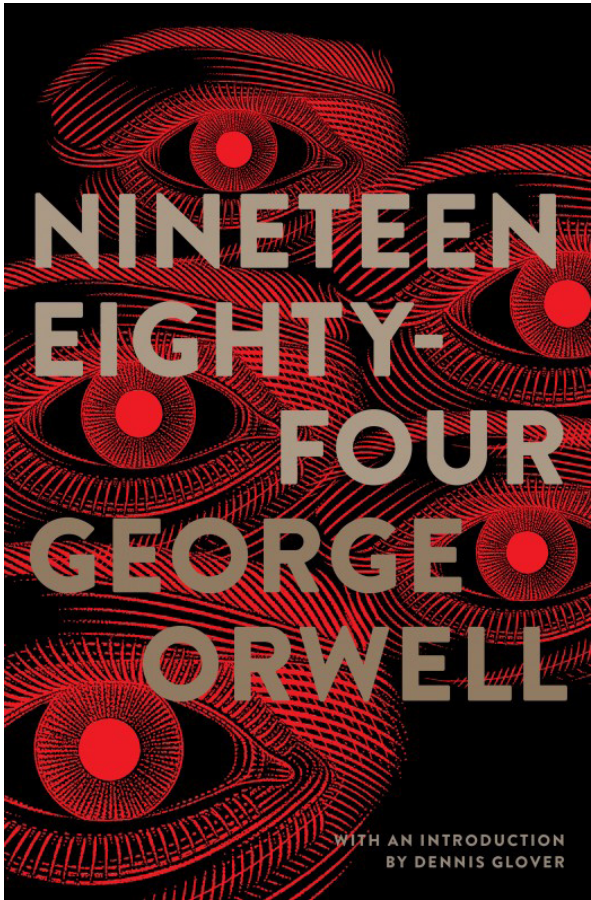
No entanto, ao observar esta organização cromática, considerou-se que, embora a cor vermelha se encontre bem representada, a cor azul aproxima-se à vermelha em termos de quantidade. Adicionalmente, observou-se que as restantes cores parecem surgir num número equilibrado, sem se notar nenhuma diferença particular. Note-se, no entanto, que a observação da cor pode ser um pouco subjetiva. Isto é, torna-se por vezes complicado determinar em que momento, por exemplo, o vermelho deixa de o ser, para passar a ser considerado laranja. O mesmo acontece com todas as cores, já que se encontram, por natureza ligadas entre si.

A cor azul no livro *1984* faz-se notar principalmente no uniforme dos membros do Partido. O macacão azul, que Winston utiliza, faz com que este se destaque do resto da população quando se desloca a bairros Proles. “Quando entrou o tom das vozes reduziu-se a metade. Sentiu, atrás das costas, todos os olhares a cravarem-se no seu fato-macaco azul.” (Orwell, 2015, p. 91).

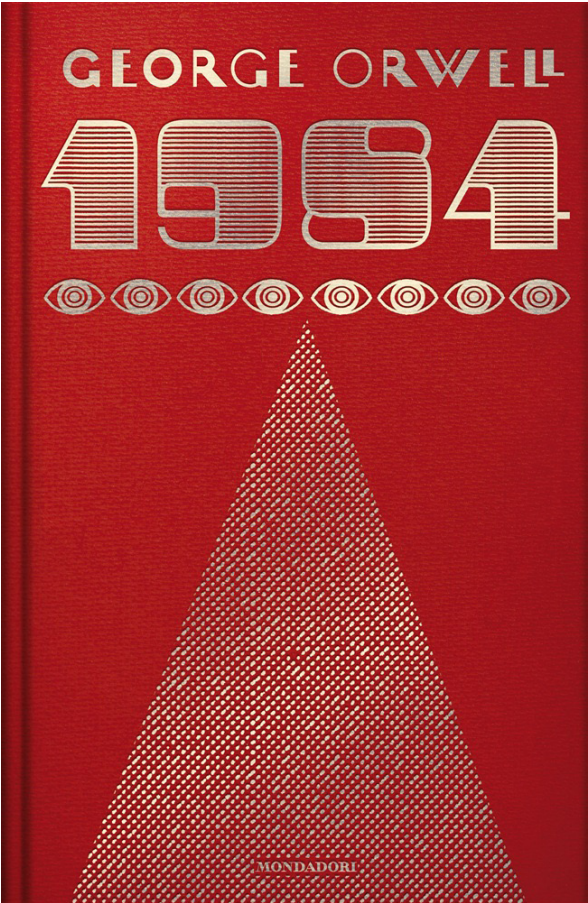
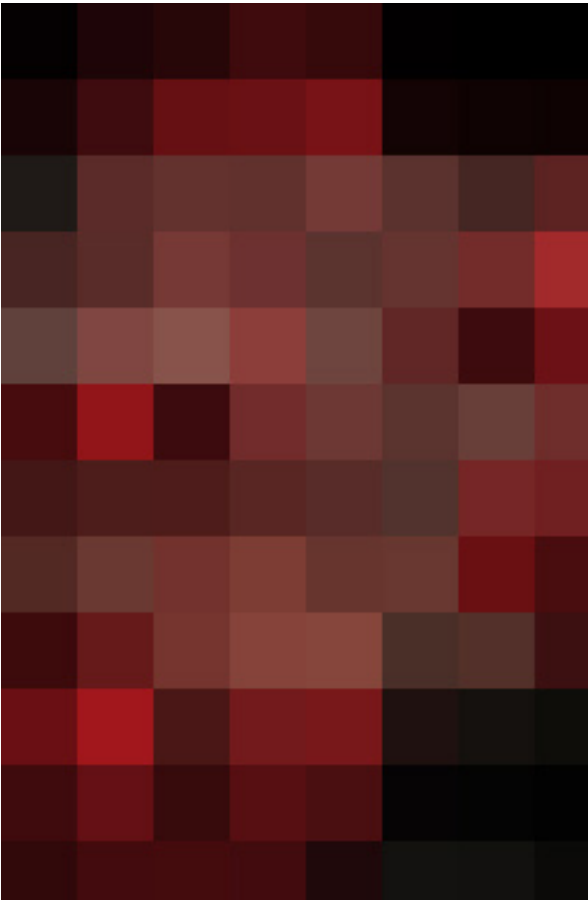
No mundo criado por Orwell, o cinza é uma cor bastante presente, as cores eram esbatidas e acinzentadas, representando a monotonia da cidade, onde ninguém deve sobressair da multidão. O cinza surge nos edifícios sem cor, na comida, nas roupas e nos destroços da cidade, atormentada pela guerra constante (Enotes, 2010). Esta cor surge mencionada na obra com mais frequência assim

que Winston é apreendido pela Polícia do Pensamento e é transportado para o *Ministério do Amor*. Aqui, o cinza descreve o corpo de Winston, que definhara com a tortura infligida, “À exceção das mãos e do rosto, tinha o corpo todo cinzento de sujeira antiga, entranhada.” (Orwell, 2015, p. 273).

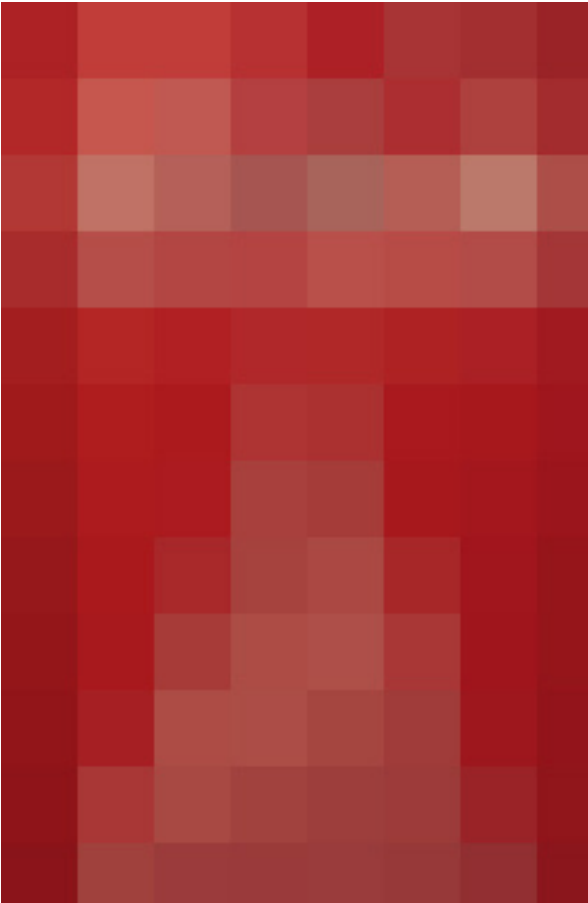
Em suma, conclui-se que, contrariamente ao esperado, existe uma distribuição bastante equilibrada de cores pelas capas, parecendo surgir uma ligeira preferência pelos vermelhos e os azuis.



(379) 2017– Black Inc., Austrália



(323) 2014 – Mondadori, Itália

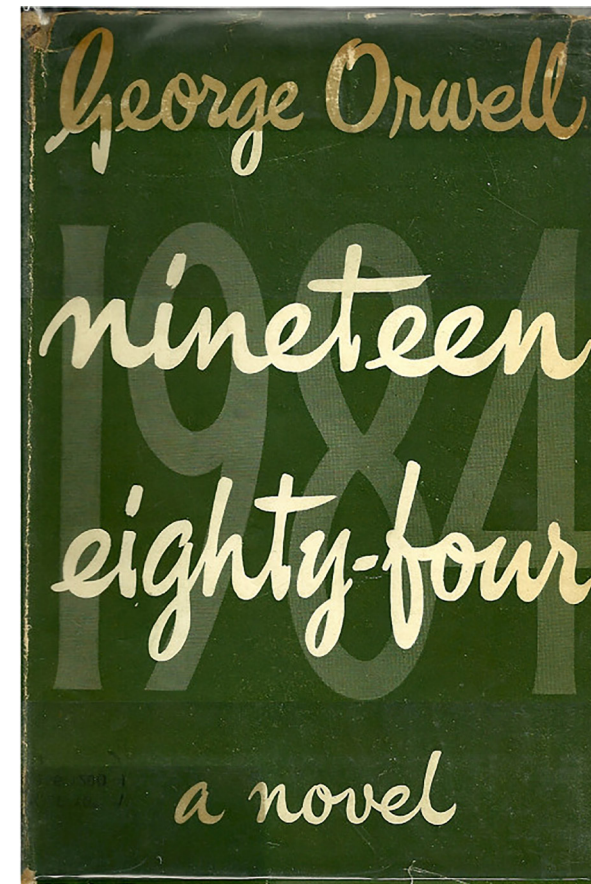
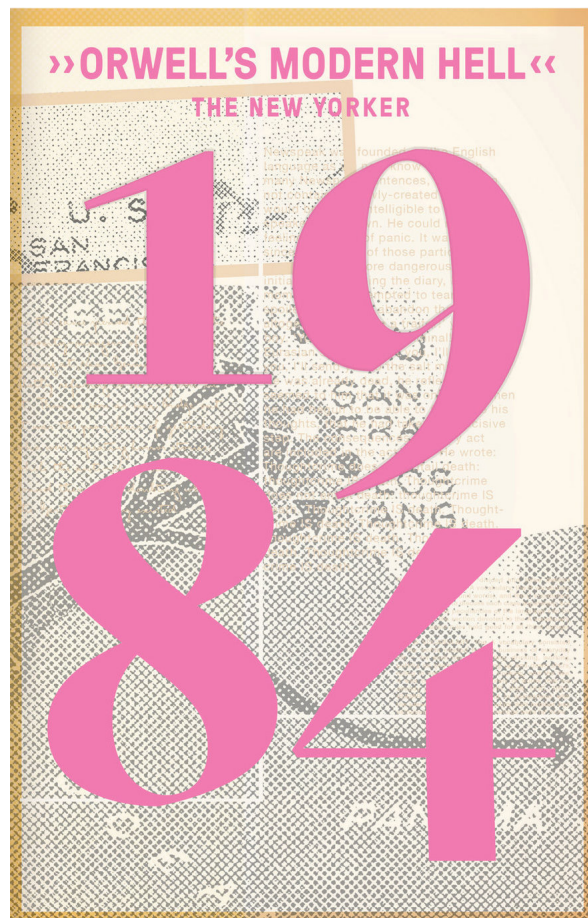




3.6 O TÍTULO

Neste capítulo, o trabalho incidiu em analisar os diferentes modos como o título da obra surge nas capas. Com isto, pretendia-se procurar se se verifica alguma preferência por algum tipo de letra, ou pela colocação do título por extenso, versus numerais. Para tal, começou-se por retirar o texto do seu contexto na capa. Optou-se por colocar todas as capas com fundo branco e o texto a preto e branco, eliminando qualquer contexto, e permitindo observar a tipografia o mais objetivamente possível. Nos casos em que as capas mantêm exatamente a mesma tipografia e posicionamento, mudando apenas o fundo, optou-se por omitir estes exemplos, visto terem sido considerados redundantes. O título é apresentado em duas grandes categorias: serifado e sans-serif. Dentro destas duas categorias, as capas são também separadas pelas que escrevem o título com números e as que o redigem por extenso. No final, são colocadas as capas que combinam ambas as categorias. Adicionalmente, em cada uma os títulos são organizados do menor para o maior.

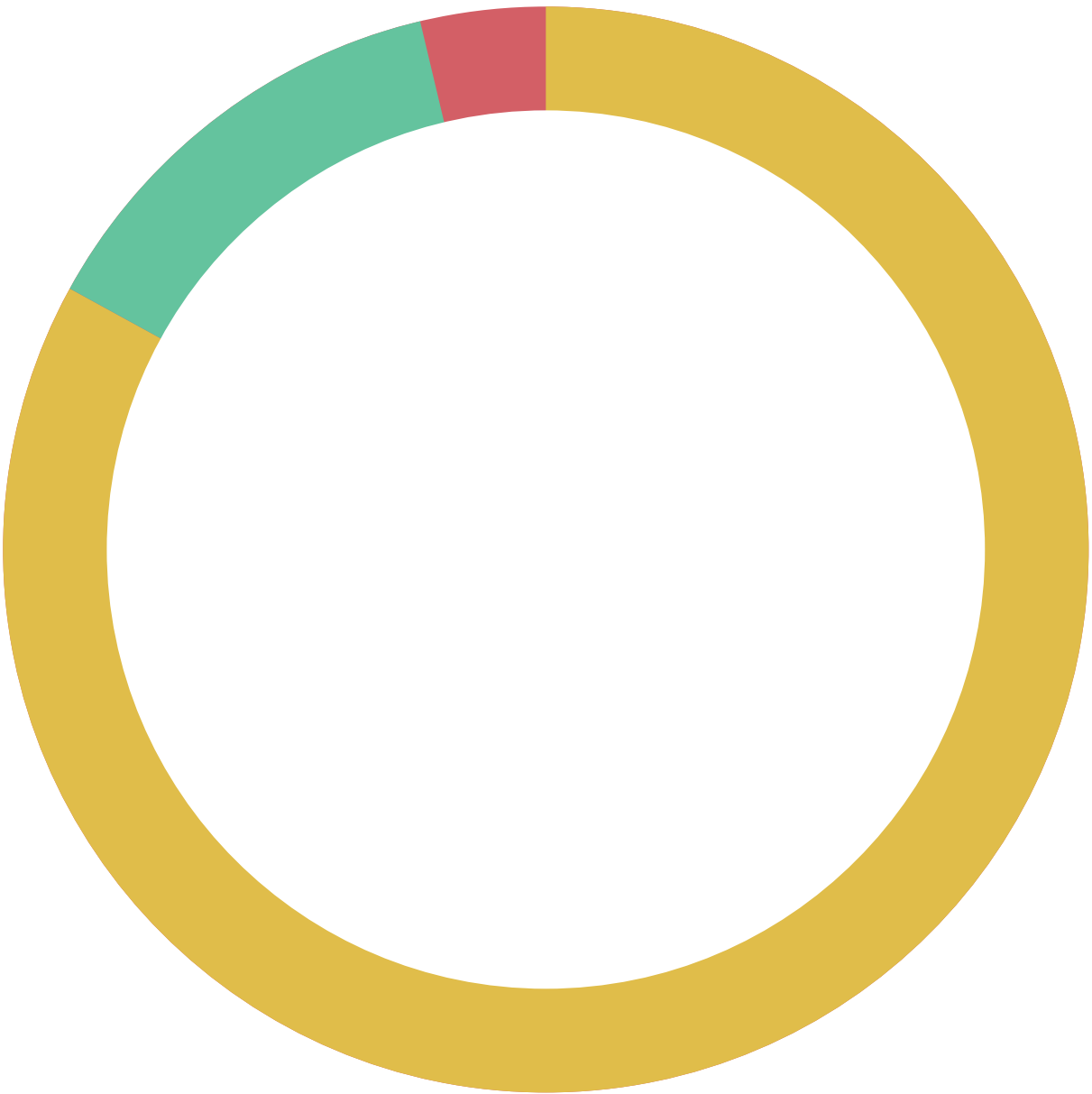
(372) 2017 – Tempo Haus, Austrália



(2) 1949 – Secker & Warburg, Reino Unido

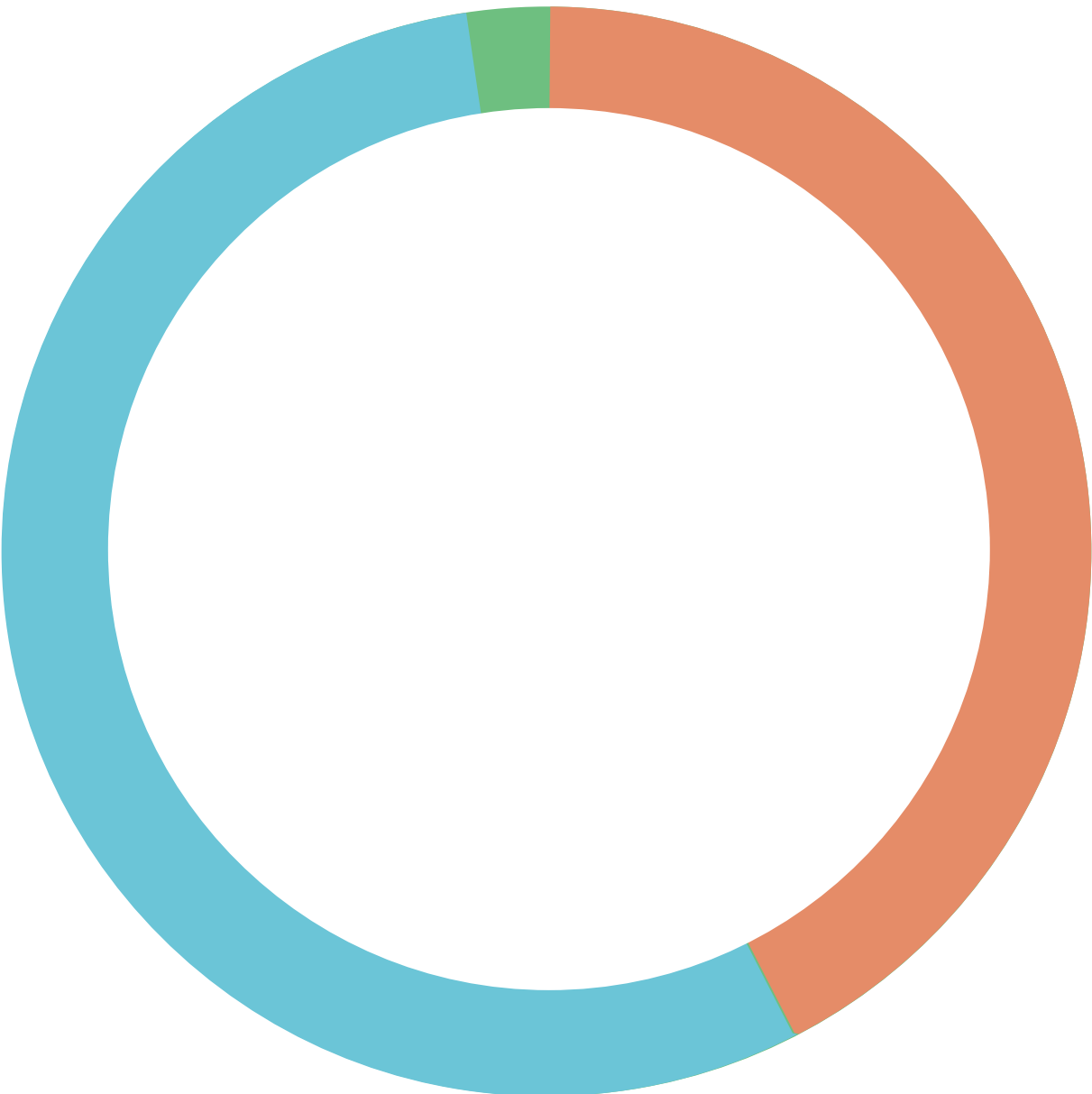
Ao observar os dois gráficos criados para o método de escrita e o tipo de letra utilizados, a informação torna-se mais clara. No caso do método de escrita escolhido, é evidente uma preferência pelo título na sua versão numérica. Pensa-se que esta opção deriva do facto de a leitura ser mais imediata quando este é escrito com números. Note-se também, que quando o ano é escrito por extenso, o título torna-se significativamente maior, algo que restringe o design, visto ser necessário acomodar mais caracteres. Deve-se mencionar, igualmente, que a quantidade de palavras do título pode variar conforme a língua em que é escrito. Por exemplo, em inglês o título redige-se com apenas três palavras, *Nineteen Eighty-Four*, enquanto que em português utilizam-se seis, *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Adicionalmente, considerou-se que, como o título da obra se refere a uma data, faz mais sentido escrevê-lo deste modo. Isto é, no quotidiano é muito raro encontrar, datas onde o ano é escrito por extenso. Ao analisar as capas, é possível observar que um pequeno conjunto delas opta por colocar o título dos dois modos. Dentro deste conjunto, inclui-se a primeira capa criada para a obra, que também escreve o título com números e por extenso. Relativamente ao tipo de letra escolhido, a tipografia sans-serif é a mais utilizada, ainda que não por uma margem significativa. As instâncias em que o título é escrito com ambos os tipos de letra são raros, constituindo apenas 2% das capas.

Modo de Escrita



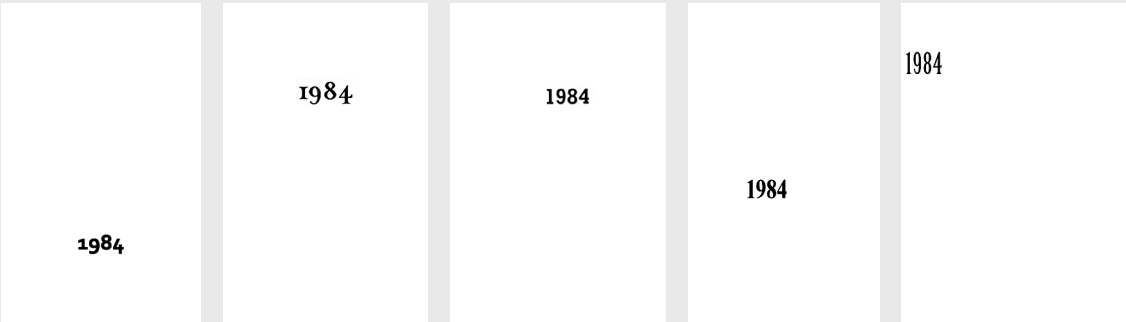
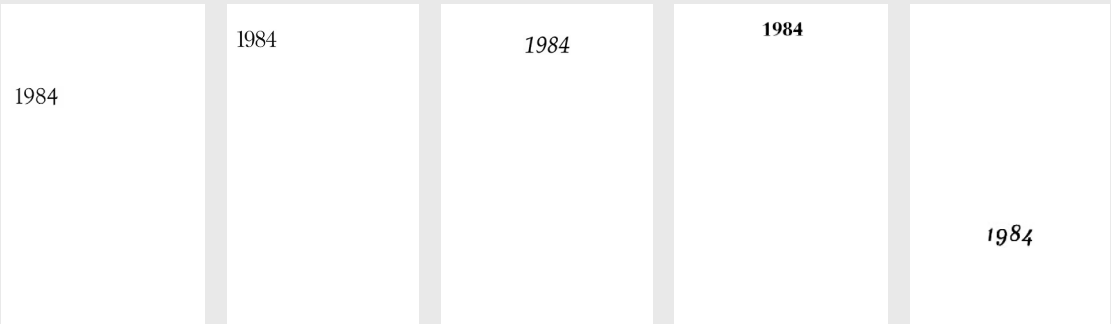
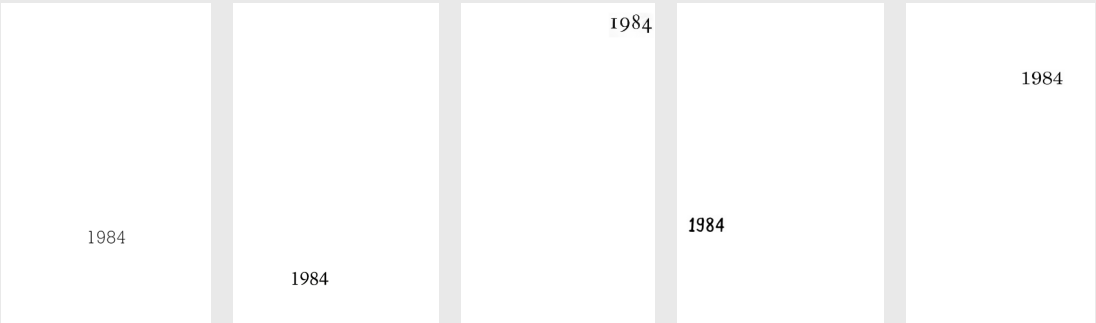
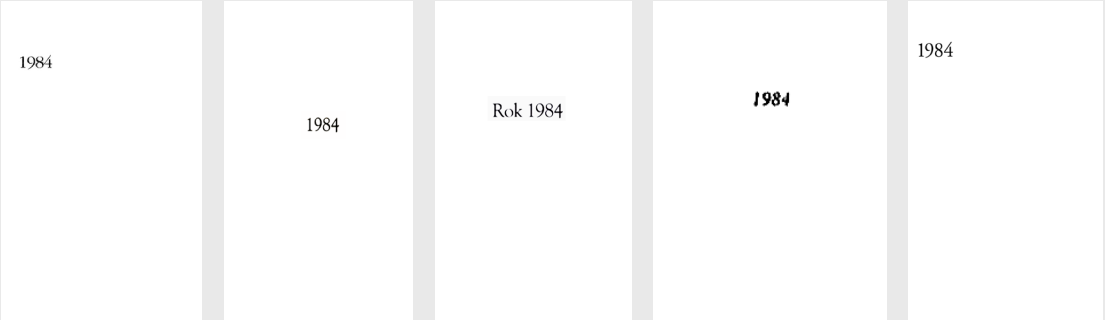
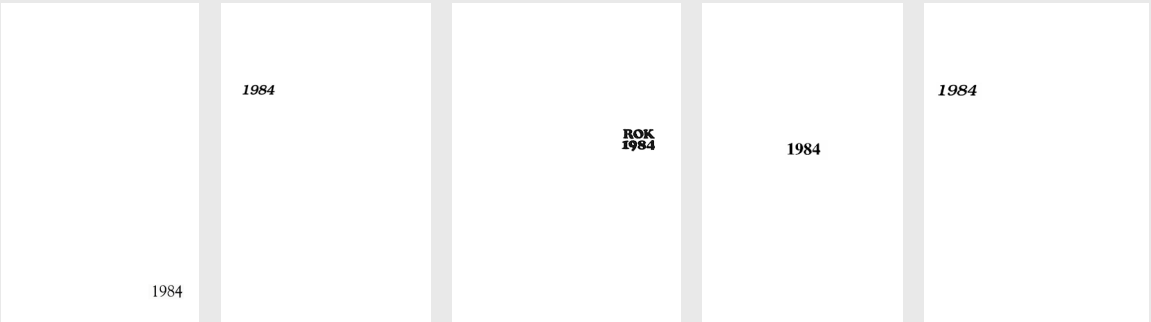
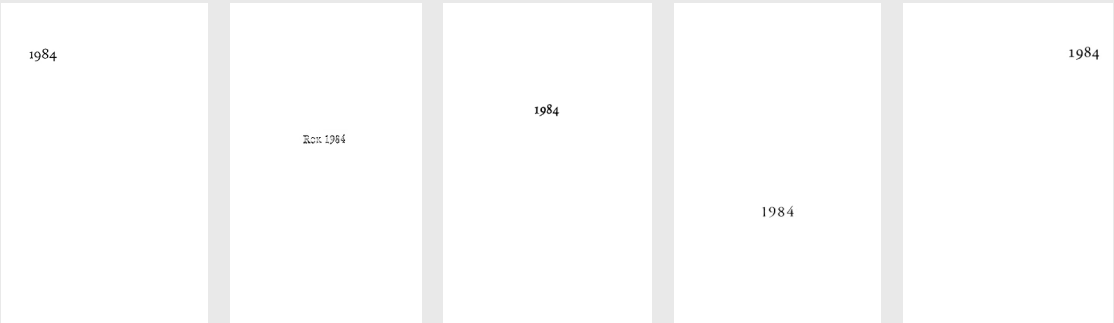
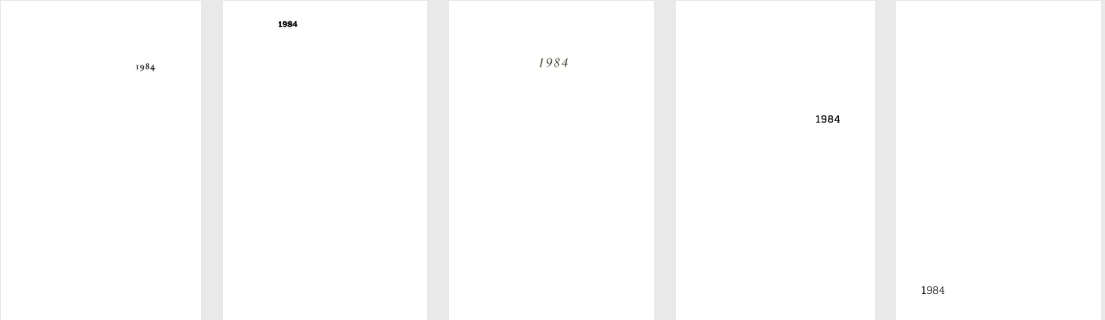
Números 83% Extenso 13% Ambos 4%

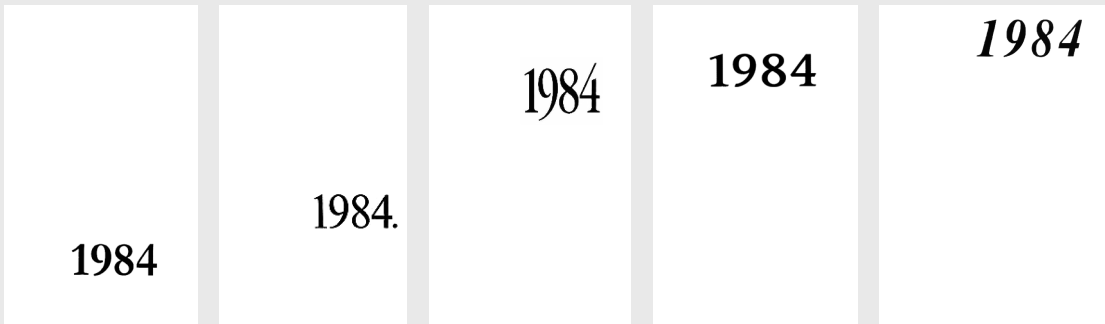
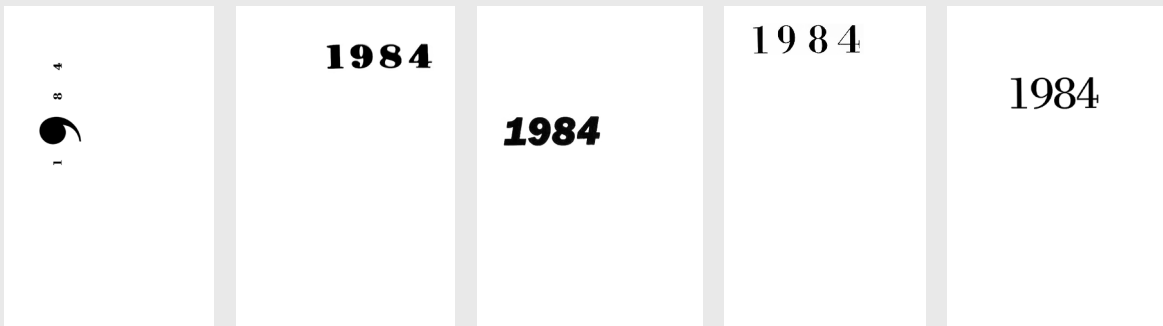
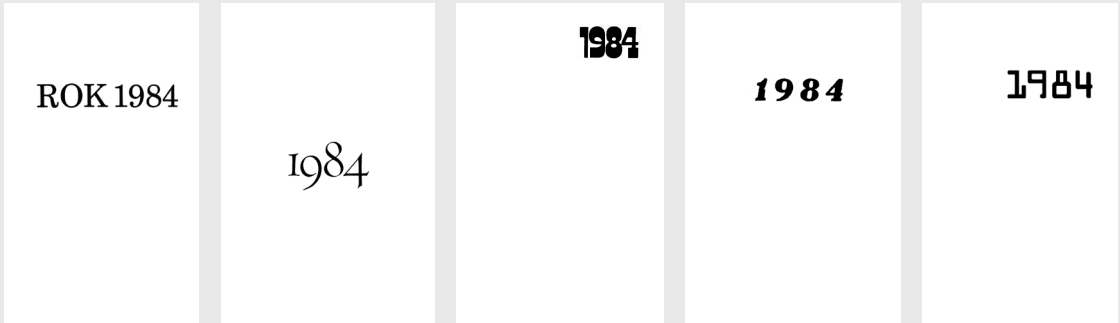
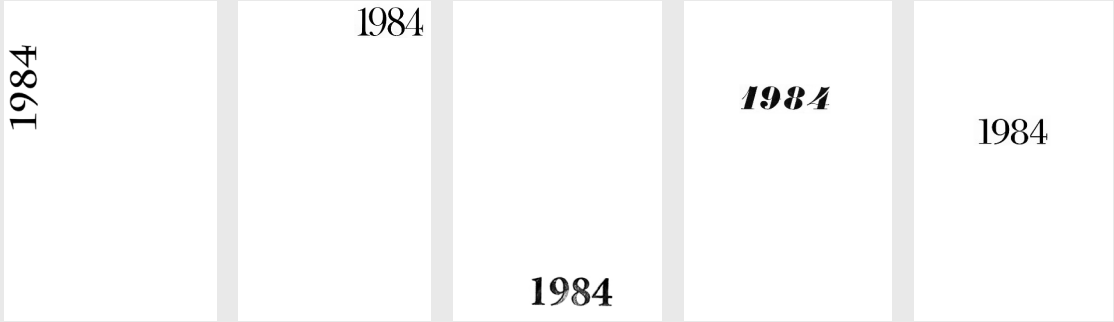
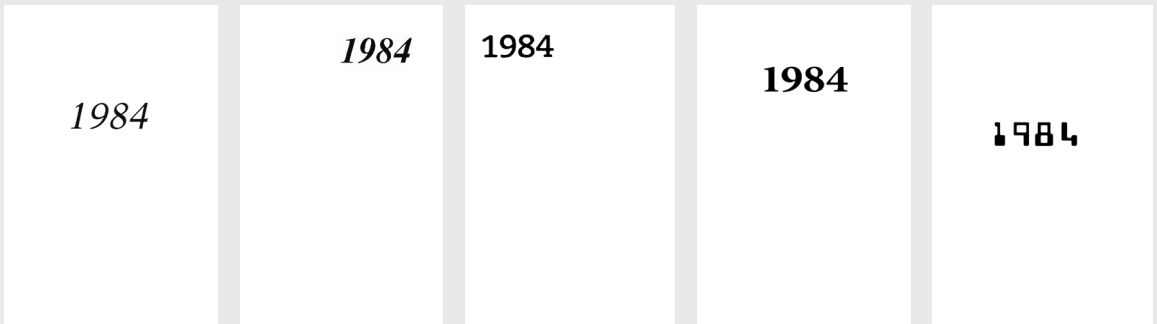
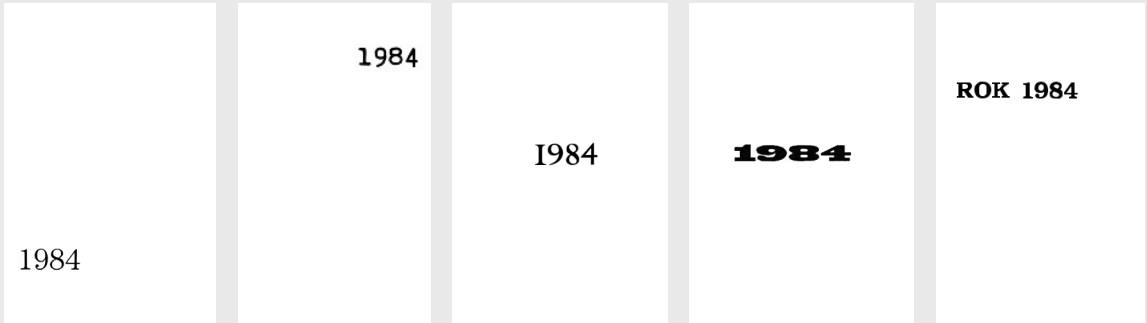
Tipo de Letra



Sans-Serif 55% Serifada 43% Ambos 2%

3.6.1 Serifado • Números





1984 1984 1984. 1984 1984

1984 1.984 1984^{ieji} 1984 1984

1984 1984 1984 1984 1984

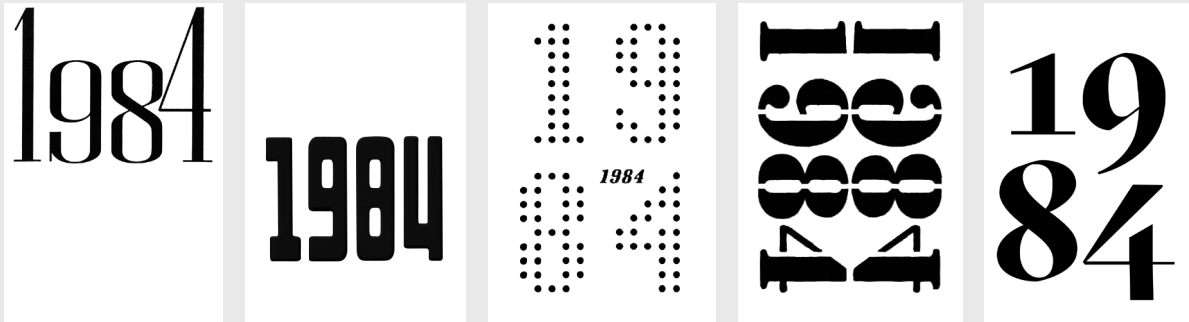
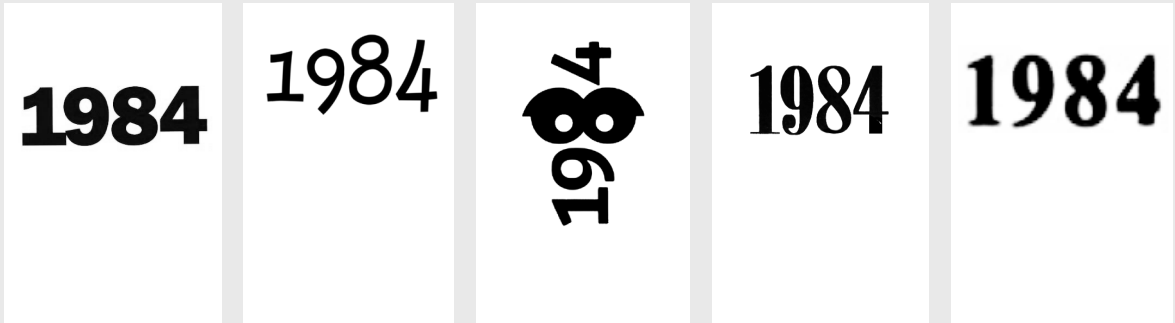
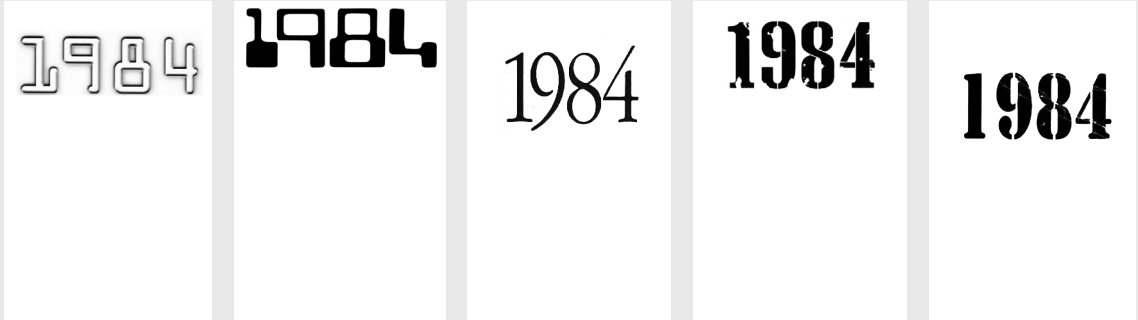
1984 1984 1984 1984 1984

1984 VUONNA 1984 ROK 1984 1984 1984

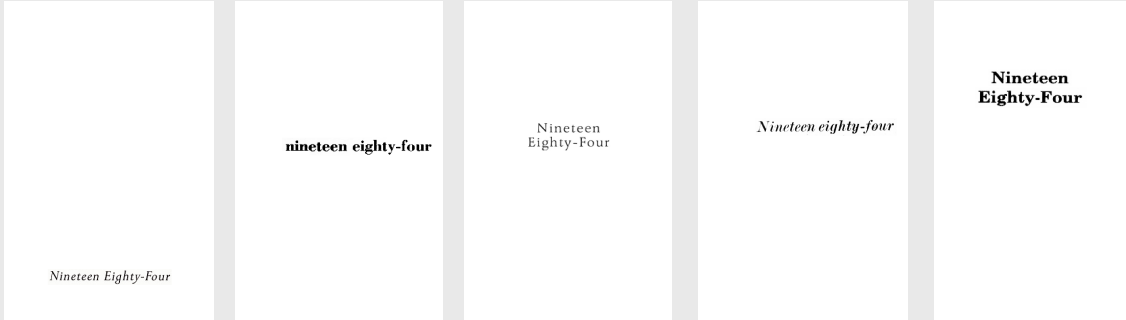
1984 1984 1984 1984 1984

1984 1984 1984 1984 1984

1984 1984 1984 1984 1984

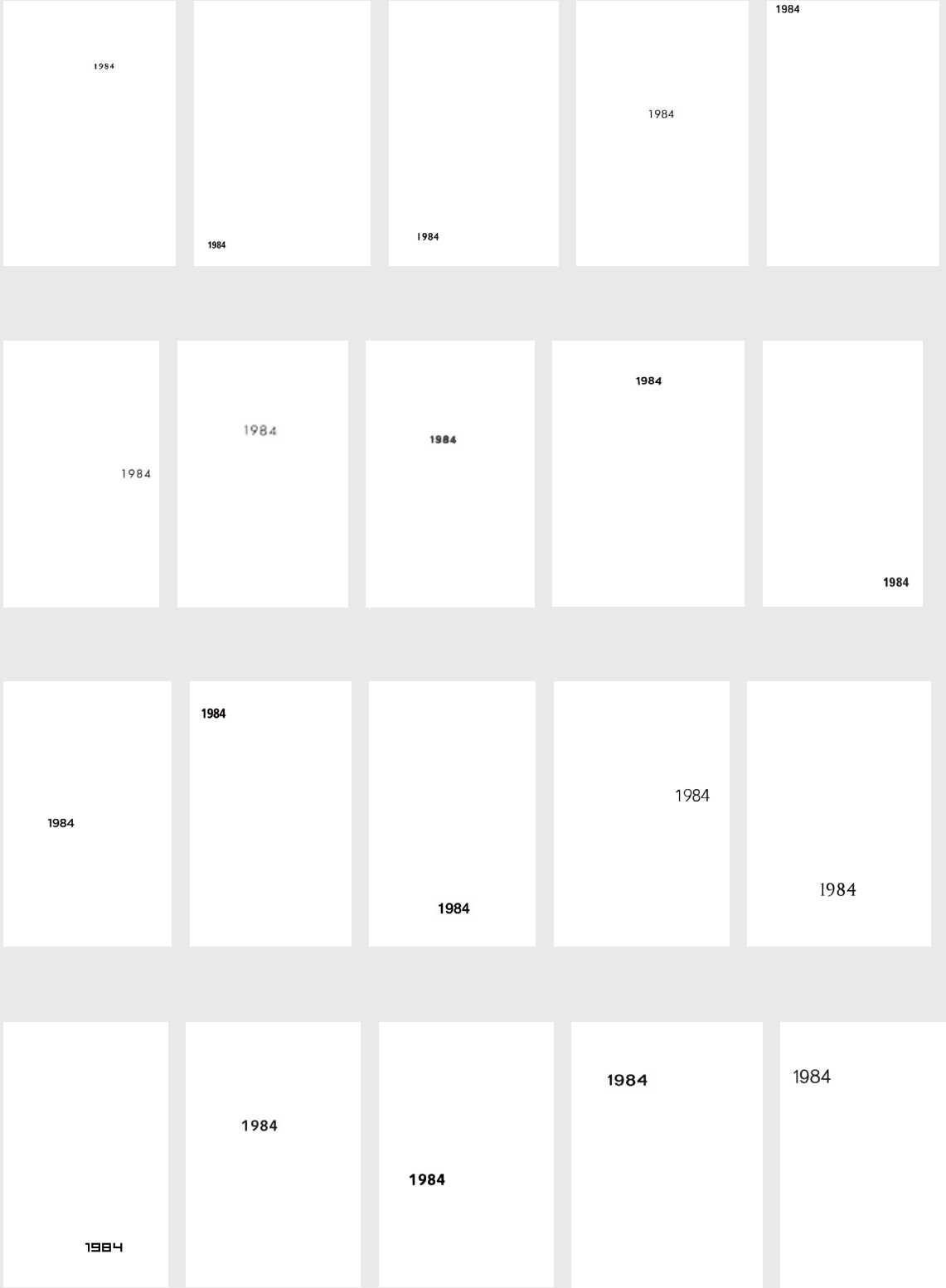


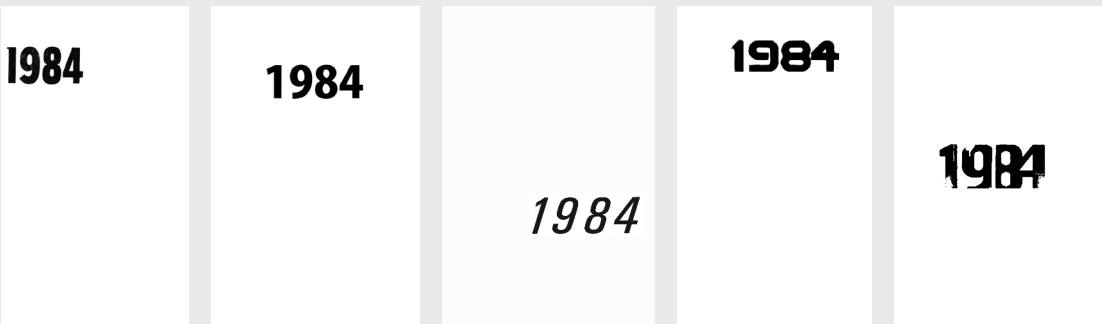
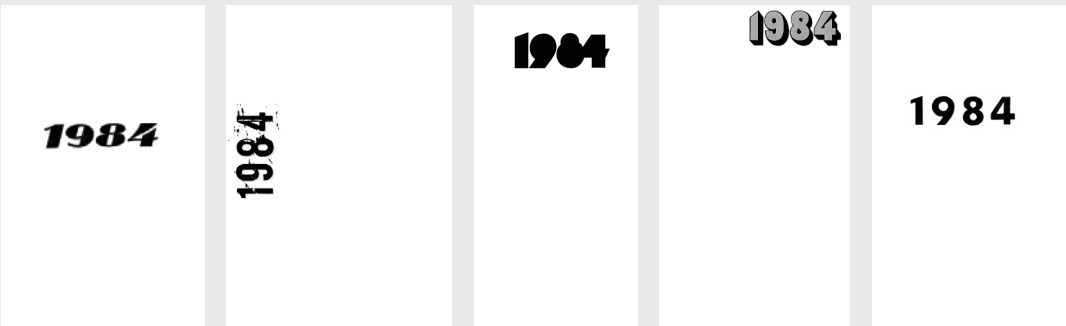
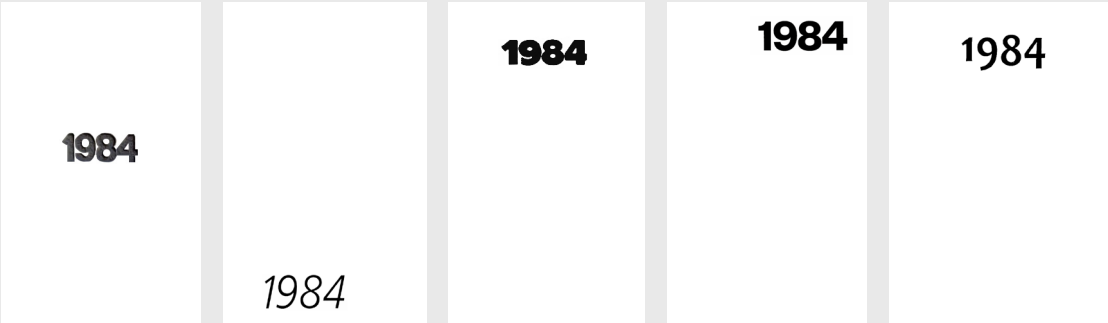
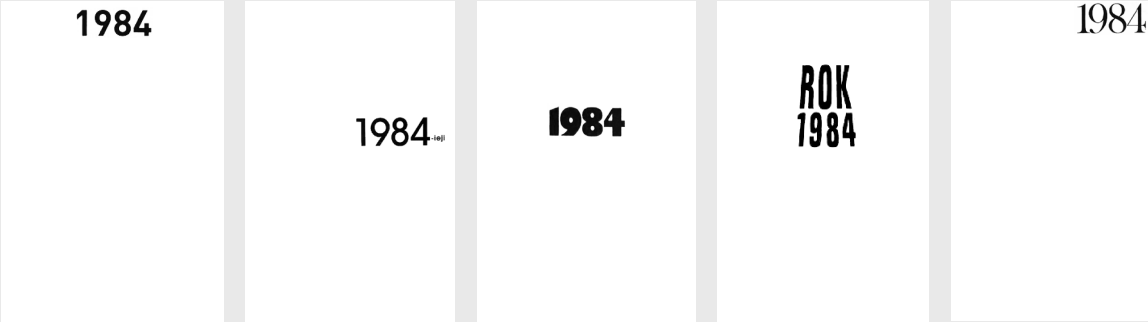
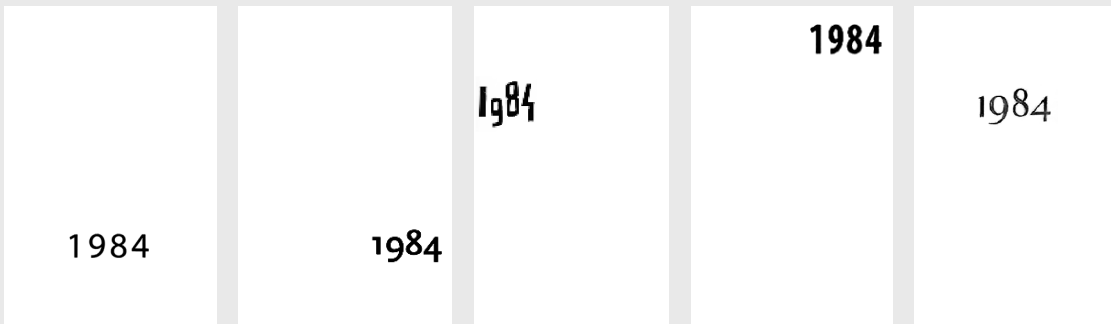
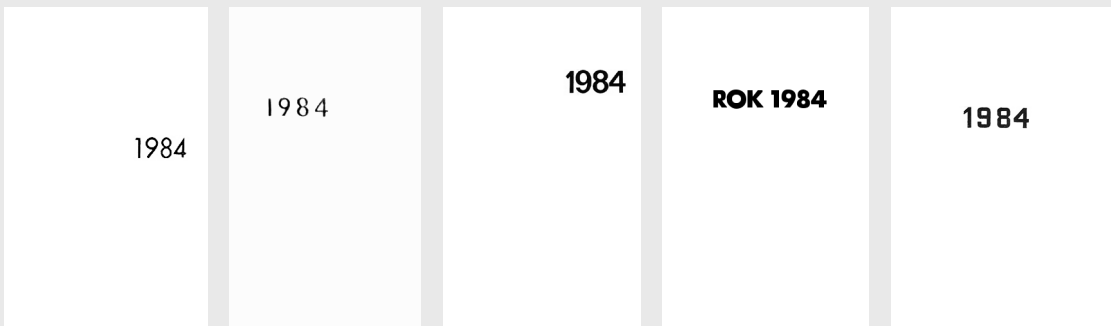
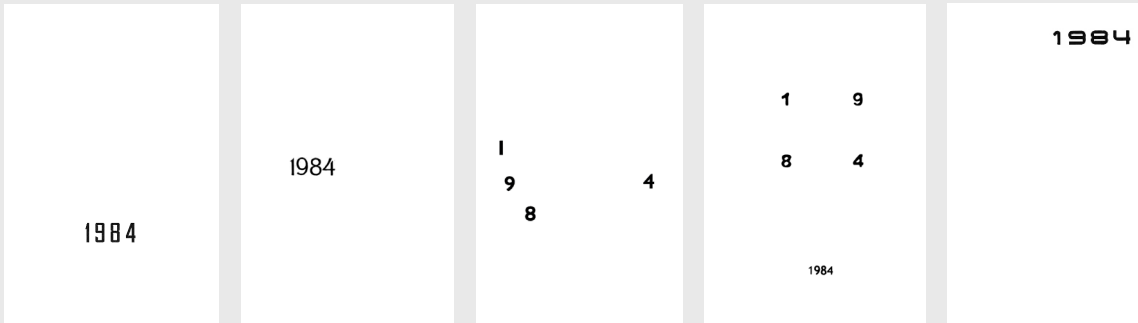
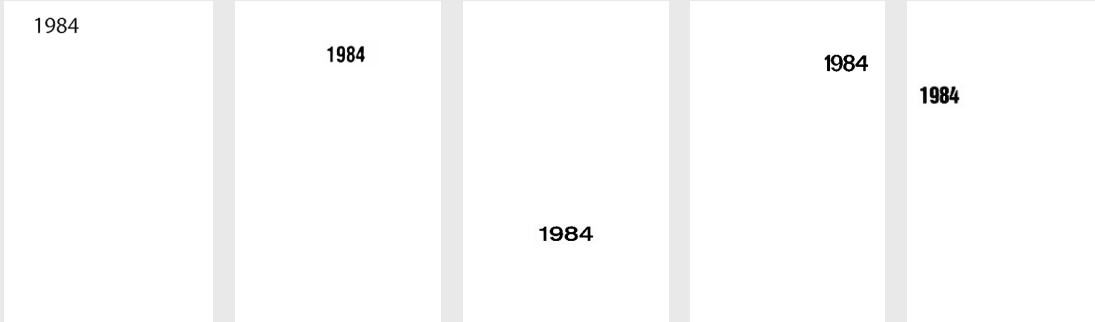
3.6.1 Serifado • Extenso





3.6.2 Sans-Serif • Números





1984	Rok 1984	1984	1984	1984
------	----------	------	------	------

1984	1984	1984	1984	1984
------	------	------	------	------

rok 1984	1984	1984	1984	1984
----------	------	------	------	------

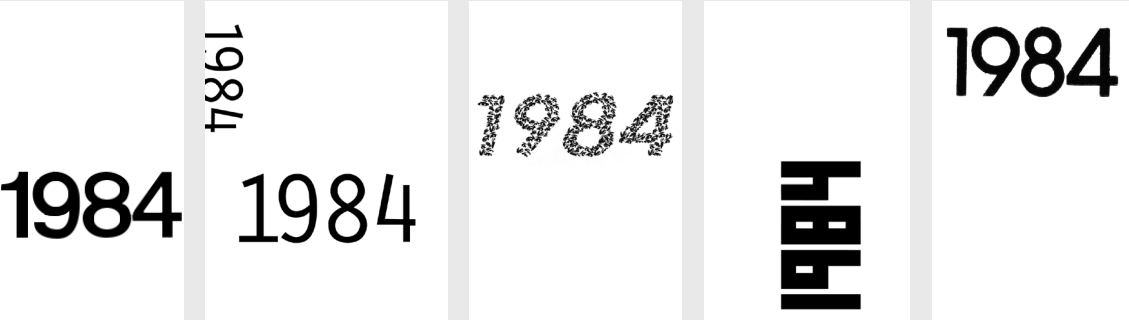
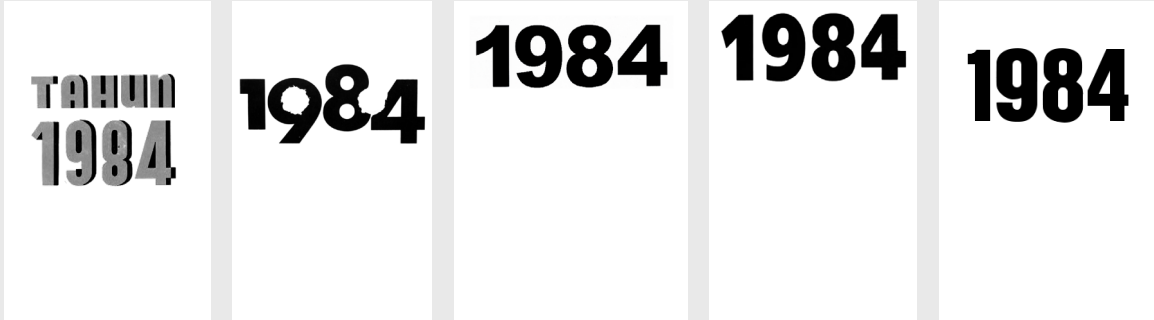
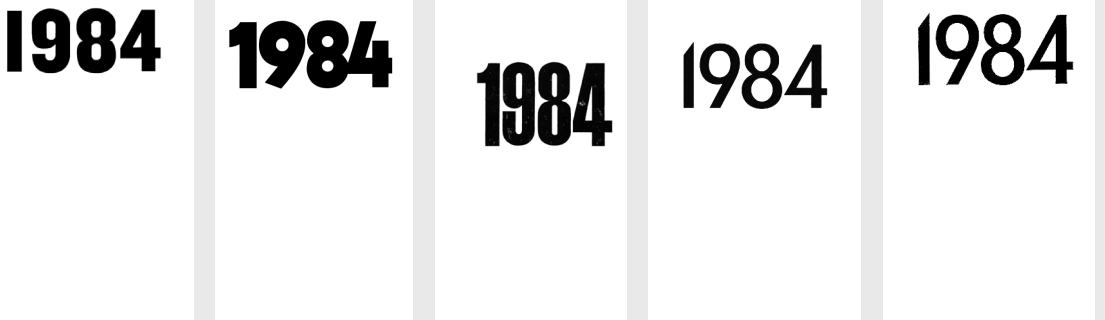
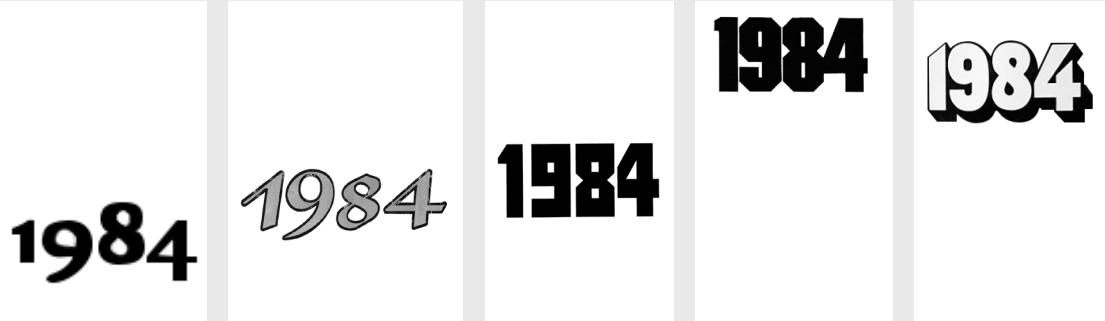
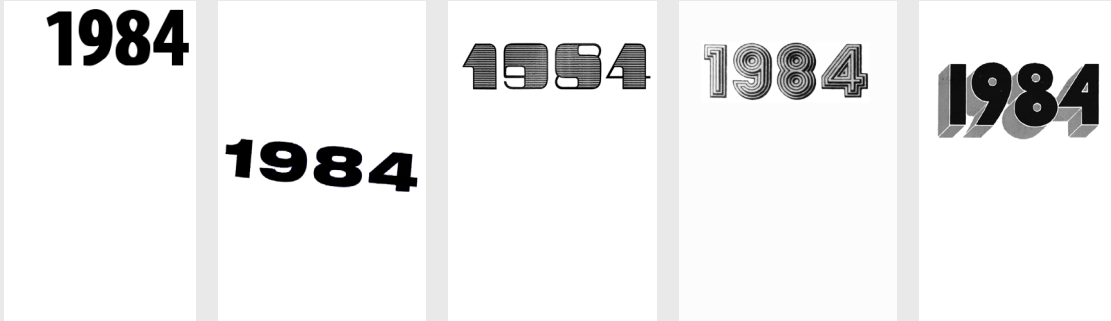
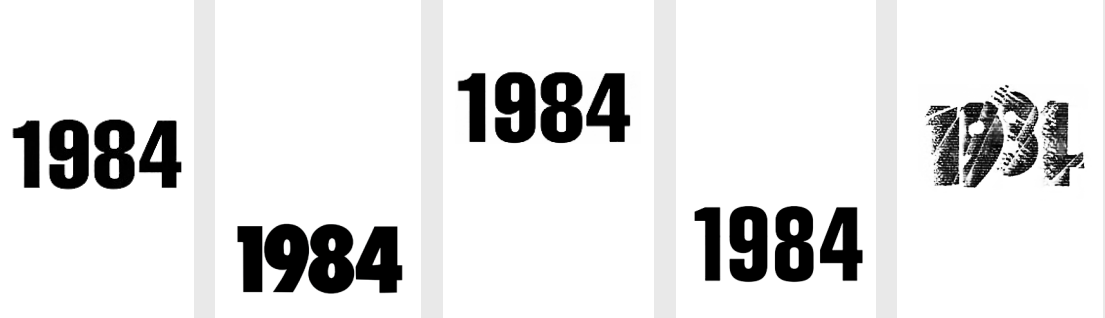
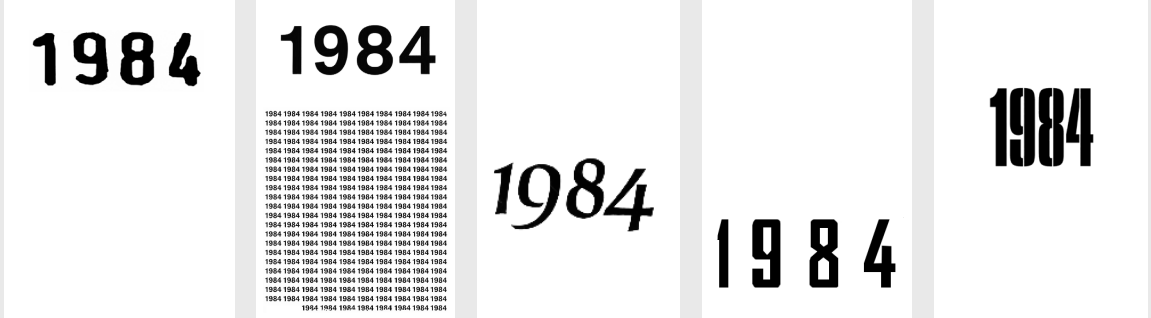
1984	1984	1984	1984	1984
------	------	------	------	------

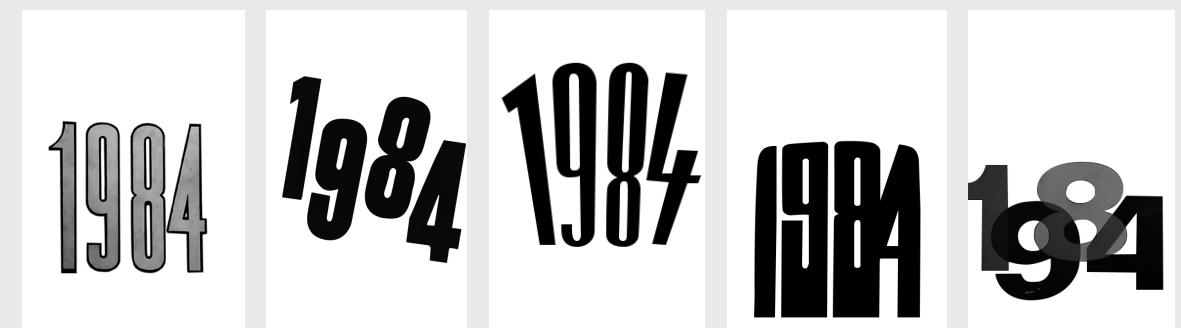
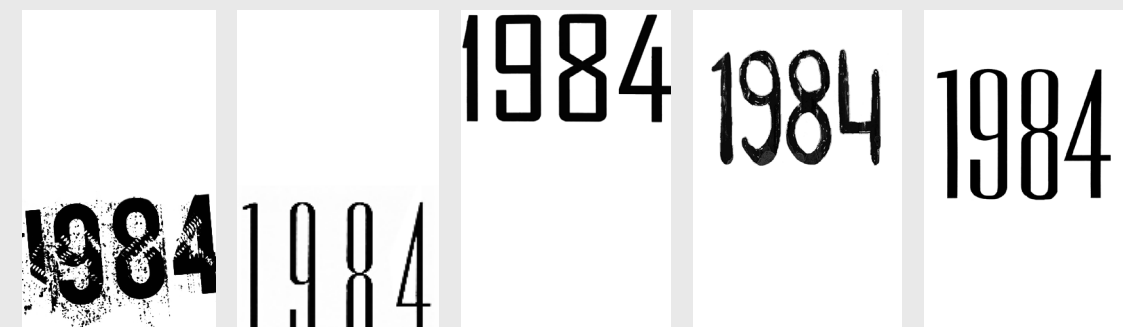
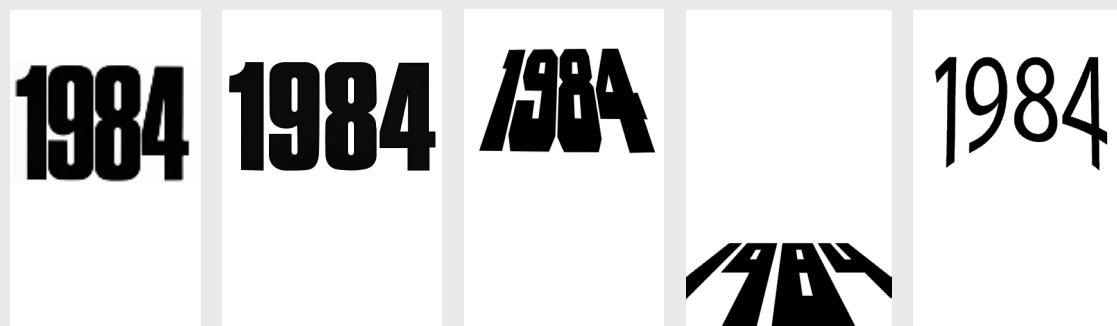
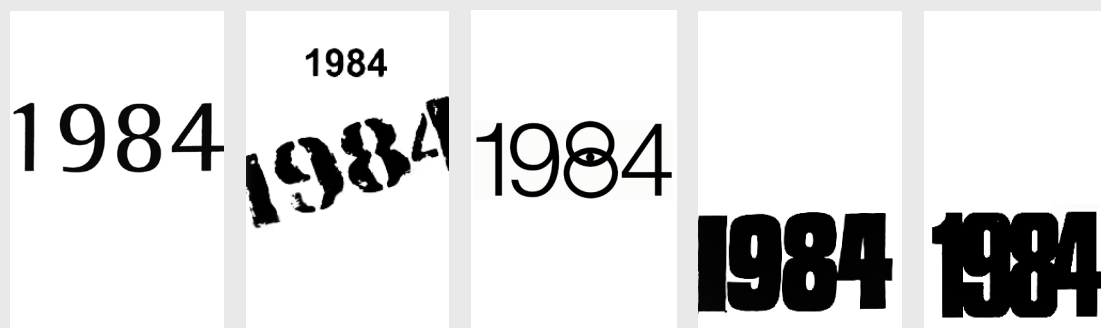
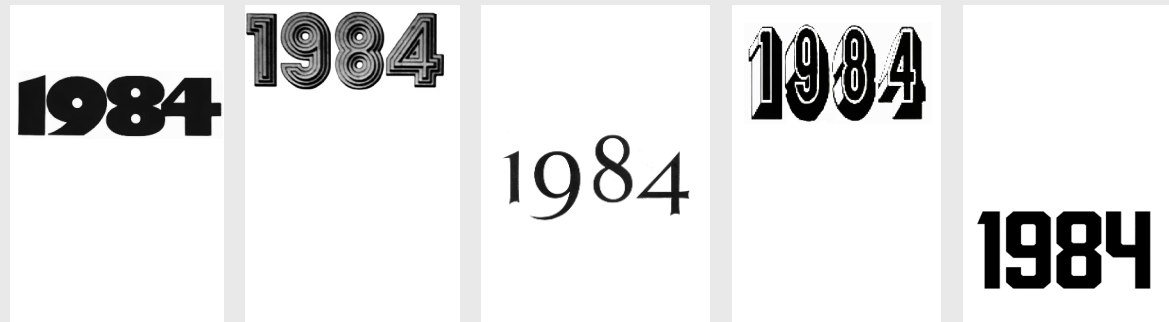
1984	1984	1984	1984	1984
------	------	------	------	------

1984	1984	1984	1984	1984
------	------	------	------	------

1984	1984	1984	1984	1984
------	------	------	------	------

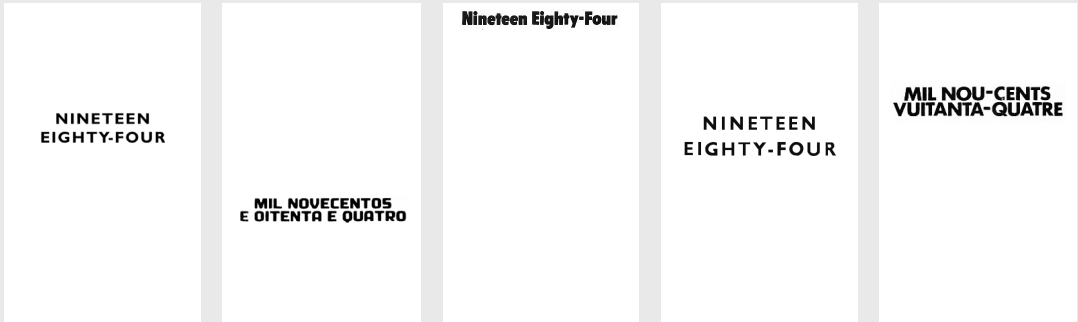
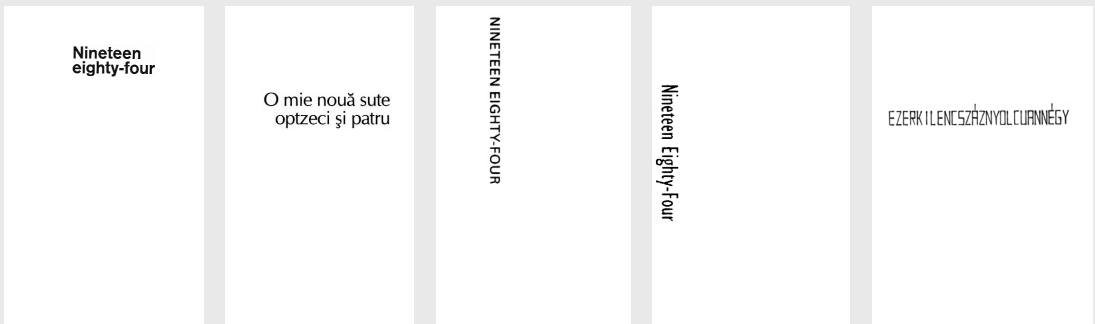
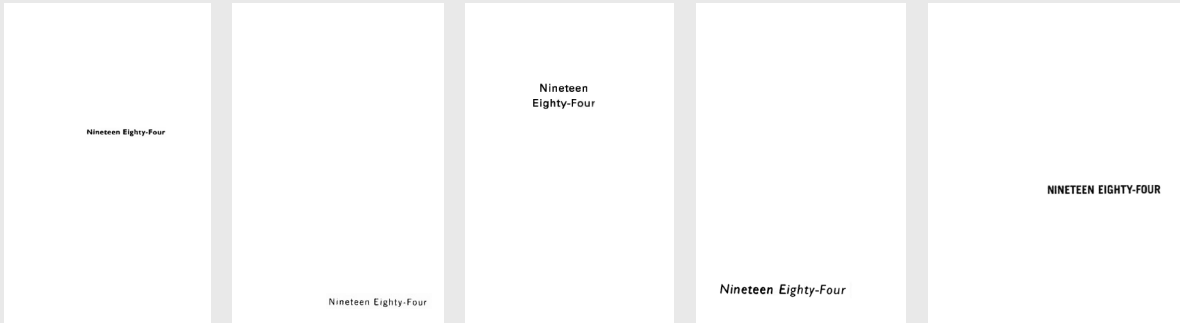
1984	1984	1984	1984	1984
------	------	------	------	------





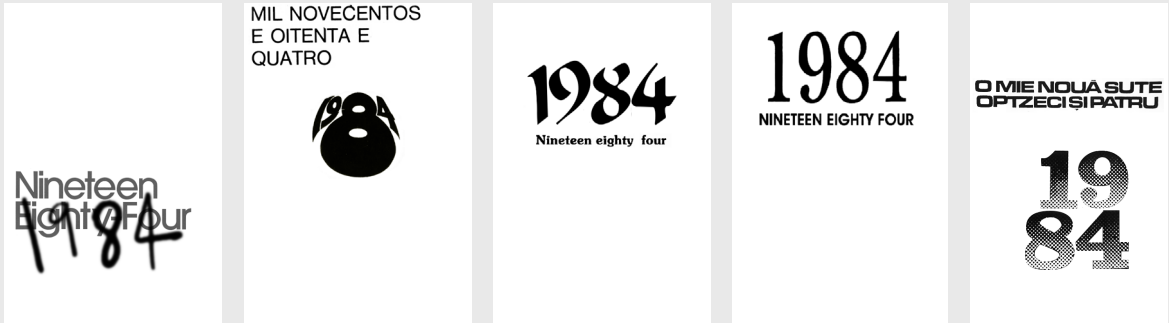


3.6.2 Sans-Serif • Extenso





3.6.3 Números e Extenso

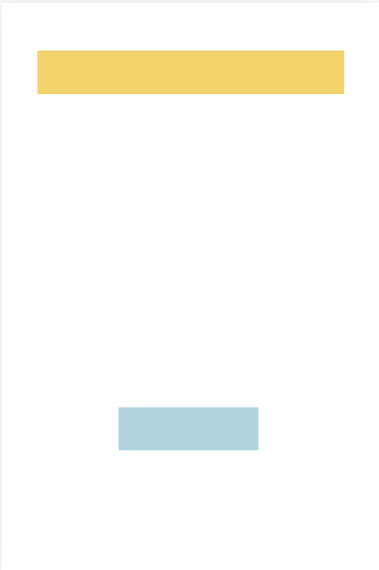


3.7 HIERARQUIA

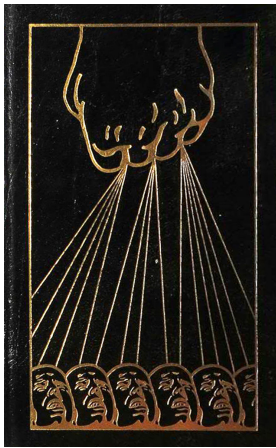
Considerou-se relevante observar a relação hierárquica que o título e o autor têm entre si em cada capa, de modo a compreender se haveria alguma preferência entre estes. Isto é, pretendeu-se verificar se existiria alguma tendência, por parte das editoras, em evidenciar um, ou o outro. Para tal, começou-se por colocar um retângulo que ocupasse a área total de cada um, sendo que para o título se optou pelo azul, e para o autor, o amarelo. Para apresentar os resultados obtidos, decidiu-se dividir as capas em duas categorias, aquelas em que a maior área ocupada corresponde ao título, e aquelas em que a mesma corresponde ao autor.



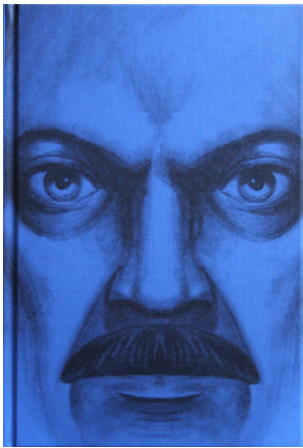
(343) 2016 – Bentang Pustaka, Indonésia



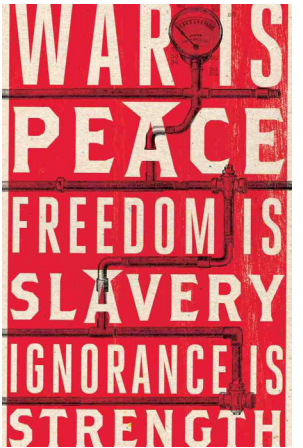
Uma vez separadas as capas, estas foram dispostas do menor para o maior. Isto é, no caso do título, colocou-se da menor área para a maior em relação ao tamanho total da capa. Com isto, há que ter em conta que não se colocou por ordem de proporção. Ou seja, tal como exemplificado nas imagens seguintes, em algumas capas a diferença entre a área ocupada pelo título e o autor é muito maior do que noutras. Note-se que as capas não foram dispostas por ordem crescente de proporção entre estes elementos, mas sim, unicamente, pela área total da cor em questão. Nesta apresentação foram omitidas quatro capas que não mencionam o autor nem o título em qualquer lugar, e qualquer capa que apresentasse o título e o autor exatamente no mesmo lugar e com o mesmo tamanho que outra.



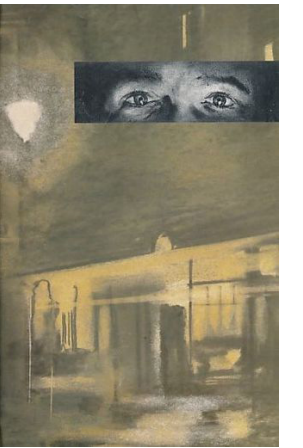
(152) 1992 – Pearson, Estados Unidos



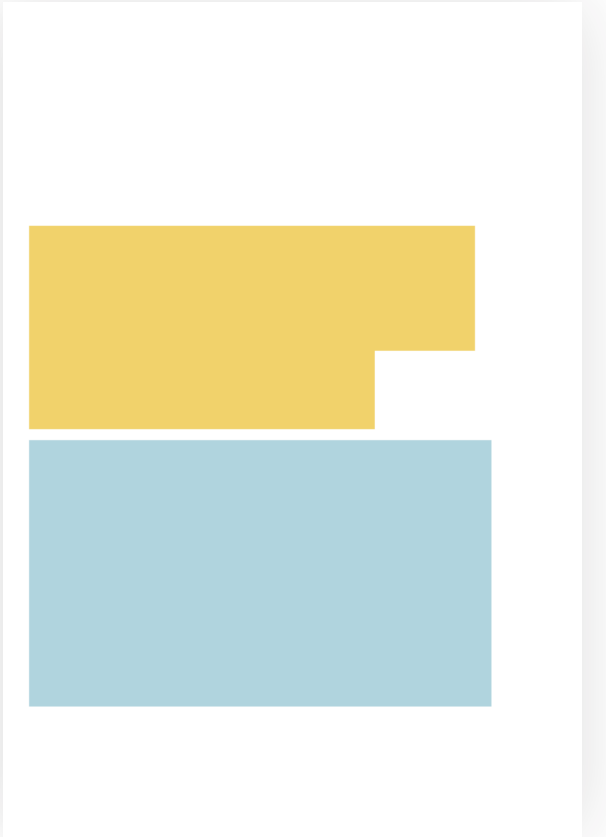
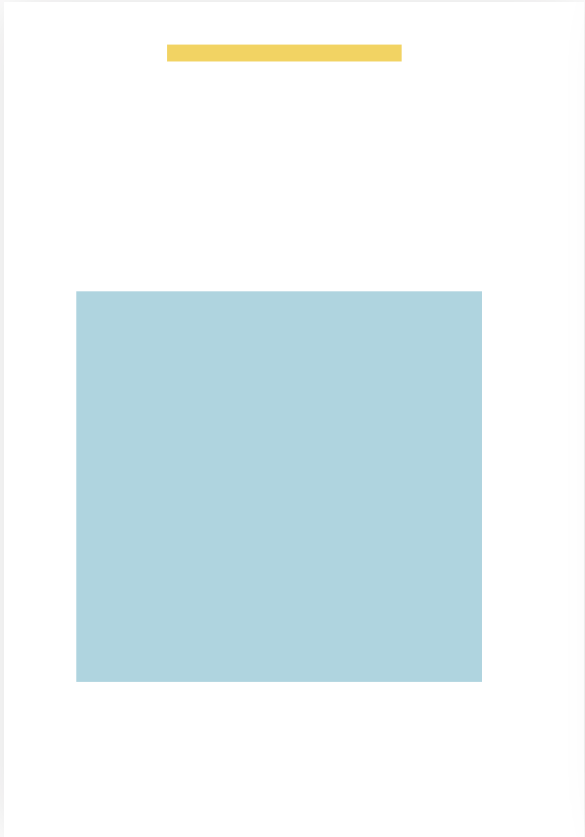
(316) 2014 – Folio Society, Reino Unido



(265) 2009 – Penguin Books, Reino Unido



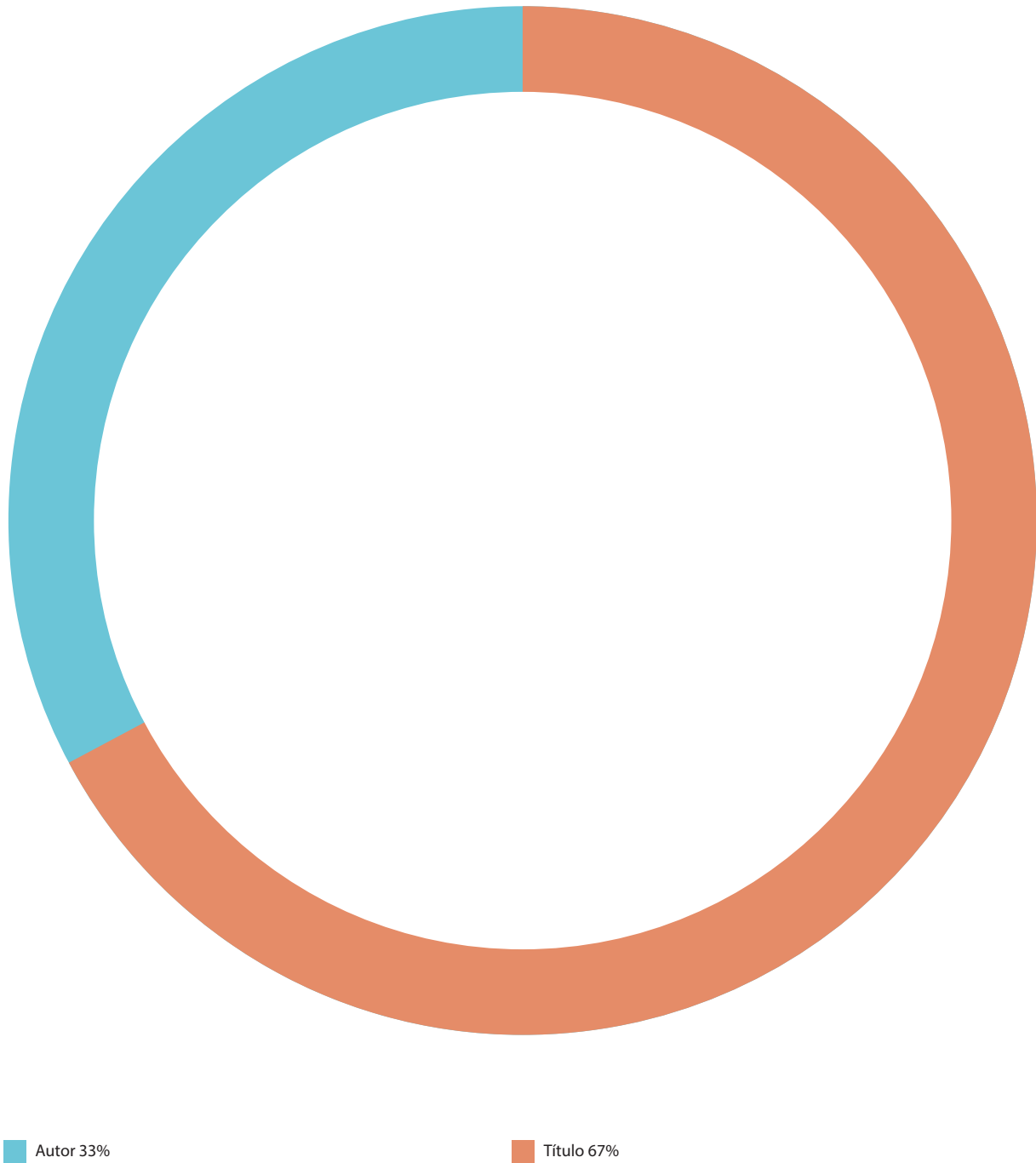
(233) 2005 – Folio, França



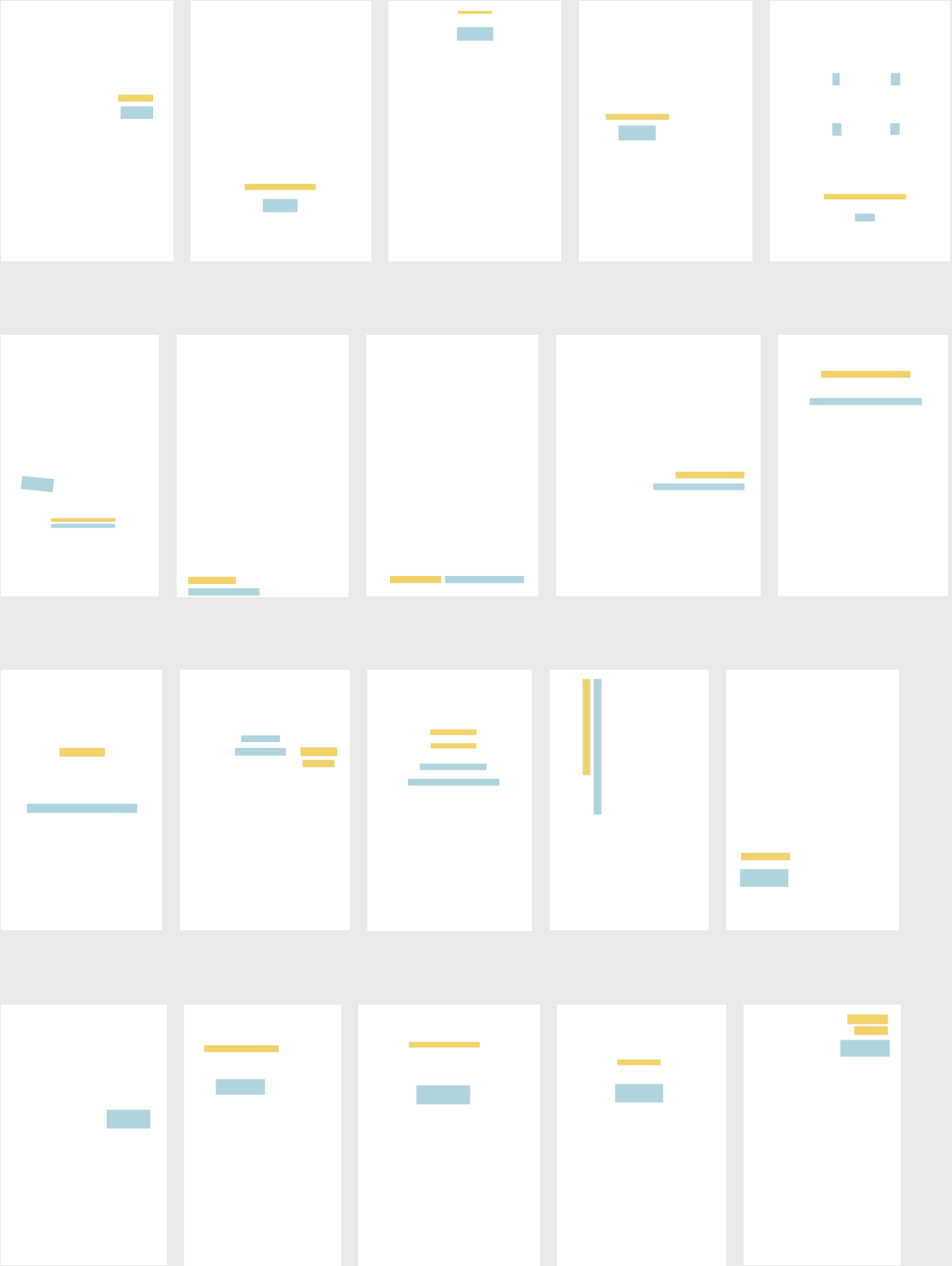
Ao observar as capas que se seguem, é possível concluir que o autor, mesmo nos casos em que a área ocupada ultrapassava as do título, nunca chega a preencher tanto espaço disponível como este. O gráfico criado demonstra que a ênfase na capa é geralmente conferida ao título, mais concretamente, 67% das vezes. Ainda assim, considerou-se que esta forma de observar as capas pode induzir em erro pois, como mencionado, o autor, em termos de área ocupada, geralmente não mostra uma superioridade tão acentuada como o título. Isto é, ao observar as capas nota-se que o tamanho máximo do autor nunca supera o tamanho máximo do título. Ou seja, na realidade a superioridade do título é muito maior do que aquilo que o gráfico pode sugerir. Adicionalmente, deve-se considerar também o facto de o título, quando escrito com números, 1984, ficar em desvantagem em termos de área comparativamente com o autor, George Orwell, pelo simples facto de conter menos palavras. Assim, existem casos em que ambos estão escritos com o mesmo tipo e tamanho de letra, mas como o autor ocupa mais linhas, a capa fica com uma maior área designada ao autor. Existem também cinco capas nas quais o autor não aparece e o título sim, enquanto que o oposto nunca se verifica.

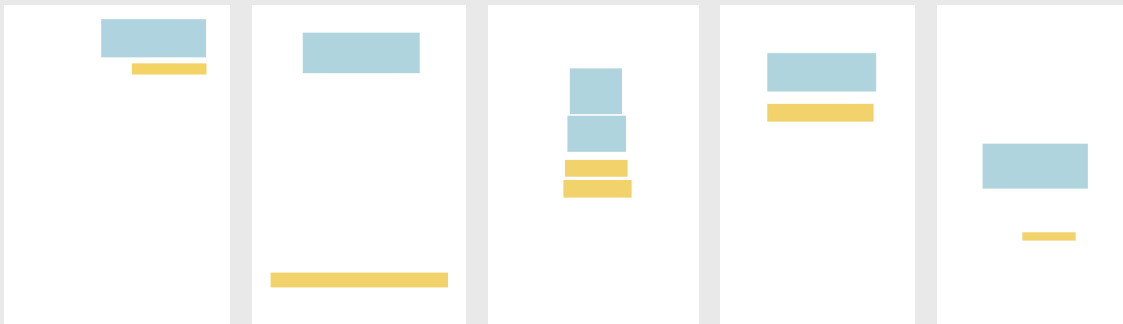
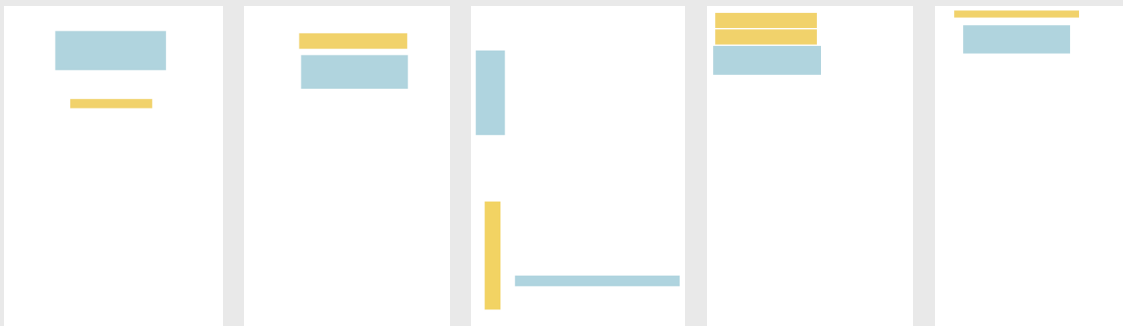
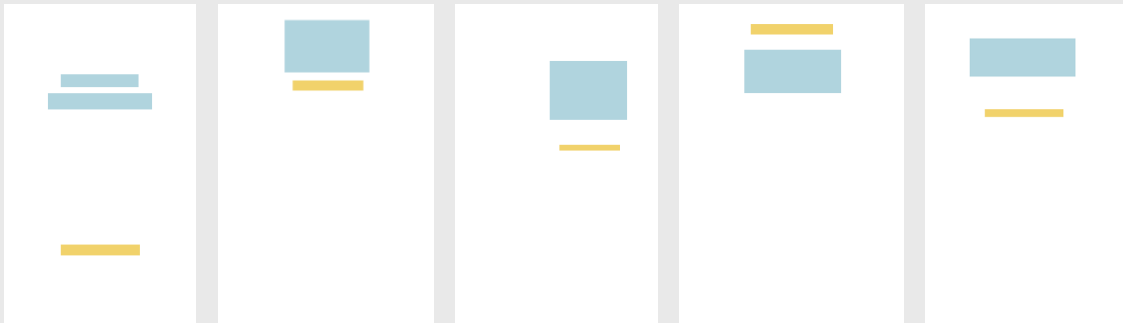
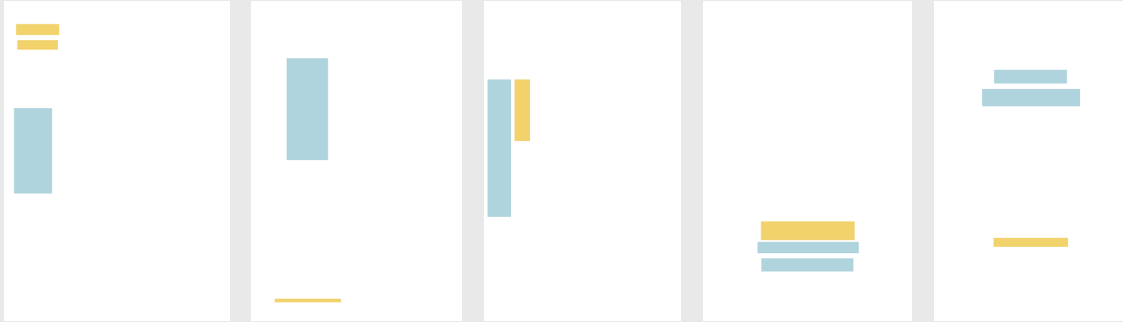
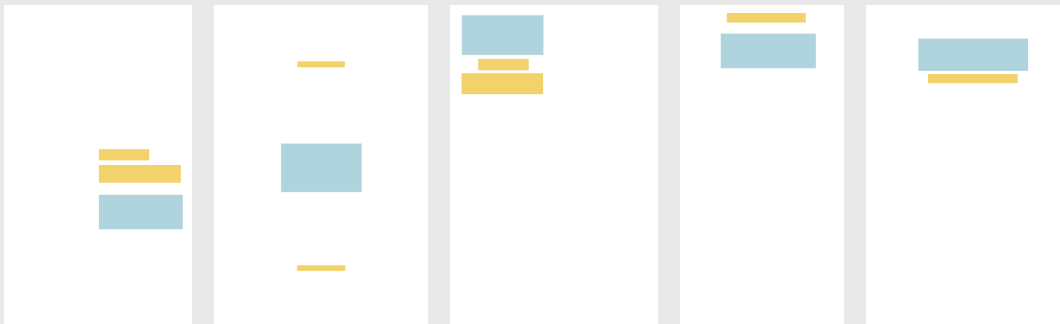
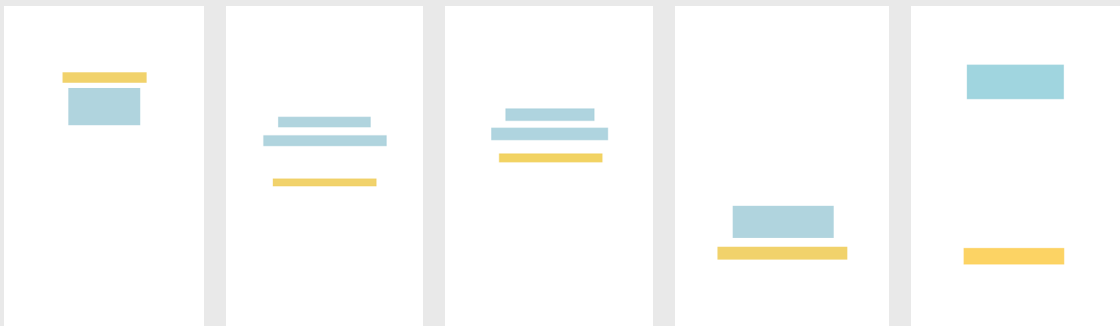
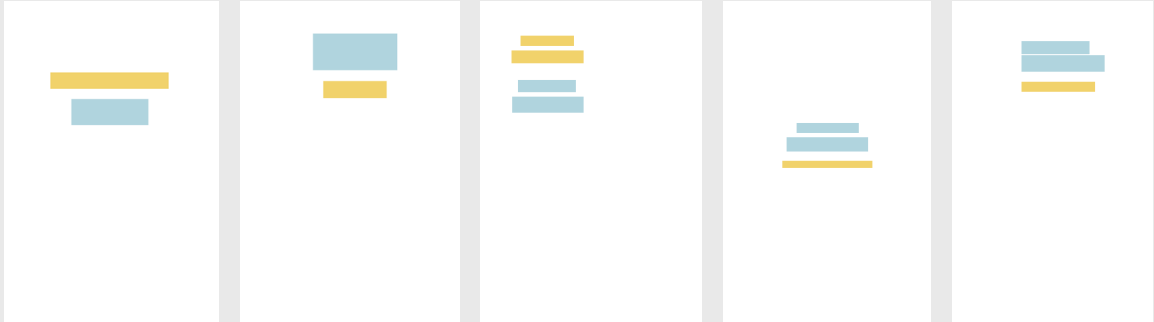
Adicionalmente, na hierarquia, embora o tamanho da tipografia seja o maior fator para determinar qual elemento tem maior relevância, o posicionamento de cada componente é igualmente importante. Ao examinar as capas que se seguem conclui-se que o autor geralmente surge primeiro que o título, mesmo que não seja o maior dos dois elementos. Considerou-se que o primeiro componente seria aquele que surgisse mais perto do topo da capa, ou no caso de se encontrarem lado a lado, aquele que se apresentasse mais à esquerda, já que leitura é feita da esquerda para a direita. Tendo isto em conta, contaram-se 251 capas em que o autor aparece em primeiro lugar e 147 em segundo.

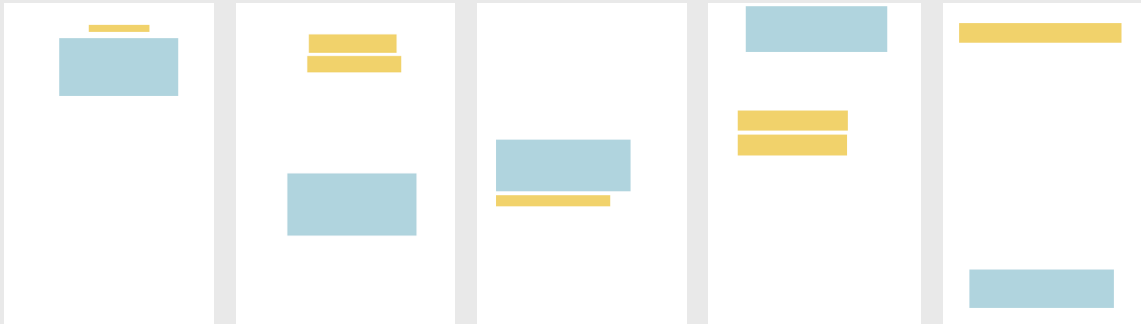
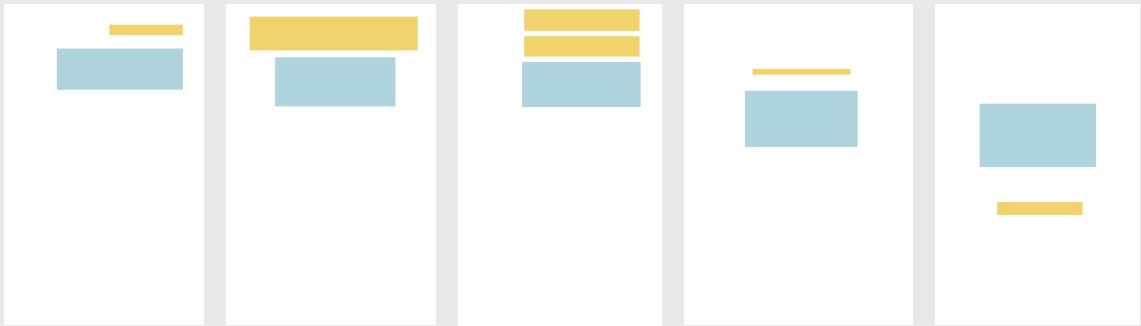
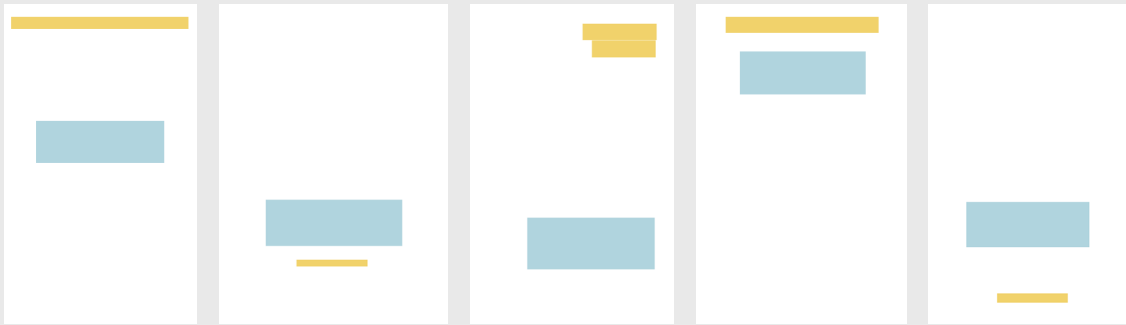
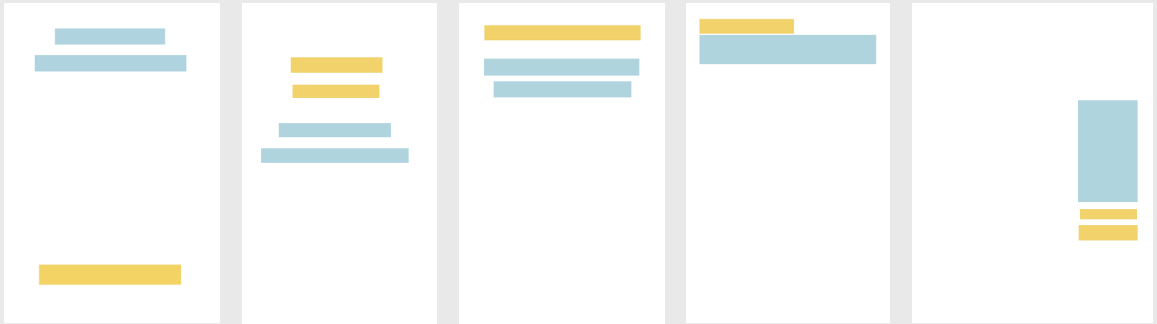
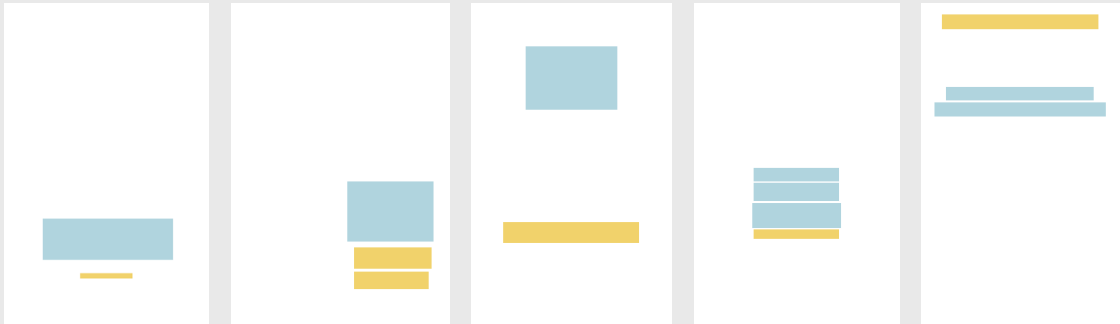
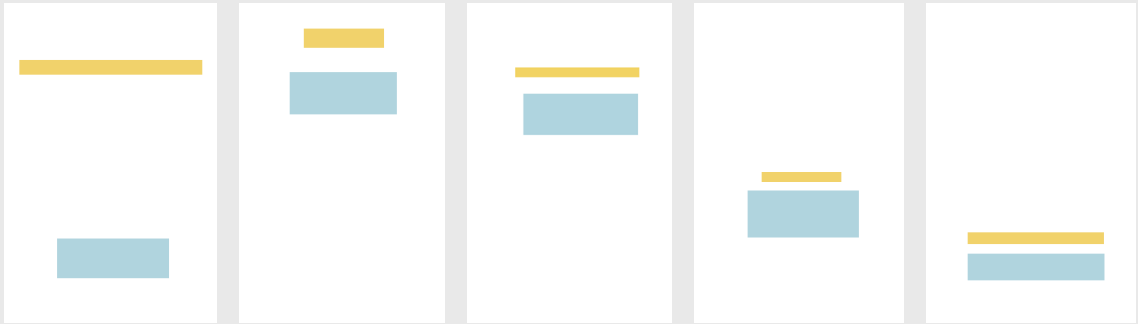
Hierarquia

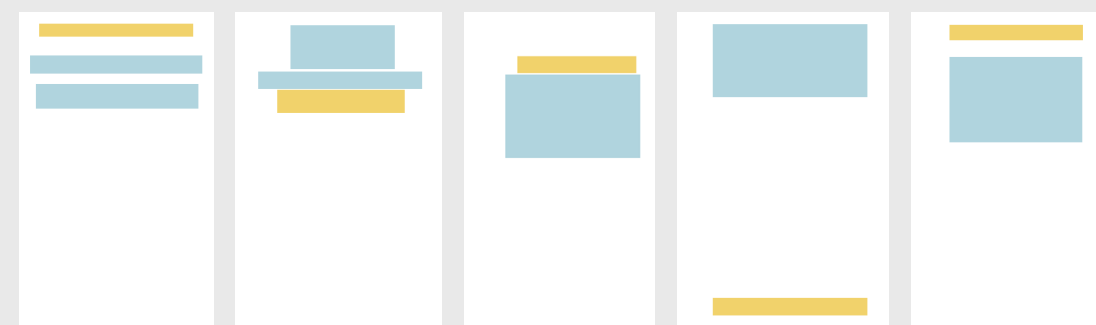
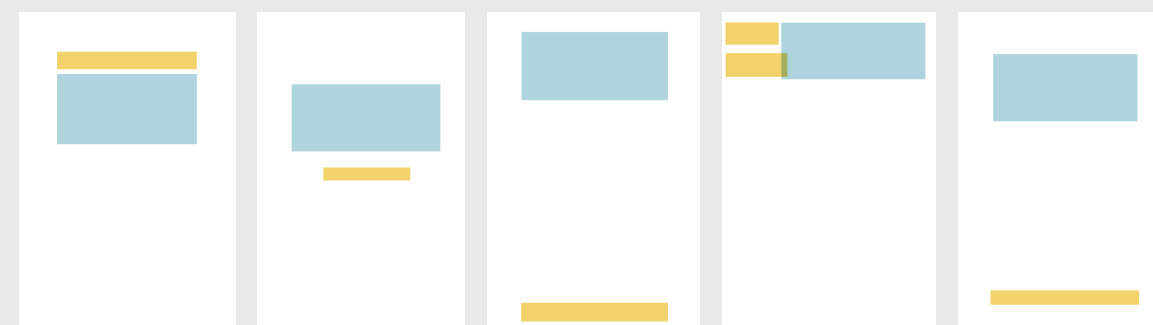
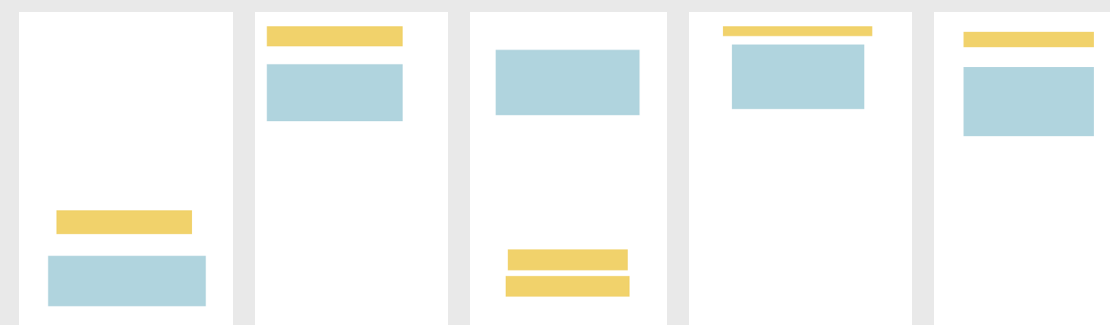
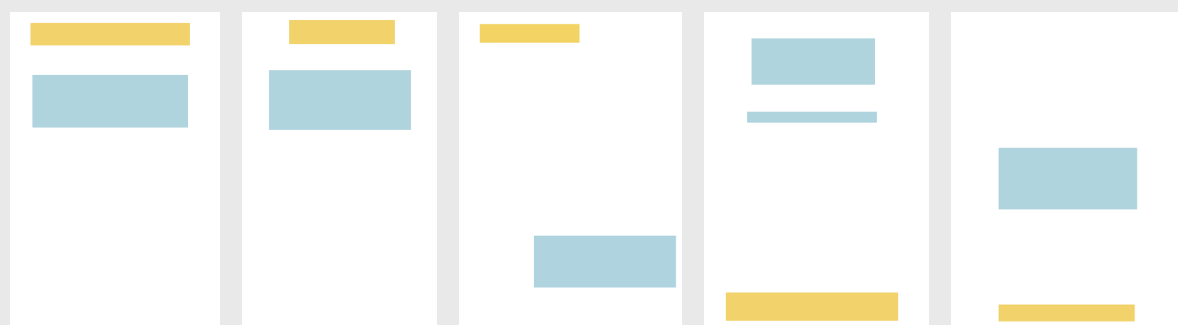
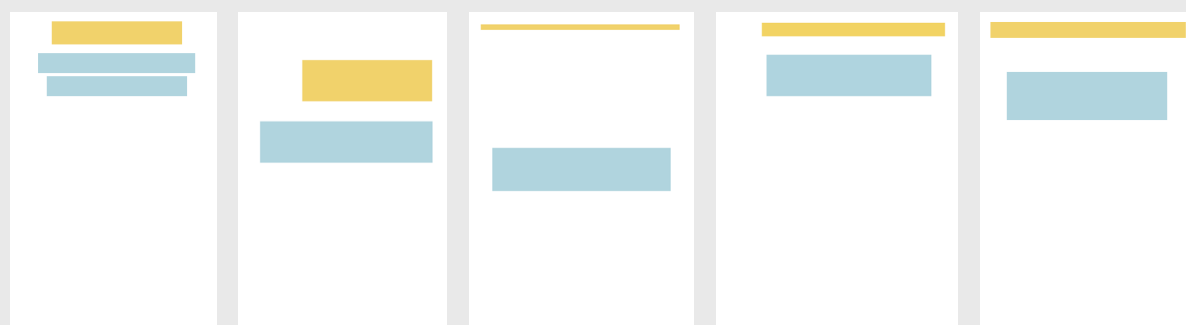
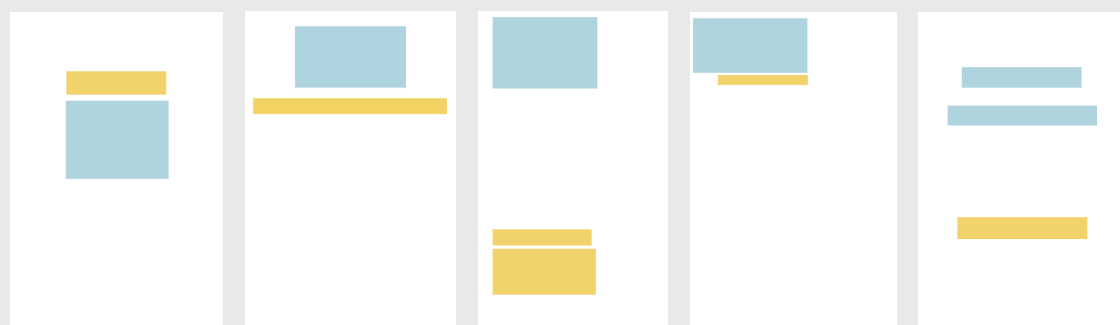
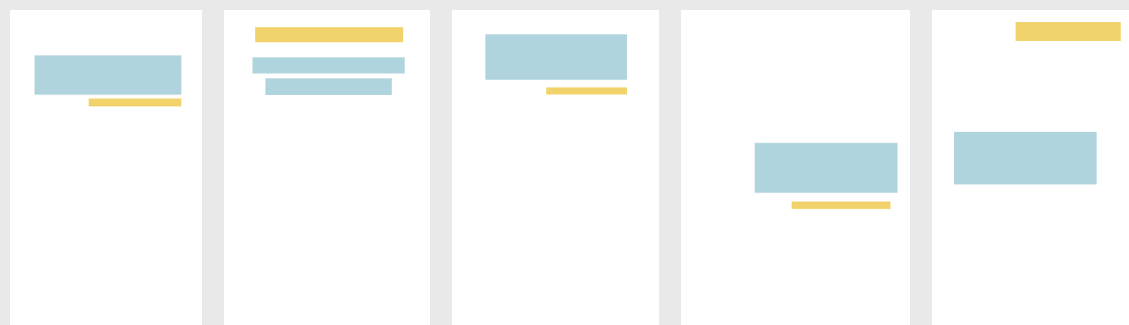


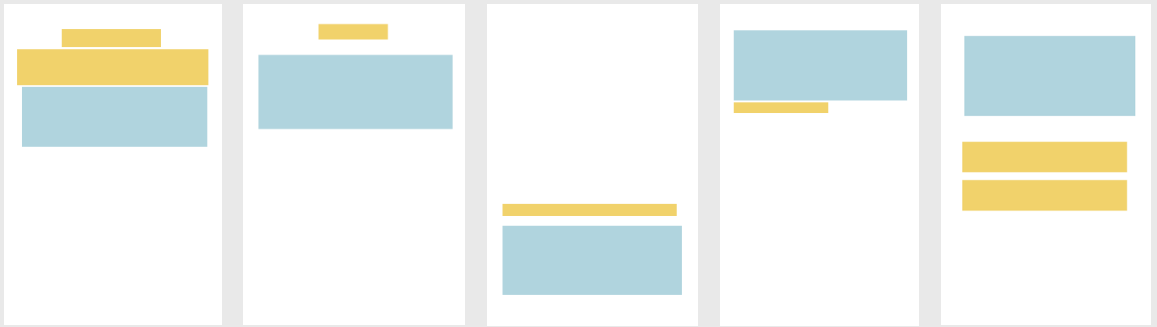
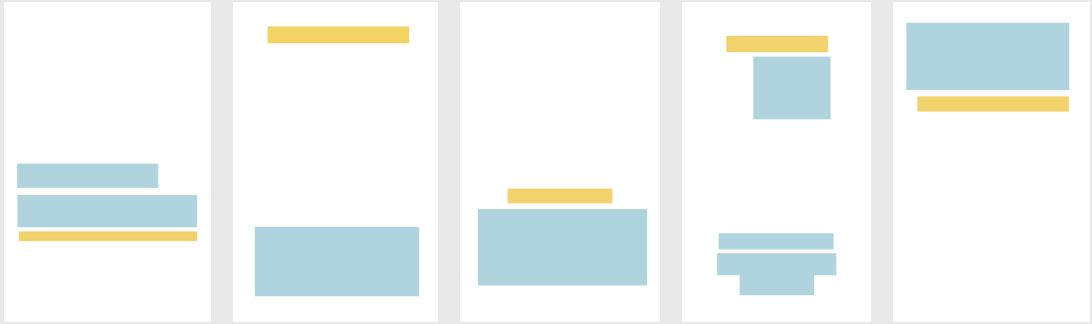
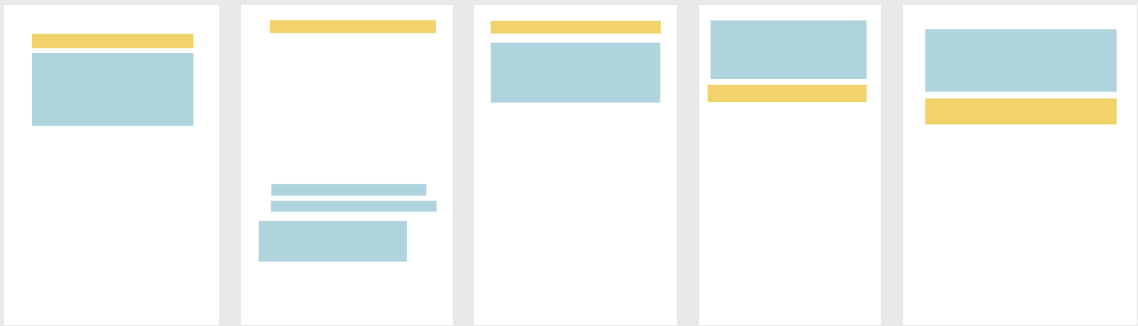
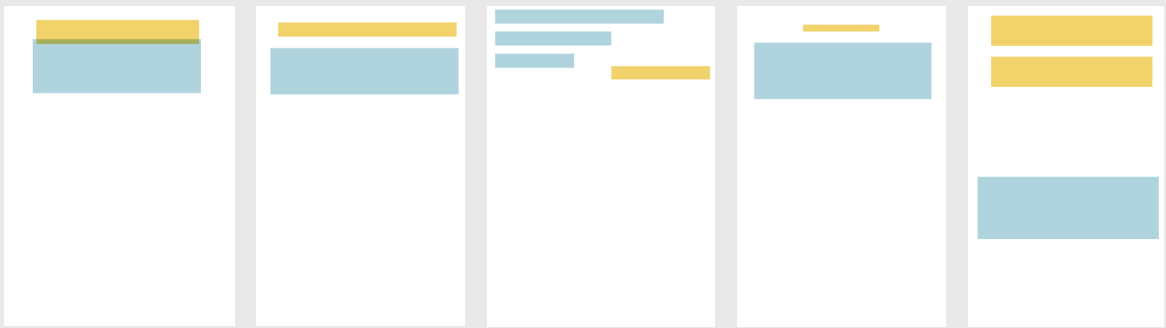
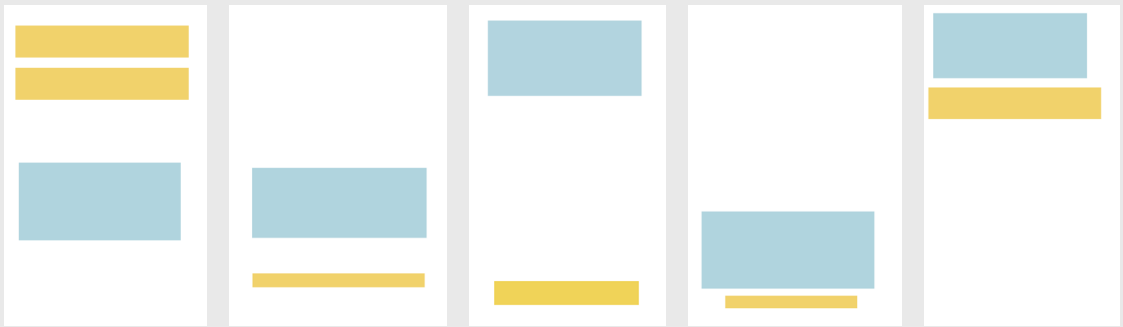
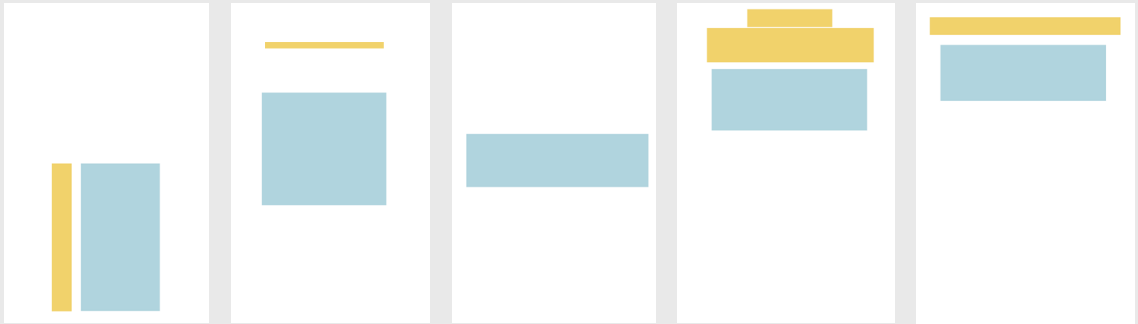
3.7.1 Elemento maior • Título

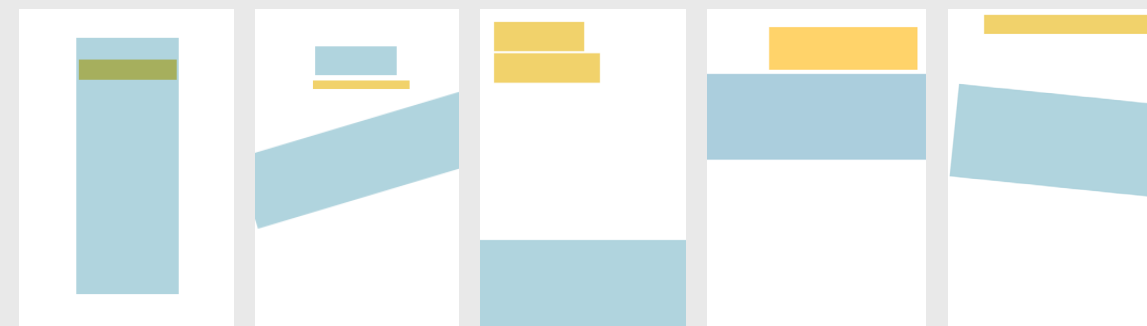
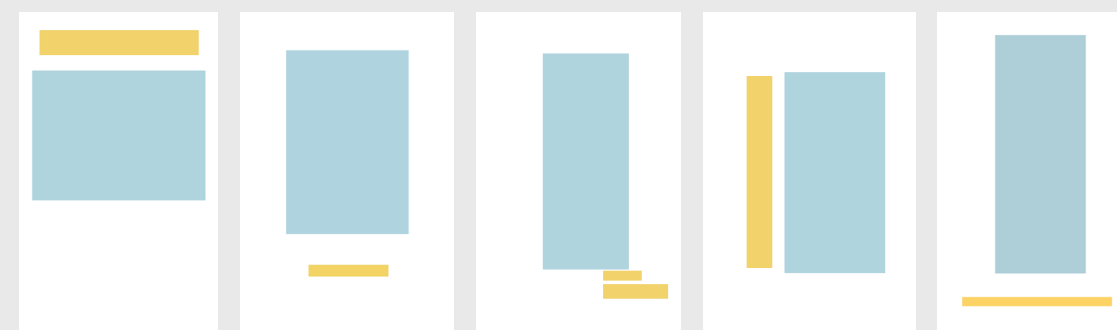
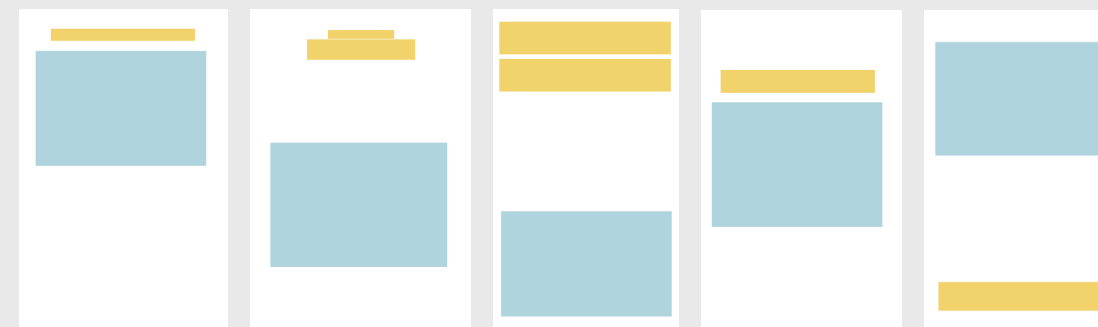
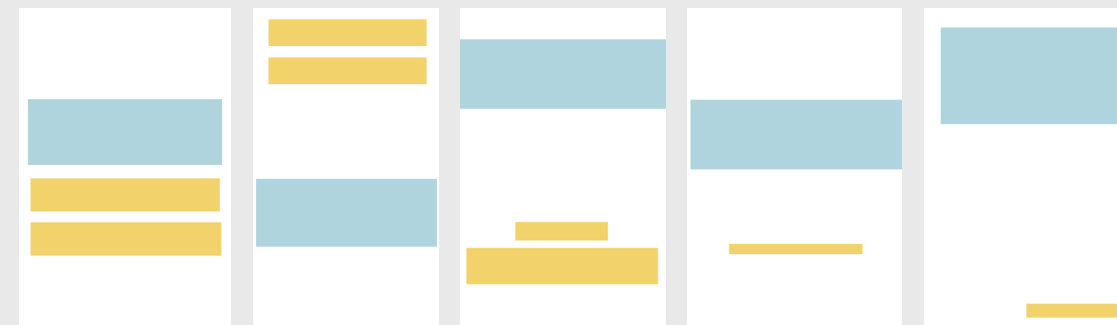
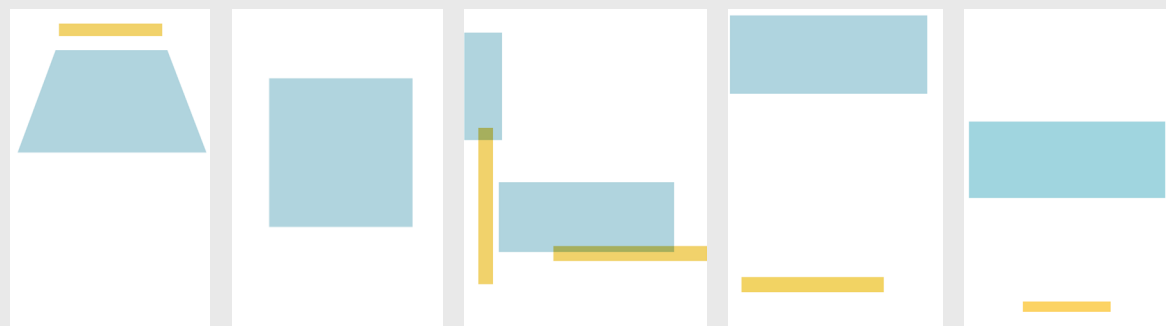
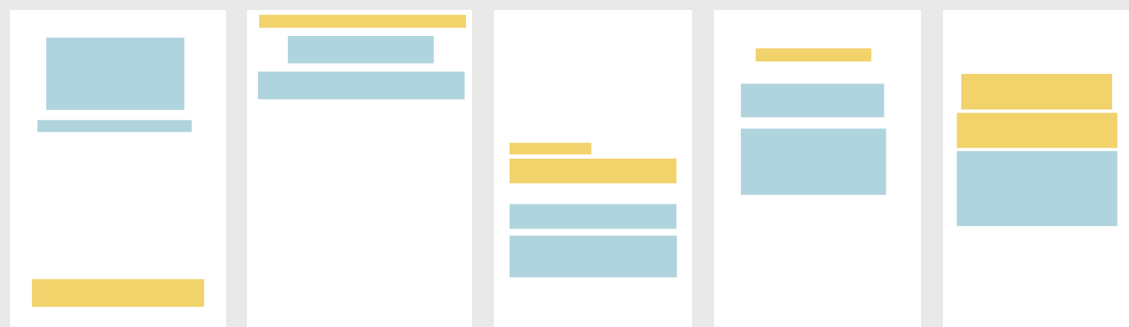
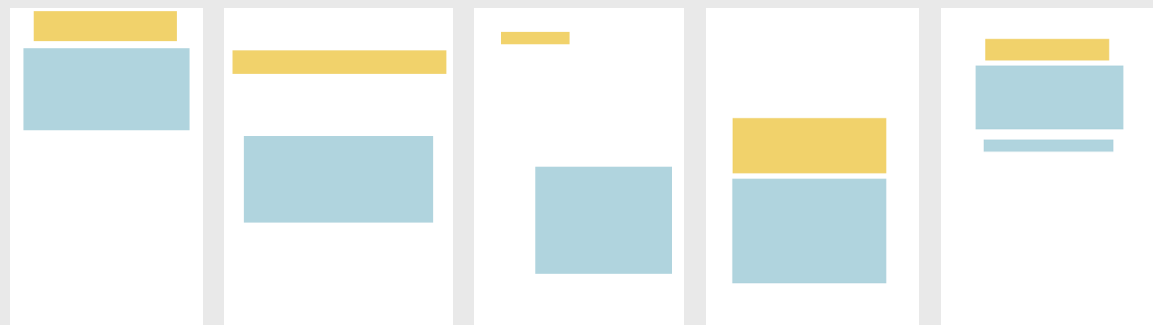


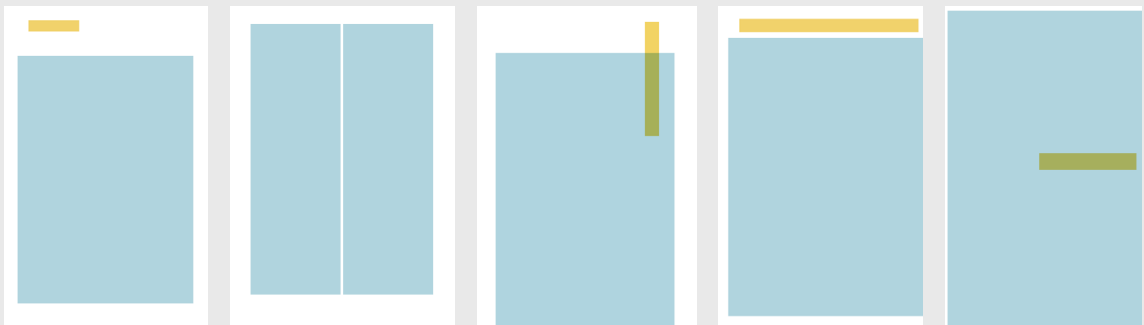
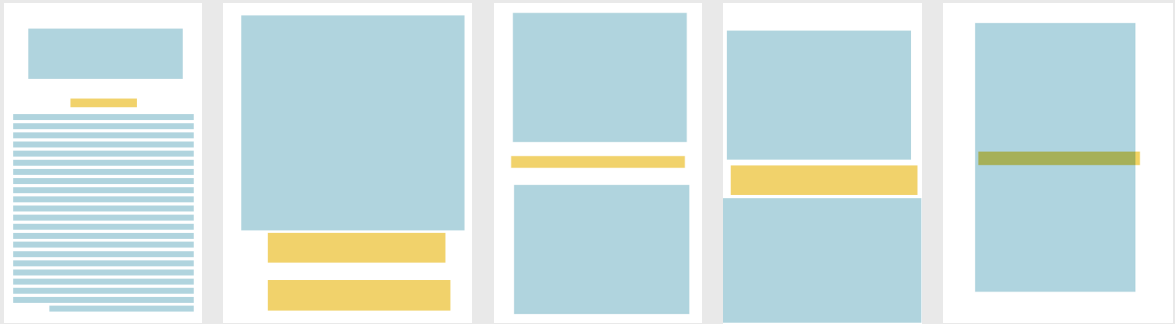
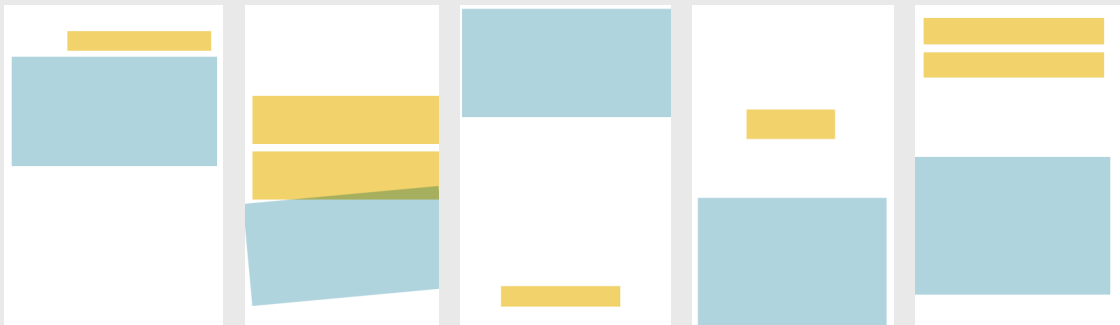
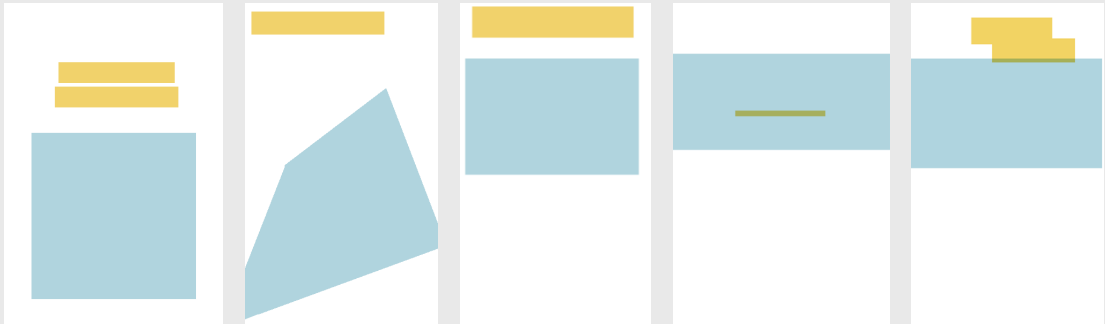




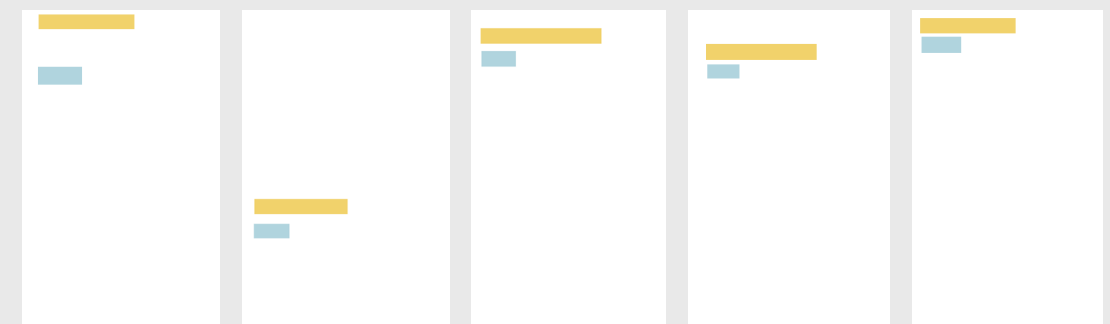
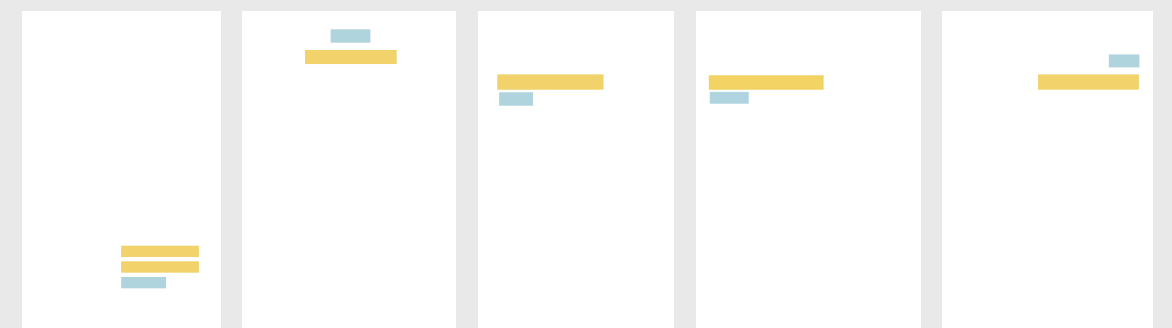
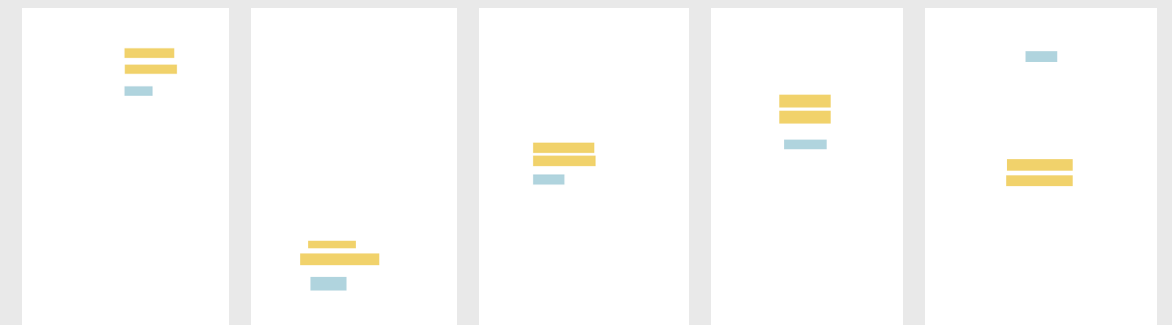
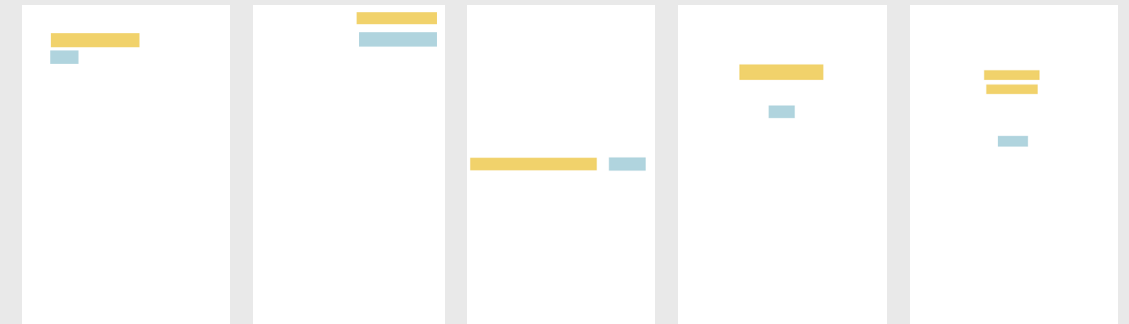
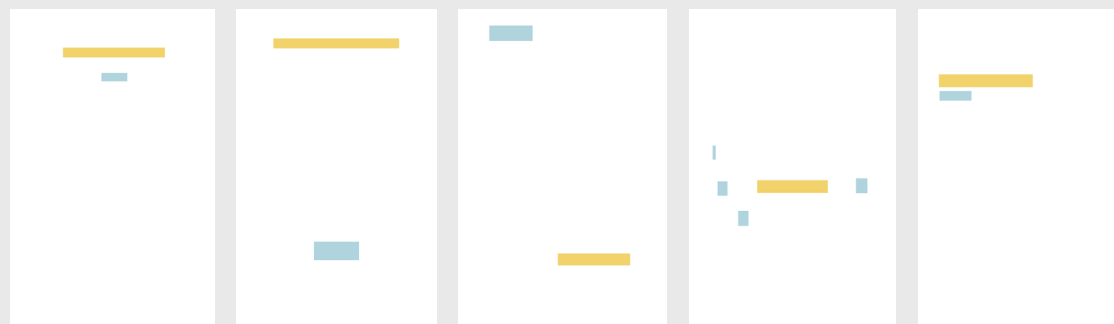
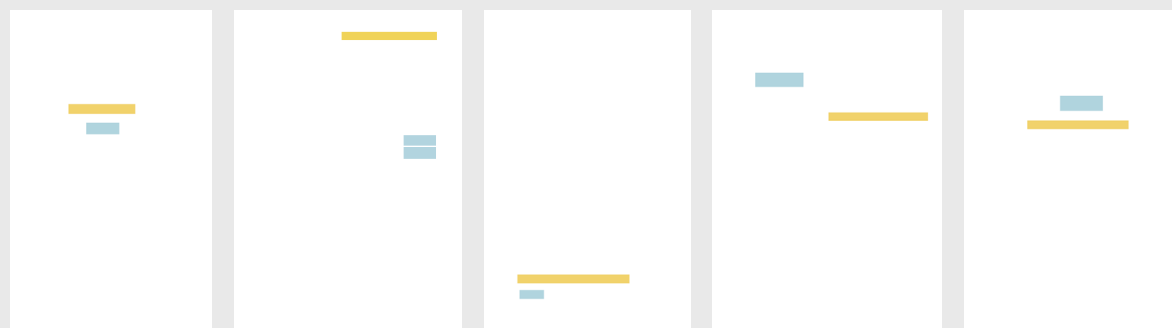


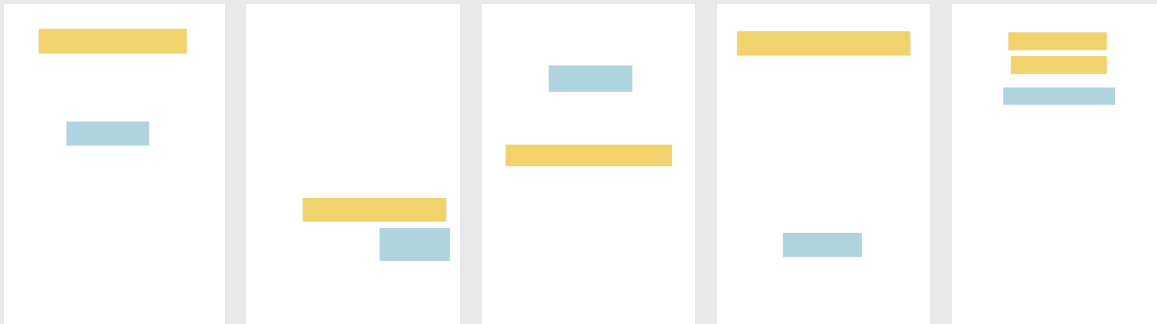
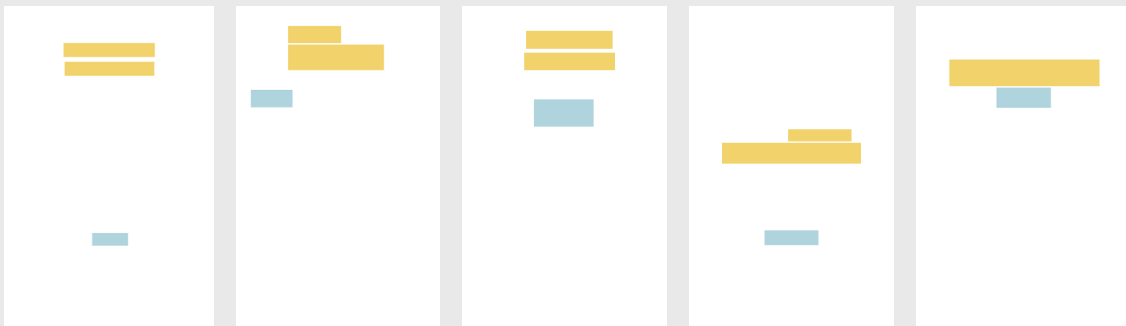
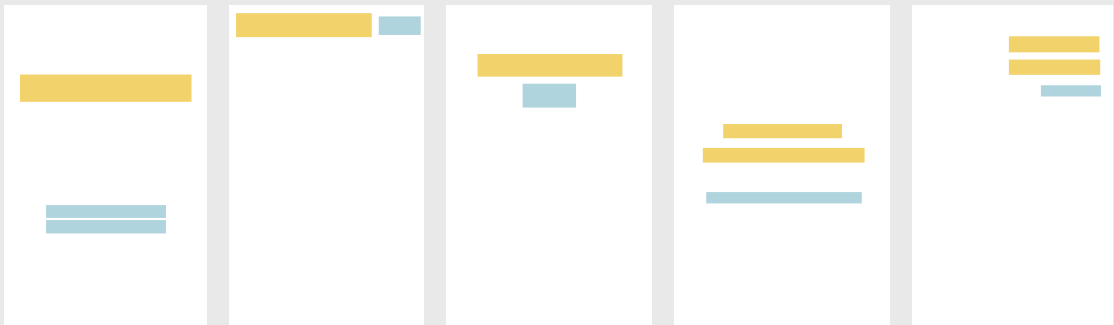
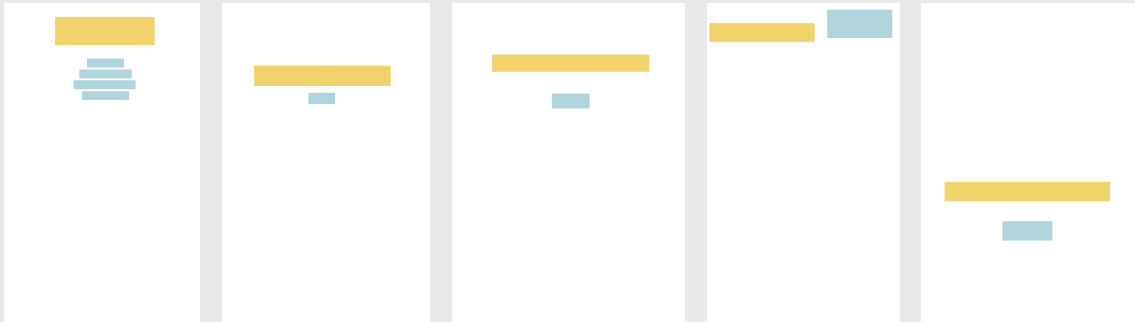
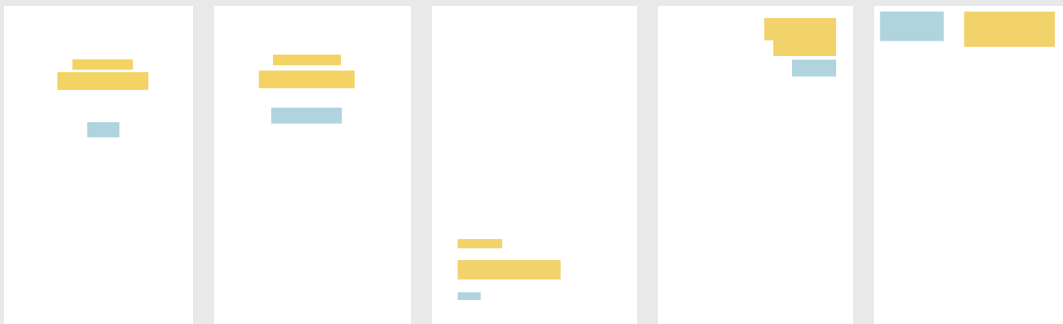
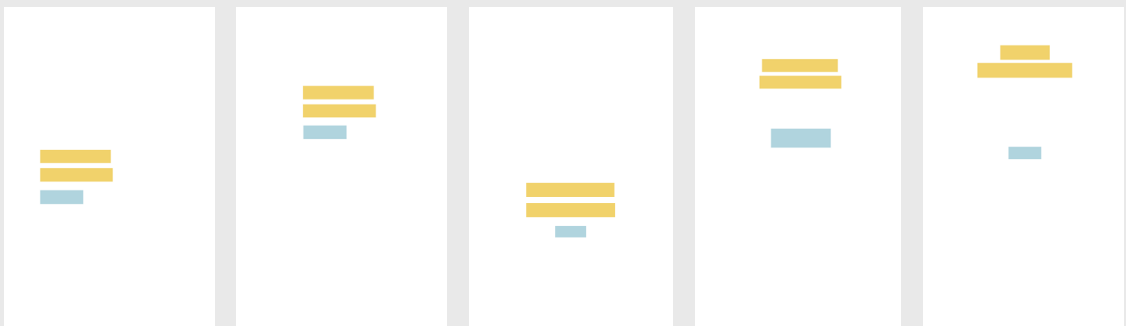
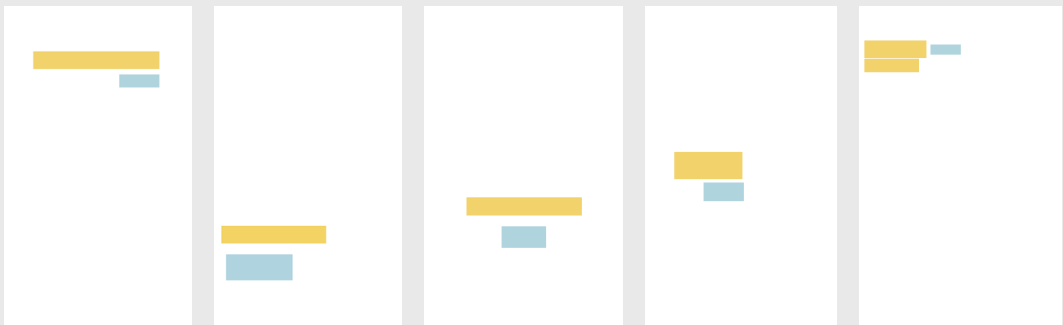
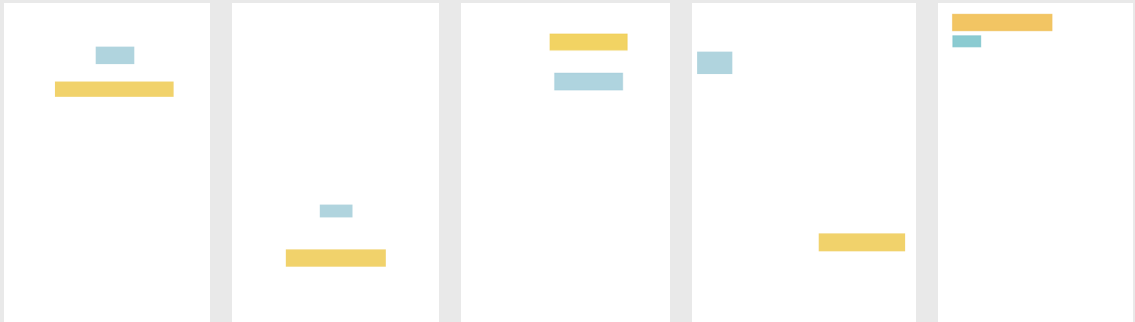


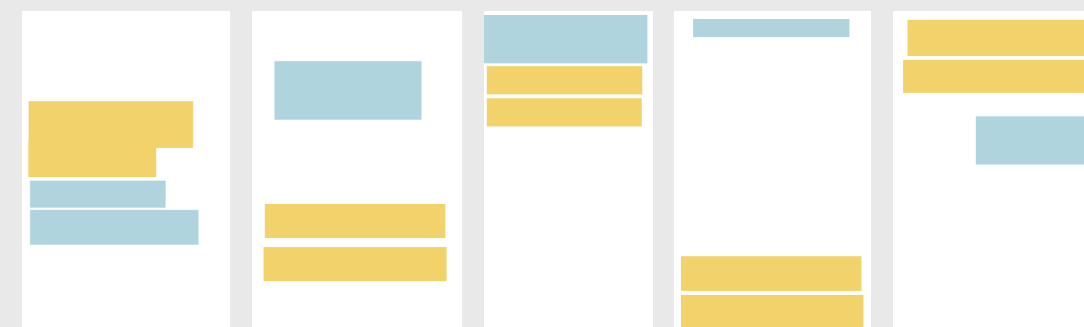
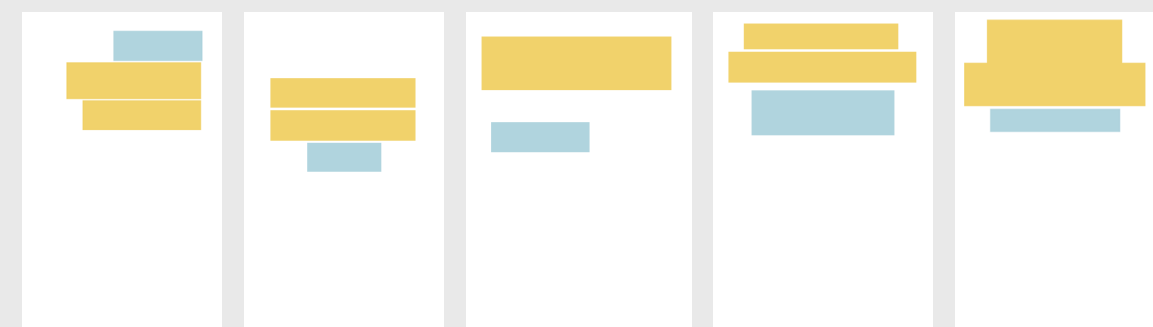
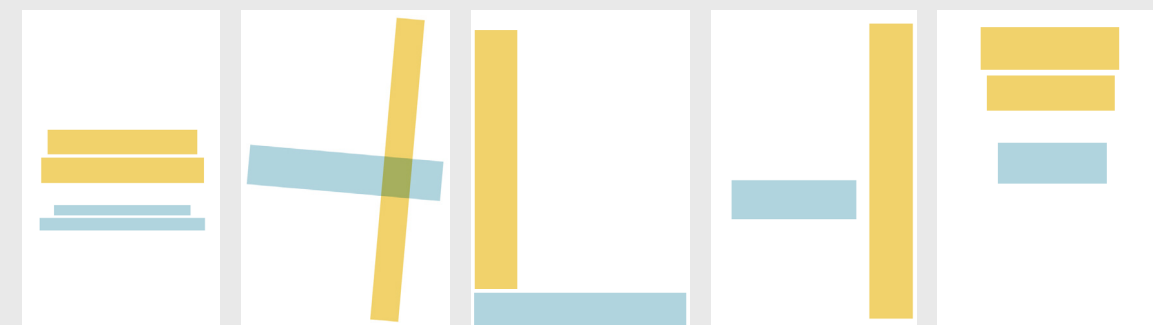
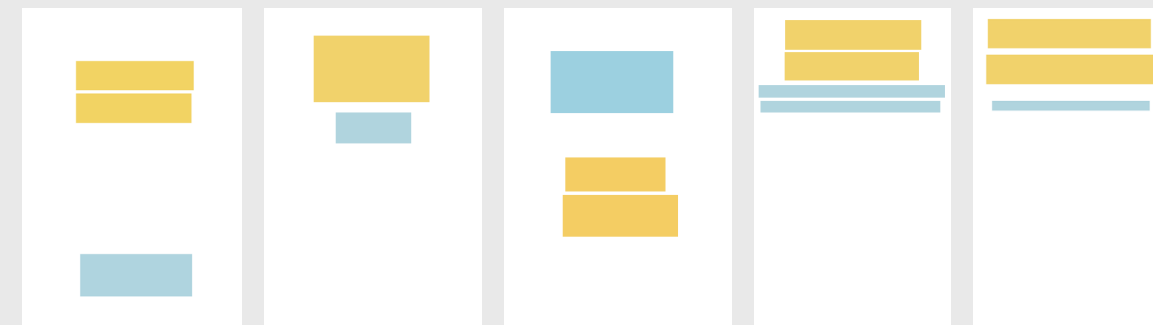
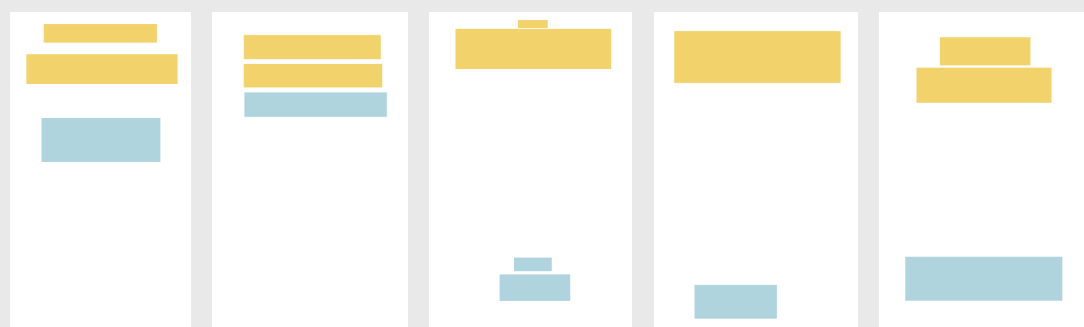
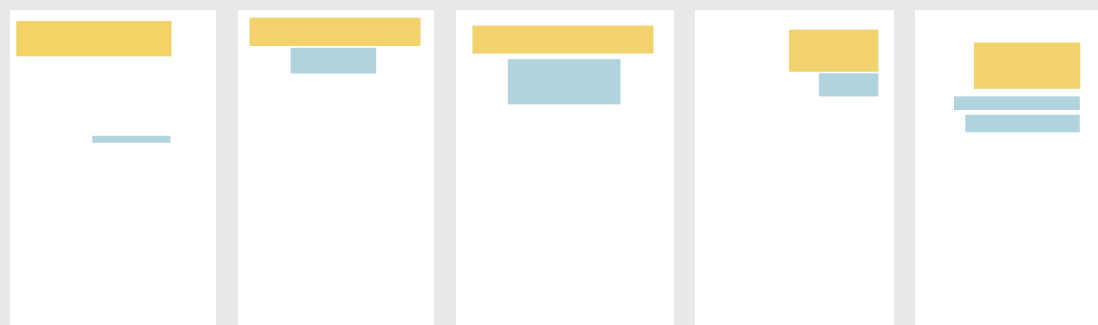
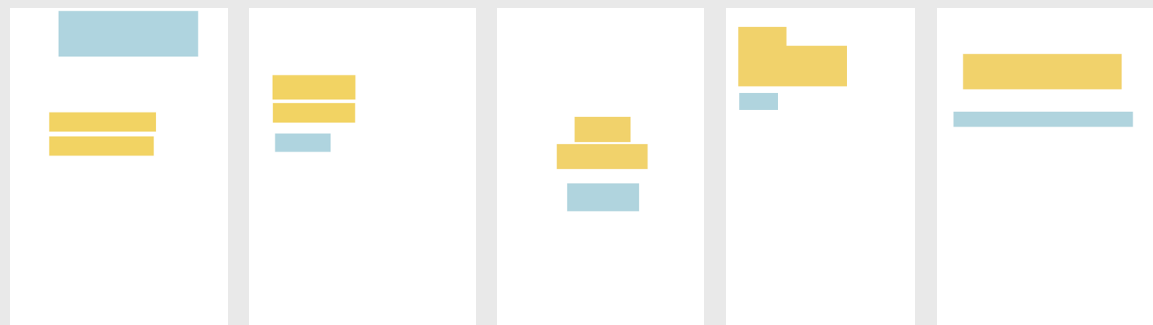


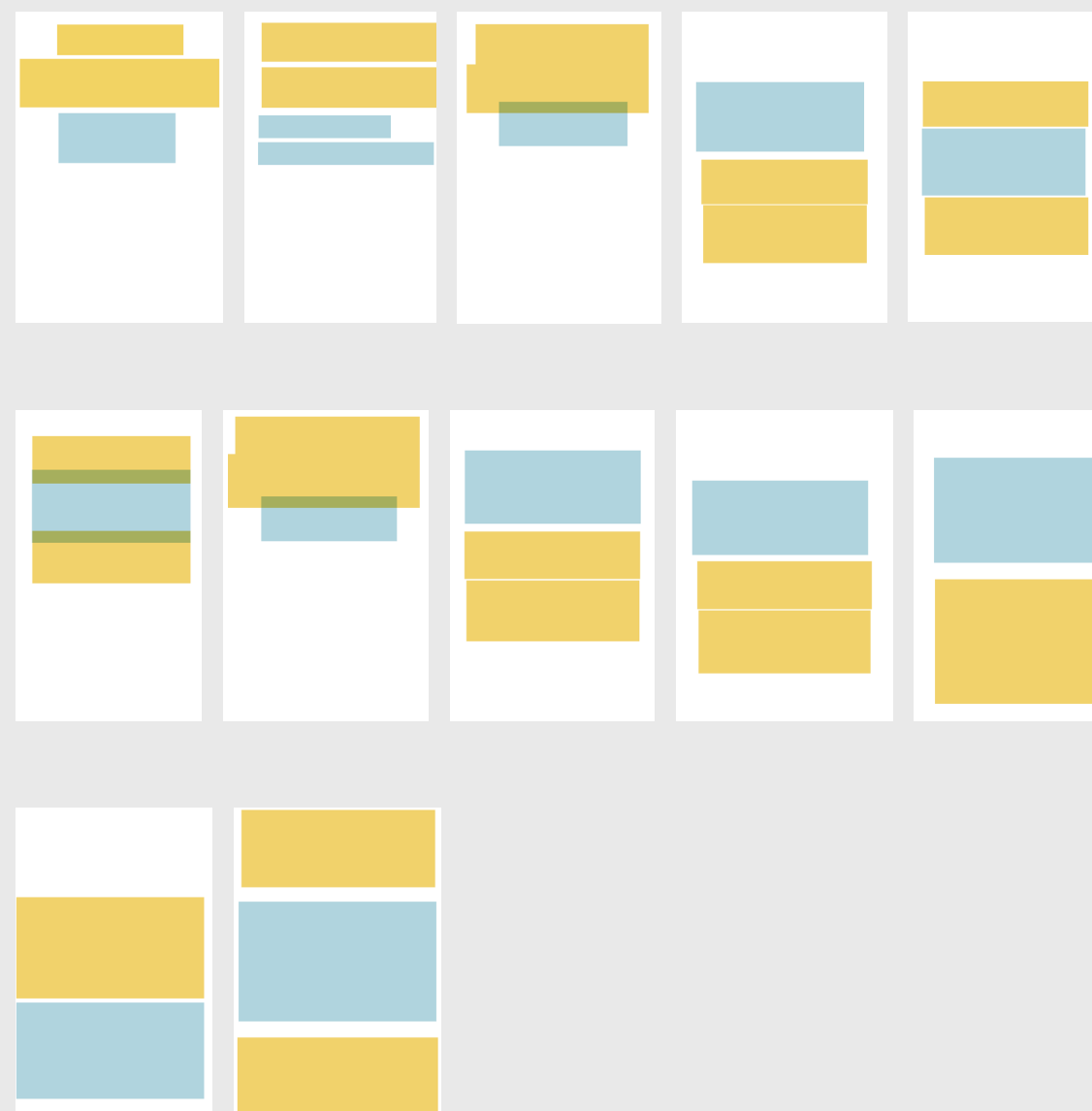


3.7.1 Elemento maior • Autor



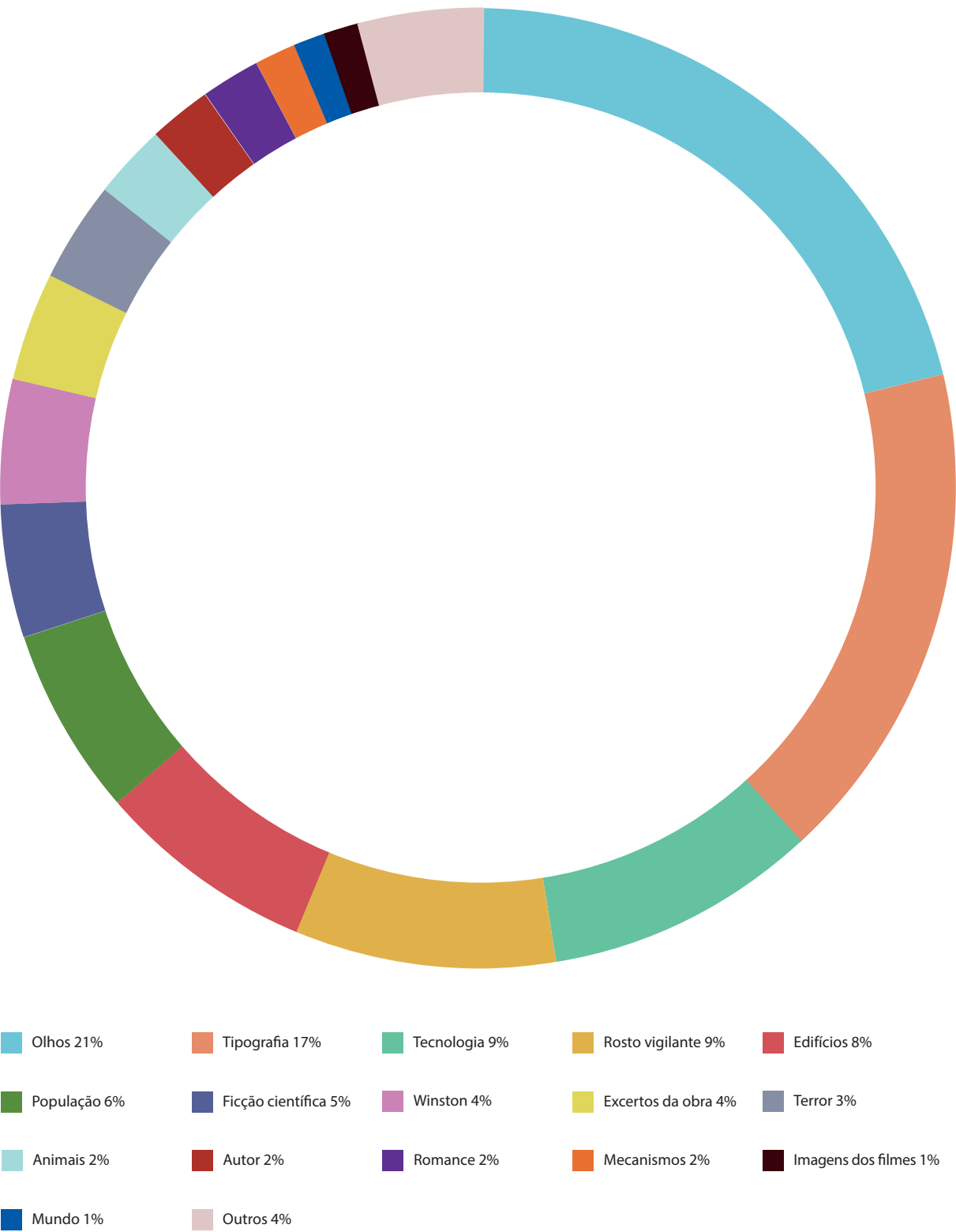






3.8 TEMÁTICAS E ELEMENTOS EM COMUM

Neste capítulo, as capas foram organizadas conforme as suas temáticas e elementos em comum, de modo a apurar quais os temas mais explorados. As temáticas e os elementos em comum surgem por ordem de quantidade, do mais abundante ao menor. Para criar as diferentes categorias, tentou-se encontrar aquelas que se adequavam a um grande número de capas e que evitassem uma repetição excessiva das mesmas. Ainda assim, algumas capas, por combinarem vários elementos diferentes, acabam por ser inseridas em várias categorias. Pensou-se em incluir estas capas apenas na temática de maior relevo, no entanto, considerou-se relevante observar todas as capas que utilizam o elemento em questão, independentemente de combinarem outros componentes. Dentro de cada categoria, as capas foram dispostas desde a que melhor vai de encontro à descrição dada, até à que acrescenta mais elementos na imagem, ao invés de serem colocadas por ordem cronológica. Tomou-se esta decisão já que, assim, as capas mais parecidas são dispostas perto umas das outras. Adicionalmente, criou-se um gráfico no qual é possível verificar quais as temáticas e elementos mais utilizados. Neste destaca-se o 'olho', cujo significado será explorado em seguida.



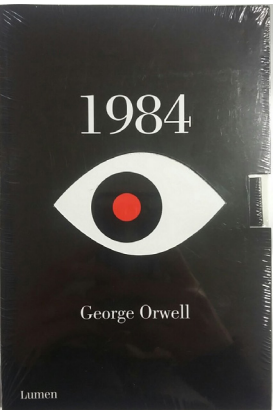
3.8.1 Olhos

O elemento do olho, é sem dúvida o mais recorrente nas capas, este surge quer por si só, quer acompanhado de outros elementos, aparecendo, por este motivo, em várias categorias seguintes. O olho é utilizado como uma metáfora para a vigilância constante do Grande Irmão. Como mencionado anteriormente, os cidadãos encontram-se num estado de controlo permanente, quer seja devido aos *telecrãs* e microfones, que são colocados indiscriminadamente, sem dar à população qualquer possibilidade de privacidade, quer seja pelo facto de os cidadãos se policiarem entre si. Nesta categoria, procurou-se organizar as capas desde as que representavam o olho do modo mais simples possível, passando pelas que acrescentam mais elementos como uma íris e pestanas, até às que acrescentam outros componentes como a personagem principal, por exemplo.

Ainda que algumas capas ilustrem o olho dentro de *telecrãs*, deve-se compreender que este cumpre um propósito meramente metafórico. Isto é, embora os *telecrãs* tenham a capacidade de emitir e recolher informação, os mesmos não apresentam uma imagem de um olho, como sugerido nestas imagens. A única situação, que retrata a sensação de ser seguido por olhos, é quando se observa o cartaz do Grande Irmão. “Era um desse retratos de tal maneira conseguidos que os olhos nos seguem a cada movimento. O GRANDE IRMÃO ESTÁ A VER-TE, rezava, por baixo, a legenda.” (Orwell, 2015, p. 5). Assim, o olho representa a vigilância constante e controlo que o Partido exerce sobre os seus cidadãos.

Uma capa que procura transmitir o conceito de vigilância, fazendo uso do movimento, é a edição criada em 2015 pela editora *Lumen*, baseada numa capa similar publicada anteriormente. Nesta, a parte da imagem que ilustra a íris do olho encontra-se numa folha diferente, separada da capa exterior, permitindo ao leitor mexê-la livremente. Assim, cria-se uma imagem do olho animada, que enfatiza o conceito de vigilância e confere ao livro a sensação de se tratar de um objeto vivo.

Ainda que a origem do Olho da Providência, acompanhado por um triângulo e raios de luz, não esteja bem definida, este parece ter surgido na Renascença. É possível observar, na pintura criada em 1525 por Jacopo da Pontormo, o Olho da Providência a contemplar um encontro entre Jesus Cristo e os seus apóstolos. O olho é utilizado para representar o olho de Deus, capaz de vigiar tudo e todos; o triângulo simboliza a Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo e os raios de luz transmitem a sua divindade. Atualmente, este olho encontra-se associado a várias organizações, chegando até a marcar a sua presença no verso do Grande Selo dos Estados Unidos e na nota do dólar americano. Aqui, este aparece no topo de uma pirâmide que, segundo Steven C. Bullock, professor de história no Instituto Politécnico de Worcester, representa a força, sobrevivência e a durabilidade. O olho, neste caso, representa que a América se encontra protegida pelo olhar de Deus. Alguns anos depois, O Olho da Providência, começou a ser utilizado pela Maçonaria, acabando por ser associado ao seu poder vigilante. Bullock consi-



(339) 2015 – Lumen, Argentina

dera que, no caso da Maçonaria, o olho surge como um lembrete para os seus membros do olhar constante de Deus e da necessidade de ir de encontro às Suas expectativas. Ainda que a sua origem esteja ligada a Deus e à sua proteção, com o passar do tempo o símbolo do Olho da Providência acabou por ganhar novos significados e por estar associado a teorias da conspiração e a referências dos Illuminati (Business Insider, 2018).



↑ Figura 38
Jacopo da Pontormo, *Supper at Emmaus*, 1525

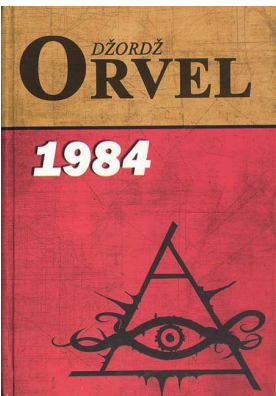


↑ Figura 39
Grande Selo dos Estados Unidos

No caso das capas recolhidas, é possível apontar dois casos onde é criada uma relação entre o livro 1984 e o Olho da Providência. Neste contexto, parece que é feita uma comparação entre o controlo e omnisciência do Grande Irmão e Deus. Assim, o significado original do Olho da Providência é subvertido, passando de um símbolo reconfortante a algo autoritário. Na obra, é notória a adoração que os cidadãos mostram para com o seu líder, estando evidente um acentuado culto de personalidade e, visto que a religião é proibida no Partido Interno e Externo, o Grande Irmão é venerado por muitos como um Deus. Embora Winston se sinta atormentado, para a maior parte dos cidadãos, o olhar constante Grande Irmão não é controlador ou repressivo, mas sim uma lembrança da sua contínua proteção.

Dentro desta coleção de olhos, encontra-se também uma capa criada por Shepard Fairey, fundador da *OBEY Clothing* e conhecido pelo seu cartaz *Hope* para a eleição de Barack Obama. Esta capa foi criada em conjunto com outra para o livro *Animal Farm* do mesmo autor. Para estas edições, Fairey produziu 200 posters exclusivos de ambas as capas (Obey Giant, s.d.). David Dunnico (2011) afirma que, apesar de as capas terem sido um grande sucesso comercial, Fairey “enfrentou críticas por plagiar um estilo de propaganda Soviética que não compreendia.” (Dunnico, 2011, p. 26, tradução livre). Para além desta crítica, Dunnico acrescenta que houve também quem reprovasse a incorporação do logo *André the Giant* na capa.

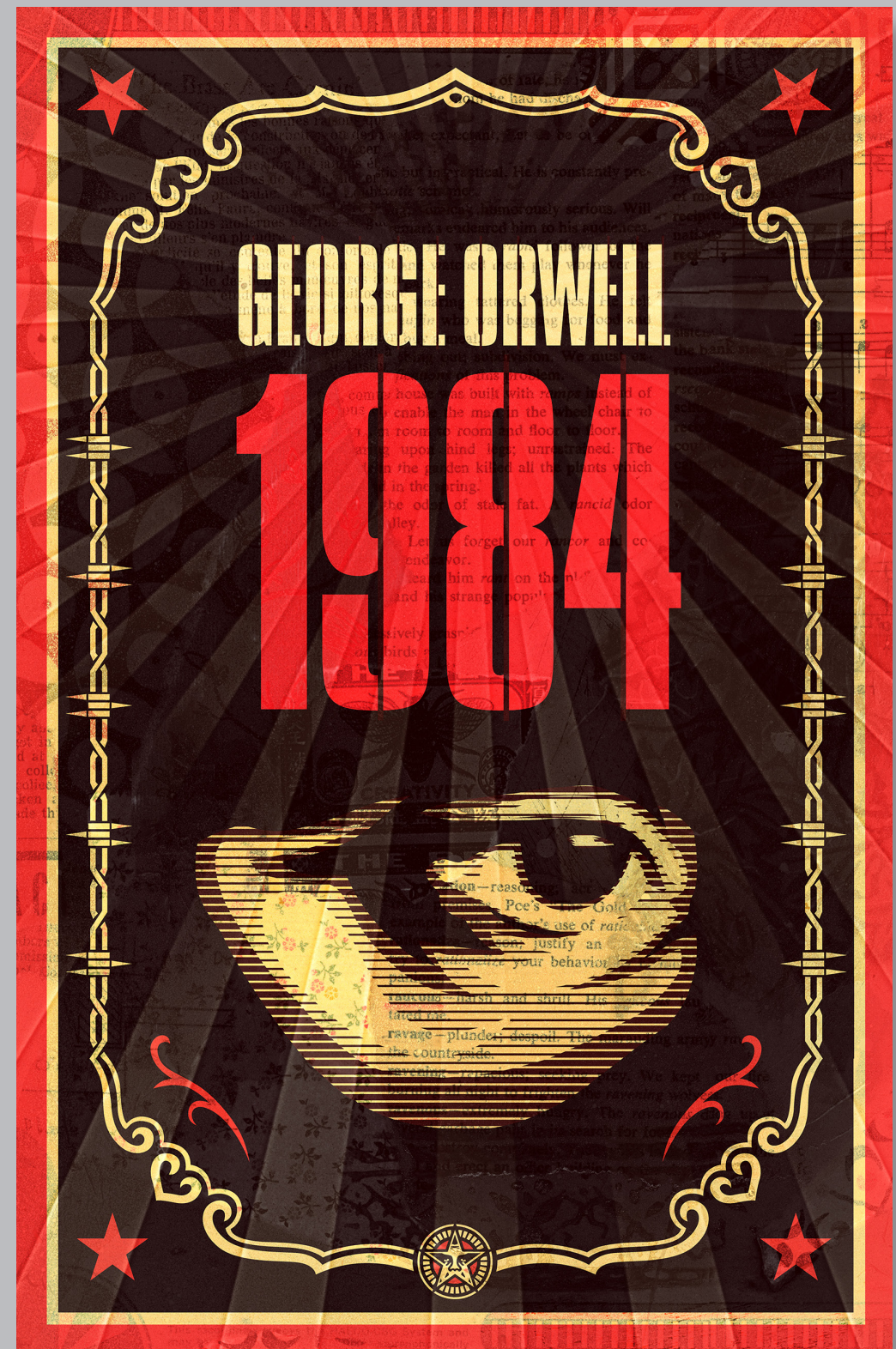
(426) s.d. – Can Yayınları, Turquia



(313) 2014 – Otvorena Knjiga, Sérvia



↑ Figura 40
Shepard Fairey, *Animal Farm*, 2008



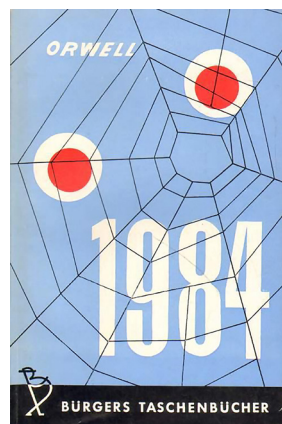
(257) 2008 – Penguin Books,
Reino Unido

Esta organização torna evidente como partindo da mesma ideia de utilizar o olho como um símbolo de vigilância, se pode criar resultados tão variados. Ao observar as capas, compreendemos como ao combinar formas simples, como dois círculos ou duas virgulas, se consegue transmitir uma imagem que na realidade é composta por muitos mais elementos: o olho. É, assim, clara a capacidade do ser humano de conferir sentido a formas que, na sua essência, se encontram desprovidas de sentido.

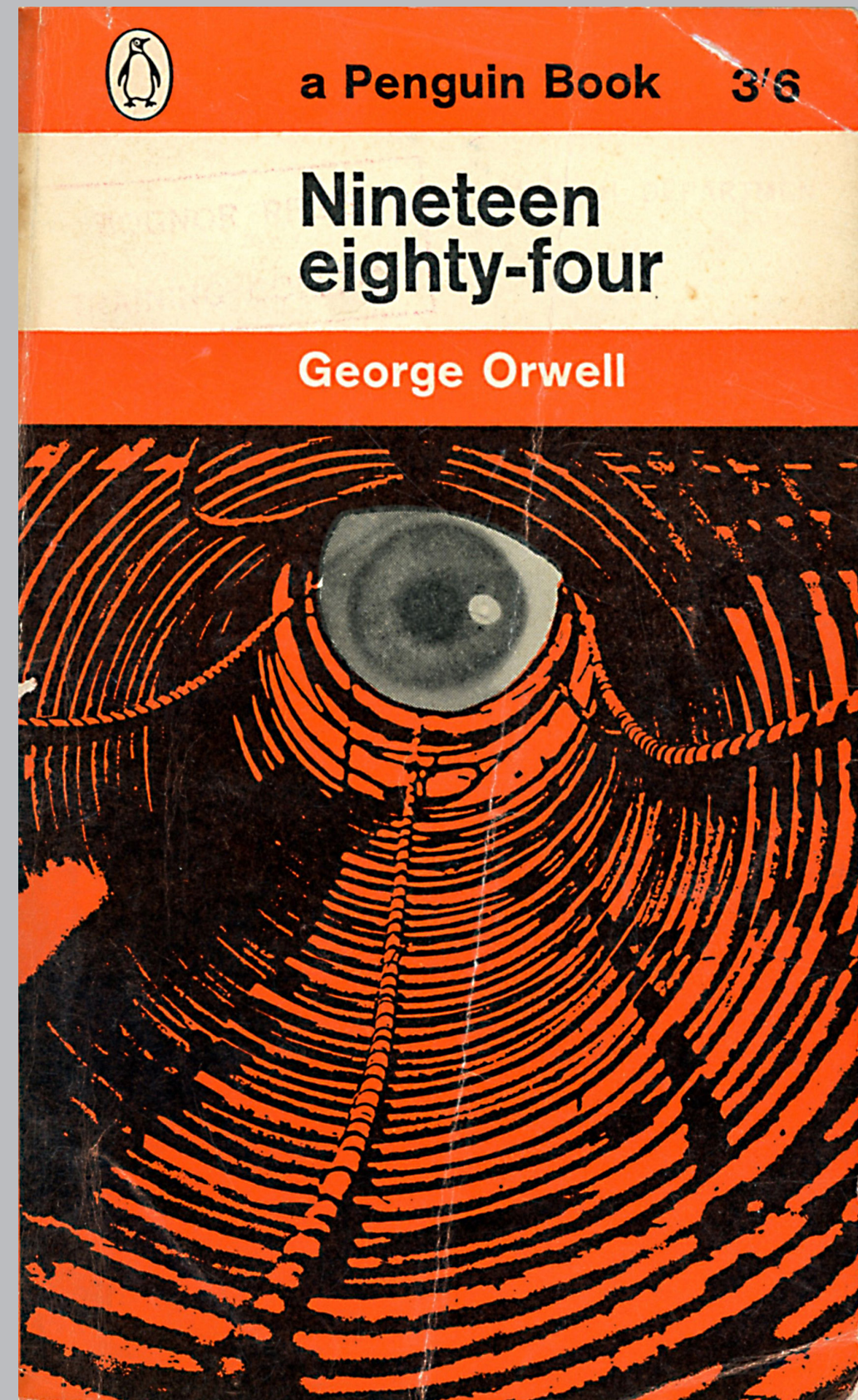
Há também que considerar que cérebro humano se encontra especialmente programado para reconhecer caras, mais concretamente o giro fusiforme. Pensa-se que esta capacidade tão específica surgiu como uma característica da evolução do homem, que o permitia reconhecer perigo eminente, o mais rapidamente possível. Assim, como seria mais vantajoso ver um rosto num tronco de uma árvore e estar errado, do que ser apanhado de surpresa, atualmente, conseguimos identificar rostos em objetos inanimados e formas simples desde que vão de encontro aos padrões gerais da cara, este fenómeno é conhecido como pareidolia. Pondera-se, também, que esta capacidade se desenvolve desde cedo, já que os bebés dependiam do laço criado com a sua mãe para garantir a sua sobrevivência (BBC, 2014). Gerwin Schalk, do Centro Nacional da Neurologia Adaptativa em Nova Iorque, afirma que esta capacidade é especializada para o rosto humano e que não foi possível identificar qualquer outra parte do cérebro responsável por reconhecer especificamente outro objeto do quotidiano (National Post, 2017). Ao conhecer esta informação, percebe-se o porquê de se encontrarem capas com ilustrações de olhos tão simplificadas, que, ainda assim, continuam a ser compreendidas.

Conforme referido anteriormente, grande parte das capas nesta categoria utiliza o olho para representar o olhar constante do Grande Irmão. Por sua vez, Dunnico (2011) menciona que a capa criada por Germano Facetti em 1962, na qual se verifica uma imagem fotográfica de um olho no final no que pode ser uma gaiola em forma de tubo, é diferente. Nesta imagem pode-se interpretar a capa como uma representação, não do olhar do Grande Irmão, mas sim do olho de Winston, no momento em que este é levado para a Sala 101 e é confrontado com uma tortura que envolvia ratazanas.

Finalmente, pelo que se conseguiu apurar, a primeira capa a utilizar o símbolo do olho foi a publicada pela editora alemã *Alfred Bürger Verlag* em 1950. Adicionalmente, esta capa é a única que utiliza uma teia de aranha. Esta parece representar o Partido, que, mais cedo ou mais tarde, "apanha" os cidadãos rebeldes.



(16) 1950 – Alfred Bürger Verlag, Alemanha



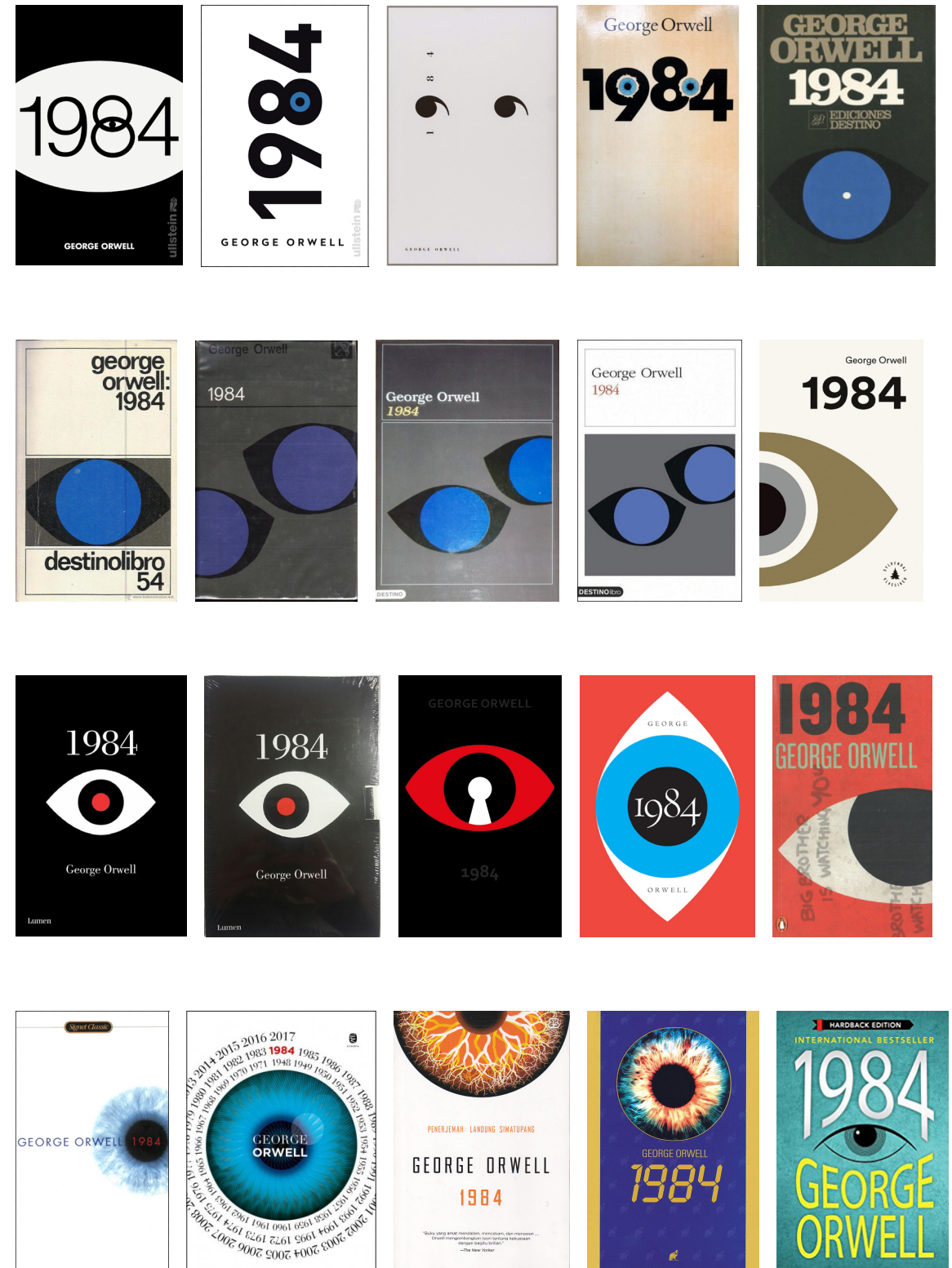
(43) 1962 – Penguin Books, Reino Unido

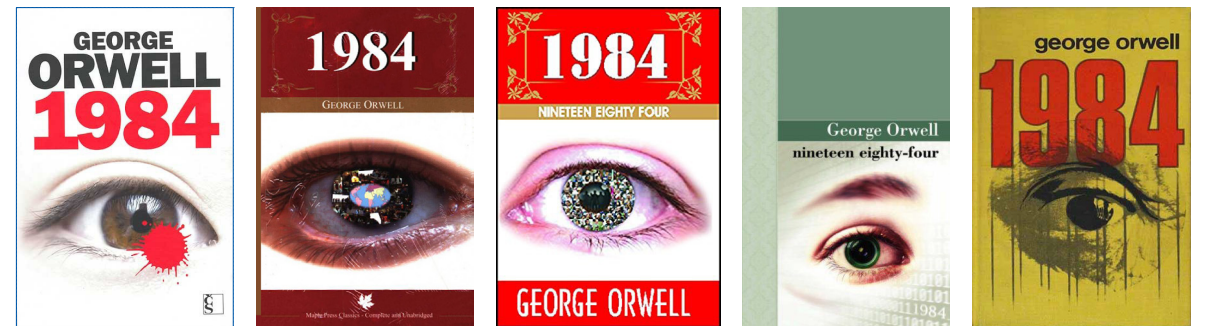
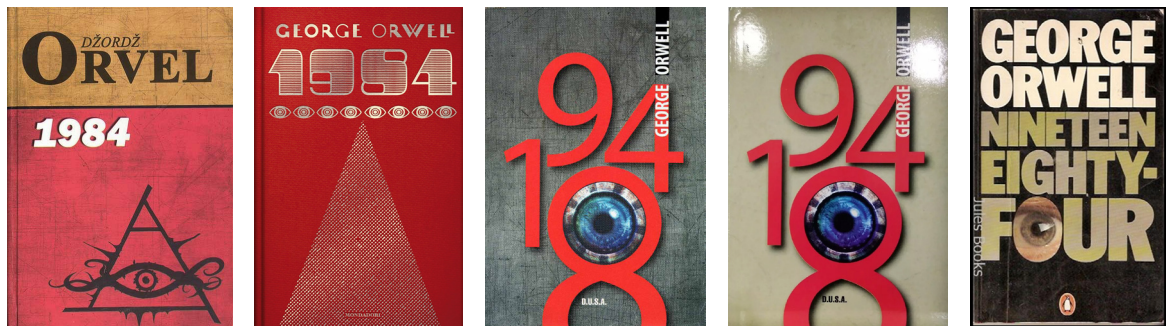
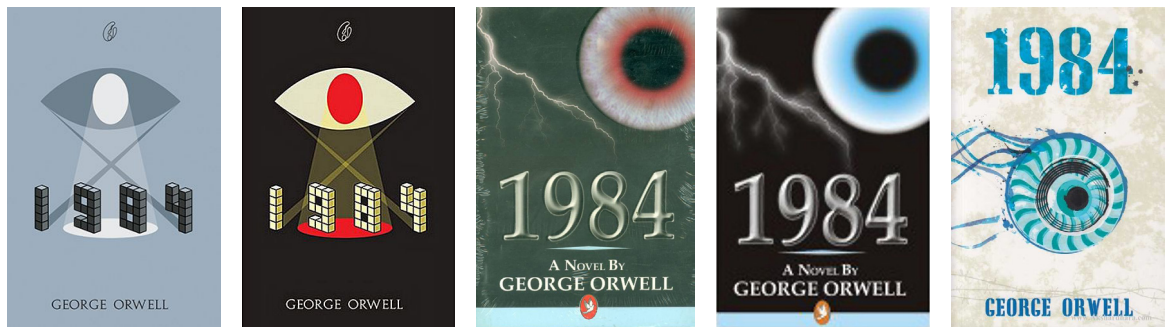
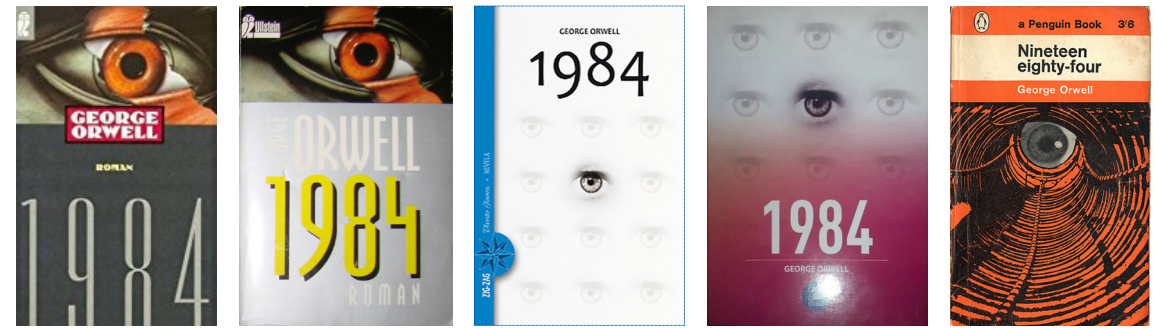


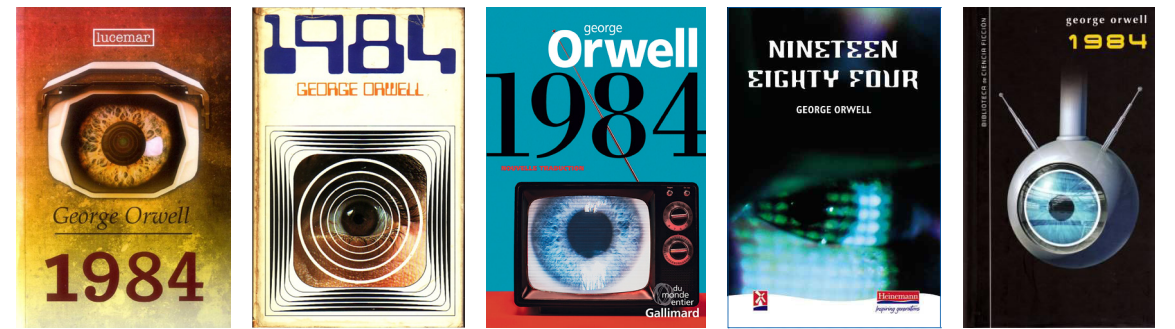
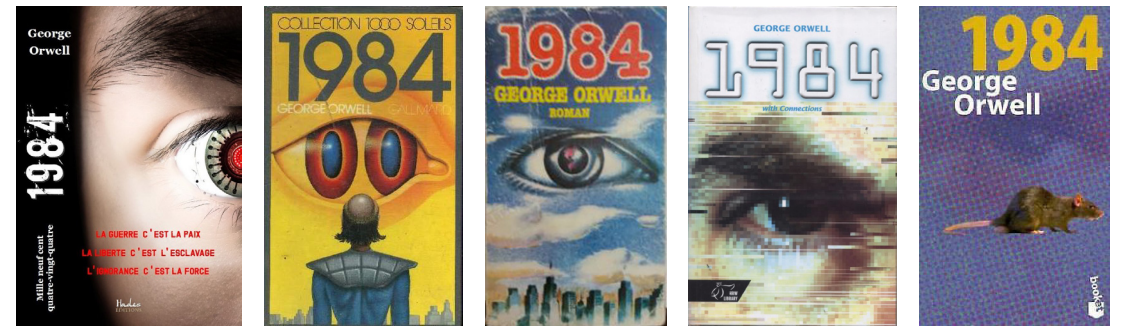
PENGUIN READERS

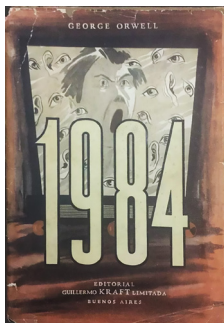
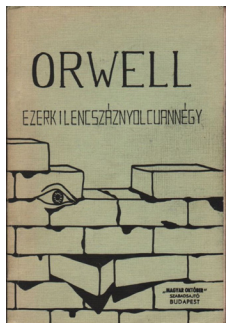
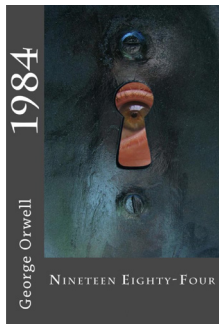
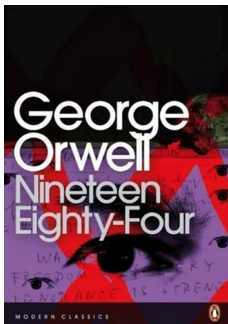
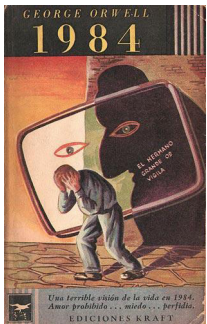
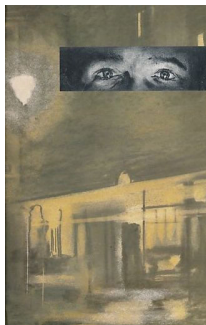
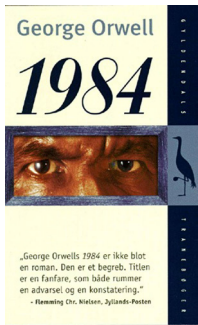
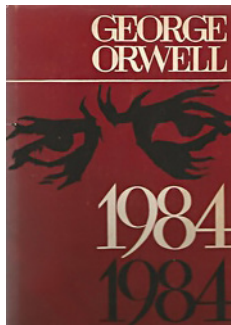
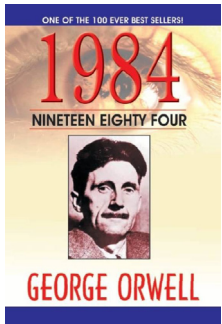
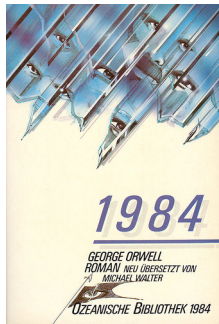
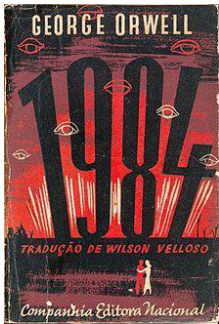
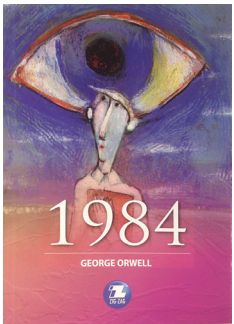
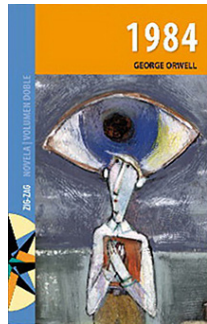
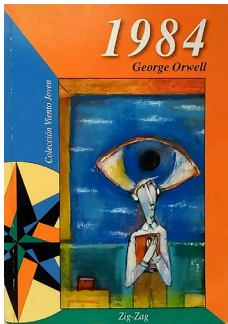
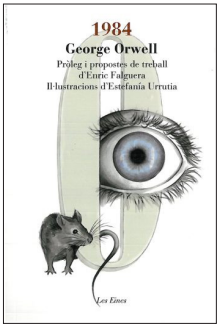
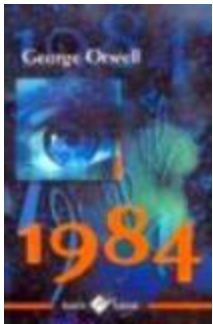


1984









3.8.2 Tipografia

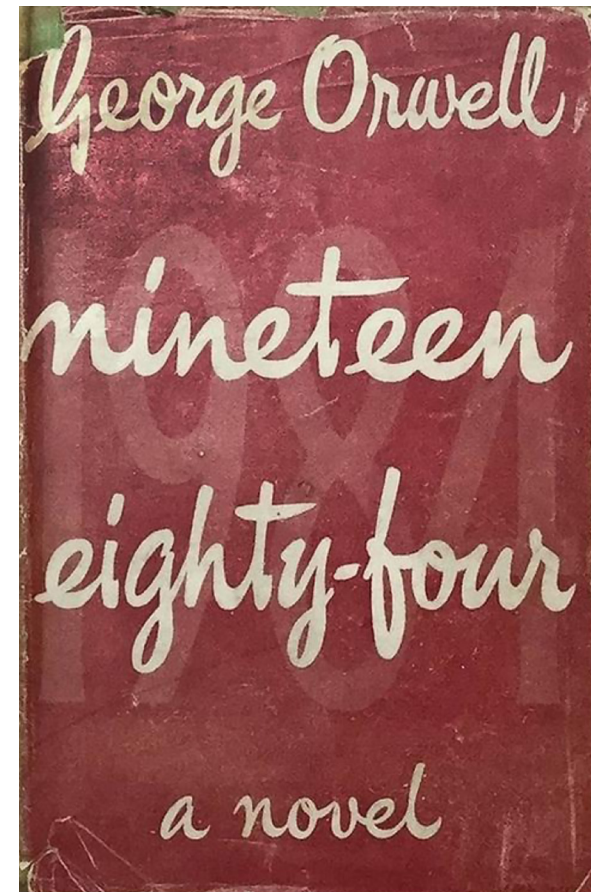
Nesta secção, incluíram-se as capas que dão uma grande ênfase à tipografia, desde as que são compostas meramente por tipografia, àquelas que incluem mais elementos, mas onde a tipografia continua a ser o elemento com maior destaque.

A primeira edição do livro *1984* foi publicada pela editora *Secker and Warburg* em 1949. Nesta capa, o título aparecia escrito tanto por extenso, como por números, enquanto o seu fundo alternava entre o verde e o vermelho, consoante diferentes versões. Powers (2001) pensa que estas duas capas criadas revelam muito pouco sobre o livro e que poderiam associar-se a qualquer tema. “Publicado no ano anterior à morte de Orwell, a sua visão sombria do futuro oferece muitas possibilidades para um ilustrador. Esta capa é enganadoramente animada, mesmo com seu uniforme austero.” (Powers, 2001, p. 74, tradução livre). Powers menciona que, ao criar capas para novas narrativas, torna-se um desafio saber que imagens perdurarão na mente coletiva e se estas se tornarão num clássico ou não. Powers afirma que pode chegar a ser surpreendente observar as capas originais de certas obras, já que é bastante comum revelarem muito pouco sobre o seu conteúdo.

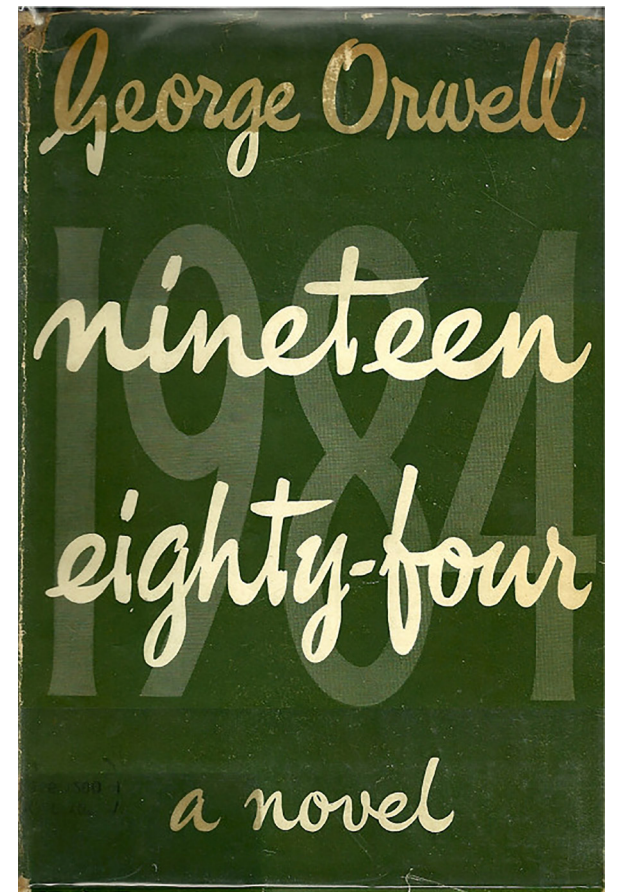
Independentemente de quão omnipresentes os símbolos do olho ou o *telecrã* possam parecer atualmente, eram talvez demasiado abstratos ou não seriam apelativos o suficiente, para leitores que ainda não conhecessem a história. Embora *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* tenha sido um sucesso desde o princípio, as editoras (particularmente nos Estados Unidos, comercialmente mais astutos) queriam que este apelasse a um mercado tão grande quanto possível. (Dunnico, 2011, p. 16, tradução livre).

Nesta seleção, destaca-se a capa criada por Jon Gray, designer gráfico conhecido como Gray318, para a editora *Penguin* em 2009. Esta foi publicada para celebrar o sexagésimo aniversário da obra e distingue-se por não ter o título da obra na capa, estando apenas presente na lombada. Como mencionado por David Dunnico (2011), o livro *1984* sempre teve um número de vendas consistente, permitindo uma maior experimentação por parte da editora. Além disto e como exemplificado anteriormente, no caso das capas criadas pela *Penguin* para a coleção *My Penguin*, que deixavam espaço em branco para o leitor preencher, a editora pode correr este tipo de riscos já que conhece bem o seu público. A frente do livro é ocupada com *slogans* do Partido, explorados mais à frente, enquanto que o verso apresenta uma frase escrita por Winston no seu diário, ‘Down With Big Brother’, na versão portuguesa ‘Abaixo o Grande Irmão’. Esta frase é escrita fazendo uso do *lettering*, como se verifica em vários trabalhos deste designer

Sabe-se que em *1984* as mensagens escritas no *Ministério da Verdade*, o local de trabalho de Winston, são transportadas através de uma série de tubos pneumáticos. Uns pequenos, para as mensagens escritas, e outros maiores para os jornais.



(1) 1949 – Secker & Warburg, Reino Unido



(2) 1949 – Secker & Warburg, Reino Unido

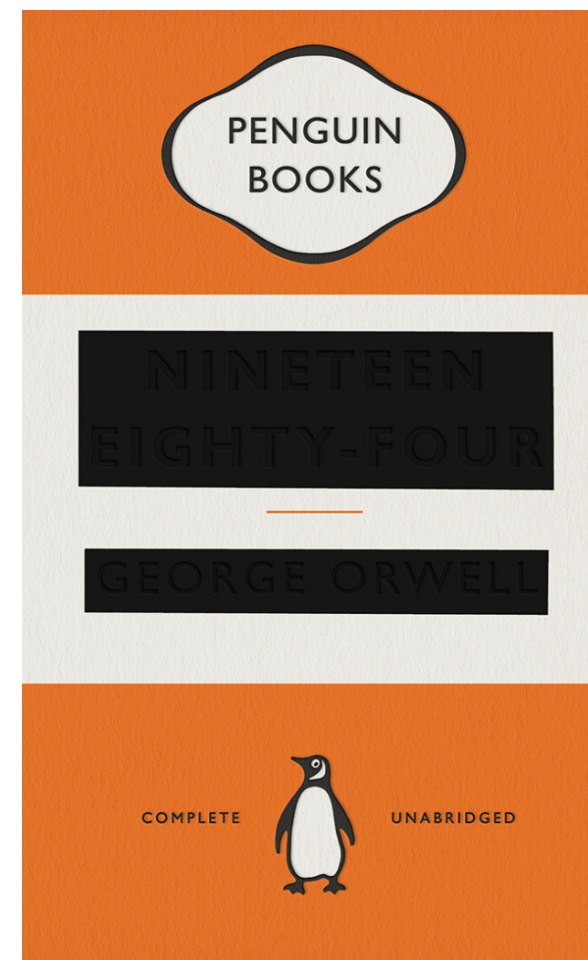
“O que sucedia no labirinto invisível para onde se dirigiam os tubos pneumáticos não o sabia Winston em pormenor, apenas em termos gerais” (Orwell, 2015, p. 43). Pensou-se, então, que a ilustração de Jon Gray poria representar estes tubos. Na obra surge outra referência a tubos, estes estão presentes nas Mansões Vitória, um conjunto de apartamentos antigos onde Winston mora. Estes últimos são marcados pelo facto de serem velhos e frágeis, rebentando sempre que a geada era mais forte. Devido à relevância dos tubos mencionados, considerou-se mais provável a capa representar os tubos pneumáticos, muito mais recorrentes na narrativa. Ainda assim, estes tubos podem também sugerir que o Partido funciona como uma máquina. Jon Gray explica que a ideia de colocar citações da obra na capa, posicionando o título apenas na lombada, foi sugerida por um editor na Penguin. “Comecei com um género de tubagens na frente e depois parti-as até à anarquia no verso, o que resulta na ideia a ser jorrada para fora dos tubos.” (TypoTalks, 2015). Note-se que se encontrou apenas mais uma capa que utiliza os tubos como elemento principal, esta encontra-se exposta na categoria que se segue e foi publicada pela editora alemã *De Arbeiderspers*.



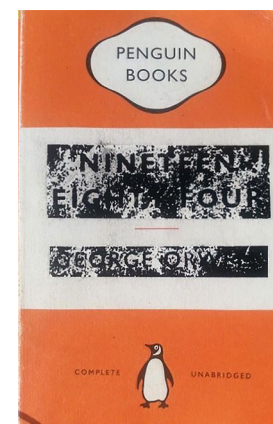
↑ **Figura 41**
Jon Gray, 1984, 2009

David Dunnico (2011) esclarece que na Grã Bretanha a maior parte das edições com capa mole foram publicadas pela Penguin. O livro 1984 passou por várias nomenclaturas na editora como *Penguin Classic*, *Modern Classic*, *Twentieth Century Classic*, *Penguin Book*. A primeira capa deste livro, publicada pela *Penguin*, em 1954, seguia as regras estilísticas da editora; a cor laranja, tal como explicado previamente, classifica a obra como um livro de ficção. Esta capa “Foi descrita como ‘uma capa pobre para tempos pobres’ e semelhante a um panfleto governamental. Isto foi intencional, mas ter-se-ia adequado ao tema deste livro.” (Dunnico, 2011, p. 12, tradução livre).

Este design icónico foi revisitado por David Pearson em 2013, nesta capa o nome do autor e o título do livro encontram-se censurados. Para atingir este resultado, o título encontra-se impresso em baixo-relevo com *foil* preto por cima. O diretor de arte da *Penguin*, Jim Stoddart, afirma que inicialmente se tinha pensado em recortar o título e o autor, ‘como se este tivesse sido cortado com tesouras por alguém que tivesse o mesmo trabalho de Winston’. Stoddart acrescenta que outras soluções que restringissem a leitura foram consideradas, mas que se concordou que o preto seria mais fiel à cor utilizada em censuras. Adicionalmente, fizeram-se também experimentações quanto à ordem de impressão. Isto é, quando colocado primeiro o *foil* preto, e só em seguida o baixo-relevo, a impressão ficava mais legível do que fazendo o inverso. No entanto, na capa final, optou-se



↑ **Figura 42**
Impressão em baixo-relevo com *foil* preto por cima



← **Figura 43**
David Pearson, 1984, 2013

← **Figura 44**
O livro fica menos censurado com o uso

pela segunda solução pois, mesmo sendo menos visível, resultava numa imagem mais autêntica, por se entregar por completo ao conceito da sua censura, criando um maior impacto no leitor. Ainda que constituindo um risco para a editora, a capa teve uma boa receção do público, conseguindo um bom número de vendas (Creative Review, 2014).

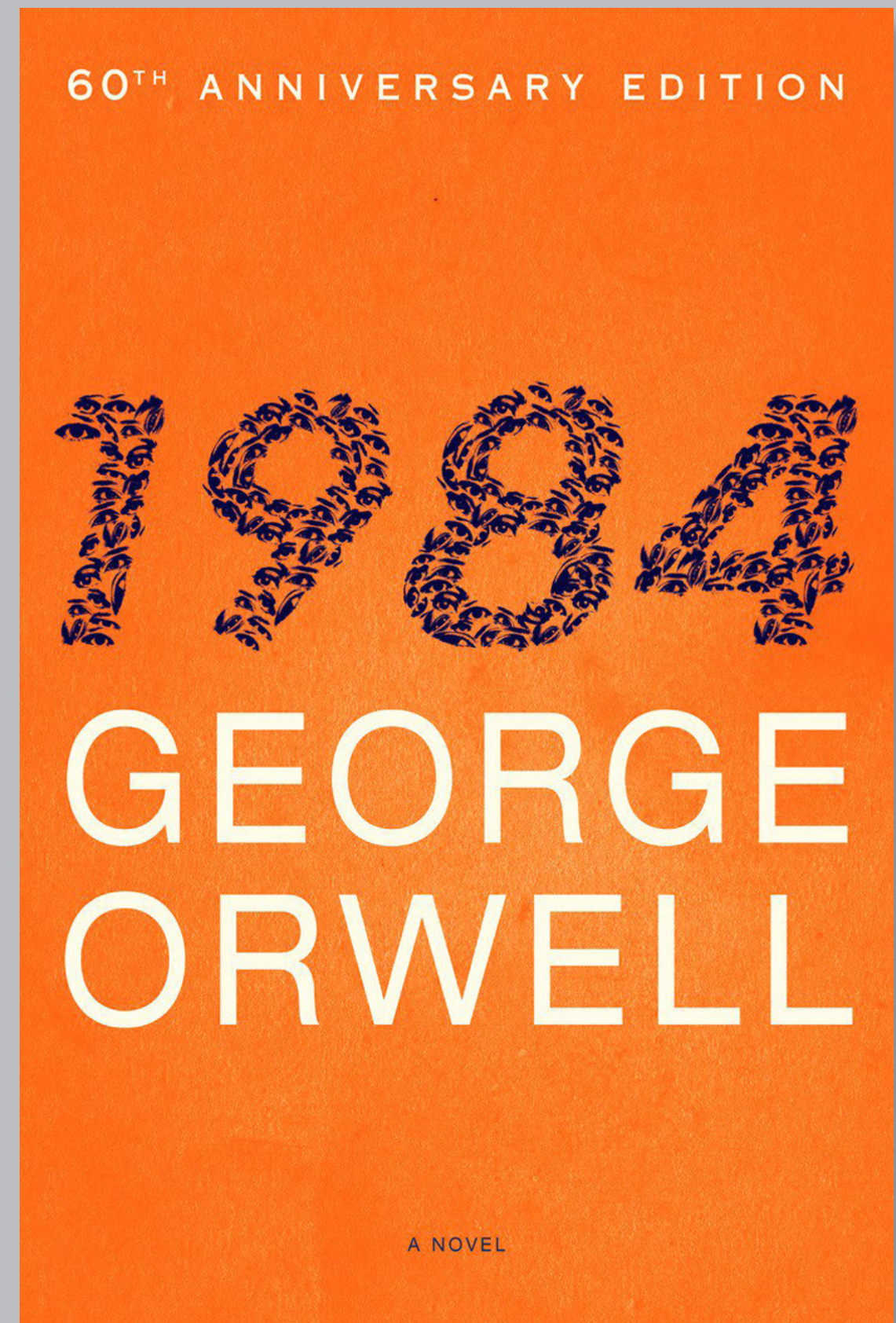
Pearson afirma compreender a relutância que as editoras podem mostrar ao publicar uma capa mais arriscada, sentindo-se agradecido pela possibilidade de criar soluções menos convencionais. Adicionalmente, este designer fala sobre todo o processo de experimentação de diferentes modos de impressão que a capa passou de modo a “...deixar a mínima marca necessária para ser possível determinar o título – embora [eu] não possa garantir o seu sucesso na *Amazon*.” (Creative Review, 2013, tradução livre). De facto, este desencanto pelo livro na sua forma digital é partilhado por vários designers e foi já explorado nesta dissertação no capítulo *O livro digital*. Com o passar dos anos, e o consequente desgaste inerente ao uso do livro, a capa fica, como se pode verificar na figura 44, menos censurada. É possível questionar se este seria um resultado intencional por parte de Pearson, funcionando como uma metáfora para a força da verdade face à repressão, ou se

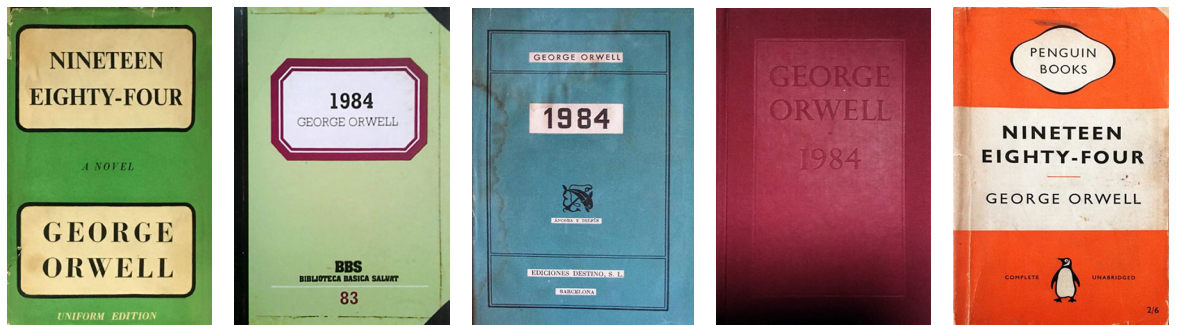
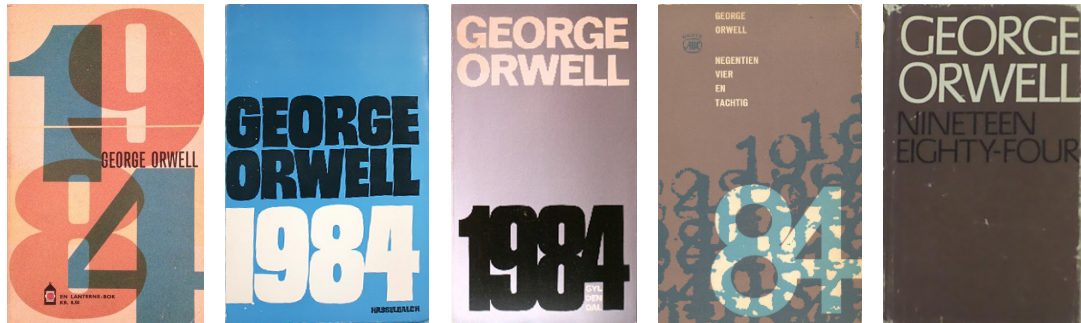
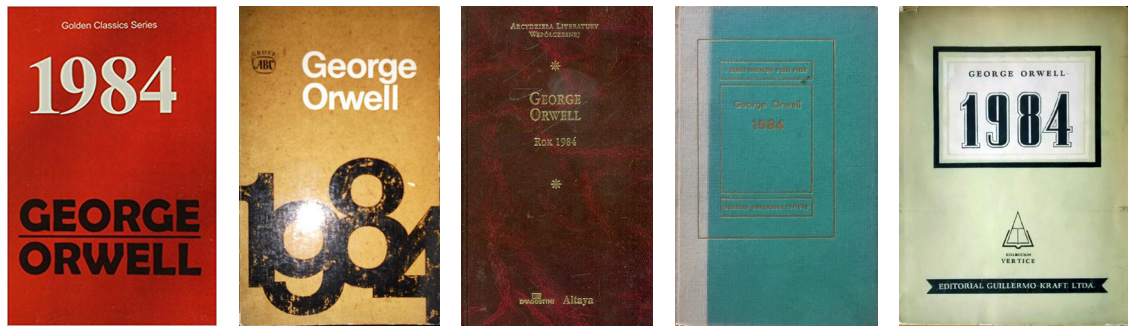
se trata apenas de uma falha de design. O autor da capa afirma que “Foi puro acaso o facto de as pessoas começarem a raspar para fora o preto da capa, conferindo-lhe um significado completamente mais ameaçador.” (Eye on Design, 2016).

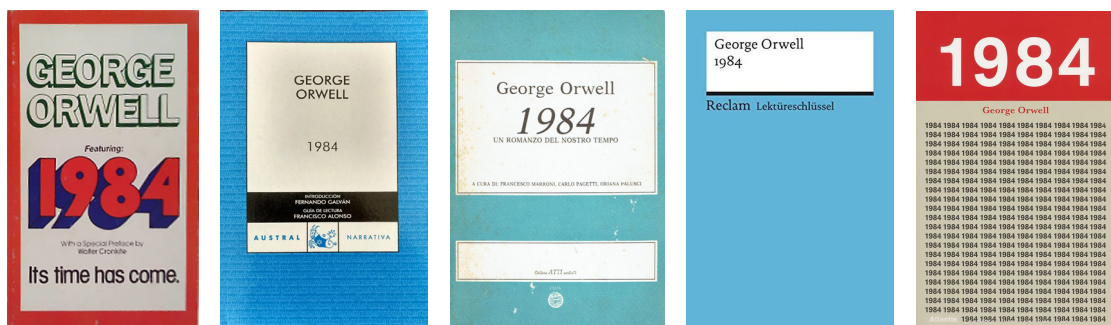
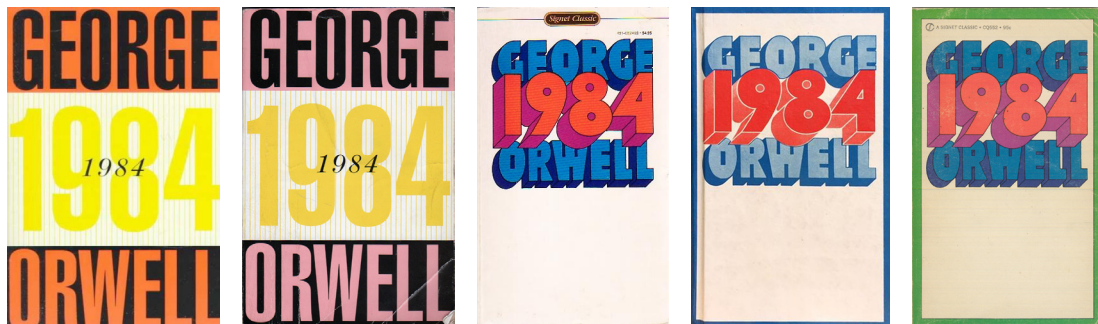
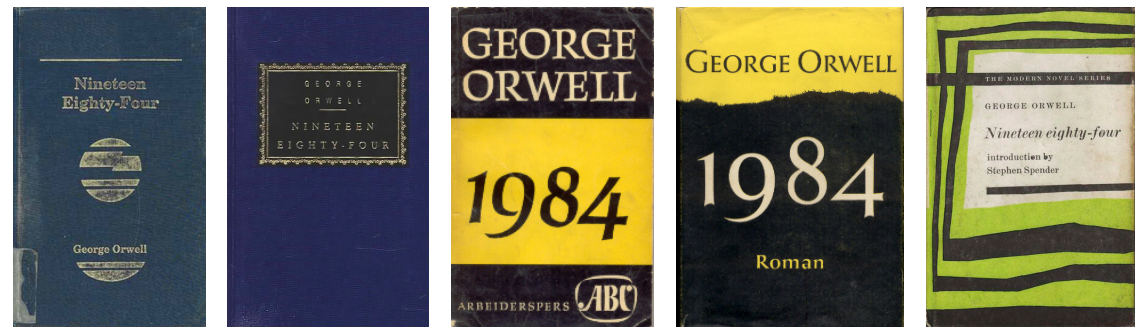
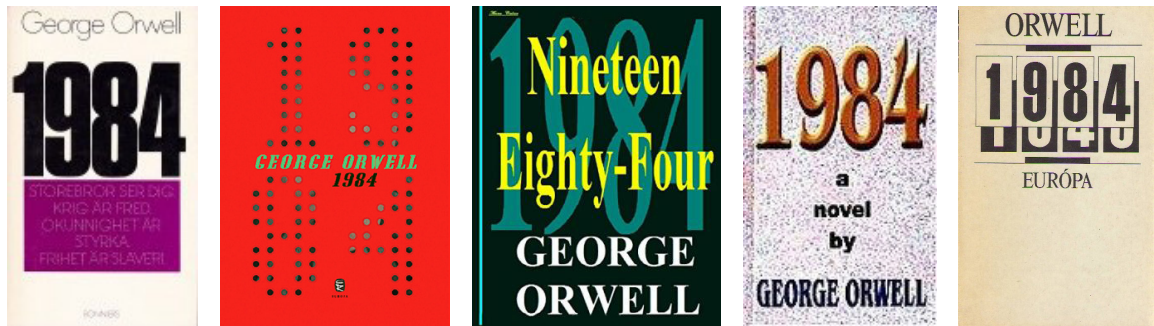
Emily Leach, gestora do conteúdo da *International Association of Privacy Professionals* e curadora da coleção de arte e livros de 1984 desta organização, considera que esta capa de David Pearson é, de longe, a sua favorita de toda a coleção. Para Leach, esta capa representa, do melhor modo possível, o significado do livro, isto é, cada cidadão e as suas palavras são insignificantes face ao governo, que facilmente os apaga (iapp, 2015). Leach utiliza a expressão inglesa ‘black out’, fazendo um trocadilho entre a ação de apagar, e a cor preta, relacionando-se perfeitamente com a solução de Pearson. Infelizmente não se conseguiu encontrar nenhuma tradução portuguesa que tivesse este duplo significado.

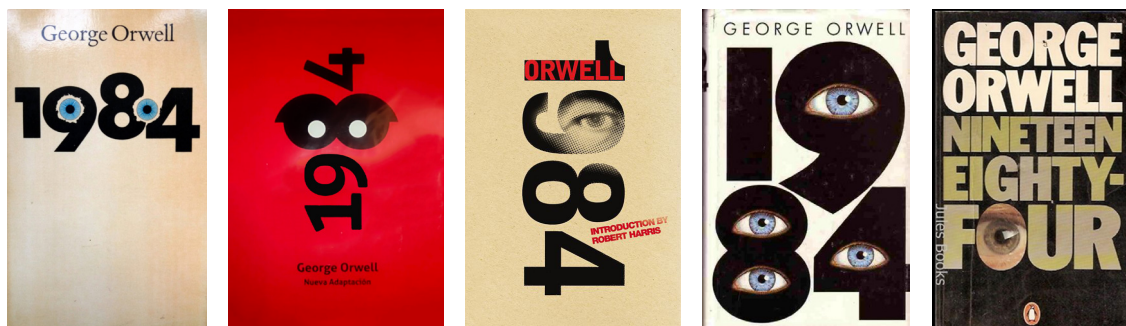
Por outro lado, David Dunnico, mesmo considerando o design de Pearson astuto e inteligente, lembra que o Partido em 1984 não censurava a informação, mas sim, alterava-a por completo. Este explica que o Partido não criava leis repressivas, já que estas eram desnecessárias, pois os cidadãos censuravam e reprimiam-se a si próprios. Dunnico acredita que Orwell contactou com esta realidade enquanto trabalhava na radio BBC, onde os guiões eram censurados pelos seus próprios escritores para além do que um censorador oficial omitiria (Dunnico, 2013).

(266) 2009 – Penguin Books, Reino Unido









3.8.3 Tecnologia

Nesta categoria incluíram-se as capas que se focaram na vertente tecnológica do romance e subdividiram-se as mesmas em 3 tipos de capa. Primeiro as que representavam câmaras de vigilância, em seguida ecrãs, e por fim as capas que, mesmo sem usar estes elementos, aludiam à tecnologia.

Ainda que para o observador moderno as imagens que representam câmaras de vigilância sejam bastante familiares e sugiram imediatamente a ideia de monitorização e controlo, este sistema seria desconhecido para o autor. Isto é, no ano de 1949 este tipo de tecnologia, embora já tivesse sido inventado, só começou a ser utilizado pelas massas por volta dos anos 70. Embora Orwell em *1984* não faça menção de câmaras de vigilância, mas sim de *telecrãs* que capturam imagem, estas capas integram o livro num contexto mais moderno. Ao criar uma solução que se relaciona com o quotidiano do leitor, leva-o a interpretar a obra como um texto relevante na atualidade, e não só como uma obra referente ao passado, como o título poderia indicar.

Na seção dos ecrãs, há algumas capas que se assemelham mais à descrição de *telecrã* dada pelo autor, “...uma placa oblonga, de metal, como um espelho baço, que fazia parte integrante da superfície da parede...” (Orwell, 2015, pp. 5-6), do que outras. Esta descrição de Orwell é muito parecida com as televisões, cada vez mais finas, e *tablets* atuais, ou até mesmo as com televisões mais avançadas, que podem ser colocadas dentro de espelhos. No entanto, na altura em que o autor escreveu o seu livro, as televisões ainda emitiam a preto e branco e assemelhavam-se mais a grandes caixas, do que a espelhos baços na parede. Esta foi, até à data, a melhor previsão para futuro feita por Orwell. Ao observar estas capas conclui-se que, algumas delas, representam o *telecrã* como uma televisão de caixa, enquanto que outras criam algo completamente novo. Curiosamente, em todos os casos em que se identifica claramente uma televisão estilo caixa, as capas foram criadas aproximadamente após 2013. Com isto, compreendemos que o público estaria já familiarizado com as televisões planas, especialmente as gerações mais novas, que possivelmente não tiveram contacto com outro tipo de televisor. Surge então a questão de “porquê ilustrar uma televisão que se afasta mais da descrição do autor, se o público reconhece a versão mais moderna do ecrã?”. Pensa-se que esta escolha talvez se baseie no facto de a televisão antiga ter características que são reconhecidas mais rapidamente, como a sua forma de caixa, os seus botões grandes e a sua antena. Pondera-se, então, que o televisor mais moderno, pela sua simplicidade, poderia não ser imediatamente reconhecido como tal. Adicionalmente, o facto de a história ter sido redigida em 1949 pode ter levado a editora a querer adequar a capa ao contexto da obra. Ainda assim, pensou-se que essa possibilidade seria menos provável, já que o autor procurou criar um aviso para o futuro, e não necessariamente para o ano em questão. Finalmente, como referido na categoria dos *Olhos*, sempre que o *telecrã* é representado com um olho, este cumpre um propósito meramente metafórico, já que em nenhuma instância o autor faz esta associação.

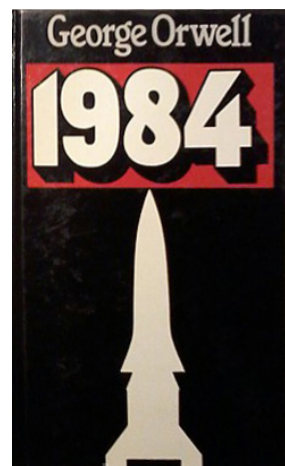
Por fim, colocaram-se as capas que também se focam na tecnologia da obra, sem fazer uso de câmaras de vigilância e ecrãs. Em algumas destas capas, a ideia da tecnologia encontra-se representada de um modo implícito. Tal é o caso das imagens que mostram os números 1 e 0 repetidos, representativos do código binário, que é a linguagem que determina as instruções num computador. Em todas as outras capas são apresentados diferentes aparelhos que não são referidos em 1984, mas que se associam às tecnologias.

Inicialmente, a capa criada em 2016 por W.H. Chong parece não ter nenhuma associação com a tecnologia. De facto, a sua ligação é bastante ténue, no entanto, considerou-se que seria a categoria onde esta capa melhor se adequaria. O relógio ao mostrar o número 13, está a fazer referência à primeira frase do livro, “Era um dia claro e frio de Abril, nos relógios batiam as treze.” (Orwell, 2015, p. 5). Este assunto foi já explorado na secção dos *Símbolos* da obra. Em suma, esta frase cria uma sensação de estranheza no leitor pois, uma vez que os relógios não batem as treze, o público original poderia associar a frase a algo tecnológico, na medida em que este estaria muito mais acostumado aos relógios tradicionais de 12 horas, ao invés dos digitais de 24. Adicionalmente, este tipo de relógio era muito mais utilizado no meio militar, contextualizando a narrativa num possível ambiente de guerra. Esta capa em 2017, embora não tenha ganho o primeiro lugar, foi-lhe atribuído pela ABDA, *Australian Book Design Awards*, uma posição de destaque, juntamente com apenas mais duas capas, na categoria de Livro de Ficção com Melhor Design (ABDA, 2017).

O conceito astuto de W.H. Chong – brilhantemente executado, gráfico e arrojado, visualmente cativante – para 1984 afasta-se do olho excessivamente utilizado, num clássico que já viu um número incontável de edições. Arrojado, inteligente, simultaneamente contemporâneo e retro, com um agradável título repartido (ABDA, 2017, p. 95, tradução livre).

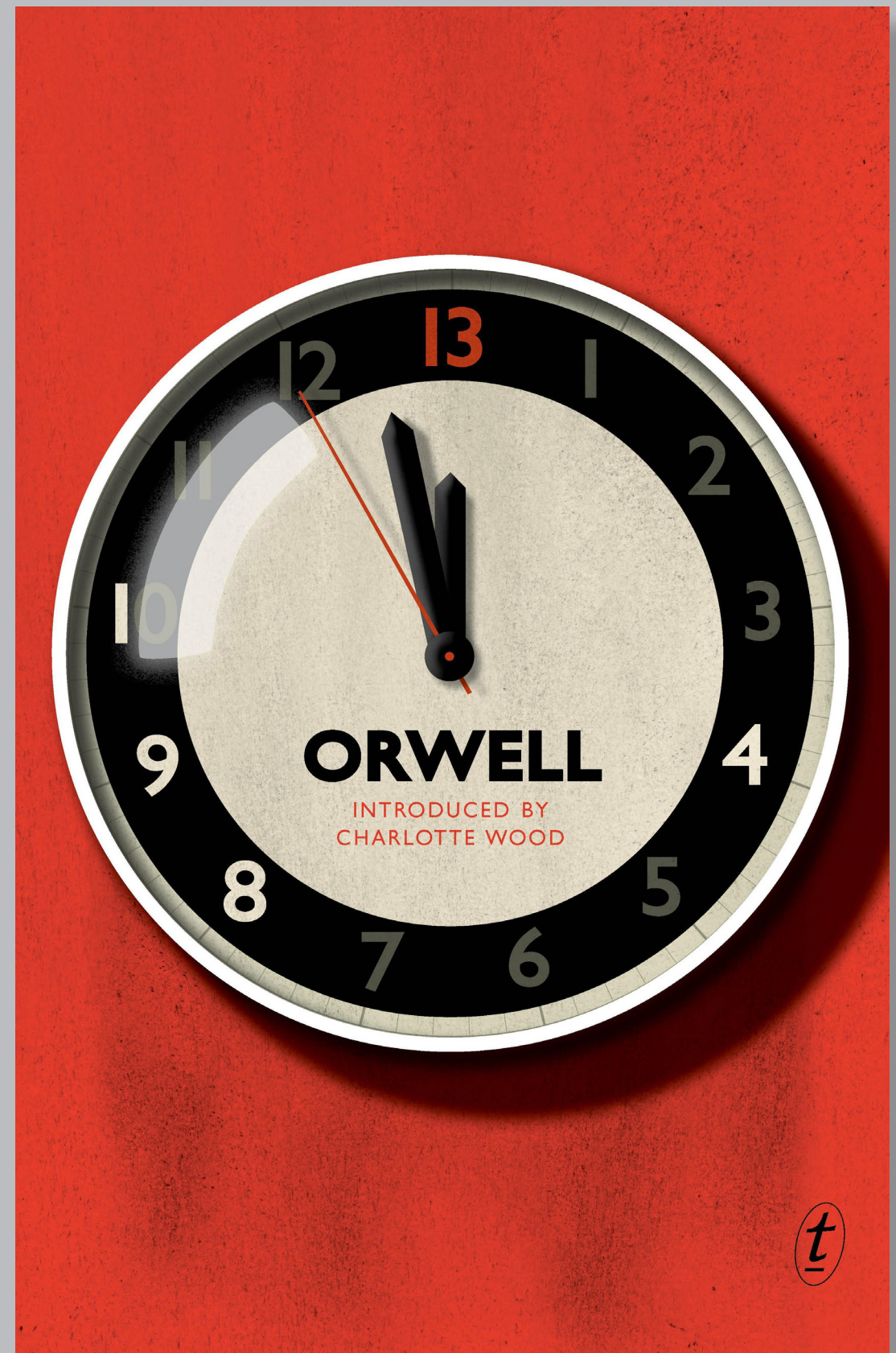
Inicialmente, ao colocar a capa representada na imagem à esquerda na categoria da tecnologia, pensou-se que esta ilustrava a silhueta de um foguetão. No entanto, na obra não há qualquer referência de foguetões ou sequer qualquer tipo de exploração espacial. Após alguma ponderação sobre o significado da capa, pensou-se que esta poderá estar a ilustrar a silhueta de um míssil de guerra, já que estas formas são muito parecidas. Nesse caso, a capa faria muito mais sentido, já que na narrativa a guerra é uma realidade constante e os cidadãos são apanhados de surpresa pelos bombardeamentos recorrentes. Não se considerou relevante criar uma categoria para as capas que ilustravam guerra ou misseis, uma vez que existem apenas mais duas capas que ilustram diretamente estes dois elementos.

David Dunnico (2011) explica que, de modo a simular tecnologias atuais, é possível recorrer a métodos mais antigos. Para a criação da capa desenvolvida pela editora *Compact Books*, em 1993, recorreu-se ao uso da Kirliangrafia. Neste método de fotografia, descoberto em 1939, uma placa fotográfica é conectada

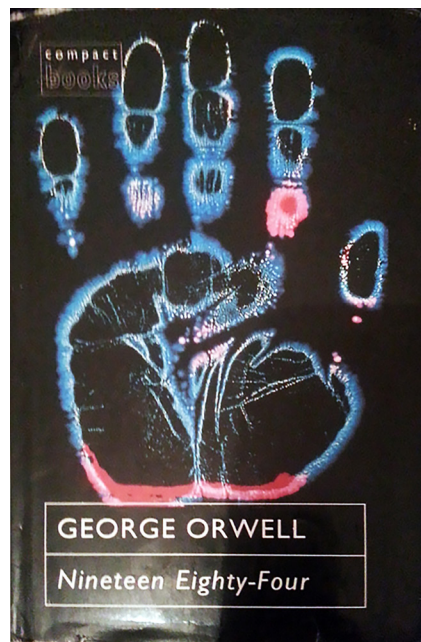


(108) 1984 – Mladinska Knjiga, Eslovénia

(360) 2016 – Text Publishing, Austrália

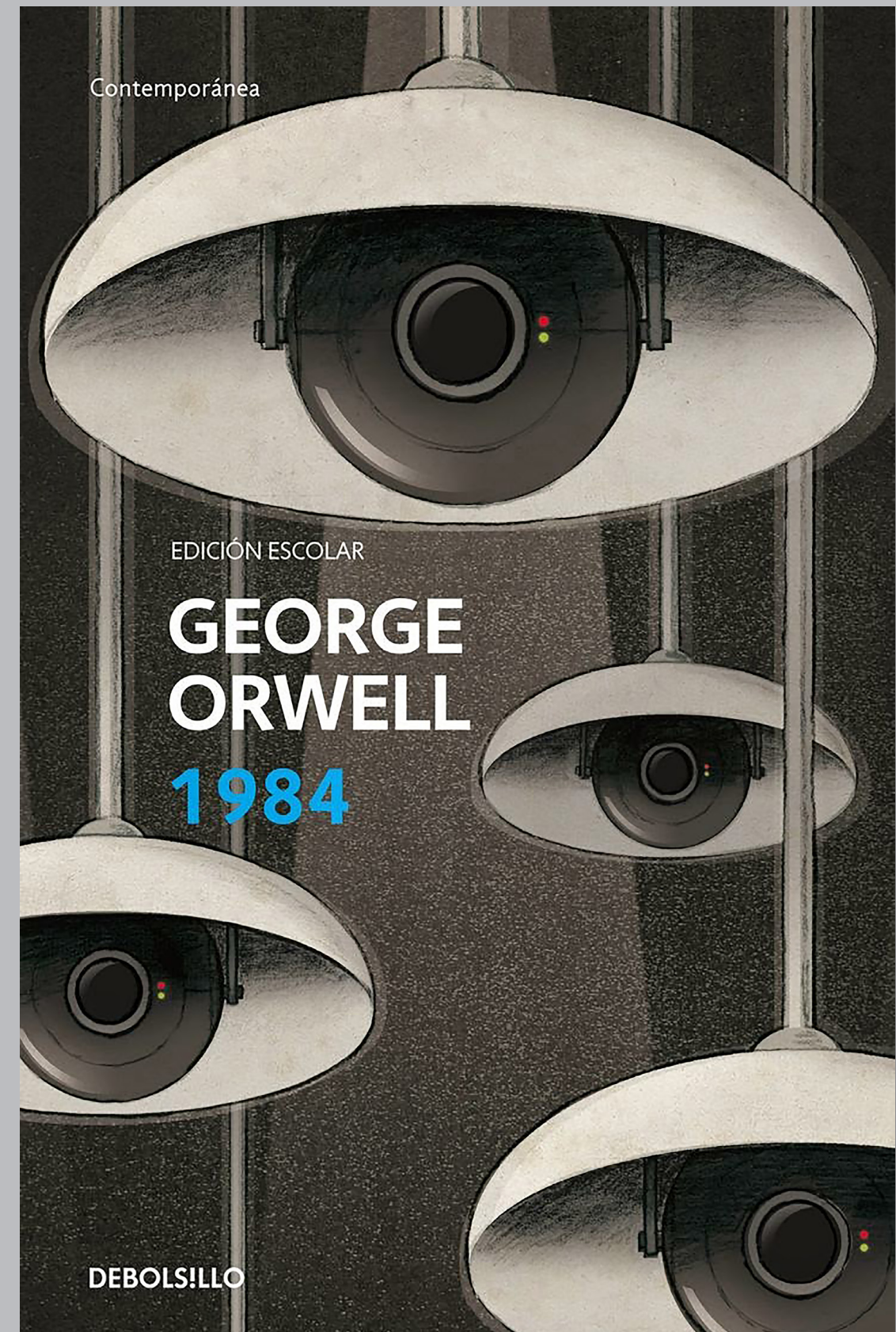


a uma certa voltagem, o que resulta numa imagem dentro do género da que se observa na capa. Esta capa parece representar os sistemas biométricos de identificação, uma medida de segurança bem estabelecida atualmente (que se baseia em características físicas de um indivíduo, como a sua impressão digital, para o reconhecer). Dunnico acrescenta que, embora estas tecnologias não tenham sido desenvolvidas na obra “...são uma forma simples de dizer que o livro ainda é relevante na atualidade.” (Dunnico, 2011, p. 28, tradução livre). Tal como esta capa demonstra, com o passar dos anos e o avançar da tecnologia, novos métodos de monitorização que Orwell desconhecia serão desenvolvidos e novas capas que façam referência aos mesmos surgirão. Igualmente, tecnologias que no momento eram avançadas, com o passar dos anos vão se tornar obsoletas, como é o caso das disquetes, que muitas crianças atualmente nunca utilizaram ou sabem sequer de que se trata. Assim, capas que ilustrem estas tecnologias não transmitirão a mesma mensagem no futuro, como no momento da sua publicação.



(157) 1993 – Arrow Books, Reino Unido

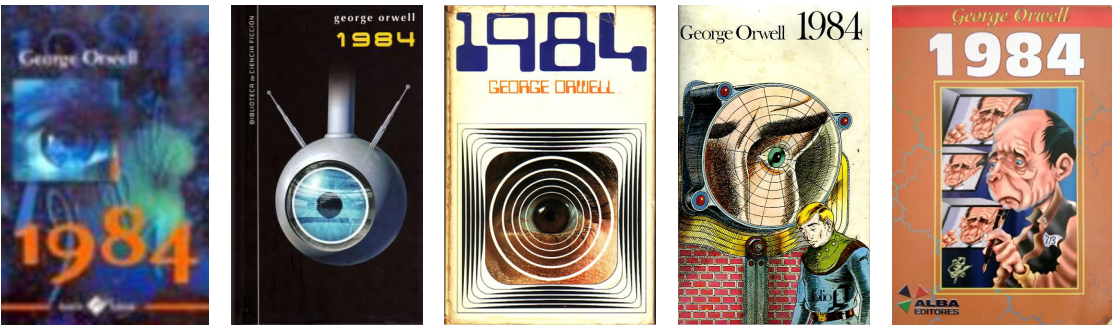
(328) 2014 – Debolsillo, Espanha

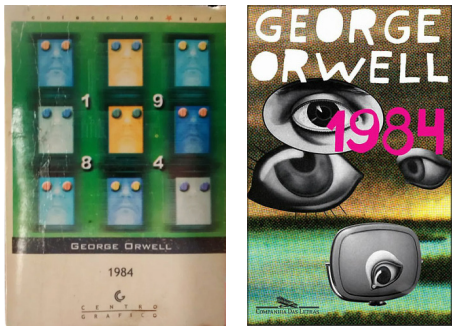
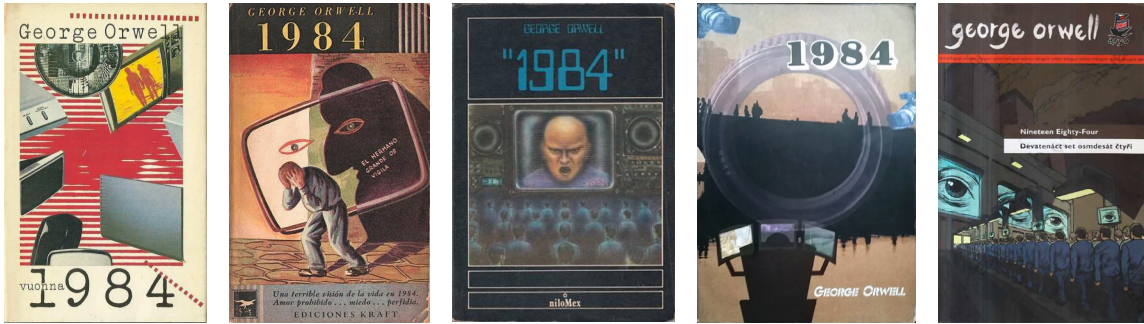


• Câmaras de vigilância

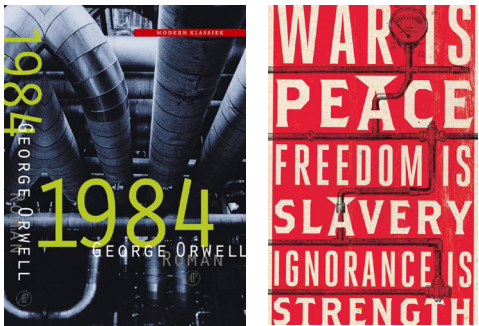
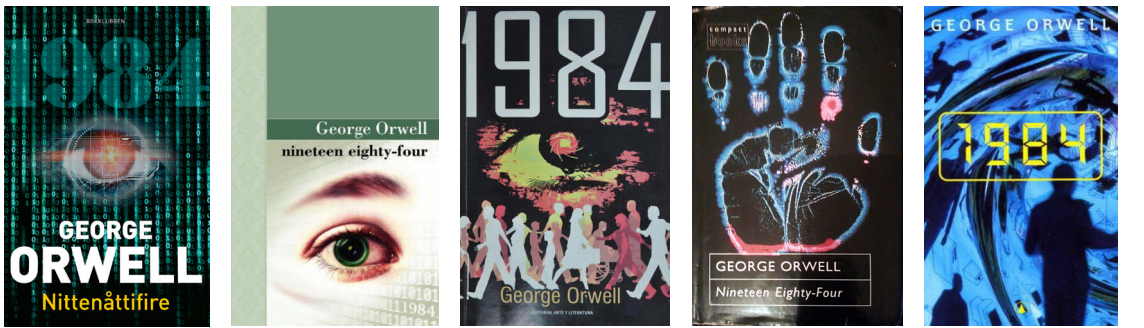
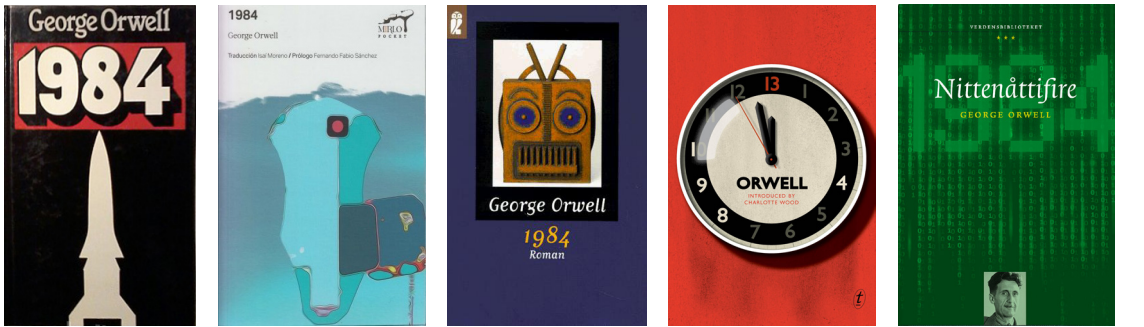
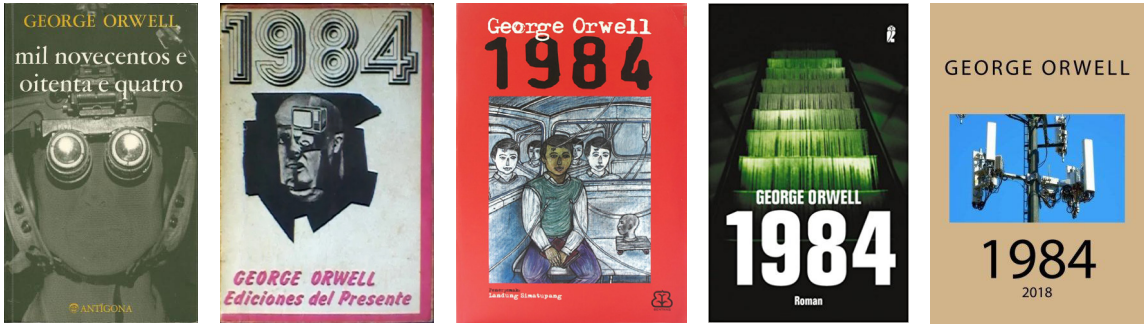


• Ecräs





• Outros



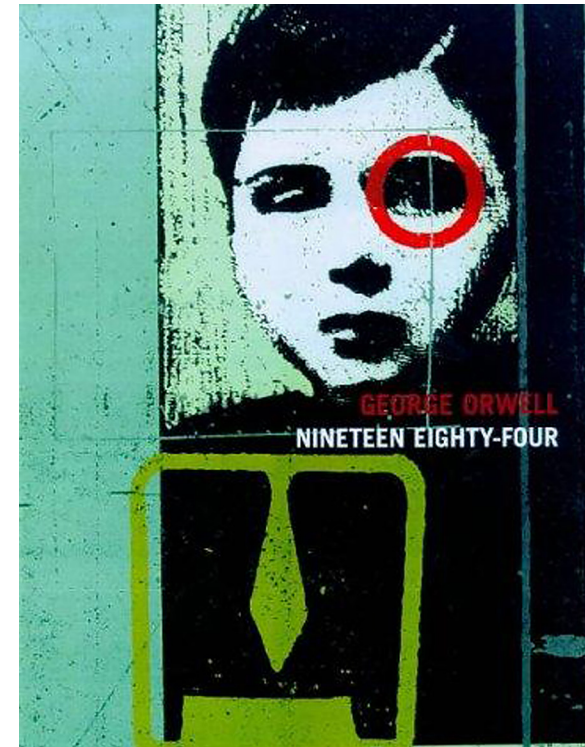
3.8.4 Rosto Vigilante

Nesta categoria incluíram-se todas as capas nas quais foi possível identificar um rosto, que geralmente fita o observador. Adicionalmente, destacaram-se as capas que evidentemente representavam o Grande Irmão e iam de encontro à sua descrição na obra: “...o rosto de um homem dos seus quarenta e cinco anos, com farto bigode, e feições de uma beleza austera.” (Orwell, 2015, p. 5). Dunnico (2011) concorda com as interpretações apresentadas anteriormente, que consideram que esta personagem se assemelha ao ditador Stalin.

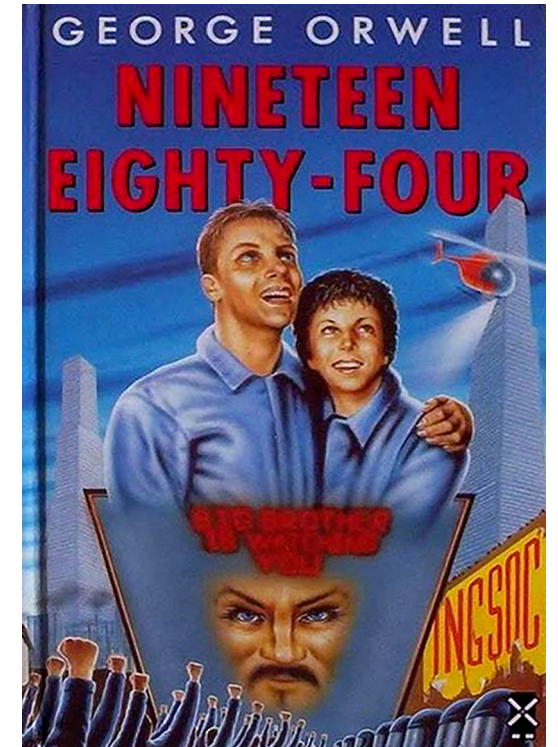
Ao observar este conjunto de soluções, encontram-se diferentes interpretações visuais da figura do Grande Irmão, algumas das quais não incluem o seu característico bigode e, por esse motivo, não foram incluídas nesse grupo. Ainda assim, torna-se clara a intenção de representar esta personagem devido à sua postura dominante e ao seu contexto envolvente. Existe também um exemplo no qual o rosto do Grande Irmão foi deixado em branco, possivelmente para permitir que o leitor associe esta personagem a uma figura da sua própria realidade. Em algumas capas, a figura do Grande Irmão encontra-se presente nos cartazes espalhados pela cidade, chegando, em alguns dos casos, a ser quase impercetível.

Por outro lado, algumas capas que incluem um rosto predominante na capa não aparentam representar esta personagem. No caso da capa presente na imagem (178), observa-se um rosto que parece pertencer a uma criança, representada numa ilustração criada por Alex Williamson utilizando a serigrafia, a qual lembra o *stencil* e a *street-art*. Este estilo de imagem sugere os trabalhos de artistas de rua, os quais geralmente englobam algum tipo de crítica social. Adicionalmente, a figura aparece acompanhada de um círculo vermelho que evidencia o seu olho, referindo-se, possivelmente, à constante vigilância cujos cidadãos são alvo. Pensou-se igualmente que a capa, ao apresentar uma criança com um dos olhos fechados e o outro com um círculo, poderá referir-se ao facto de, em 1984, as crianças serem ativamente encorajadas a vigiar os seus próprios pais e a denunciá-los à *Polícia do Pensamento*, caso detetem algum comportamento suspeito. Quanto aos pais, estes podem, por sua vez, ser representados pelo símbolo esverdeado por cima do tronco da figura, que faz lembrar uma gravata. À semelhança desta capa, existem também outras que não tentam ilustrar o Grande Irmão, apresentando, pelo contrário, o rosto de uma mulher, ou, noutro caso, o rosto de um homem com barba e óculos. Por sua vez, a capa com um tom esverdeado da *Penguin*, onde se verifica um rosto de lado a fitar o observador, pode tanto representar o Grande Irmão a vigiar, como Winston a ser vigiado.

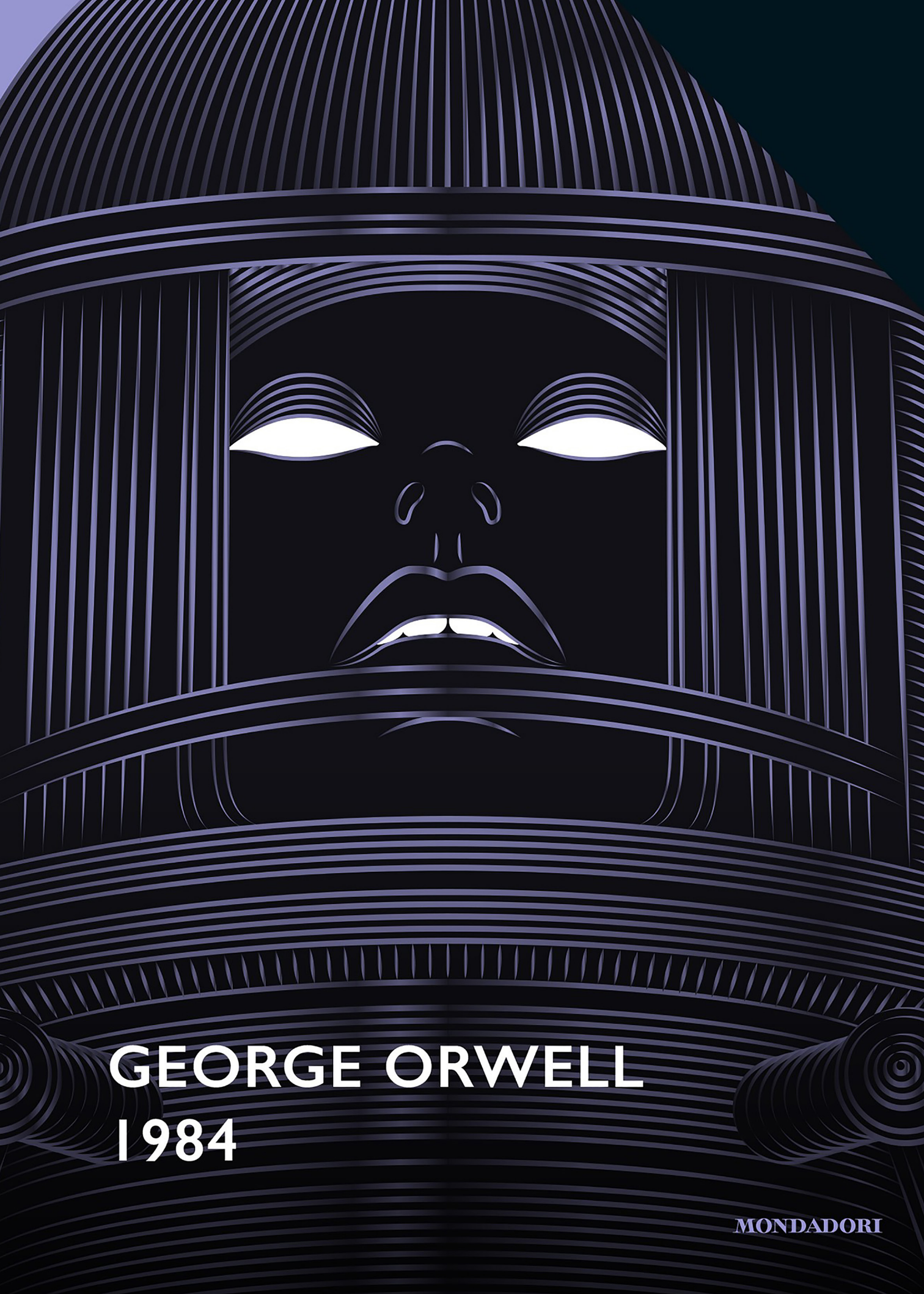
No caso da capa da edição de estudante da editora *New Windmills*, na qual estão representados Winston, Julia e o Grande Irmão, Dunnico (2011) propõe a hipótese da imagem pretender ser irónica, fazendo referência aos piores exemplos de retratos oficiais de ditadores. Ainda assim, este considera que a probabilidade de se tratar apenas de uma pintura de baixa qualidade é superior.



(178) 1999 – Secker and Warburg, Reino Unido



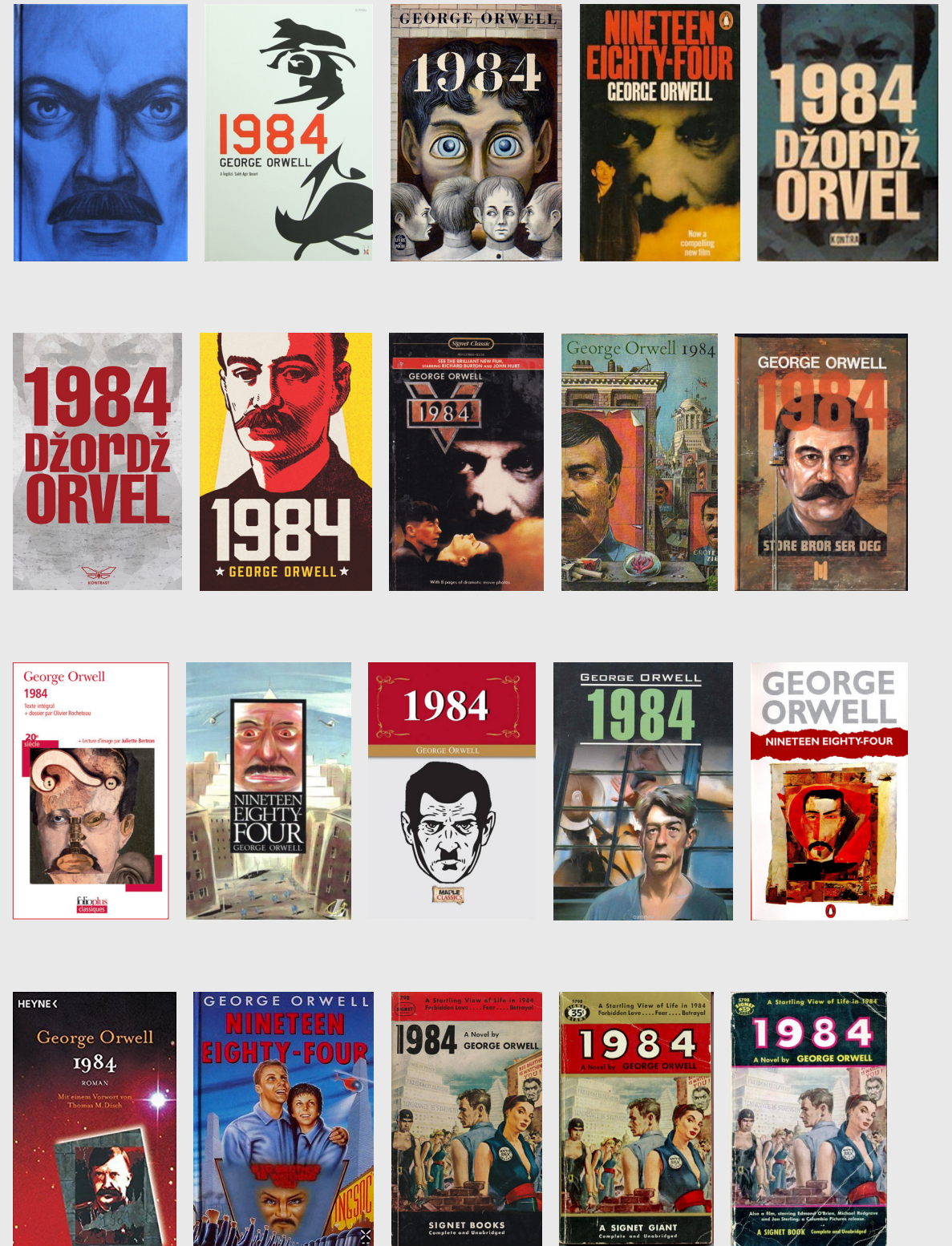
(137) 1990 – Heinemann New Windmills, Reino Unido

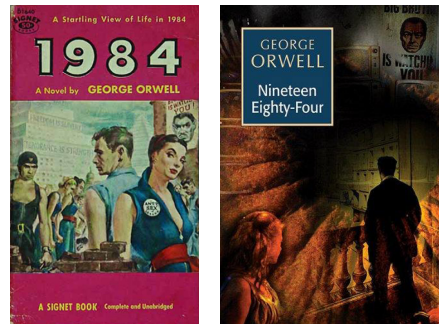


GEORGE ORWELL 1984

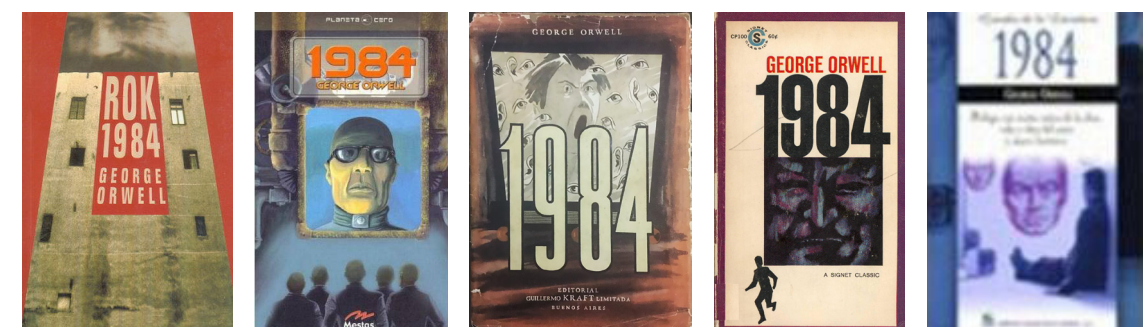
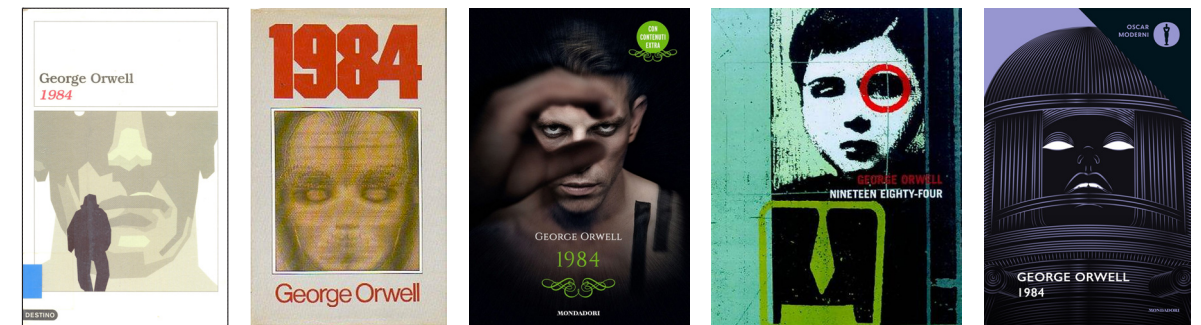
MONDADORI

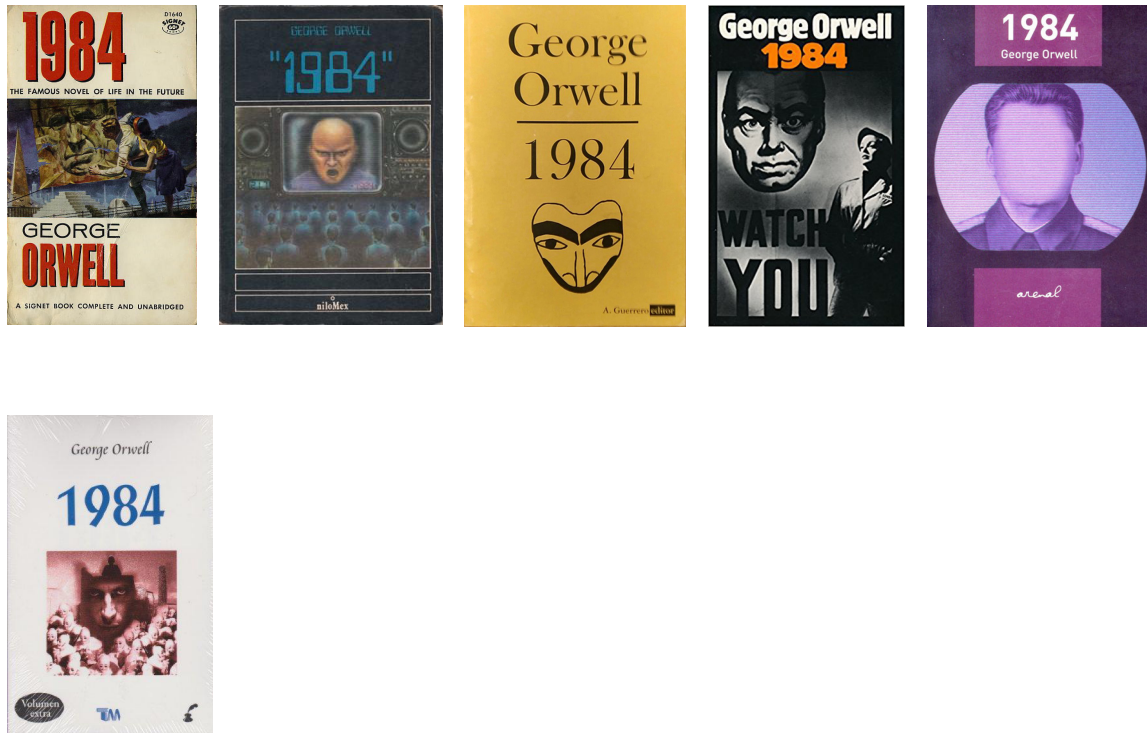
• Big-Brother





• Outros

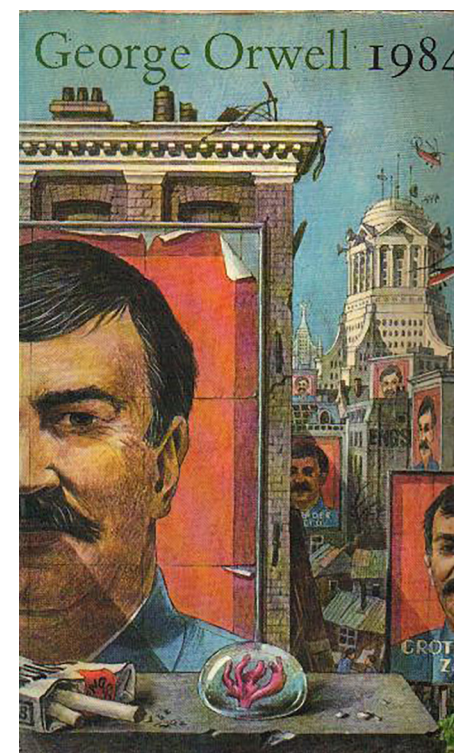




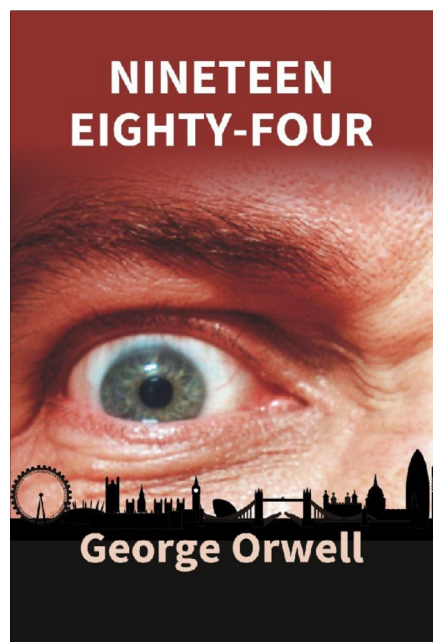
3.8.5 Edifícios

Ao juntar as capas nesta categoria, procurou-se encontrar capas nas quais estivesse visível a cidade onde a narrativa decorre ou, pelo menos, partes de edifícios desta. Enquanto algumas capas seguem uma abordagem mais abstrata, outras procuram criar um contexto visual para a narrativa, chegando a incluir elementos da mesma. Adicionalmente, em algumas das capas, a cidade e os seus edifícios são o foco da imagem, enquanto noutras a arquitetura surge apenas como um plano de fundo. Dentro deste conjunto de edifícios destaca-se, particularmente um género distinto de construções comuns em forma de pirâmide, as quais simbolizam os quatro Ministérios mencionados no livro. Estes edifícios são descritos como uma “Enorme estrutura piramidal de luzidio cimento branco, elevando-se, terraço sobre terraço, a trezentos metros de altura.” (Orwell, 2015, pp. 7-8), onde se encontram também gravados os *slogans* do Partido.

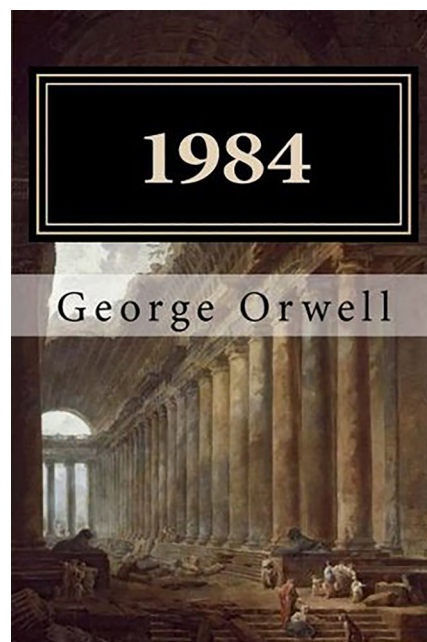
Na capa publicada pela editora holandesa *De Arbeiderspers*, já antes mencionada, além da cidade é também possível identificar os cartazes com a imagem do Grande Irmão, helicópteros, o pisa-papéis com o coral e os cigarros Vitória. Pelo que se conseguiu apurar, esta é a única capa onde se verifica a presença simultânea do pisa-papéis e dos cigarros *Vitória*. O significado de ambos os objetos foi já exposto anteriormente no capítulo dos *Símbolos*. Adicionalmente, pensa-se que esta capa é a que combina o maior número de elementos da história.



(84) 1982 – *Arbeiderspers*, Holanda



(365) 2017 – Kalpaz, Índia



(386) 2018 – Createspace, Estados Unidos

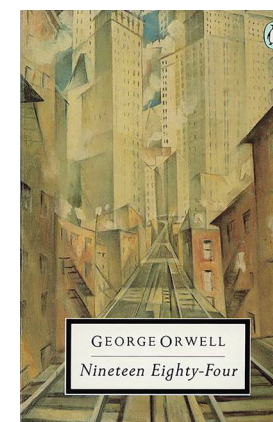
A capa indiana publicada por *Kalpaz Publications* mostra a silhueta duma cidade em frente de um olho expressivo. Esta cidade é facilmente identificável como Londres, devido às suas famosas construções, entre elas a roda gigante London Eye e a torre Elizabeth Tower, mais conhecida pelo nome do seu sino Big Ben. Esta imagem é então composta por um conjunto de edifícios icónicos da cidade atual. Compreende-se que esta figura representa Londres como a conhecemos agora e não como foi descrita pelo autor, ou mesmo como esta a teria conhecido dado que, por exemplo, o arranha céus arredondado 30 St Mary Axe só inaugurou em 2004. Em 1984, Orwell descreve Londres como uma cidade decadente, com edifícios arruinados, janelas cobertas com cartão e telhados de chapa ondulada e zonas bombardeadas cheias de pó. Esta capa pretende talvez transportar a narrativa até ao presente, procurando criar uma relação com o leitor.

Existem, por sua vez, algumas capas que apresentam um tipo de arquitetura anterior à obra, como é o caso da capa publicada pela editora *Createspace* que utiliza um quadro a óleo criado em 1787 pelo pintor francês Hubert Robert chamado *'The Old Temple'*, 'O Templo Antigo' em português (Art Institvte Chicago, s.d.). A única semelhança que se conseguiu apontar entre esta imagem e o livro 1984 foi a decadência em que se encontra o teto do templo do quadro e a cidade na qual decorre a narrativa.

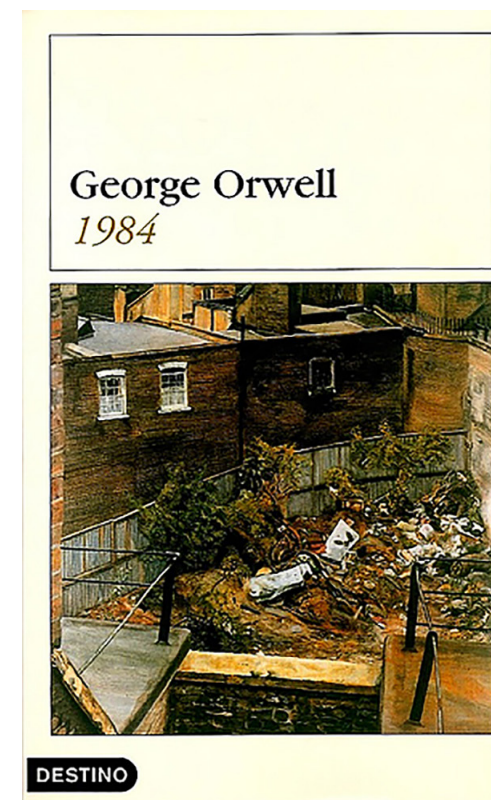
David Dunnico (2011) considera que o livro 1984 se encaixa mais facilmente na categoria de romance distópico e que se observam certas capas onde se procura ilustrar esta realidade. Dunnico destaca a capa criada pela Penguin, que utiliza

uma obra criada em 1920 pelo artista Christopher Richard Wynne Nevinson chamada *'The Soul of the Soulless City'*, 'A Alma da Cidade Sem Alma' em português, que representa a cidade de Nova Iorque. Este afirma que, embora algumas capas que representam uma potencial cidade distópica o façam criando um ambiente sombrio, esta edição da *Penguin* mostra outra abordagem que poderá ter sido mal compreendida. Dunnico, explica que nesta imagem, posteriormente reutilizada numa edição para estudantes, a cidade representada é “dinâmica e surpreendentemente moderna” (Dunnico, 2011, p. 21, tradução livre). Este afirma que a imagem da capa se aproxima mais à descrição feita no livro de Emmanuel Goldstein, o inimigo do Partido, sobre uma sociedade futura “...um mundo cintilante e asséptico, de vidro, aço e betão imaculadamente branco...” (Orwell, 2015, p. 191), do que à cidade decadente onde a narrativa se situa. Conforme mencionado, os únicos edifícios em Londres em 1984 que se aproximam desta descrição, são os dos quatro Ministérios.

David Dunnico (2011) aponta para a capa espanhola presente na imagem (195), a qual apresenta uma pintura que ilustra a perspetiva de alguém que observa o jardim das traseiras do seu vizinho, como a sua predileta. “A sugestão do artista parece clara: Vivemos em sociedades nas quais observamo-nos uns aos outros faz parte daquilo que nos une.” (Dunnico, 2011, p. 2, tradução livre).

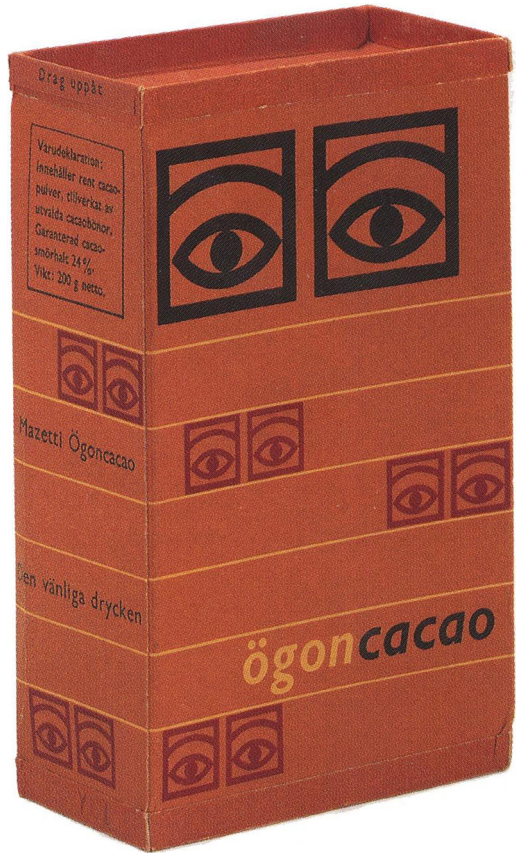


(140) 1999 – Penguin Books, Reino Unido



(195) 2002 – Destino, Espanha

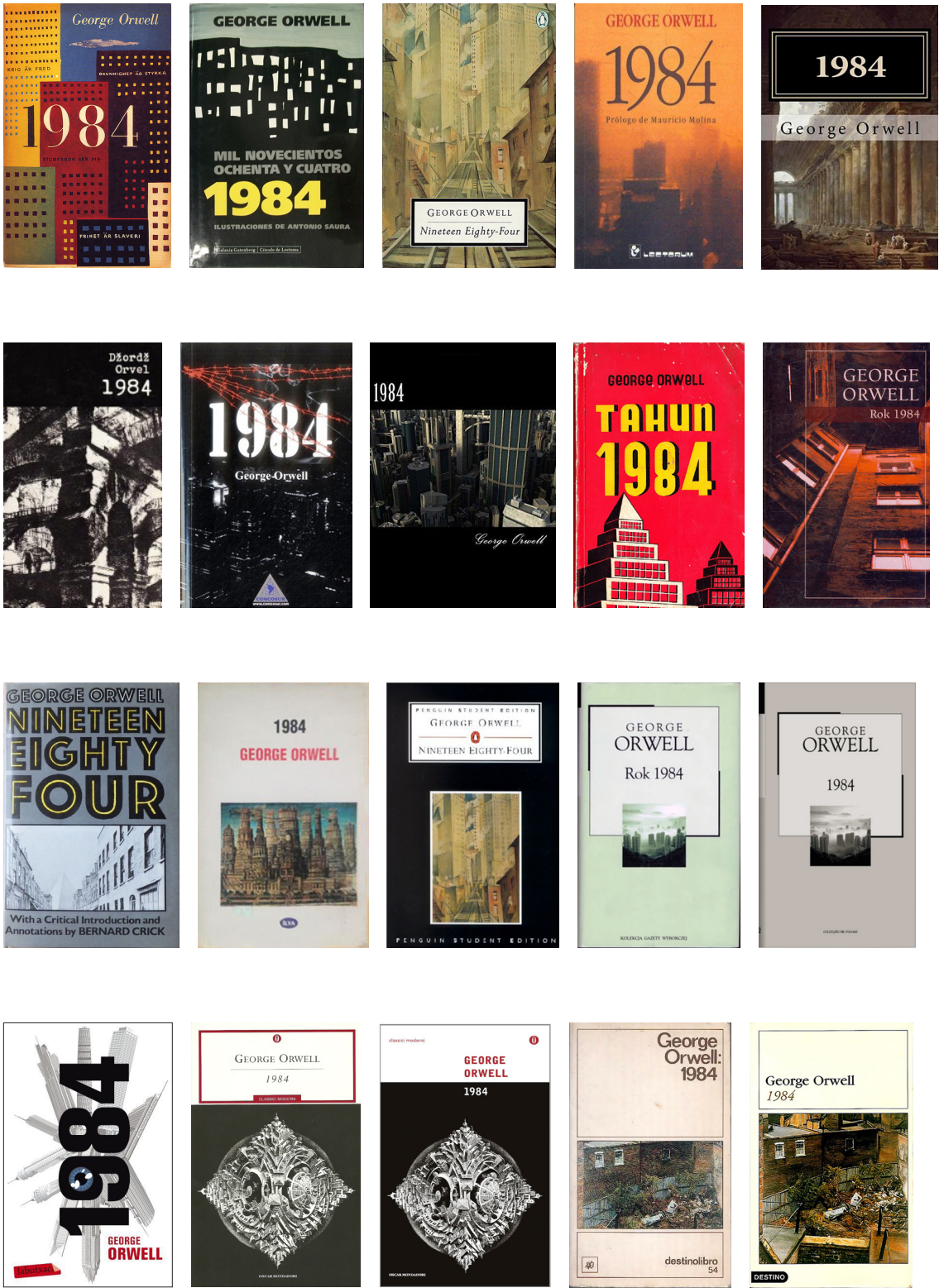
O designer gráfico sueco Olle Eksell, mais conhecido por criar, em 1956, os icônicos olhos da embalagem de chocolate da marca Ögon Cacao, optou por representar na capa do livro vários edifícios da cidade. Esta capa foi concebida depois do grafismo da embalagem de chocolate, em 1959. A relação entre o grafismo da embalagem e o da obra analisada é curiosa, já que atualmente esta encaixar-se-ia no conjunto de capas criadas para 1984, onde o tema do olho é explorado incessantemente. Assume-se, no entanto, que provavelmente Eksell não terá reconhecido esta relação entre os projetos, pois o olho não estaria tão associado à obra no ano em que este criou a capa, como de momento. Há também que considerar que a imagem do olho já se encontrava associada a esta marca antes de Eksell criar o novo grafismo para a embalagem.

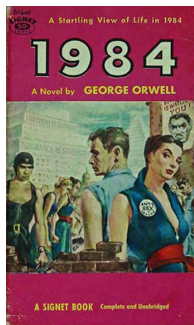
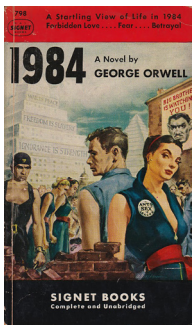
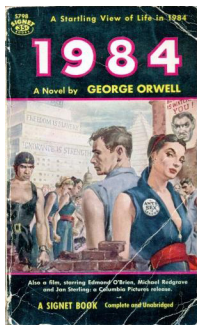
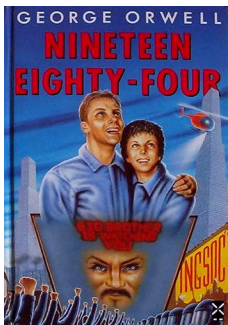
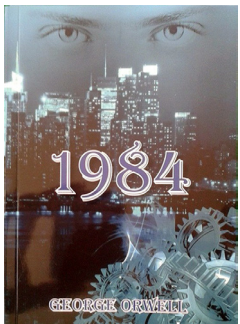
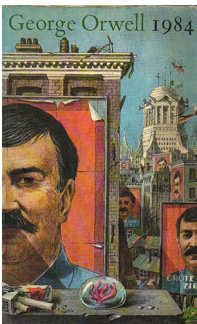
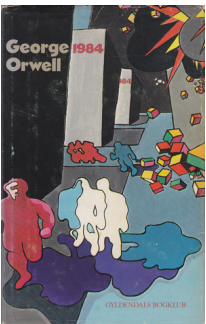
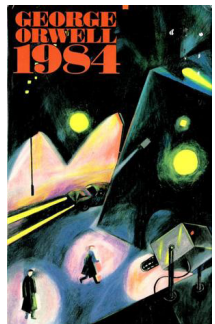
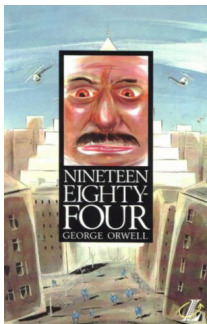
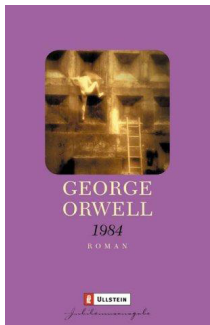
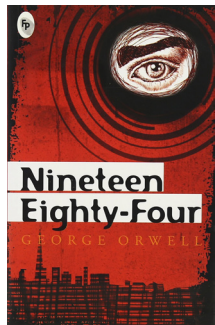
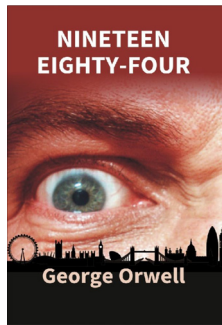
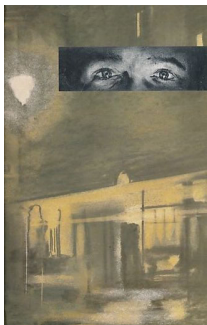
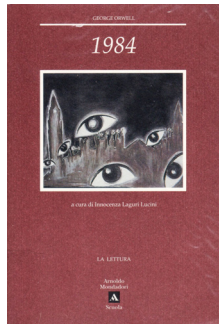
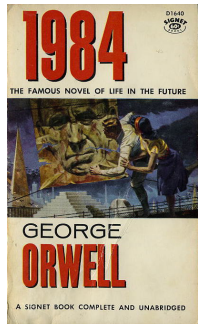
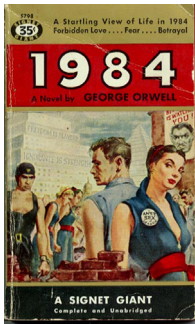
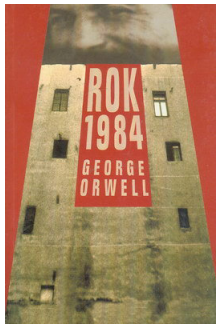
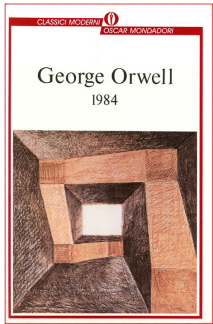


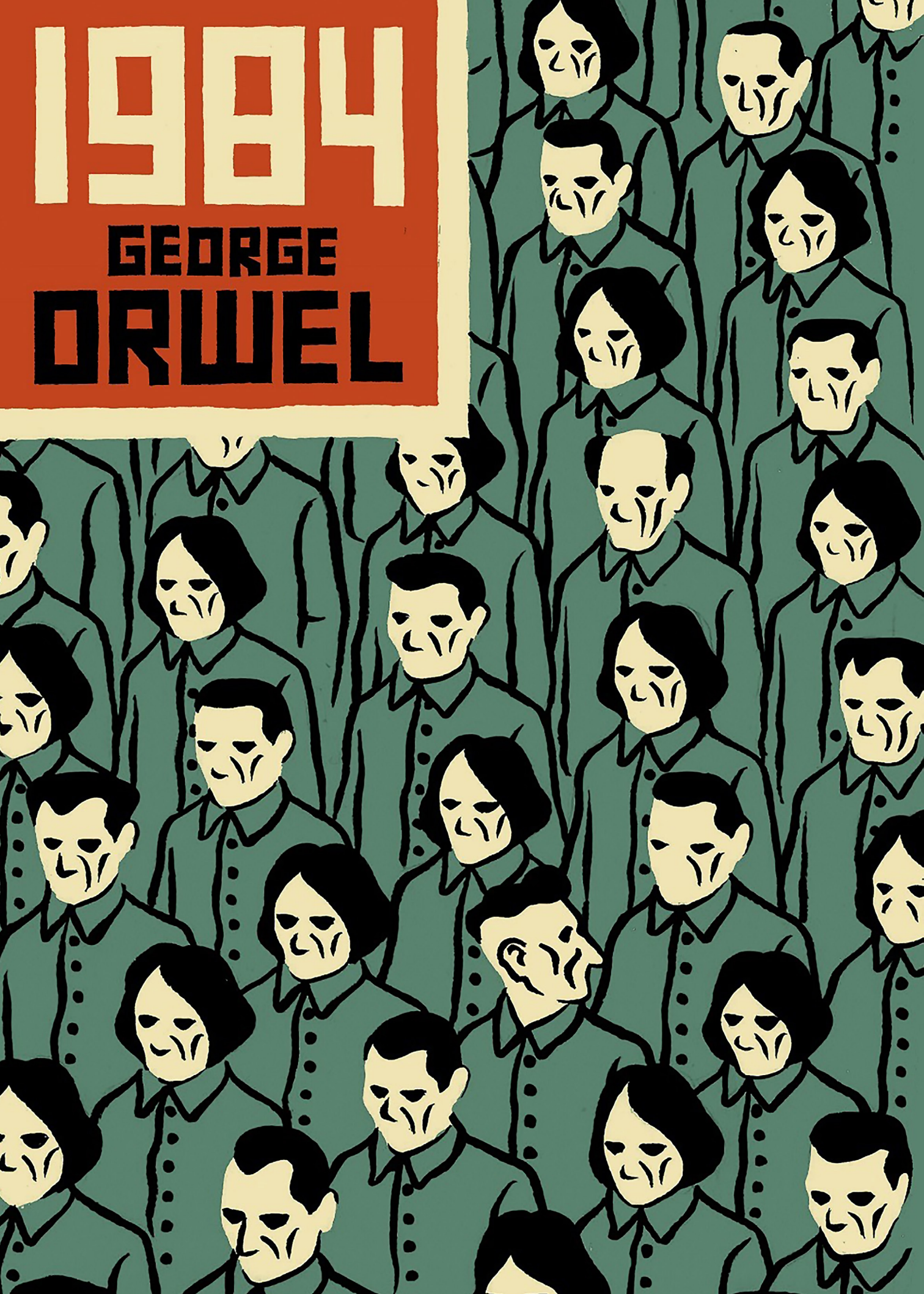
↑ Figura 45
Olle Eksell - Ögon Cacao, 1956



(13) 1959 – Häftad bok, Suécia







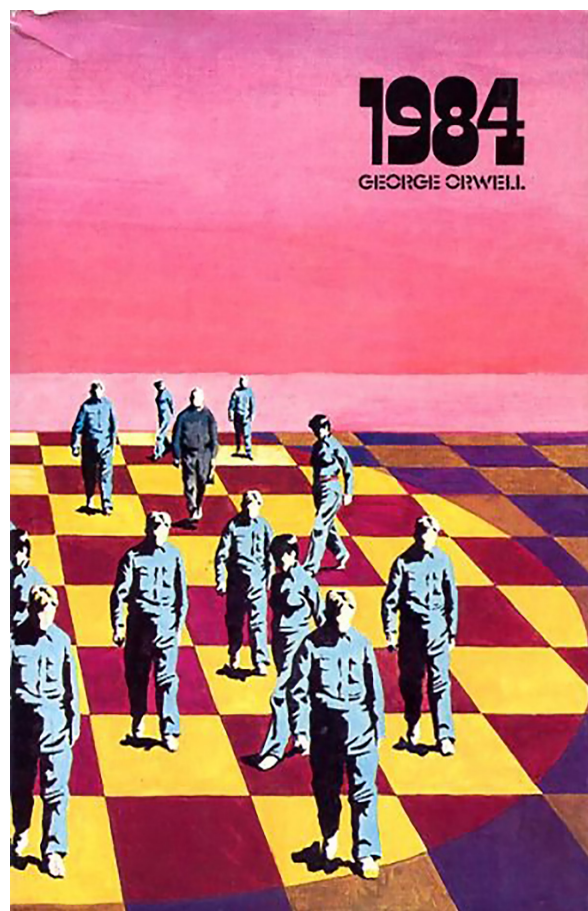
3.8.6 População

Neste conjunto de capas, podem-se identificar tanto grandes grupos de pessoas, como capas com apenas três figuras humanas. O que estas imagens têm em comum é o facto de todas representarem uma parte da população de 1984. Em duas destas é possível observar uma multidão na qual uma ou duas figuras olham numa direção diferente de toda a população. Depreende-se que estas personagens se tratam de Winston e Julia, cujas posturas exprimem a sua revolta contra o Partido. Ao contrário de todos os restantes que apresentam uma postura submissa, com a cabeça baixa e uniforme, estas figuras assumem uma atitude divergente. Estas capas transmitem imediatamente o conceito de uma realidade onde os cidadãos vivem alienados e conformados ao seu destino e suscitam intriga sobre estas personagens, que ousam desafiar a norma. Em várias capas é possível verificar a presença do uniforme de macacão azul, utilizado pelos membros do Partido Externo, como é o caso de Winston.

Grande parte das capas deste grupo transmitem o controlo que o Partido tem sobre toda a população e a sua falta de individualidade. Na imagem apresentada na capa da editora sueca *Albert Bonniers*, os cidadãos encontram-se sobre um chão aos quadrados, que, mesmo tratando-se talvez de um acaso, parece aludir a um tabuleiro de xadrez. Deste modo, a imagem transmite a ideia de que o Partido pensa nos habitantes da Oceânia como meros peões no seu tabuleiro, prontos a ser manipulados conforme a vontade do governo.

Embora várias capas representem uma população oprimida e subordinada, a imagem criada na capa eslovaca (190) é bastante diferente. Aqui, a população aparece vestida de um modo diferente, de braços unidos e com um sorriso no rosto, a segurar algo que se parece com copos, num ambiente de celebração. Ora, ao ler a obra de Orwell, podemos atribuir esta atitude festiva aos cidadãos da Oceânia que se mostram deslumbrados pelo Grande Irmão, acreditando em todas as mentiras do Partido, apesar de este ter vindo a fornecer uma qualidade de vida progressivamente mais baixa. Ao observar a indumentária das figuras presentes na imagem, pode-se ponderar, por outro lado, que estas se tratam de proles, que vivem mais livremente e não vestem o uniforme do Partido. Ainda assim, é possível que a roupa seja apenas um detalhe sem importância, visto que os membros do Partido Externo mostravam igual, ou talvez maior, dedicação ao Grande Irmão. Quanto aos possíveis copos, estes podem estar a fazer alusão ao gin *Vitória*, consumido frequentemente e presente até na cantina do local de trabalho de Winston.

Em 1966, a editora Penguin lançou o livro *1984* dentro da sua nova série *Modern Classics* cuja capa apresentava uma secção do quadro a óleo *'The Control Room, Civil Defence Headquarters'*, em português *'A Sala de Controlo, Sede da Defesa Civil'*, criado por William Roberts em 1941. O quadro em questão apresenta funcionários de escritório completamente emergidos nas suas atividades, algo



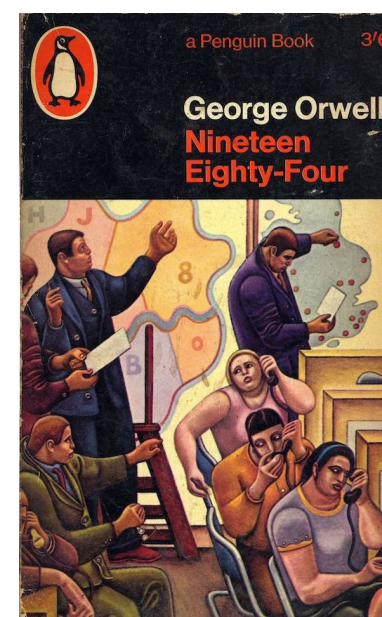
(76) 1980 – Albert Bonniers
Förlag, Suécia



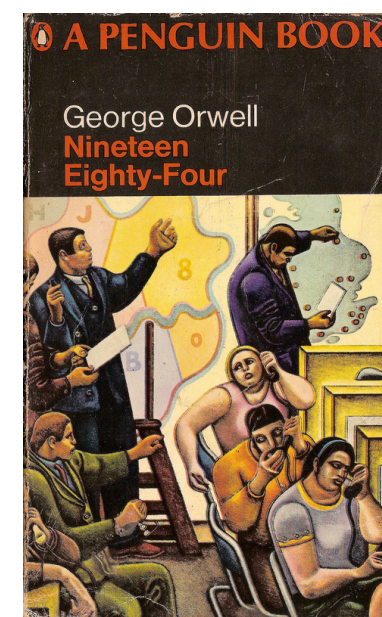
(190) 2001 – Slovart, Eslovénia

que, como apontado por Dunnico (2011), sugere as funções desempenhadas por Winston e Julia no *Ministério da Verdade*, onde se alteram registos. Tal como Winston e os seus colegas, que utilizam o *falascreve* para redigir os seus textos, também as senhoras representadas na pintura estão a falar para um aparelho, neste caso um telefone. “As figuras são arredondadas mas não há nada de aconchegante nelas – há uma furtividade nas figuras ao telefone sugerindo que a atividade que desempenham não é inteiramente benigna.” (Dunnico, 2011, p. 13, tradução livre). Esta imagem foi utilizada em mais duas capas, em 1968 e 1969, sendo que as três seguem a grelha criada pelo designer gráfico Romek Marber, em 1961. Nesta, a imagem ocupa um pouco mais do de dois terços do espaço disponível, enquanto o resto é disposto em três faixas com o título da obra, o autor e o logo da editora. Pearson explica que este foi o momento em que a editora *Penguin* optou por utilizar imagens nas suas capas, devido ao facto da sua quota de mercado estar a diminuir aceleradamente. Isto levou a editora a entregar este trabalho a Romek Marber que criou esta grelha familiar (Walker Art Center, 2012). Na primeira capa, foi incluído no canto superior direito o preço do livro, três xelins e seis pences. David Dunnico (2011) afir-

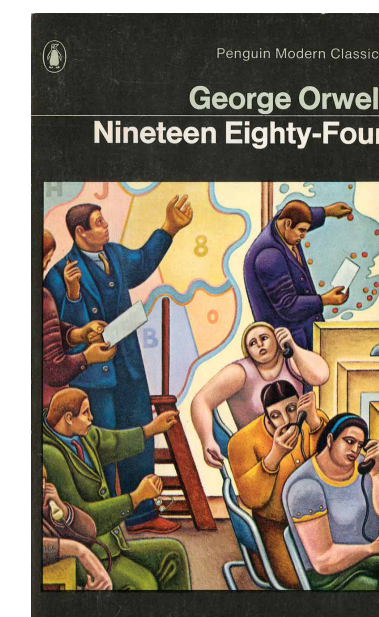
ma que, a seu ver, a última versão da capa é a melhor em termos de design e a penúltima, a pior. Dunnico aponta para este acontecimento como fazendo parte de um período atribulado na editora, resultante da saída de membros de grande relevância da equipa. Esta imagem foi aplicada de novo numa versão áudio do livro em 1997. A grelha Marber tinha já sido utilizada anteriormente noutra capa de 1984, a qual ilustra um olho no fim do que parece ser uma gaiola e foi já exibida na categoria dos *Olhos*.



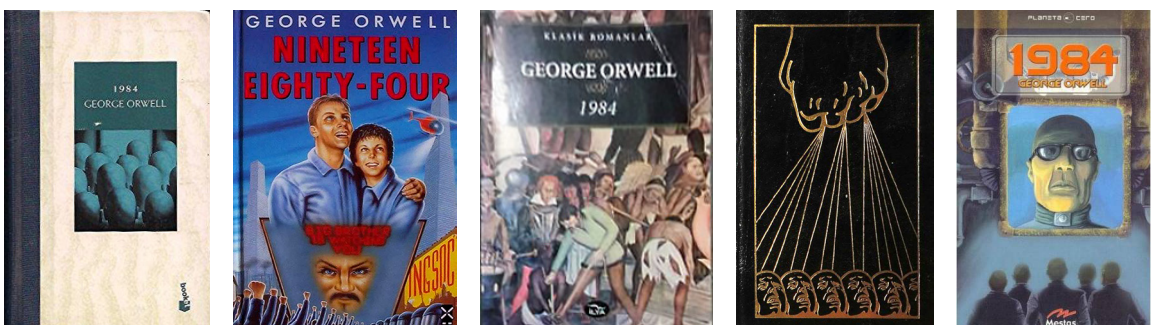
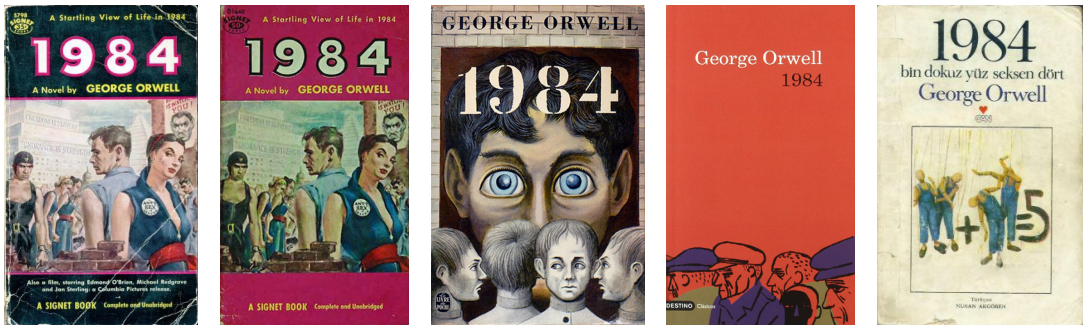
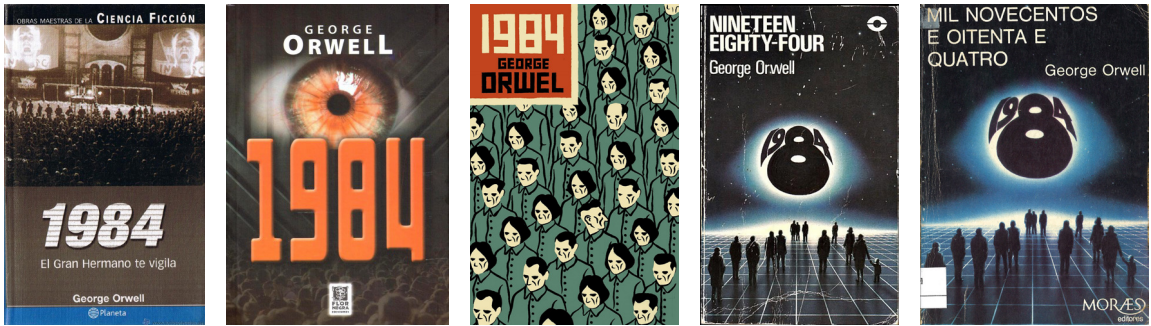
(49) 1966 – Penguin Books,
Reino Unido



(53) 1968 – Penguin Books,
Reino Unido



(55) 1969 – Penguin Books,
Reino Unido

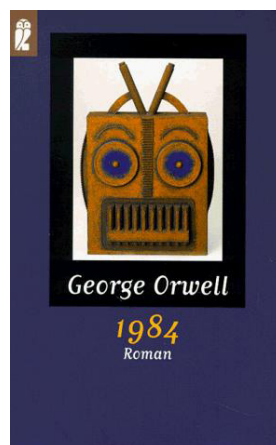


3.8.7 Ficção Científica

Ainda que a categoria da tecnologia se encontre muito ligada à ficção científica e, por esse mesmo motivo, se repetirem algumas das capas, considerou-se que algumas, particularmente as que sugerem um livro de ficção científica, não pertenciam na categoria da tecnologia. Mais, considerou-se igualmente que várias capas, cujas ilustrações representam diversas tecnologias, como câmaras de vigilância e ecrãs, não se encaixavam nesta categoria, por se tratarem de objetos do quotidiano. Há também que considerar que, no momento em que foram criadas, as capas poderiam mostrar tecnologias que eram para a época consideradas futuristas, embora atualmente não o sejam. Um exemplo disto mesmo surge na capa criada pela editora alemã *Ullstein* por volta de 1998, onde se pode observar um robô que, apesar de obsoleto agora, se consideraria um avanço face à tecnologia disponível na época em que foi desenhado. Deve-se, no entanto, notar que na obra, embora Winston utilize uma máquina conhecida como *falascrive* para redigir os seus textos, nunca é feita qualquer referência a robôs. Como mencionado por Asimov, “Orwell foi incapaz de imaginar computadores ou robôs, caso contrário teria posto todos sobre vigilância artificial.” (Asimov, 1981, p. 220, tradução livre). Tal como Isaac Asimov, David Dunnico considera que *1984* não se encaixa na categoria de ficção científica afirmando que:

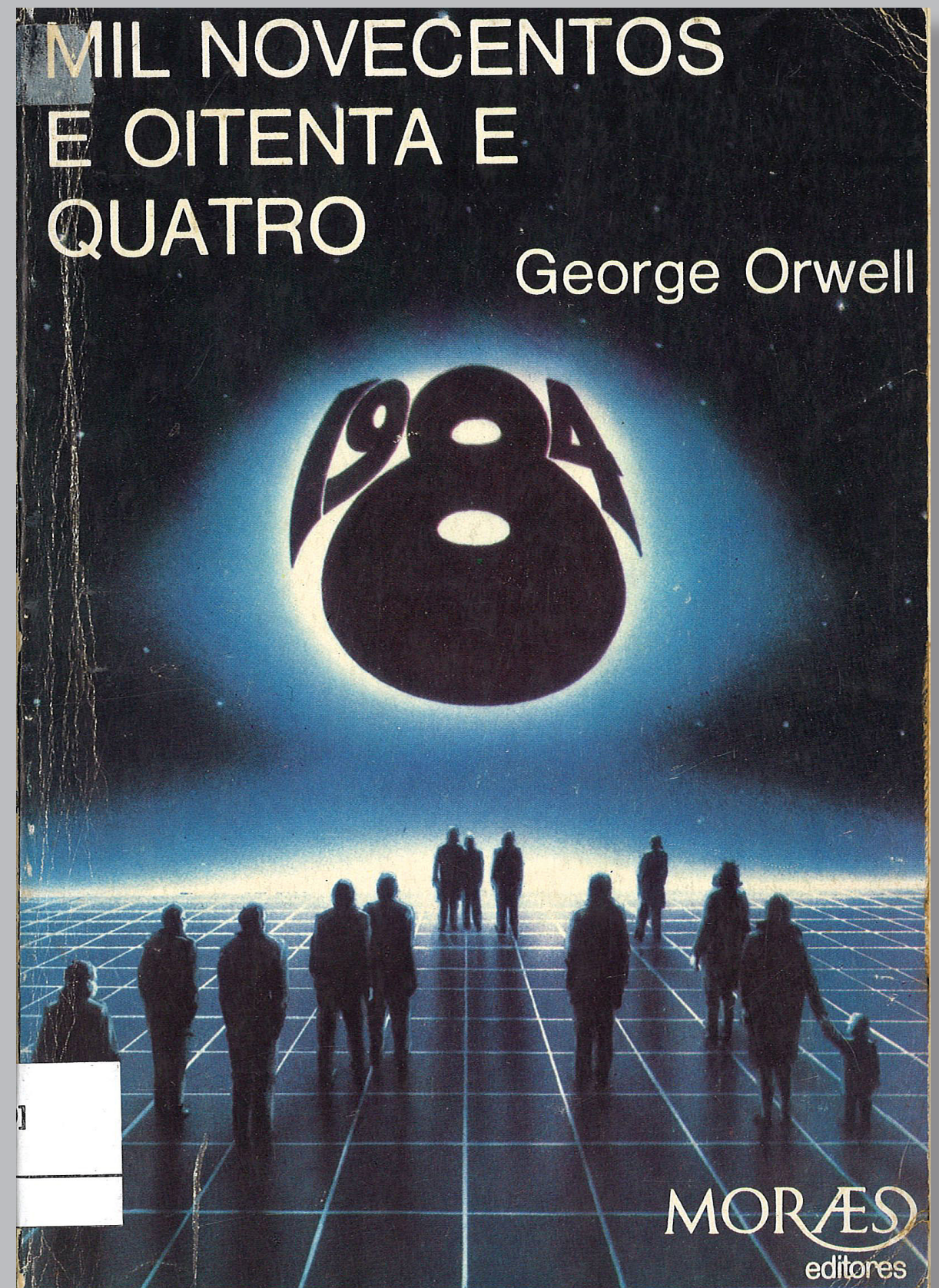
Orwell acreditava que o importante era a política, e não a ficção. Ler *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* como um exemplo de ficção científica é, a meu ver, não compreender o que está em causa, o que levou incidentalmente a algumas escolhas de capa insatisfatórias. (Dunnico, 2011, p. 20, tradução livre).

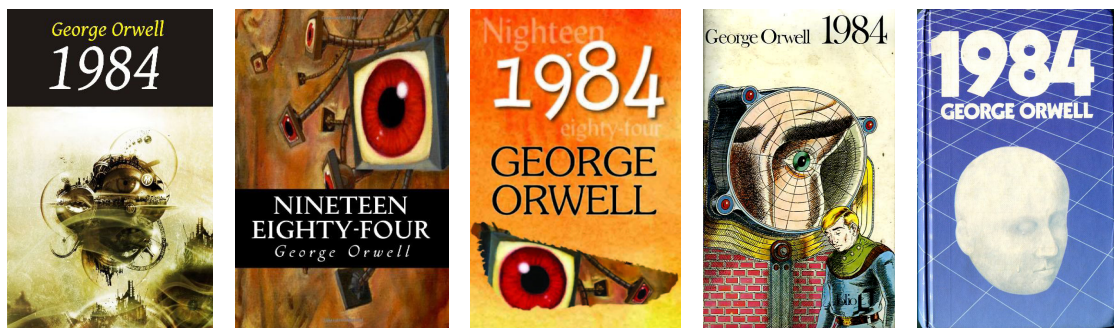
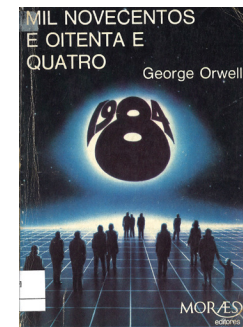
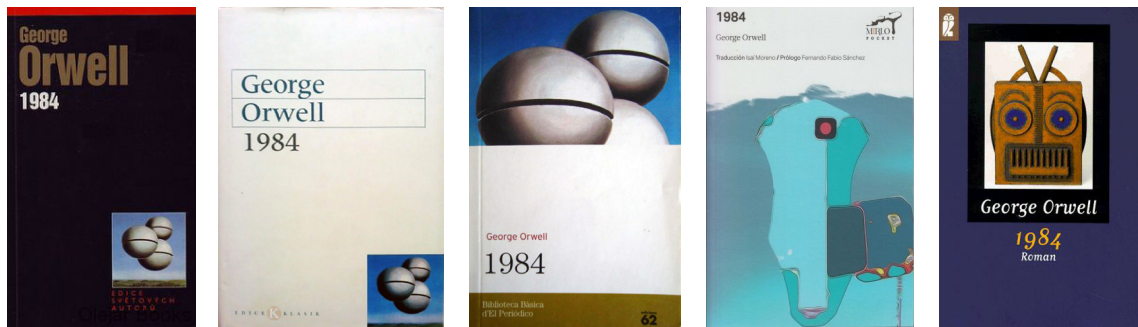
Dunnico (2011) explica que, à exceção dos *telecrãs*, toda a tecnologia presente na obra encontra-se dentro do contexto dos anos 40. Mesmo considerando que o termo ficção científica descreve também obras que desenvolvem novos sistemas sociais, Dunnico elucida que o autor, como mencionado anteriormente, se baseia em sistemas existentes e leva-os às suas inevitáveis conclusões.



(170) 1998 – Ullstein, Alemanha

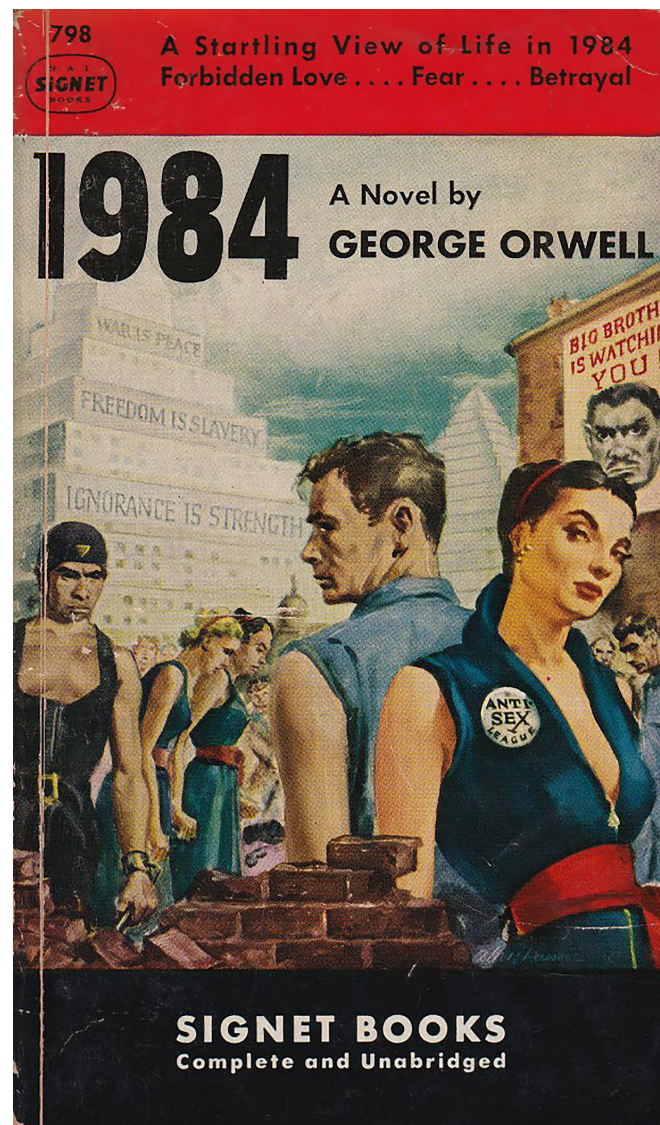
(117) 1984 – Moraes, Portugal





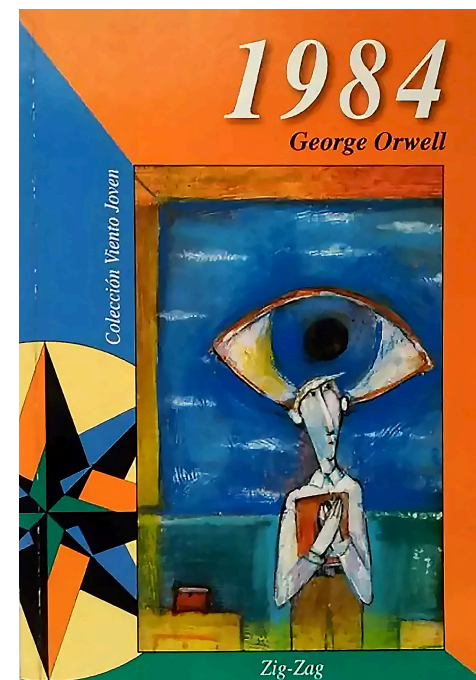
3.8.8 Winston

A personagem Winston trata-se de um homem de 39 anos, portador de uma úlcera varicosa acima do tornozelo direito, com um corpo fraco e translúcido, o cabelo muito claro, o rosto avermelhado e uma pele áspera. Winston é também caracterizado por utilizar o uniforme do Partido, um macacão azul. Considerou-se que as capas deste conjunto ilustravam esta personagem não só pela sua descrição, mas principalmente pelo contexto em que surgem. Isto é, por exemplo, na capa apresentada pela editora *Signet*, que será analisada posteriormente, podemos assumir que as duas figuras principais se tratam de Winston e Julia, não tanto pela sua descrição, já que Winston é desenhado como um homem mais robusto e Julia exhibe um decote acentuado, mas sim por se tratarem das personagens principais e pela sua posição sugerir a sua futura relação amorosa.

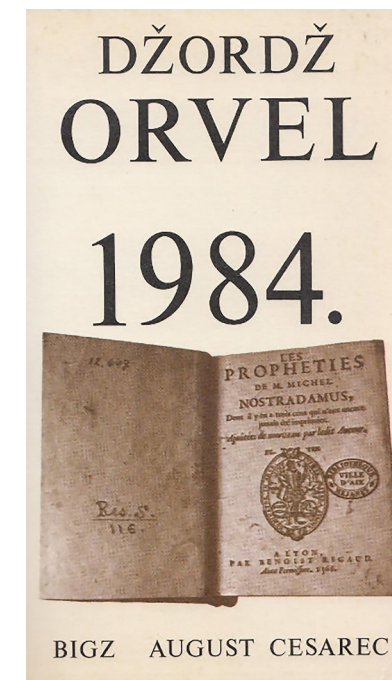


(9) 1950 – Signet, Estados Unidos

Nas três variações de capa publicadas pela editora *ZigZag* é possível observar uma única figura masculina a segurar um livro ao peito. Através da história, compreende-se que esta se trata de Winston a carregar o seu diário, no qual este escrevia os seus pensamentos contra o Partido, dando início à sua revolta. Pensa-se que, de toda a coleção de capas de livro recolhidas, estas se tratam das únicas que representam explicitamente este diário. Isto é, embora algumas capas utilizem frases que Winston escreve neste objeto, mais nenhuma representa o diário no seu formato físico. Note-se que existe mais uma capa que ilustra um livro, no entanto, esta, concebida pela editora bósnia Bigz August Cesarec, não parece procurar representar o diário de Winston, uma vez que este livro exhibe texto impresso, e não manual. Esta folha refere o livro *Les Propheties* de Michel de Noterdame, conhecida em português como as *Centúrias*, que consiste num conjunto de versos proféticos escritos de um modo bastante hermético. Pensa-se que a ligação entre esta obra e *1984*, estabelecida na capa, se baseia simplesmente na crença de que Orwell redigiu o seu livro como se tratasse de uma profecia. Na verdade, o próprio autor explicou que não acreditava necessariamente que a sociedade descrita na obra iria forçosamente chegar, mas que algo parecido poderia acontecer. Orwell pretendia que o seu livro fosse compreendido como uma sátira e um aviso sobre os perigos do totalitarismo.



(231) 2005 – ZigZag, Chile



(102) 1984 – Bigz August Cesarec, Bósnia

Na capa publicada pela editora *De Arbeiderspers*, Winston encontra-se no que aparenta ser o *Ministério do Amor*, aludindo ao final da narrativa, onde esta personagem é levada ao limite da sua condição humana, por meio de tortura, observando-se o seu corpo num estado decadente e o seu espírito derrotado.

A cara da criatura parecia projectar-se para diante, devido à postura curvada do corpo. Uma cara infeliz, de presidiário, com a testa saliente a prolongar-se pelo crânio calvo, nariz adunco, maçãs do rosto descarnadas, acima das quais brilhavam uns olhos vigilantes e ferozes. Tinha as faces sulcadas de rugas, a boca encovada. (...) Mas o que realmente o assustou foi a magreza do seu corpo. O tórax com as costelas à vista, pouco mais largo que um esqueleto... (Orwell, 2015, pp. 272-273).

Presumiu-se que a capa criada para a editora *Alba*, na qual se observa um homem já calvo e com rugas no rosto, representava a figura de Winston. Ainda que esta ilustração exiba um homem de idade superior à de Winston, considerou-se que esta era a possibilidade mais provável, já que nenhuma outra personagem da obra se encaixaria nesta descrição. A figura em questão apresenta uma expressão angustiada, tal como Winston se sente, e parece atormentada pelos três ecrãs voltados para si, algo que mais nenhum outro cidadão pareceu demonstrar durante o curso da narrativa. Inicialmente, pensou-se que o rosto presente nestes ecrãs se trava do rosto de Winston, como que a replicar os seus movimentos, comportando-se como um monitor de vigilância. No entanto, ao observar mais detalhadamente a imagem, reparou-se que esta figura, embora igualmente envelhecida, não apresenta a mesma expressão de Winston, já que tem os olhos fechados, outra roupa, e uma mão a apontar em frente, em vez de a segurar uma caneta. Pensou-se, então, que esta segunda figura talvez pudesse representar o Grande Irmão, ainda que de uma forma igualmente bizarra, ou, por outro lado, possivelmente O'Brian, que afirmou ter vigiado Winston durante sete anos até à sua detenção. Adicionalmente, nesta imagem, Winston não se encontra com o uniforme do Partido, algo que não é inédito na representação desta personagem em outras capas, no entanto, este apresenta o número 713 no seu peito, que não parece ter qualquer relação com a obra. Possivelmente, este número foi incluído na ilustração para simbolizar a falta de individualidade dos cidadãos, considerados apenas números para o Partido.

No ano 2000, a editora Penguin lançou uma nova capa de livro, a qual fez uso do quadro pintado em 1992 por Stephen Conroy chamado *Abstract Painting*, 'Pintura Abstrata'. Neste distingue-se a figura de um homem vestido com um fato, encostado contra uma parede com três relógios, que marcam horas diferentes, junto a telefone fixo. Esta pessoa, com o seu ar sombrio, pode tratar-se de Winston, que se sente isolado, e os relógios poderão aludir à incerteza sobre os factos do passado e presente, já que os cidadãos não têm a certeza sequer do ano em que se encontram. Dunnico (2011) acrescenta que, embora a figura possa efetivamente ser Winston, esta poderá igualmente representar O'Brian, realçando a ironia do

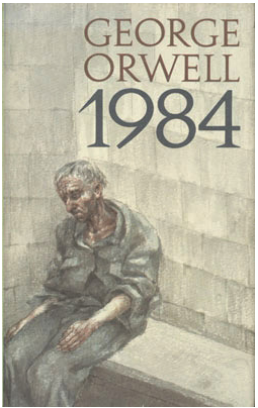
próprio título da obra. Neste caso, o aspeto da imagem confere a O'Brian uma aparência ativa e sombria, características as quais se adequam perfeitamente a esta personagem, que se encontra repleta de secretismo na obra.

Outra capa cuja imagem poderá igualmente ilustrar Winston ou O'Brian é a publicada pela *Companhia Editora Nacional* no Brasil. Na capa, nota-se uma figura de costas voltadas para o observador, vestida com um fato, à semelhança da versão da *Penguin*, sentada numa secretária com um candeeiro de mesa à sua direita e aparentemente concentrada na sua tarefa. Neste caso, pode tratar-se de uma representação de Winston na sua secretária em sua casa, escondido do *telecrã*, a escrever no seu diário, ou, contrariamente, no seu local de trabalho, a reescrever documentos conforme os desejos do Partido. Por outro lado, esta personagem pode também ser O'Brian a trabalhar para o governo, devido à sua roupa mais formal.

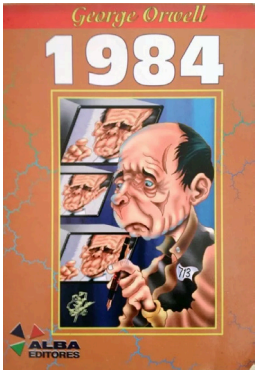
David Dunnico (2011) faz notar o facto de que, embora Winston seja a personagem principal e a história se desenvolva em torno deste, grande parte das capas não se foca nesta figura. Dunnico explica que *1984* é mais uma obra sobre ideias, do que propriamente as personagens que apresenta, não sendo, portanto, surpreendente que as editoras procurem mais frequentemente transmitir estes conceitos. Isto verifica-se ao comparar o número de capas que utilizam o símbolo olho ao invés da imagem de Winston.



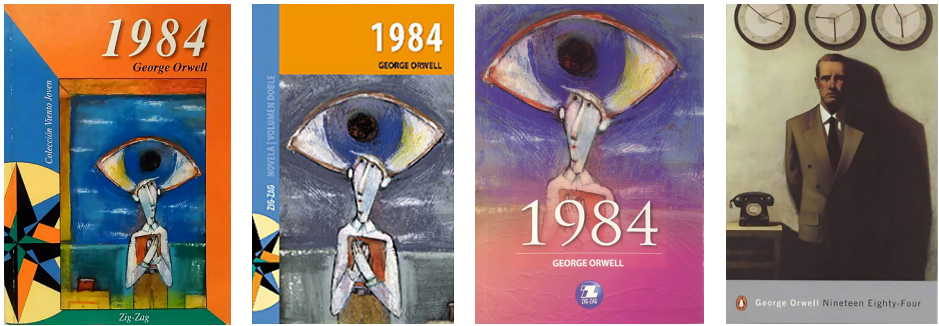
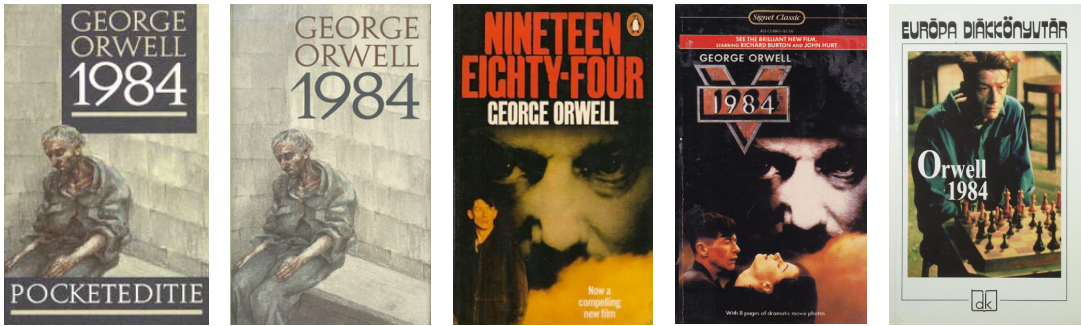
(184) 2000 – Penguin Books, Reino Unido



(393) s.d. – Arbeiderspers, Holanda

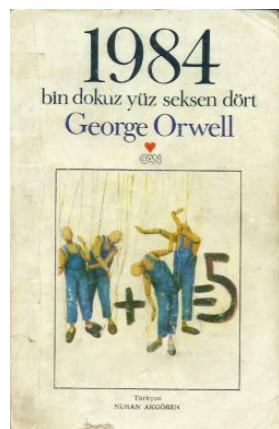


(206) 2003 – Alba Editores, Chile



3.8.9 Excertos da Obra

Ao analisar as capas presentes nesta categoria, conclui-se que a maior parte opta por utilizar a expressão *Big Brother is Watching You*, na versão portuguesa 'O Grande Irmão está a ver-te', adaptando-a ao idioma do país de venda. Outras utilizam antes os três slogans do Partido: *War is Peace*, *Freedom is Slavery*, *Ignorance is Strength*, em português *Guerra é Paz*, *Liberdade é Escravidão*, *Ignorância é Força*, respetivamente. Estes slogans, deliberadamente parodaxais, exemplificam mais uma vez como o *duplopensar* está presente no quotidiano dos cidadãos. A primeira expressão, *Guerra é Paz*, simboliza a forma como o governo, ao subjugar a nação a um estado constante de guerra, consegue reforçar o patriotismo, assegurando a paz entre os cidadãos, já que estes se encontram mais concentrados coletivamente em criticar e odiar um inimigo comum. A segunda, *Liberdade é Escravidão*, refere-se a como a liberdade absoluta pode levar a uma vida de constante procura do prazer, escravizando o homem nesta busca infindável. A última, *Ignorância é Força*, relaciona-se com o facto de a ignorância dos cidadãos relativamente à sua verdadeira condição lhes conceder felicidade. O trabalho de Winston consiste precisamente em manter os cidadãos na sua ignorância ao alterar todos os dados anteriores que contradigam as atuais afirmações do Partido. É graças à ignorância da população que o governo pode assegurar o seu poder, evitando a possibilidade de esta sequer pensar em revolta (Endnotes, 2010). Outra frase marcante da obra, explorada anteriormente, é a *Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado*.

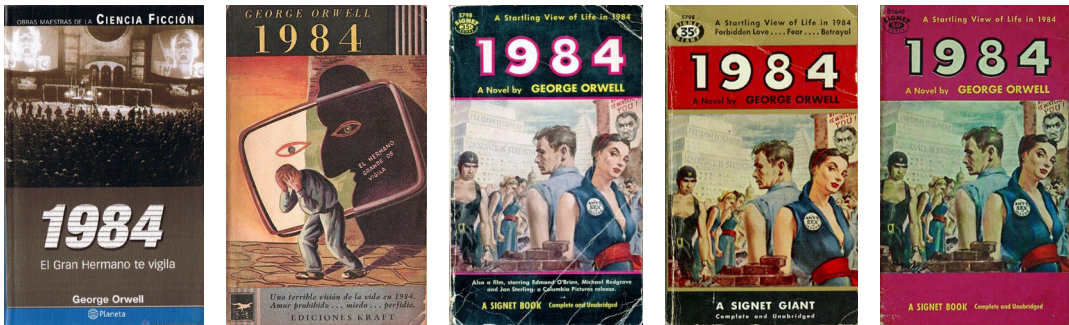
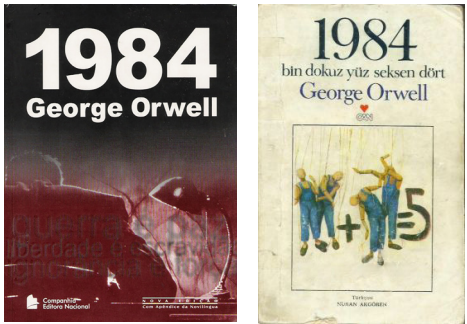
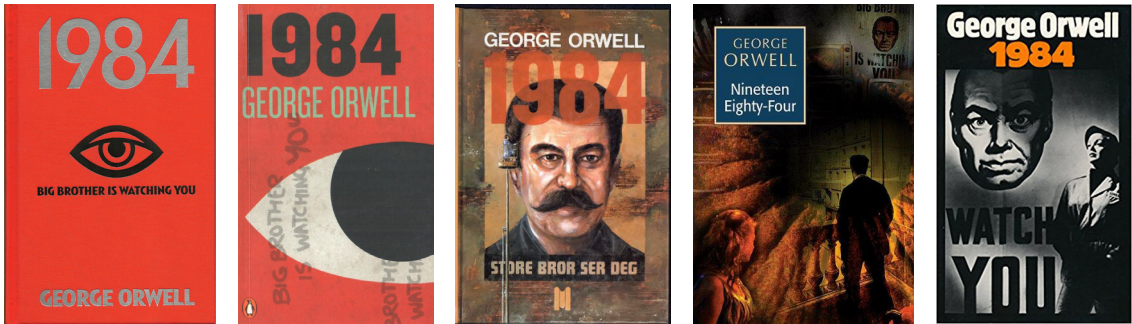


(389) s.d. – Can Yayınları, Turquia

Finalmente, a capa turca, na qual se observam quatro figuras vestidas com um macacão azul, ilustra o facto de o Partido controlar a realidade. Este apela às pessoas para rejeitarem qualquer evidência visual ou auditiva que contradiga o Partido, chegando mesmo a afirmar que $2+2=5$, se o Partido assim o ditar. Winston, num momento em que refletia sobre a veracidade de todos os aspetos que pensava serem absolutos, como leis da física e matemática, e sobre o facto de na sociedade onde vive o senso comum ser a maior das heresias, acaba por escrever no seu diário “A liberdade é a liberdade de dizer que dois mais dois são quatro. Uma vez que se reconheça isto, tudo o mais virá por acréscimo.” (Orwell, 2015, p. 85). O slogan $2+2=5$ pretende representar o absurdo das mentiras políticas, no entanto, esta afirmação não teve a sua origem apenas na mente de Orwell. Numa campanha de propaganda política de Stalin, que pretendia modernizar rapidamente a economia do país em apenas cinco anos, lê-se *A aritmética de um plano alternativo: $2+2$ mais o entusiasmo dos trabalhadores $=5$* . Este mesmo plano, inicialmente de cinco anos, acabou por ser alterado depois de as estatísticas dos dois primeiros anos afirmarem que o trabalho se encontrava mais avançado do que o previsto (Newstead, 2017). A relação entre *1984* e o Regime Soviético, já anteriormente explorada, vem reforçar como a probabilidade de Orwell se ter inspirado neste cartaz de propaganda para a criação do slogan na sua obra é elevada.

→ Figura 45
Propaganda Russa, 1931





3.8.10 Terror

Tal como mencionado por Malcolm R. Thorp (1984), professor de história na universidade Brigham Young e especializado na cultura e história inglesas, Winston inicia a sua rebelião com o pensamento de que tudo era dominado e vigiado pelo estado, à exceção da mente de cada um. “Nada nos pertencia, excepto os poucos centímetros cúbicos no interior do nosso crânio.” (Orwell, 2015, p. 30). No entanto, Thorp salienta o facto de Winston compreender, no final da narrativa, que o mesmo não é necessariamente verdade, pois a *Polícia do Pensamento* já o monitorizava atentamente muito antes de este ser apreendido e estava a par de todos os atos ilícitos que este cometeu. Depois de ser submetido à sua reabilitação mental, que consistiu em torturas e sessões com O’Brien, Winston acaba a narrativa derrotado e completamente entregue aos dogmas do Partido. Ao trair os seus ideais mais profundos, quando pediu para torturarem Julia, em vez de a si próprio, compreendemos que o amor que este sentia por ela foi irremediavelmente corrompido pelo Partido, bem como a sua mente. Thorp considera, então, que o terror de 1984 transcende a vertente da monitorização física através da tecnologia e foca-se no controlo e manipulação mental dos cidadãos, ao distorcer a perceção da realidade de cada um. Até Winston, por vezes, se questiona sobre a veracidade das suas próprias memórias e crenças devido à falta de provas físicas das mesmas. Ainda que Thorp reconheça a vertente política e sátira de 1984, este afirma que:

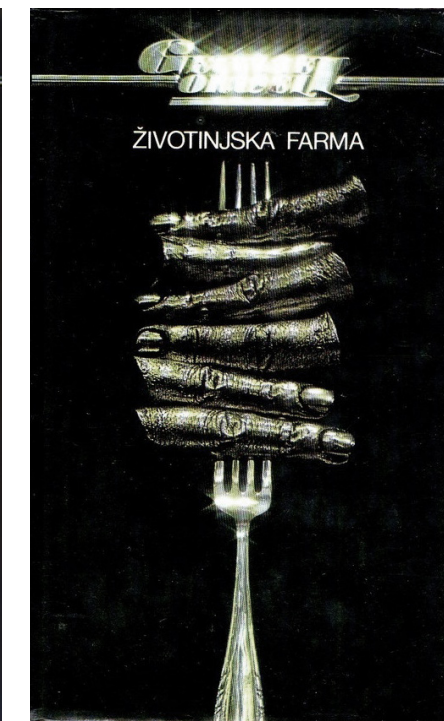
Ainda assim, o romance mostra perspectivas relevantes em como o terror pode ser alcançado. Esmagar caras com cassetetes de borracha é apenas um dos aspetos do terror, talvez até não o mais importante. A luta de Winston Smith não é incapacitada pela força física, mas principalmente através de meios mais subtis de criar desorientação intelectual. Grande parte do sucesso de Orwell em 1984 reside no facto de este criar uma descrição plausível de como o totalitarismo consegue destruir o indivíduo e torná-lo num autómato. De facto, o mais inquietante no romance de Orwell é que, nele, o terror não é um pesadelo; o terror é uma possibilidade realista (Thorp, 1984, p. 16, tradução livre).

Neste conjunto, incluíram-se capas que se considerou sugerirem um ambiente aterrorizador, algumas através de figuras bizarras, outras ao representar uma personagem atormentada. Em duas destas capas, editoras distintas recorreram ao sangue para criar este efeito; nestas o horror é representado de um modo mais físico, aludindo à violência presente na narrativa, ao invés de exaltar o terror psicológico mencionado por Thorp. Inseriram-se também neste conjunto capas nas quais se verificam um rosto, ou rostos, que parecem fitar o observador de um modo intenso e ameaçador, criando uma sensação desconfortante. No caso da capa criada pela editora bósnia *August Cesarec*, distingue-se um dedo humano espetado num garfo. Embora a imagem possa parecer referir-se a um lado mais negro da história, sugerindo que o Partido se sustém consumindo os seus cidadãos, este livro faz, na realidade, parte de uma coleção desta editora, toda com o mesmo grafismo. Esta é composta por vários livros do mesmo autor, onde cada

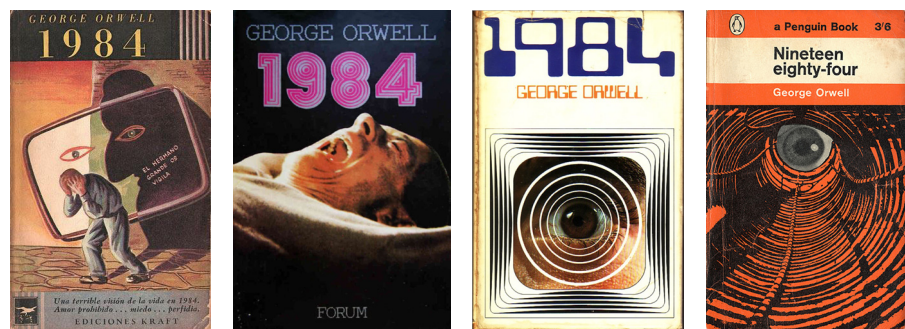
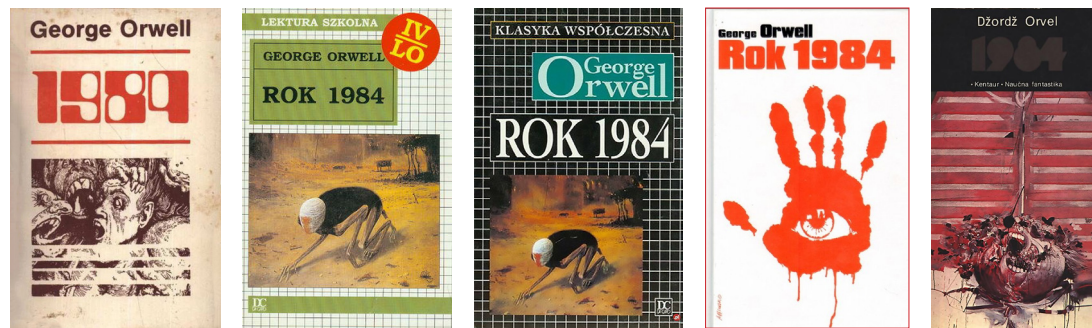
um deles é composto pela mesma imagem base, na qual é posteriormente adicionado mais um dedo no garfo, conforme o volume do livro. Com o acumular de livros, verifica-se que a montagem criada se torna progressivamente mais bizarra, não tanto pelo seu conteúdo em si, mas porque o próprio garfo vai aumentando de tamanho, para acomodar todos os dedos, chegando ao ponto de este ser irrealista no seu comprimento.



(87) 1983 – August Cesarec, Bósnia



↑ Figura 46
August Cesarec, *Animal Farm*, 1983



3.8.11 Animais

Nesta categoria, colocaram-se todas as capas nas quais se verificou a presença de um ou mais animais, e posteriormente, separam-se as que representam ratazanas das demais. O simbolismo da ratazana e a sua relevância na história foram já explorados anteriormente e a sua presença nestas capas é bastante simples de justificar. A ratazana é o maior medo de Winston e é aquele que, na sala 101, o faz abdicar da última coisa que o mantinha íntegro, o seu amor por Julia. Ainda que este animal tenha uma grande relevância na obra, considerou-se que, proporcionalmente, a sua presença nas capas é bastante reduzida.

Nas restantes capas, verifica-se a presença de mais seis animais diferentes, os quais não são referenciados diretamente na obra: o cão, a coruja, a baleia, a foca, a formiga e a mosca. O primeiro surge para reiterar a ideia de controlo, já que este animal está muito associado à segurança e ao auxílio em trabalhos policiais e militares. As corujas são tipicamente ligadas ao conhecimento e à sabedoria o que, para além de poder representar o controlo do governo sobre toda a informação fornecida aos cidadãos, não evidencia mais nenhuma relação com a obra. Quanto às duas capas que ilustram animais aquáticos, a sua relação com a obra parece demasiado distanciada para se criar qualquer hipótese provável relativa ao seu significado. Ainda assim, o facto de a capa que apresenta um conjunto de focas, e incluir também um olho avermelhado, denota que esta não foi criada de um modo completamente aleatório. Este olho aparece na imagem descontextualizado, tornando a capa ainda mais inusitada.

Finalmente, nas capas em que se observam insetos a sua presença é mais fácil de explicar. Na primeira, aponta-se a presença de quatro pequenas formigas e uma quinta, ampliada por uma lupa, que talvez se trate de um inseto indeterminado, já que a sua forma difere das restantes. Embora não se tenha a certeza das intenções da editora ao criar esta imagem, na língua original de 1984 Orwell cria um trocadilho com a palavra ‘insetos’. No inglês, esta palavra, *bugs*, comporta dois significados: um relacionado com insetos e outro relativo a escutas. Quando Winston e Julia se encontram em segredo no quarto alugado Julia afirma “Aposto que é só bicharia atrás deste quadro...” (Orwell, 2015, p. 150), um presságio que é infelizmente perdido ao ser traduzido para o português. Ora, na sua forma original, Julia afirma “*I bet that picute’s got bugs behind it*”, o que, no seu segundo sentido, significaria que o quadro tem escutas por detrás deste. Isto acaba por se revelar verdadeiro quando ambos são levados pela *Polícia do Pensamento*, depois de ouvirem uma voz proveniente do *telecrã*, escondido atrás do quadro. A presença de “insetos” no quarto é, de facto, várias vezes referida na obra, no entanto, não foi possível apurar se na língua nativa da capa em questão, o lituano, este trocadilho se aplica.

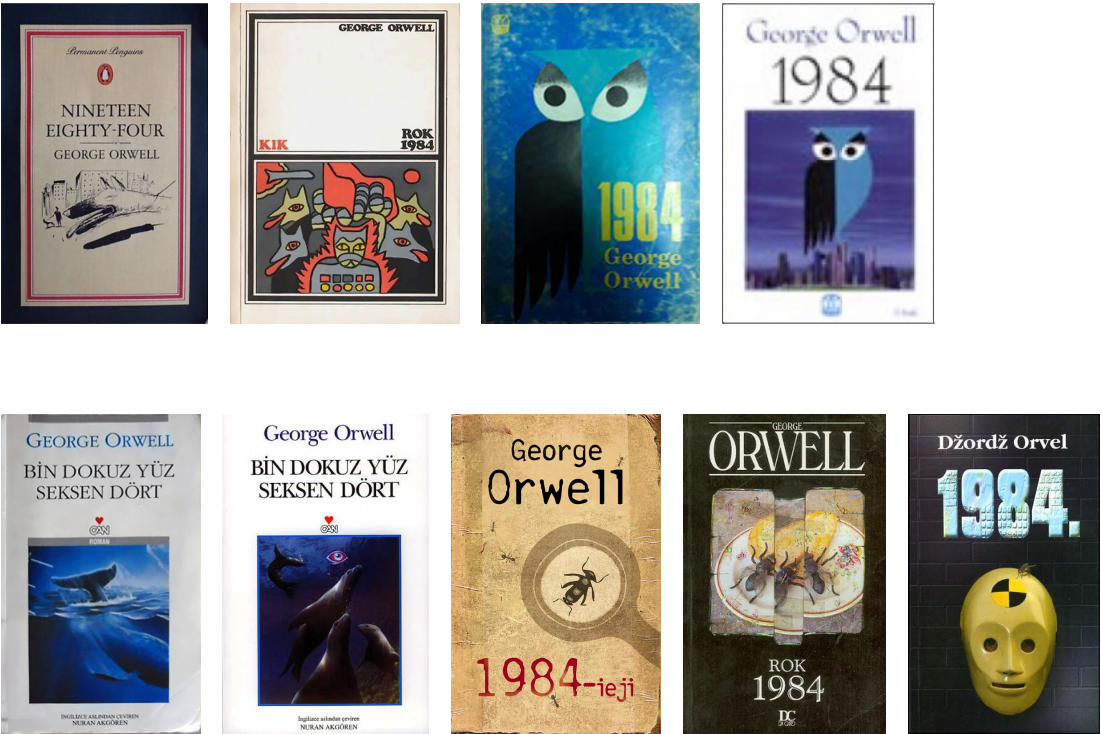
Em 1984, a comida é racionada, cinzenta e desagradável, o chocolate “...pardacento, quebradiço, com um sabor indescritível a fumo de lixeira.” (Orwell, 2015, p.

125). Esta é a única capa onde se verifica uma ilustração de comida, supondo-se, portanto, que a mosca talvez tente indicar a qualidade da mesma. Por outro lado, na outra capa a mosca surge em cima da cabeça do que parece ser um boneco de testes, podendo, neste caso, representar a vigilância do Partido. Este, tal como uma mosca, pode entrar na casa de cada um e vigiar, ainda que ninguém se aperceba necessariamente da sua presença. Ao observar mais atentamente esta capa, verifica-se que no lugar dos olhos do boneco se encontram olhos humanos. Este aspeto pode sugerir que, para o Partido, cada cidadão não passa de um boneco passível de ser manipulado conforme as necessidades do mesmo.

• Ratazanas



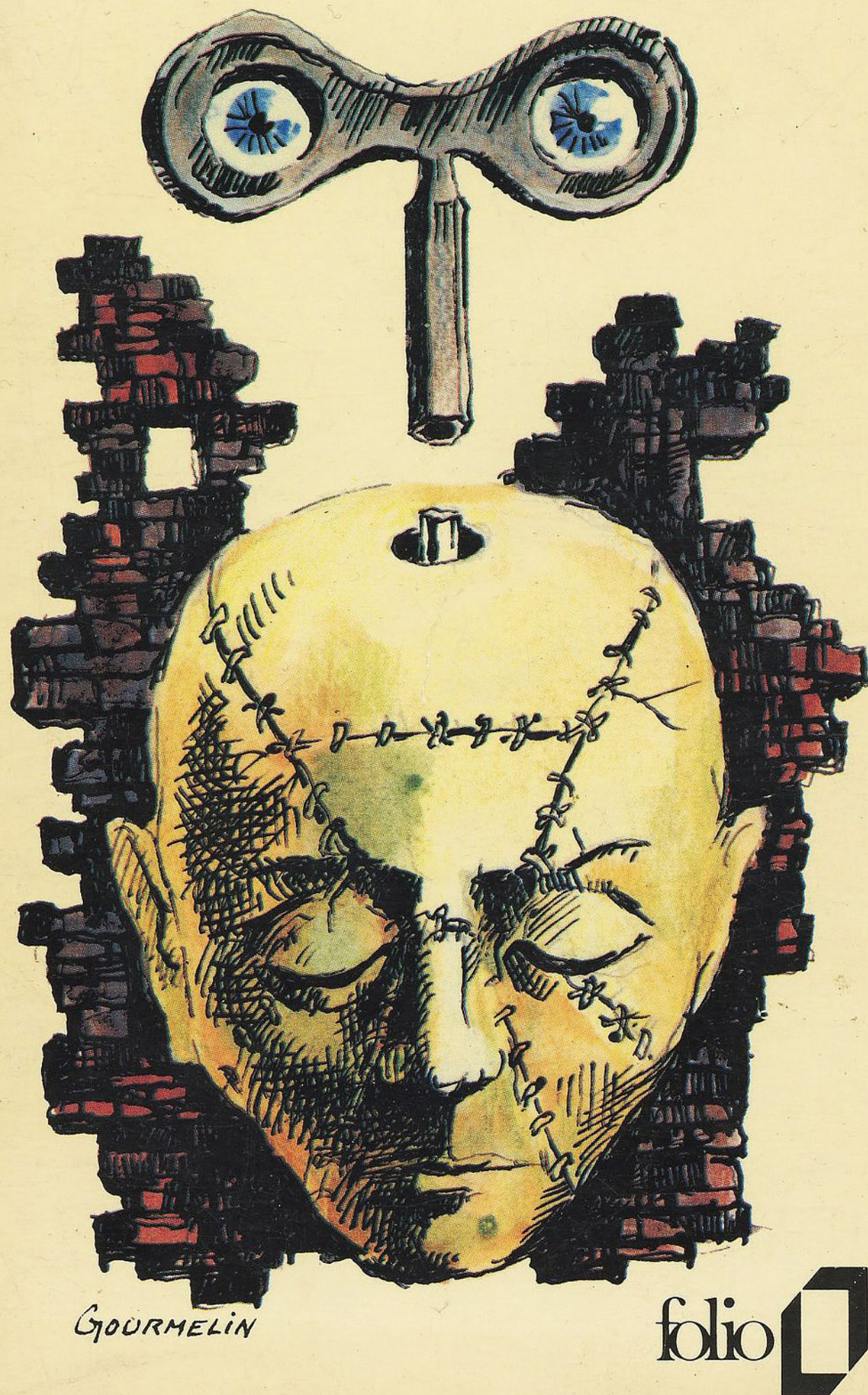
• Outros



3.8.12 Autor

Nesta categoria, as capas foram dispostas da que apresenta o rosto do autor com uma maior dimensão e ênfase, à que coloca o autor num tamanho reduzido e junto com outras imagens. Todas as capas, à exceção de uma, utilizam uma fotografia para representar George Orwell. Na única capa onde o autor surge ilustrado, este é acompanhado por um microfone, no qual se lê as letras BBC. Esta ilustração é baseada numa fotografia de Orwell, presente na capa ao lado, a qual mostra a fase da vida do autor em que este trabalhou para a rádio BBC. Como mencionado anteriormente, aqui, Orwell experienciou em primeira mão como as emissões eram censuradas pelos seus criadores nessa época. Adicionalmente, pensa-se que o autor, para criar a sala 101, se inspirou numa sala real existente na BBC (The Times, 2006).





3.8.13 Mecanismos

Neste conjunto de capas, incluíram-se todas as imagens nas quais se identificou um mecanismo ou estrutura mecânica. A maior parte das capas ilustra uma roda dentada o que pode querer sugerir que, em 1984, o sistema político funciona como uma grande máquina, contra a qual nenhum cidadão se pode impor. Na capa publicada pela editora italiana *Euroclub Su Licenza*, é possível observar duas lâminas rotativas de serra e uma figura humana, vestida com uma roupa masculina, a fugir da serra. Esta imagem parece ilustrar a tentativa de fuga de Winston aos engenhos do Partido, que o querem destruir. Note-se que a dimensão do homem, comparativamente com a serra é muito mais reduzida, sugerindo, deste modo, a superioridade do Partido. Nesta ilustração, o homem representado encontra-se já muito perto da serra, deixando o observador a ponderar se este lhe conseguirá escapar, ou se acabará despedaçado pela engrenagem.

Na capa francesa desenhada por Jean Gourmelin, um dos ilustradores de fantasia e ficção científica francês mais relevante, verifica-se um rosto suspenso, pálido, com a cabeça rapada e visivelmente suturada, de olhos fechados e com um orifício no topo. Por cima do rosto, e encaixada neste mesmo orifício, encontra-se o que parece ser uma chave mecânica, semelhante às utilizadas nos bonecos de corda/brinquedos mecânicos ou autómatos. Nos dois orifícios desta chave podem observar-se dois olhos azuis que representam o olhar do governo. O rosto, devido às suas suturas proeminentes, lembra a figura do monstro de Frankenstein, sendo que, as marcas do rosto sugerem que este foi quebrado e posteriormente reparado, tal como Winston que, através da tortura, foi convertido de volta aos ideais do Partido (ActuSF, 2014).

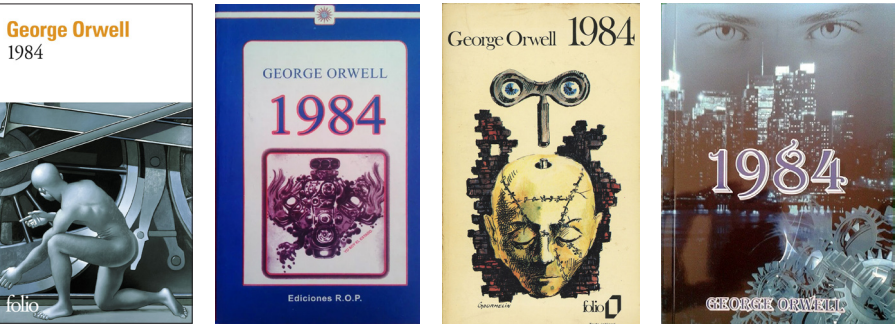
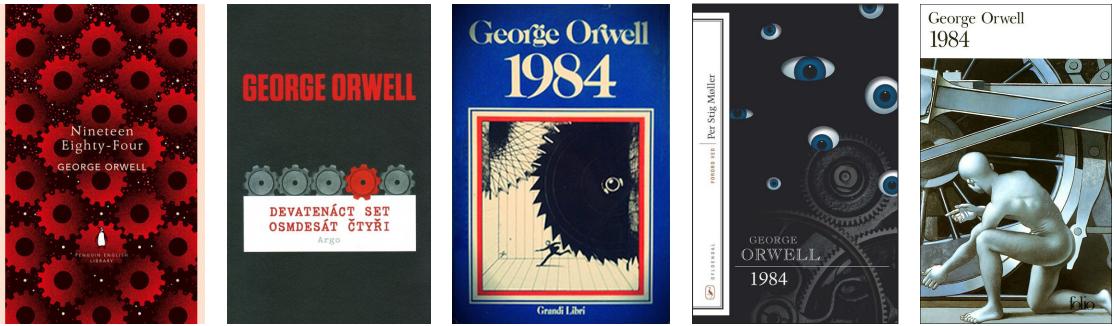
Tal como mencionado na obra por O'Brian, o regime totalitário de 1984 difere dos anteriores, como o nazi e o russo, pois não se limita a eliminar os seus inimigos, converte-os. O'Brian explica que, mesmo nas instâncias em que as pessoas não são libertadas depois de apreendidas, todas passam por um processo de correção. "É-nos intolerável que sobreviva no mundo qualquer pensamento erróneo, por muito secreto e impotente que seja. Mesmo no momento da morte, não permitiremos o menor desvio." (Orwell, 2015, p. 256). A imagem criada na capa sugere que o rosto foi construído conforme os desejos do Partido. A chave que flutua em cima do orifício da cabeça representa, então, o poder do partido e a sua capacidade de penetrar nos pensamentos dos seus cidadãos. Adicionalmente, o facto de esta chave se assemelhar a uma chave mecânica sugere que os cidadãos agem como se tratassem de máquinas, cumprindo funções conforme estipulado. A imagem sugere que, com o movimento da chave, os olhos fechados do rosto abrir-se-ão e este comportar-se-á como um verdadeiro autómato. "Tudo morrerá dentro de ti. Nem serás capaz de voltar a sentir amor, nem amizade, nem alegria de viver, nem vontade de rir, nem curiosidade, nem coragem, nem integridade. Ficarás oco. Havemos de te es-



(427) s.d. – Euroclub Su Licenza, Itália

(59) 1972 – Gallimard, França

premer até ao vazio, e depois encher-te-emos com a nossa própria substância.” (Orwell, 2015, p. 258). Finalmente, o muro que surge representado no fundo da capa pode ser interpretado como algo que reitera a impossibilidade de cada um de escapar ao olhar do Partido (ActuSF, 2014).



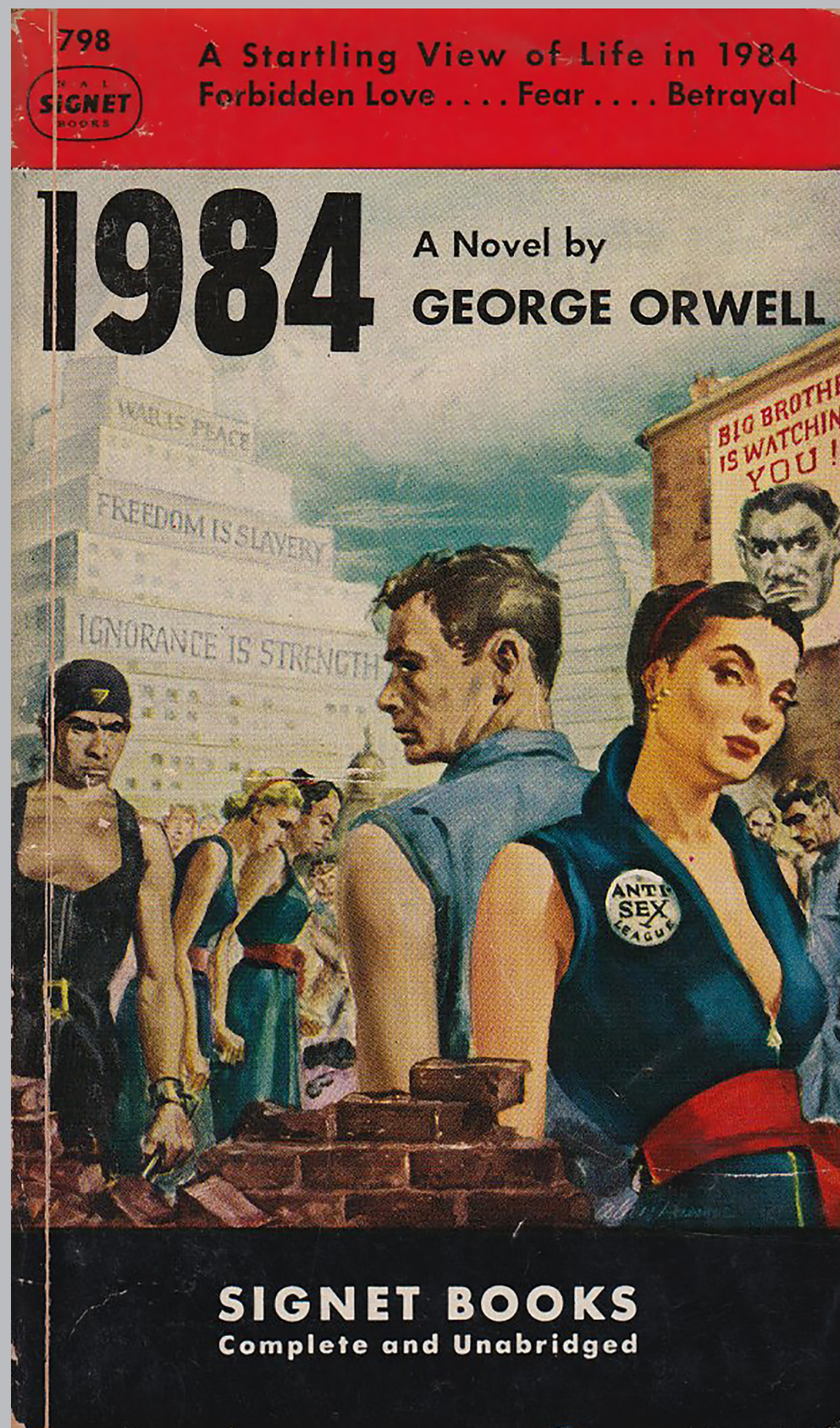
3.8.14 Romance

Nesta categoria, procurou-se inserir capas que se focam, ou que sugerem, a relação amorosa que se desenvolve entre Winston e Julia. David Dunnico (2011) aponta para as capas americanas como as mais promíscuas nas suas ilustrações e afirma que estas assemelham mais a mini cartazes, resultando em capas estilo *pulp*. Este pensa que, no mercado americano, as alusões feitas na obra ao Estalinismo e ao Fascismo podem não ter sido compreendidas ou simplesmente não eram de particular interesse para este público. Adicionalmente, Dunnico pondera que este tema pode ter sido considerado demasiado pesado para apelar às massas. Ainda assim, este afirma que 1984 “...apesar de ter várias cenas de sexo, não pode ser descrito quer como romântico ou erótico.” (Dunnico, 2011, p. 18, tradução livre).

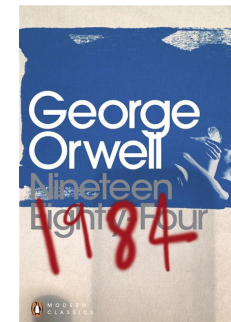
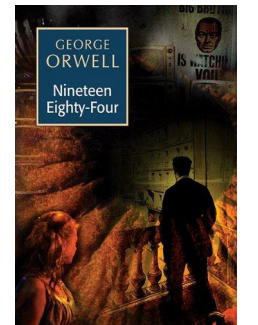
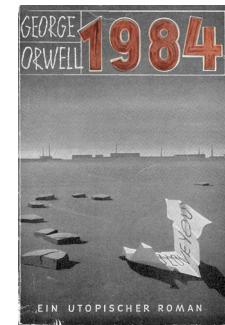
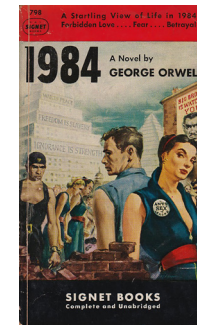
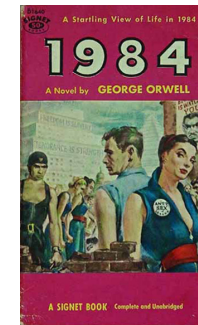
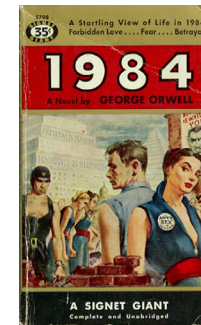
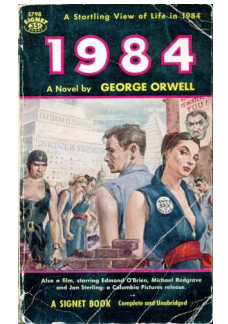
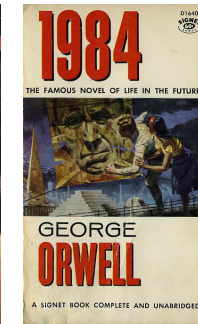
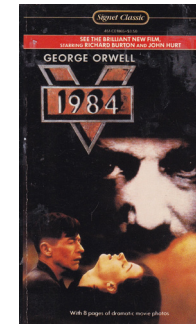
A ilustração presente na capa da editora americana *Signet*, criada em 1950 e posteriormente utilizada em mais três edições, combina vários elementos da história, apresentados anteriormente, como os edifícios dos quatro Ministérios e o cartaz do Grande Irmão. Winston e Julia são representados de um modo divergente do do livro, já que, como mencionado, Winston parece mais novo e em melhor forma física, enquanto Julia exibe um decote acentuado e maquilhagem. Em 1984, os membros do Partido vestem um macacão azul que esconde as formas do corpo e nenhuma mulher do Partido usa maquilhagem ou perfume. Julia chega a colocar maquilhagem, num ato de rebeldia, no quarto alugado por Winston. Dunnico comenta que “Há também um homem vestido de couro, que parece ter-se perdido de uma festa de *bondage*, de uma cena homoerótica que não está presente no livro.” (Dunnico, 2011, p. 18, tradução livre). Adicionalmente, a capa apresenta palavras-chave como ‘amor proibido’, ‘medo’ e ‘traição’ para aliciar o leitor, ou seja, “...vende a obra como uma profecia, sexo e suspense...” (Dunnico, 2011, p. 19, tradução livre). Dunnico lembra que o trabalho de Julia, sediado no *Ministério da Verdade*, consistia em criar livros vagamente pornográficos para os Proles e questiona-se, deste modo, se as capas destes livros se teriam assemelhado às criadas pela *Signet*. Em 1959, a editora criou uma versão menos sexualizada na qual se verificam dois jovens a fugir de um grande cartaz do Grande Irmão, apresentando 1984 como um livro de suspense romântico. O jornal britânico *The Guardian* coloca a versão de 1950 da *Signet* na sua lista de cinco piores capas de livro de sempre, afirmando que “É quase engraçado imaginar os leitores desafortunados que compraram isto baseados apenas na capa, para depois apanharem o susto das suas vidas.” (*The Guardian*, 2014, tradução livre). Esta capa recebeu muitas mais críticas de natureza semelhante em diferentes revistas e sites.

Dunnico (2011) afirma que, embora a capa alemã da editora *Burgers Taschenbucher* inicialmente pareça tratar-se de uma ilustração do estilo *pulp*, ao observá-la com maior detalhe, reconhece-se que este não é o caso. A capa foi criada por Kurt Hilscher e, segundo Dunnico, revela uma economia da linha estilizada e uma paleta de cor que, mesmo sendo reduzida, tem um forte impacto. A cor vermelha

na roupa vestida pela figura feminina parece fazer referência à faixa vermelha da Liga Juvenil Anti-Sexo, utilizada por Julia. Outra capa alemã, publicada no mesmo ano que a anterior, pela editora *Diana Verlag*, ilustra o papel que Julia entregou a Winston, onde revelou os seus sentimentos por ele. Este bilhete foi o que iniciou a relação amorosa entre os dois, no entanto, Dunnico lembra que, na obra, Winston rapidamente se desfez do bilhete ao incinerá-lo num *buraco de memória*. Estes tratam-se de orifícios dispostos nas salas e nos corredores do *Ministério da Verdade*, nos quais Winston descartava toda a informação que já não corroborava as afirmações atuais do Partido, que era posteriormente reescrita.



GEORGE ORWELL 1984

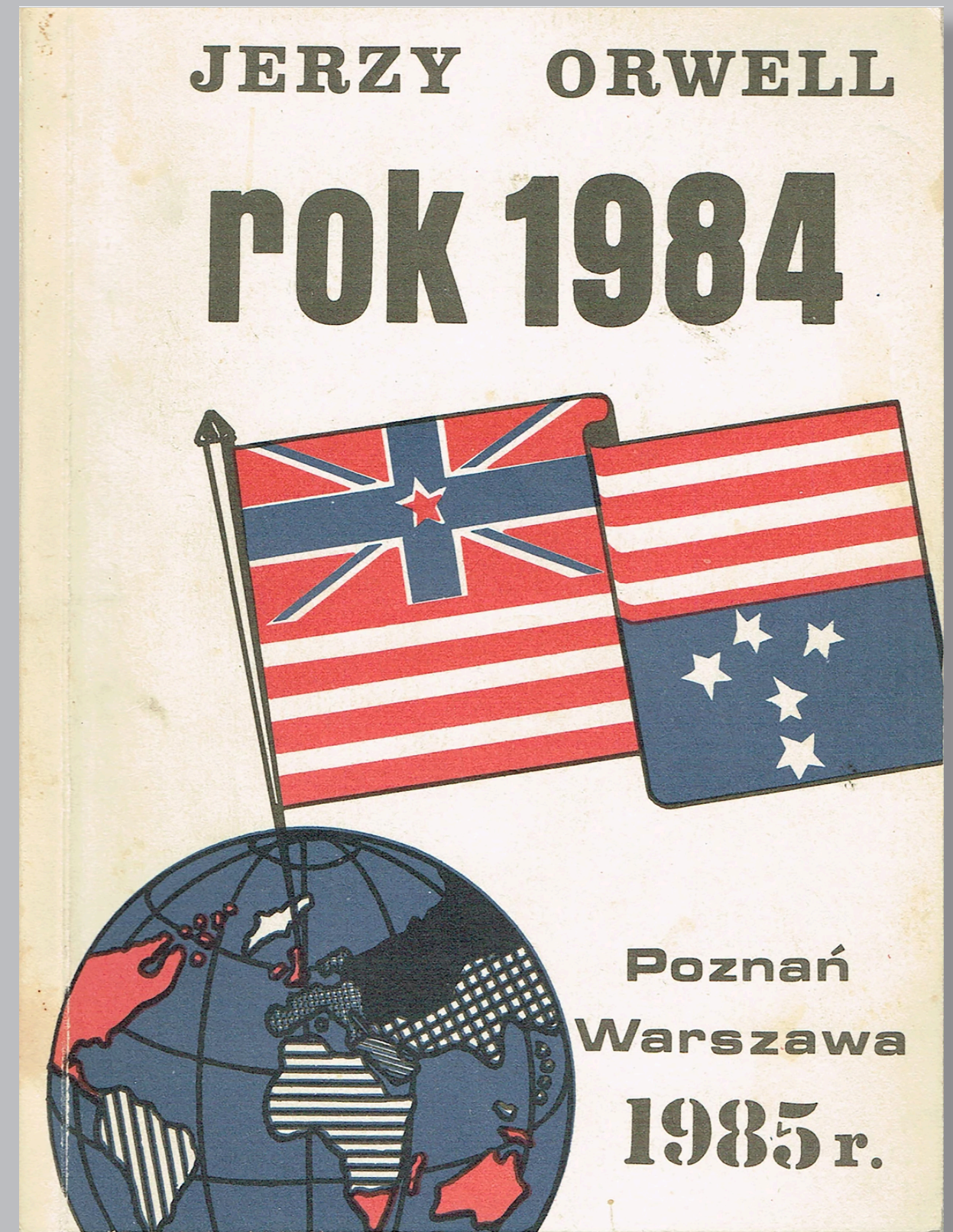
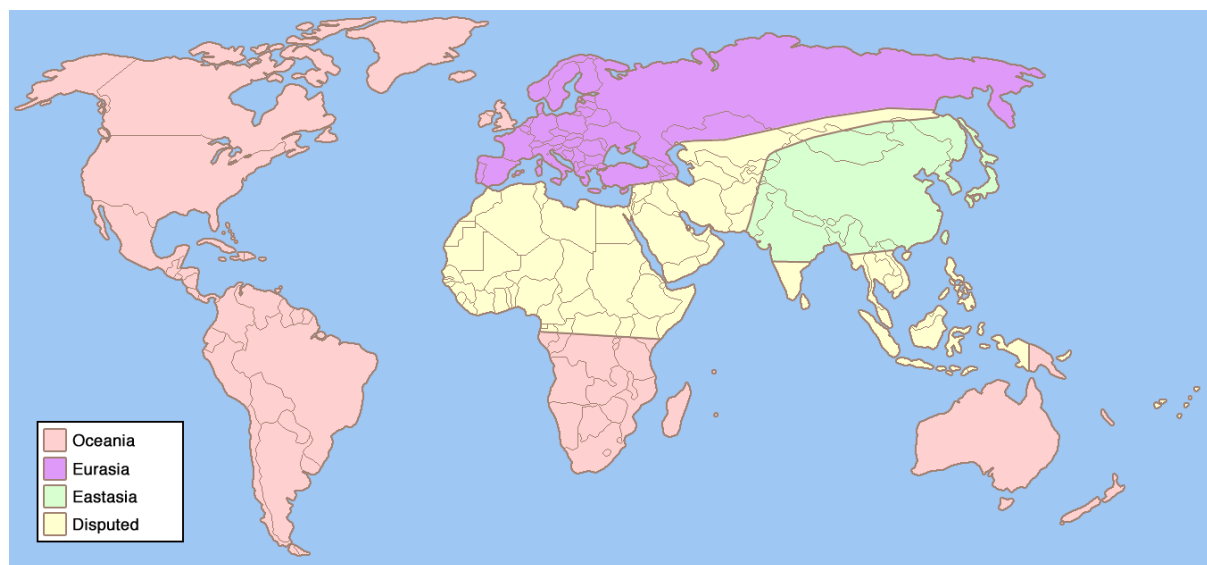


3.8.15 Mundo

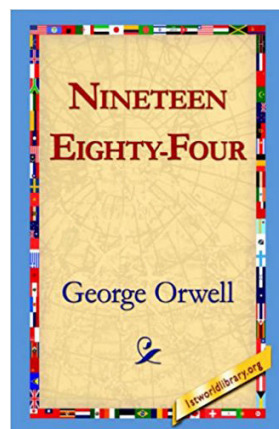
Neste conjunto de capas, incluíram-se aquelas nas quais se verifica uma representação do mundo, quer de um modo esférico, quer através de mapas planos. Considerou-se que a capa polaca de 1985, da editora *Oficyna Liberalów*, é uma que, numa primeira observação, não se parece referir ao livro *1984* de George Orwell. No entanto, depois de uma pesquisa, compreende-se que o nome 'George' foi traduzido para 'Jerzy' e que 'rok', em polaco, significa 'ano'. Nesta capa, o mundo aparenta estar dividido em várias secções, mas não necessariamente pelas três grandes potências mencionadas no livro: a Oceânia, a Lestásia e a Eurásia, e o território que é disputado entre todas. A Oceânia encontra-se constantemente em guerra com um dos restantes estados, tendo o outro como aliado e alternando entre os dois. A bandeira colocada por cima do Reino Unido parece ser uma versão alterada da bandeira dos Estados Unidos e do Reino Unido combinadas.

Numa das capas observa-se uma figura, que se supõe ser o Grande Irmão, a segurar um globo e a mordê-lo. Considerou-se, portanto, que esta capa procura transmitir a ideia de que esta personagem pretende dominar todo o mundo, devorando-o com o seu poder absoluto. A capa em que observa um olho parece igualmente transmitir um conceito semelhante. Na íris deste olho encontra-se um conjunto de várias imagens com diferentes pessoas, enquanto na pupila se encontra representado o mundo dividido em três cores.

↓ Figura 47
Mapa fictício do mundo político
de 1984



(27) 1953 – *Oficyna Liberalów*, Polónia



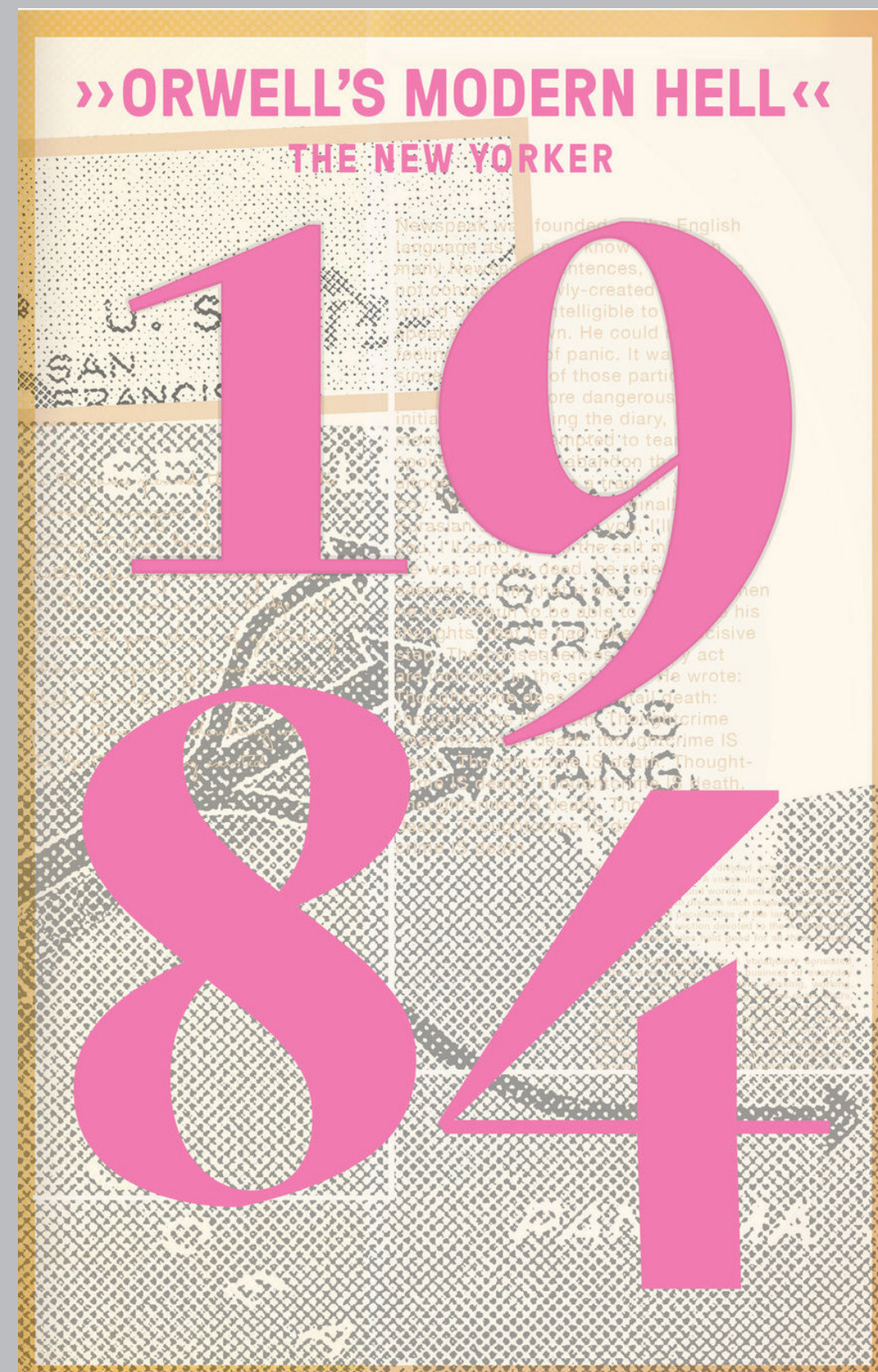
(224) 2005 – 1st World Library, Estados Unidos

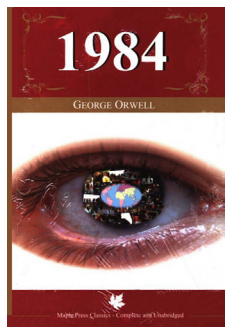
Ainda que o livro publicado pela editora *1st World Library* também apresente uma imagem de um globo e esteja incluído nesta categoria, esta capa não foi criada especificamente para esta obra. Isto é, vários livros publicados por esta editora seguem este mesmo modelo, variando por vezes a cor da moldura.

Finalmente, a capa publicada pela *Tempo Haus* apresenta um mapa no qual se denota a presença de certas cidades americanas e várias setas. Estas podem querer representar os ataques, ou planos de ataque, feitos pelo inimigo. Considerou-se, no entanto, peculiar a escolha de ilustrar estas cidades já que, embora pertençam à Oceânia, a narrativa decorre exclusivamente em Londres. Ponderou-se, então, a hipótese de este livro ter sido publicado na América, apelando assim ao seu público, no entanto, esta edição foi lançada em 2017 na Austrália. Uma vez que se tinha posteriormente entrado em contacto com Duncan Blachford, o designer que concebeu a capa, para confirmar se o seu trabalho tinha chegado a ser comercializado, optou-se por pedir também um esclarecimento quanto ao seu design. Duncan Blachford explicou que:

O meu design coincidiu com um interesse renovado no romance, devido à ascensão de Trump e da extrema direita nos EUA. O mapa apresentado fazia parte de uma campanha Nazi proposta para invadir os EUA através da União Soviética – numa época em que Trump estava a ser acusado de conspirar com a Rússia na sua candidatura à presidência. Entretanto, todas as setas da capa estão a apontar para a direita, tal como a política mundial. [a capa] Não é factualmente precisa, o que se encaixa com a era de fake-news/post-truth/newsspeak na qual vivemos atualmente. (Blachford, comunicação pessoal, outubro 12, 2018).

(372) 2017 – Tempo Haus, Austrália





3.8.16 Imagens dos Filmes

Todas as capas desta categoria, à exceção de duas, utilizam imagens da versão cinematográfica da obra realizada por Michael Radford. O filme, apresentado no mesmo ano do título da obra, 1984, ganhou o prémio *Best British Film of the Year* e sua personagem principal foi representada por John Hurt. Dunnico (2011) comenta que este filme de Michael Radford surgiu como um pretexto para as editoras criarem novas capas para o livro, de modo a despertar novamente o interesse do público. Adicionalmente, este repara que as versões criadas pela *Penguin* são praticamente idênticas aos cartazes do filme.

Na primeira adaptação cinematográfica da obra em 1956 dirigida por Michael Anderson, Edmond O'Brien interpreta o papel de Winston. Dunnico (2011) descreve este filme como desapontante e aponta para o facto de estas capas terem surgido vários anos após o filme, concluindo que as editoras tencionavam apenas adquirir imagens rápidas e a um baixo preço.

Em novembro de 2014, foi anunciado que Paul Greengrass estava a trabalhar numa nova adaptação de 1984 e pensa-se que o filme poderá chegar a estrear em 2019 (Independent, 2017b). Caso este projeto chegue a ser terminado, certamente novas capas de livro surgirão com imagens do mesmo e talvez até capas completamente novas, inspiradas num possível interesse renovado pela obra.

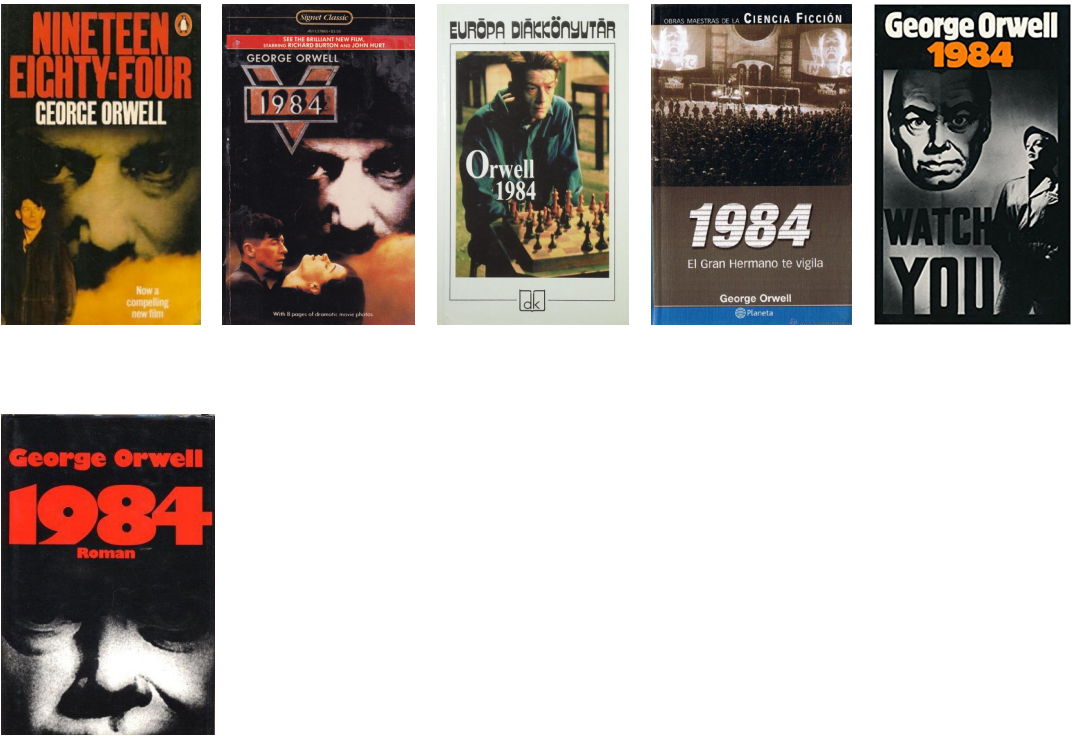


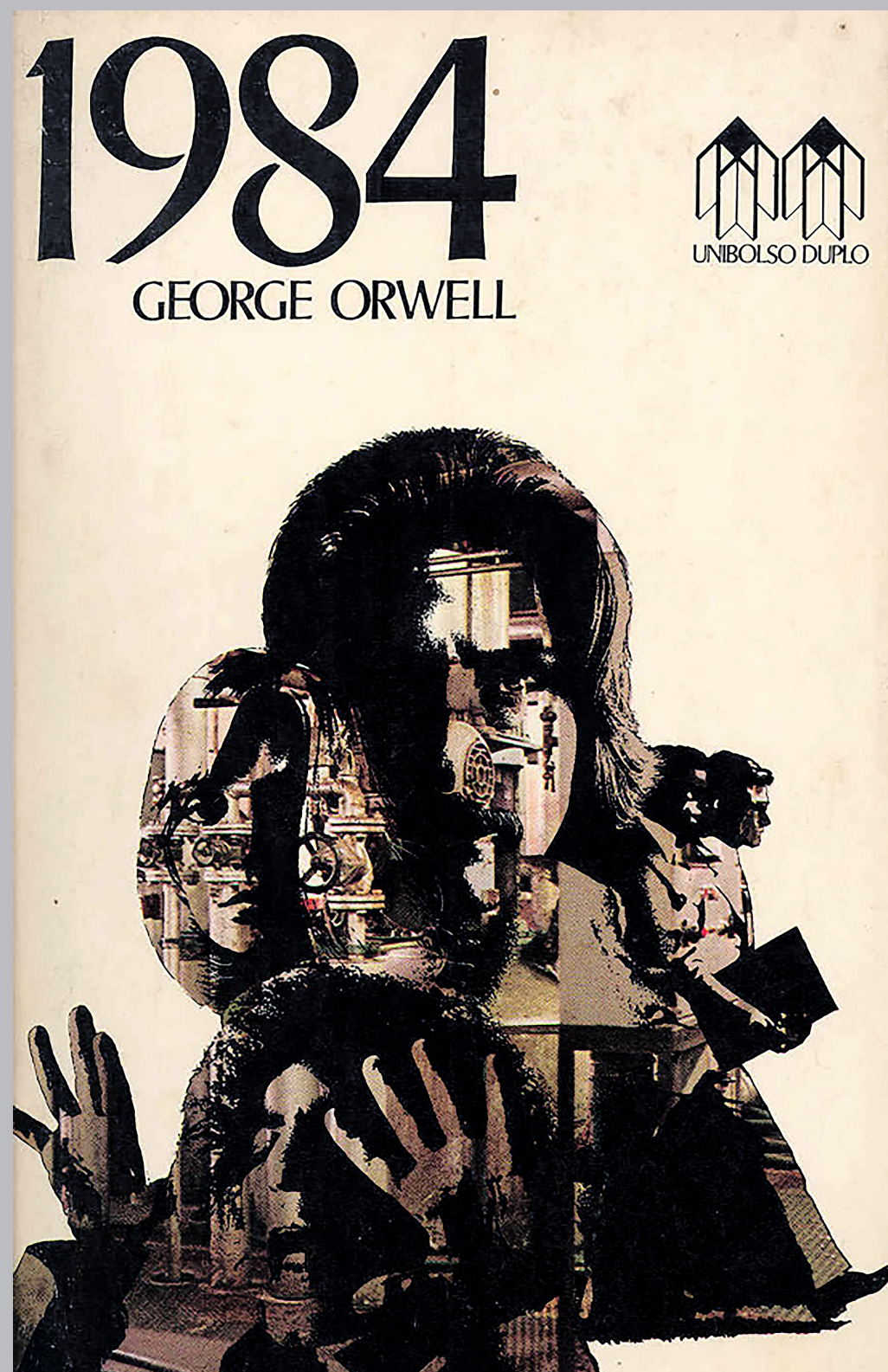
↑ **Figura 48**
Michael Anderson, 1984, 1956

← **Figura 49**
Edmond O'Brien no papel de Winston do filme de Michael Anderson, 1984, 1956



↑ Figura 50
Poster do filme de Michael
Radford, 1984, 1984





(120) 1984 – Unibolso, Portugal

3.8.17 Outros

Finalmente, nesta categoria colocaram-se capas que, embora partilhassem elementos em comum, tinham um número demasiado reduzido para que se justificasse criar uma nova categoria. Adicionalmente, esta também inclui capas que não se encaixavam nas categorias anteriores nem partilhavam elementos em comum. Ainda que estas capas abordem temáticas semelhantes a capas anteriores, como o controlo e a repressão, considerou-se desnecessário criar novas categorias, sob o risco de serem demasiado repetidas várias capas já apresentadas previamente.

Três capas deste conjunto utilizam o código de barras que, embora não faça parte da obra, transmite o modo como cada cidadão é visto. Para o Partido, cada indivíduo é apenas mais um número, sem identidade própria. Emily Leach considera a capa da editora alemã *Buchergilde* desordenada e caótica, acrescentando que as suas linhas vermelhas quase parecem ter sido colocadas com o propósito de ocupar espaço (iapp, 2015). Nesta capa, o rosto da figura representada foi completamente substituído por um código de barras retirando-lhe por completo a identidade e reduzindo-o a um sistema automático de reconhecimento.



(101) 1984 – Buchergilde Gutenberg, Alemanha

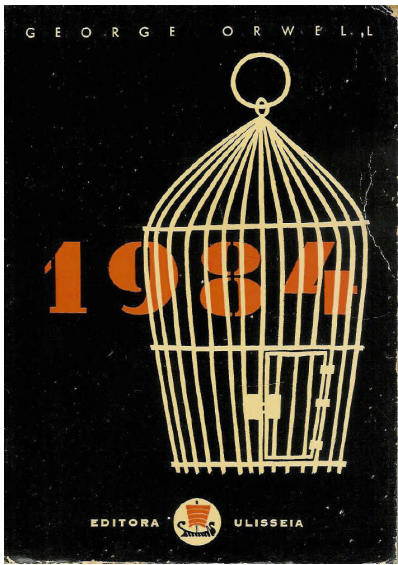
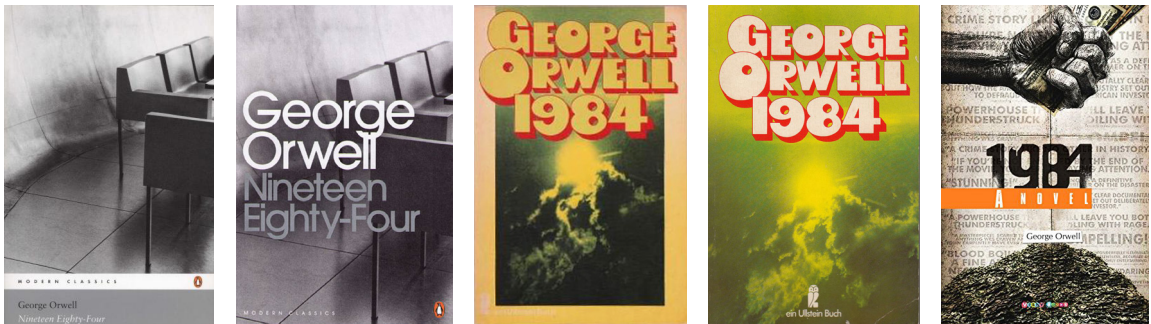
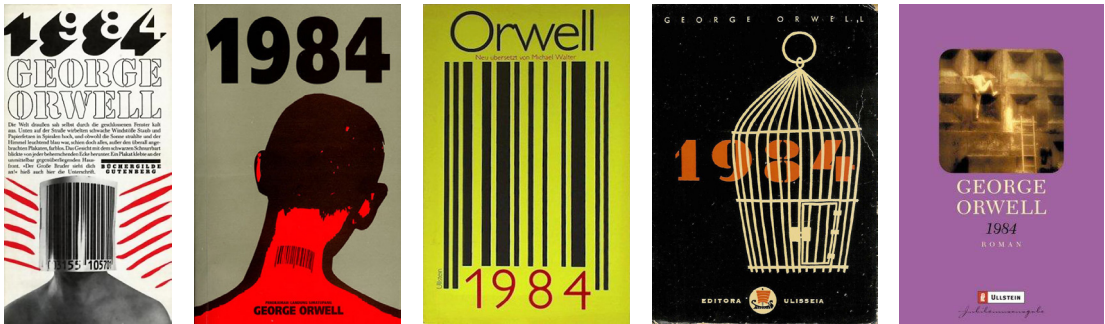


(207) 2003 – Circa Plume, Indonésia

Pelo que se conseguiu apurar, a capa portuguesa da editora *Ulisseia* é a única que utiliza a gaiola como símbolo da repressão do Partido.

A fotografia apresentada na imagem (214) foi a vencedora de um concurso fotográfico organizado em 2003, pela editora *Penguin* e pelo jornal *The Guardian*, cque visava criar quatro capas para diferentes obras da coleção *Modern Classics* da mesma editora. A fotografia mostra várias cadeiras do Centro Georges Pompidou em Paris e foi capturada por Philippa Bogle. Dunnico (2011) é da opinião que, embora a imagem vencedora seja impactante, esta sugere um estilo futurista e refinado que, do seu ponto de vista, choca com o ambiente da obra. A capa foi posteriormente ajustada, quando a editora renovou o design da série, passando a seguir uma nova grelha criada pelo diretor de arte Jim Stoddart.

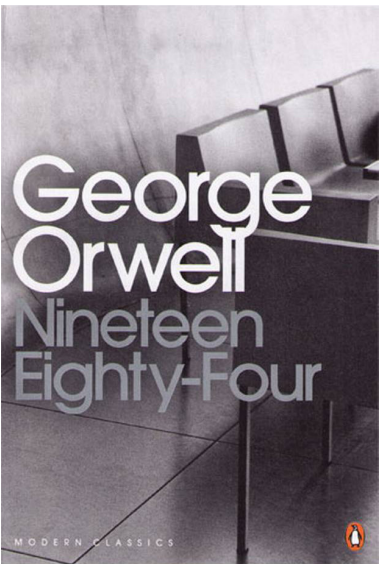
Finalmente, algumas edições destacam-se pela sua estranheza, como é o caso, por exemplo da capa que exhibe dois navios no mar, que aparentam referir-se a outra história por completo; da que apresenta uma escultura, para a qual não se conseguiu arranjar uma explicação plausível; e de outra que exhibe o que parece ser uma fotografia genérica de um pôr do sol.



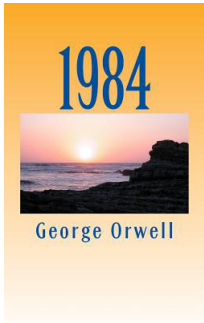
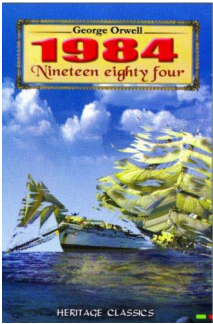
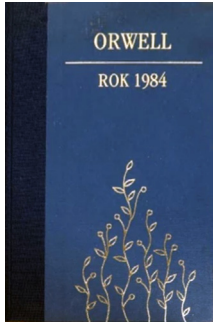
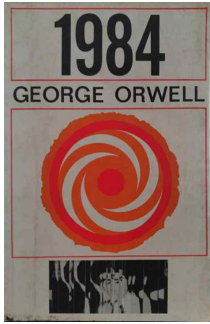
(31) 1955 – *Ulisseia*, Portugal



(214) 2003 – *Penguin Books*, Reino Unido



(251) 2007 – *Penguin Books*, Reino Unido



Conclusão

CONCLUSÃO

No âmbito desta dissertação, tornou-se claro que a capa de livro surge sempre de um trabalho interpretativo, no qual o seu criador tem de selecionar a informação que é incluída e, não menos importante, a que é omitida. Este, tal como referido por Chip Kidd (2015), deve, portanto, procurar o equilíbrio ideal entre a clareza e o mistério, compreendendo-se assim, como a partir de uma mesma obra podem resultar capas tão distintas, conforme a escolha pessoal de cada artista relativamente aos elementos a exaltar. Ao analisar as capas recolhidas é também possível concluir que até nas instâncias em que os mesmos elementos são utilizados, as opções disponíveis para criar soluções divergentes são infindáveis. Isto torna-se aparente ao observar a categoria que reúne as capas que representam olhos que, mesmo sendo a maior de todas, contém uma ampla variedade de imagens.

Ainda que uma editora já tenha publicado, no passado, uma tiragem do livro, isto não significa que uma nova versão não venha a surgir de futuro. Como verificado, certos eventos podem aumentar a procura de uma determinada obra, nomeadamente aniversários da sua publicação, a criação de versões cinematográficas e eventos sociopolíticos. No caso de *1984*, estes eventos são geralmente de cariz político, como sucedeu em 2017 quando o livro esgotou no site *Amazon*, devido a controvérsias relacionadas com a presidência de Donald Trump. Adicionalmente, uma editora pode publicar uma nova capa de livro de modo a criar a sensação de novidade. Por outro lado, esta pode simultaneamente, desenvolver uma coleção de livros, aliciando novas vendas, ao criar um desejo no leitor de colecionar todos os exemplares. Note-se que foi também explorado o modo como a coleção afeta o design da capa. Esta deixa de ter obrigação de responder apenas ao conteúdo do texto, e passa a ter de se enquadrar também no grafismo coletivo dos restantes livros.

Ao analisar as capas recolhidas, torna-se evidente uma preferência pela utilização do símbolo do olho, algo que reflete a maior preferência das editoras pela representação simbólica da obra, ao invés da ilustração dos seus aspetos físicos. Isto é, grande parte das capas foca-se nos ideais da obra ao e não nas suas personagens, objetos ou cenas específicas, o que segundo David Dunnico (2011), é a melhor abordagem, pois este considera que *1984* uma obra sobre ideias e não sobre personagens. Realmente, o próprio autor George Orwell (1968) menciona que a sua obra pretende alertar o público para os perigos do totalitarismo que, se não for combatido, pode triunfar em qualquer lugar. A primazia pela ilustração simbólica da obra é também evidente no caso do diário de Winston, que somente uma editora escolheu ilustrar fisicamente, tendo todas as restantes que lhe fazem menção, preferido fazê-lo, não através da sua representação como objeto, mas através da exposição das ideias nele contidas.

Embora exista um número considerável de capas, acontece que alguns símbolos da obra não são utilizados ou encontram-se pouco representados. Considerou-se

que a ratazana, que representa o medo mais profundo de Winston e o leva, em última instância, a trair tudo aquilo que defendia, é um símbolo pouco utilizado. Num total de 428 capas analisadas, este animal figura apenas em cinco, duas das quais pertencem à mesma editora e são variações da mesma imagem. Deve-se, no entanto, referir que este animal, embora não esteja explicitamente representado na capa da *Penguin* de 1962, é sugerido na imagem. Isto é, depois de ler a narrativa, compreendemos que a gaiola presente na imagem ilustra o aparelho de tortura apresentado a Winston, no qual este animal o consumiria. Dos símbolos mencionados na contextualização, nota-se que *a mulher de braços vermelhos*, a frase *o lugar onde não há trevas*, o *quadro da igreja São Clemente* e o *relógio antigo* não são utilizados nem como foco de alguma capa, nem como elementos acessórios. Ainda que o relógio antigo não tenha sido utilizado, a expressão *os relógios batiam as treze* é representada numa capa publicada em 2016 pela editora Australiana *Text Publishing*. Nos casos do *pisa-papéis* e dos cigarros *Vitória*, estes surgem apenas ilustrados numa única capa, da editora holandesa *De Arbeiderspers*, a qual combina também mais elementos da narrativa, apresentando uma ilustração da cidade com cartazes do Grande Irmão e helicópteros. Em geral, considerou-se que todas as temáticas foram, de um modo mais direto ou menos direto, abordadas, à exceção da *língua*. Em *1984*, o governo procura limitar o pensamento dos cidadãos através da linguagem, que é progressivamente reduzida, constituindo, por isso, uma temática relevante da história. Contudo, a sua nula representação pode ser facilmente atribuída ao facto de se tratar de um tema dificilmente representado visualmente, e não um resultado de pouca relevância.

Relativamente às cores predominantes, após uma análise cuidadosa, concluiu-se que o vermelho e azul se destacavam das restantes, ainda que por uma pequena margem. Pensa-se, então, que neste conjunto de capas reunidas as cores selecionadas se encontram relativamente equilibradas. Adicionalmente, ao analisá-las pelo modo de como o título é escrito, concluiu-se que existe uma clara preferência pela escrita com números. Concluiu-se que este acontecimento ocorre pois este método é o mais simples e intuitivo permitindo, simultaneamente, uma maior liberdade criativa, visto não utilizar tantos caracteres e, consequentemente, ocupar menos espaço na capa. Por outro lado, embora a tipografia sem serifa seja mais utilizada do que a serifada por 12 pontos percentuais, considerou-se que esta diferença não era muito significativa ou relevante.

Ao examinar o conteúdo das capas, procurando compreender o seu significado, e ao recolher opiniões sobre algumas delas, foi possível concluir que existem soluções mais bem-sucedidas que outras. Isto é, algumas das capas colocam o seu foco em temáticas, ou elementos da narrativa que, embora façam parte da mesma, não refletem o seu conteúdo principal, ficando, portanto, aquém do seu propósito. Este aspeto encontra-se evidente, por exemplo, nas capas que exaltam a relação romântica entre Winston e Julia ignorando que, como mencionado, a mensagem da obra não é de todo essa, e, consequentemente, iludindo o leitor. Por outro lado, algumas das capas analisadas parecem não ter qualquer

ligação com o conteúdo do livro, como é o caso das soluções que apresentam imagens dentro de uma temática marítima.

Quanto à influência do país de origem na quantidade de capas publicadas, determinou-se que aquelas cujas línguas eram mais difundidas, como o espanhol e o inglês, facilmente atingiam um número mais elevado. Ainda neste tema, concluiu-se que um país com uma população maior tem também um público mais vasto aumentando, por isso, a probabilidade de sucesso da obra, o que encoraja as editoras a criar novas capas. Por outro lado, existem países onde a obra em questão foi temporariamente banida, como no caso da Rússia, diminuindo drasticamente o número de capas criadas. Deve-se também notar que existirão, de certo, diversos outros fatores sociais, económicos e políticos que influenciaram diretamente a quantidade de capas, mas que não foram explorados, pois distanciavam-se demasiado dos objetivos propostos nesta dissertação.

Nesta investigação concluiu-se, também, que é dada uma maior ênfase ao título da obra do que ao autor. Mesmo nos exemplos em que o autor ocupa uma maior área na capa do que o título, compreende-se que o mesmo acontece porque o primeiro é, por natureza, maior. Isto é, o nome do autor utiliza bastantes mais caracteres do que o título, quando escrito com números. Adicionalmente, concluiu-se que, no plano geral, o título ocupa uma área claramente superior à do autor. Assim, mesmo que apenas 67% das capas apresentem a área do título maior do que a do autor, compreende-se que este detém uma maior relevância em termos proporcionais.

Ao procurar uma evolução nas capas ao longo dos anos, notou-se que o símbolo do olho se torna progressivamente mais comum. Atualmente, este encontra-se muito associado à obra, sendo o elemento mais frequente nas capas. Por outro lado, verifica-se também um aumento da utilização do registo fotográfico nas capas a partir dos anos 80/90, continuando, ainda assim, a prevalecer a ilustração, face à fotografia, na maioria das capas, mais concretamente numa proporção de 235 para 93, respetivamente. Nas capas analisadas, foi também possível apontar uma evolução no tipo de tecnologia apresentada, a qual foi progredindo com os avanços desta área.

Em suma, compreende-se que o aspeto capa pode ser influenciada por diversos fatores como: as tendências editoriais e preocupações de marketing, o local de publicação, o ano em que são desenvolvidas, o facto de se encaixarem ou não numa coleção, o legado visual, o facto de esta ser ou não impressa e, principalmente, pela interpretação e decisões tomadas pela editora. Como mencionado por David Pearson, para criar uma capa interessante é essencial que a editora esteja de acordo, se disponha a correr riscos, a quebrar as regras, e a distanciar-se de soluções seguras (Walker Art Center, 2012).

Perspetivas Futuras

De modo a dar continuidade a esta investigação seria relevante, numa futura instância, focar-se na eventual existência de alguma influência cultural, relativa a cada país, na criação de capas. Pensa-se que seria igualmente pertinente recolher uma explicação das próprias editoras e designers sobre o conteúdo das suas capas criadas e as suas intenções. Se possível, seria ainda interessante compreender quais foram as capas que tiveram mais sucesso comercial e as que tiveram menos, procurando averiguar se existem elementos em comum em cada caso.

Por outro lado, uma pesquisa que se foque noutros livros e suas respetivas capas seria capaz de gerar material para poder, de futuro, comparar os resultados. Assim, poder-se-ia talvez esclarecer quanto à existência de algum tipo de abordagem mais recorrente conforme o tipo de livro em causa. Mais, ao observar capas de obras com temáticas semelhantes, como por exemplo *Brave New World* de Aldous Huxley, conseguir-se-ia compreender se existe alguma semelhança no modo de abordagem desta temática, ou se este é, de facto, específico para cada livro.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA

- ABDA. (2017). *65th Australian Book Design Awards*. Retirado a setembro, 29, 2018 de <https://abdacdn-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/ABDA-Catalogue-2017.pdf>
- ActuSF. (2014). *Formes de la SF: la couverture de 1984 d'Orwell par Gourmelin*. Retirado a outubro, 9, 2018 de <http://www.actusf.com/spip/Formes-de-la-SF-la-couverture-de.html>
- AIGA. (2006). *How Books Are Sold*. Retirado a maio, 29, 2018 de <https://www.aiga.org/how-books-are-sold>
- Art Institvte Chicago. (s.d.). *Collections - About This Artwork* Retirado a outubro, 3, 2018 de <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/57048>
- Asimov, I. (1981). *Sobre la Ciencia Ficción*. Retirado a setembro, 24, 2018 de <https://www.scribd.com/document/346837813/Sobre-la-ciencia-ficcion-Isaac-Asimov-pdf>
- BBC. (2014). *Neuroscience: why do we see faces in everyday objects?* Retirado a setembro, 25, 2018 de <http://www.bbc.com/future/story/20140730-why-do-we-see-faces-in-objects?ocid=twfut>
- BBC. (s.d.). *Joseph Stalin: National hero or cold-blooded murderer?* Retirado a setembro, 21, 2018 de <https://www.bbc.com/timelines/z8nbcdm>
- BNStudio. (2008). *Cover Story - John Gall*. Retirado a junho, 4, 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=1LEimAv9ukw>
- Borman, G. (1999). *1984 Notes*. Nebraska: Cliffs Notes.
- Business Insider. (2018). *What the eye in every conspiracy theory actually means*. Retirado a setembro, 25, 2018 de <https://www.businessinsider.com/what-all-seeing-eye-of-providence-means-illumination-conspiracy-2018-3>
- Carvalho, A. (2008). *A capa de livro: o objecto, o contexto, o processo*. Tese de Mestrado. Faculdade de Belas Artes do Porto.

- Connolly, J. (2009). *Eighthy Years of Book Cover Design: Faber and Faber*. Londres: Faber and Faber.
- Counter-Print. (2016). *Book Cover Design from East Asia*. West Sussex: Counter-Print
- Creative Review. (2013). *Orwell, covered up*. Retirado a de https://www.creativereview.co.uk/orwell-covered-up/?mm_5bad0f220dfef=5bad0f220e096
- Creative Review. (2014). *Nineteen Eighty-Four by George Orwell, redesign by Type as Image*. Retirado a setembro, 27, 2018 de <https://www.creativereview.co.uk/nineteen-eighty-four-by-george-orwell-redesign-by-type-as-image/?no-cache=true&adfesuccess=1>
- Drew, N., & Sternberger, P. (2005). *By Its Cover*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- Drucker, J., & McVarish, E. (2009). *Graphic Design History: A Critical Guide*. Pearson: Pearson Education.
- Dunnico, D. (2011). *Orwell's 1984*. Retirado a setembro, 26, 2018 de https://iapp.org/media/pdf/resource_center/Orwell-catalogue_web.pdf
- Dunnico, D. (2013). *New censored edition*. Retirado a outubro, 3, 2018 de <https://1984looklikethis.wordpress.com/2013/01/05/new-censored-edition/>
- Endnotes. (2010). *In 1984, What Do The Three Slogans Mean*. Retirado a outubro, 7, 2018 de <https://www.enotes.com/homework-help/novel-1984-what-do-3-slogans-mean-201861>
- Enotes. (2010). *What is the significance of the use of colors in the novel 1984?* Retirado a setembro, 20, 2018 de <https://www.enotes.com/homework-help/what-significance-use-colors-1984-195251>
- Enotes. (2013). *Can somebody explain the quotation from George Orwell's "1984," "we shall meet in a place where there is no darkness," and why Orwell used it in a dream sequence?* Retirado a julho, 4, 2018 de <https://www.enotes.com/homework-help/explain-quotation-we-shall-meet-place-where-there-438193>

- Enotes. (2015a). *Explain the war between Oceania, Eurasia, and Eastasia in 1984*. Retirado a de <https://www.enotes.com/homework-help/explain-war-oceania-eurasia-eastasia-1984-who-499107>
- Enotes. (2015b). *What do rats symbolize in the book 1984*. Retirado a 5, Julho, 2018 de <https://www.enotes.com/homework-help/what-do-rats-symbolize-1984-570223>
- Enotes. (2015c). *What is the symbolic significance of the clock in 1984?* Retirado a agosto, 12, 2018 de <https://www.enotes.com/homework-help/what-symbolic-significance-clock-1984-562092>
- Enotes. (2016). *In 1984, what is the emblem of the Junior Anti-Sex League?* . Retirado a agosto, 2, 2018 de <https://www.enotes.com/homework-help/what-emblem-junior-anti-sex-league-666827>
- Eye on Design. (2016). *We Figured Out How Book Designer David Pearson Creates His Famously Un-put-downable Covers*. Retirado a setembro, 28, 2018 de <https://eyeondesign.aiga.org/we-figured-out-how-book-designer-david-pearson-creates-his-famously-un-put-downable-covers/>
- Guimarães, A. (2017). *Design Gráfico e Revivalismo nas Capas de Livros: A Editora Tinta-da-China e a Influência das Décadas de 1950 e 1960*. Tese de Mestrado. Faculdade de Arquitetura, Lisboa.
- Hanks, R. (2014). To have and to hold. *Eye*, 22, 58-75.
- Hare, S. (2004). Type-Only Penguin Sell A Million. *Eye*, 14, 76-77.
- Heller, S. (1993). Cult of the ugly. *Eye*, 3, 53.
- Heller, S., & Vienne, V. (2014). *100 Ideias que Mudaram o Design Gráfico I*. São Paulo: Pure Retail.
- Howard, A. (2008). *Gateways: An International Exhibition Of Book Covers, Portugal*. Santo Tirso: Norprint.

- iapp. (2015). *We've Got the Book on 1984*. Retirado a setembro, 26, 2018 de <https://iapp.org/news/a/weve-got-the-book-on-1984/>
- Independent. (2017a). *George Orwell's 1984 sells out on Amazon as Trump adviser Kellyanne Conway refers to 'alternative facts'*. Retirado a setembro, 7, 2018 de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/george-orwell-1984-alternative-facts-donald-trump-adviser-kellyanne-conway-amazon-sellout-bestseller-a7548666.html>
- Independent. (2017b). *Trump hanging over it, the new 1984 film adaptation gets a rewrite*. Retirado a outubro, 11, 2018 de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/1984-film-new-remake-paul-greengrass-donald-trump-release-date-2019-a7665691.html>
- Kellner, D. (s.d.). *From 1984 to One-Dimensional Man: Critical Reflections on Orwell and Marcuse*. Retirado a setembro, 21, 2018 de <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/from1984toonedimensional.pdf>
- Kidd, C. (2005). *Chip Kidd: Work 1986 - 2006: Book One*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications.
- Kidd, C. (2015). *Judge this*. Nova Iorque: Simon and Schuster.
- Larimore, L. B. (2015). *The History of Book Jacket Design & its Cultural Significance*. Tese de Mestrado. Faculty of Baylor University, Waco.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2009). *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify.
- National Post. (2017). *New study finds we're hard-wired to see faces — even when they're not there*. Retirado a setembro, 25, 2018 de <https://nationalpost.com/news/new-study-finds-were-hard-wired-to-see-faces-even-when-theyre-not-there>
- Newstead, D. M. (2017). *2+2=5*. Retirado a outubro, 8, 2018 de <https://philosophyofshaving.wordpress.com/2017/02/11/225/>

Obey Giant. (s.d.). *Prints 1984*. Retirado a setembro, 25, 2018 de <https://obeygiant.com/prints/1984/>

Orwell Foundation. (2003). *Orwell: A (Brief) Life, By D.J. Taylor*. Retirado a março, 17, 2018 de <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/biography/>

Orwell, G. (1968). *The Collected Essays, Journalism, and Letters of George Orwell: In front of your nose, 1945-1950*. Londres: Seeker & Warburg

Orwell, G. (2015). *1984*. Lisboa: Antígona.

Orwell, G. (2017). *The Collected Non-Fiction*. Londres: Penguin Classics.

Orwell, G. (s.d.). *Such, Such Were the Joys*. Retirado a março, 1, 2018 de <http://www.lumsa.it/sites/default/files/UTENTI/u146/Orwell%20-%20Such%20such%20were%20the%20joys.pdf>

Phillips, B., Aglietti, B., & Crowther, J. (2002). *1984 - George Orwell*. Nova Iorque: Sparknores.

Powers, A. (2001). *Front Cover: Great book jackets and cover design*. Londres: Mitchell Beazley.

Poynor, R. (2001). You can judge a cover by its book. *Eye*, 10, 10-11.

Poynor, R. (2013). *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. Londres: Laurence King Publishing.

Rivers, C. (2007). *Book-art: Innovation in Book Design*. Mies: RotoVision.

Rodden, J. (2002). *George Orwell: The Politics of Literary Reputation* Nova Iorque: Transaction Publishers.

Scher, P. (2005). *Make It Bigger*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Schreuders, P. (1981). *The Book of Paperbacks: A Visual History of the Paperback*. Londres: Virgin.

Shmoop Editorial Team. (2008a). *1984 Theme of Memory and the Past*. Retirado a agosto, 14, 2018 de <https://www.shmoop.com/1984/memory-the-past-theme.html>

Shmoop Editorial Team. (2008b). *1984 What's Up With the Title?* Retirado a de <https://www.shmoop.com/1984/title.html>

Shmoop Editorial Team. (2008c). *Victory Gin, Victory Cigarettes in 1984*. Retirado a agosto, 2, 2018 de <https://www.shmoop.com/1984/victory-gin-victory-cigarettes-symbol.html>

Smith, R. E. F. (2005). *The Russian Peasant 1920 and 1984*. Londres: Routledge.

Susina, J. (2011). *The place of Lewis Carroll in children's literature*: Routledge.

TED. (2012). *Designing books is no laughing matter. Ok, it is*. Retirado a maio, 29, 2018 de https://www.ted.com/talks/chip_kidd_designing_books_is_no_laughing_matter_ok_it_is#t-994982

The Guardian. (2003). *When it's acceptable to judge a book by its cover*. Retirado a maio, 5, 2018 de www.theguardian.com/books/2003/oct/18/art

The Guardian. (2009). *The masterpiece that killed George Orwell*. Retirado a setembro, 7, 2018 de <https://www.theguardian.com/books/2009/may/10/1984-george-orwell>

The Guardian. (2010). *Design: Don't judge a book by its cover, particularly in France*. Retirado a junho, 6, 2018 de www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/09/judge-book-by-cover

The Guardian. (2014). *The five worst book covers ever*. Retirado a outubro, 10, 2018 de <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/aug/07/five-worst-book-covers-ever>

The Guardian. (2017a). *Cover versions: why are UK and US book jackets often so different?* Retirado a junho, 8, 2018 de www.theguardian.com/books/2017/sep/26/cover-versions-why-are-uk-and-us-book-jackets-often-so-different

The Guardian. (2017b). *The persuasive art of the dust jacket*. Retirado a maio, 28, 2018 de www.theguardian.com/books/2017/oct/21/persuasive-art-of-the-book-dust-jacket

The New Yorker. (2013). *The Decline and Fall of the Book Cover* Retirado a junho, 4, 2018 de <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-decline-and-fall-of-the-book-cover>

The Times. (2006). *Step into Orwell's original Room 101*. Retirado a outubro, 9, 2018 de <https://www.thetimes.co.uk/article/step-into-orwells-original-room-101-5ckz6cmbvzk>

The Writers' Academy. (2017). *Book Cover Design: A Case Study of Penguin Books*. Retirado a maio, 11, 2018 de <https://thewritersacademy.co.uk/blog/book-cover-design/>

Thorp, M. R. (1984). *The Dynamics of Terror in Orwell's 1984*. Retirado a outubro, 8, 2018 de <https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2230&context=byusq>

TypoTalks. (2015). *Jon Gray: Facial tics and character flaws*. Retirado a junho, 5, 2018 de <https://www.typtalks.com/videos/jon-gray/>

Walker Art Center. (2012). *Insights 2012: David Pearson, London*. Retirado a outubro, 4, 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=sYvKvWkmGzo>

Walters, J. L. (2010). David Pearson: Inside Out. *Eye*, 20, 64-71.

Índice de Figuras

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Aubrey Beardsley, *The Yellow Book*, vol. 3, 1894 – Retirado de <https://welovescrumpygraphics.wordpress.com/category/uncategorized/page/10/>

Figura 2. Ernst Reichl, *Ulysses*, 1934 – Retirado de <https://www.pinterest.pt/pin/372532200406237300/?lp=true>

Figura 3. Antes e depois das alterações feitas por Tschichold nas capas da *Penguin* – Retirado de <https://thewritersacademy.co.uk/blog/book-cover-design/>

Figura 4. Hans Tisdall, *Across the River and into the Trees*, 1950, Random House – Retirado de <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.56.html/2017/maurice-neville-collection-of-modern-literature-part-iii-n09656>

Figura 5. Elaine Lustig Cohen, *Hard Candy*, 1959 – Retirado de <http://www.casualoptimist.com/blog/2016/10/12/elaine-lustig-cohen-pioneer/>

Figura 6. George Giusti, *Religious Conflict in America*, 1964 – (Drew & Sternberger, 2005, p. 77)

Figura 7. George Giusti, *The Birth of a New Physics*, 1960 – Retirado de <https://www.flickr.com/photos/crossettlibrary/4903883229/>

Figura 8. George Giusti, *American Social Patterns*, 1956 – Retirado de <https://www.flickr.com/photos/crossettlibrary/4910625695>

Figura 9. George Giusti, *The human use of human beings*, 1954 – Retirado de <https://www.flickr.com/photos/crossettlibrary/4898900546>

Figura 10. Penguin, *Lace*, 1970/80 – Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=sYvKvWkmG-zo&t=3131s>

Figura 11. Penguin, *The Dick*, 1970 – Retirado de <https://www.tumblr.com/search/sherwood%20shop>

Figura 12. Chip Kidd, *Possible Side Effects*, 2007 – Retirado de <http://chipkidd.com/home/portfolio-3/>

Figura 13. Chip Kidd, *The Boomer*, 2000 – Retirado de <http://chipkidd.com/home/portfolio-3/>

Figura 14. Chip Kidd, *Crime Wave*, 1999 – Retirado de <http://chipkidd.com/home/portfolio-3/>

Figura 15. Chip Kidd, *Naked*, 1997 – Retirado de <http://chipkidd.com/home/portfolio-3/>

Figura 16. Capa de Colin Brush, *Crime and Punishment*, 2006 – (Carvalho, 2008, p. 62)

Figura 17. Livros da coleção *My Penguin*, 2006 – Retirado de <https://www.wemadethis.co.uk/blog/2006/11/my-penguin-series/>

Figura 18. Vanessa Bell, *To the Lighthouse*, 1927 – Retirado de <https://i.pining.com/originals/98/4a/c7/984ac7c2b0b8b9543662016d670e4b18.jpg>

Figura 19. John Ronald Reuel Tolkien, *The Hobbit*, 1937 – Retirado de <https://www.oxfordtimes.co.uk/news/15808690.return-to-middle-earth-explore-the-art-of-jrr-tolkien-at-oxfords-bodleian-library/>

Figura 20. David Pearson, Coleção *Great Ideas*, 2004 – Retirado de <https://www.adforum.com/creative-work/ad/player/49172/great-ideas/penguin-books>

Figura 21. David Pearson, *Why I Write*, 2004 – Retirado de http://p-singer0811fmp.blogspot.com/2011/03/blog-post_04.html

Figura 22. Petra Börner, *The Perennial Collection*, 2008 – Retirado de <https://bookdesign.wordpress.com/2008/03/24/harpercollins-uk-perennial-collection-by-petra-borner/>

Figura 23. Jonathan Cape, *Money*, 1984 – Retirado de <https://www.preloved.co.uk/adverts/show/620112215/money-a-suicide-note-martin-amis-1st-edition-jonathan-cape-1984.html>

Figura 24. Penguin, *Money*, 1934 – Retirado de <http://www.coverbrowser.com/covers/penguin-books/10>

Figura 25. Penguin, *Money*, 2003 – Retirado de <https://www.biblio.com/9780141182391>

Figura 26. Luke Bird, *Sugar Money*, 2017 – Retirado de <https://www.amazon.co.uk/Sugar-Money-Jane-Harris/dp/0571336922>

Figura 27. Serena Riglietti, *Harry Potter e la Pietra Filosofale*, 2005 – Retirado de <https://www.letturedestate.it/events/letturedi-harry-potter/>

Figura 28. Thomas Taylor, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1997 – Retirado de <https://www.fiveaa.com.au/news/early-first-edition-harry-potter-books-could-be-worth-thousands>

Figura 29. Mary GrandPré, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 1998 – Retirado de <https://experiencingstories.com/2015/09/27/re-experiencing-harry-potter-and-the-sorcerers-stone/>

Figura 30. Eric Arthur Blair, *Awake! Young Men of England*, 1914 – Retirado de <https://www.bl.uk/collection-items/awake-young-men-of-england-by-george-orwell>

Figura 31. Escola Policial Birmanesa, 1923, George Orwell é o homem mais alto do grupo – Retirado de <http://juliaroutledge.blogspot.com/2014>

Figura 32. Partido Operário de Unificação Marxista, George Orwell é o homem mais alto da imagem – Retirado de <http://www.albavolunteer.org/2011/03/libya-and-the-spanish-civil-war-ctd/>

Figura 33. George Orwell na sua máquina de escrever – Retirado de https://www.lepoint.fr/societe/orwell-le-penseur-qui-va-vous-liberer-16-08-2018-2243844_23.php

Figura 34. George Orwell quando trabalhava para a BBC – Retirado de <https://www.polemia.com/langage-politique-et-corruption-de-la-pensee/>

Figura 35. George Orwell com o seu filho adotivo Richard Blair – Retirado de <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/8695954/The-other-George-Orwell.html>

Figura 36. George Orwell a passear Richard Blair – Retirado de <http://www.flickrriver.com/photos/esjacobson1/popular-interesting/>

Figura 37. Casa de George Orwell em Jura – Retirado de <http://georgeorwell.org/postwar.htm>

Figura 38. Jacopo da Pontormo, *Supper at Emmaus*, 1525 – Retirado de <https://www.oceansbridge.com/shop/styles/mannerism/supper-at-emmaus-4>

Figura 39. Grande Selo dos Estados Unidos – Retirado de <https://statesymbolsusa.org/symbol-official-item/national-us/state-seal/united-states-seal>

Figura 40. Shepard Fairey, *Animal Farm*, 2008 – Retirado de <https://steemit.com/story/@sadikbataloglu/top-100-books-you-need-to-read-before-you-die>

Figura 41. Jon Gray, *1984*, 2009 – Retirado de <https://fontsinuse.com/uses/15715/1984-penguin-classics-anniversary-edition>

Figura 42. Impressão em baixo-relevo com *foil* preto por cima – Retirado de <https://howtodemocracy.blogspot.com/2013/10/1984.html>

Figura 43. David Pearson, *1984*, 2013 – Retirado de <https://www.designweek.co.uk/inspiration/1984-cover-by-david-pearson/>

Figura 44. O livro fica menos censurado com o uso – Retirado de <https://www.ilpost.it/flashs/farete-tutti-crescere-verdure-in-cucina-con-il-kryd-da-avvisati/>

Figura 45. Propaganda Russa, 1931 – Retirado de <http://blogging-about-the-east.tumblr.com/post/40608180643/easterndeath-soviet-poster-reads-2-2-5>

Figura 46. August Cesarec, *Animal Farm*, 1983 – Retirado de <https://www.aukcije.hr/prodaja/Knjige-i-tisak/Knjizevnost/Proza/Klasika/411/oglas/George-Orwell-%C5%BDIVOTINJSKA-FARMA-hrvatsko-izdanje/3367840/>

Figura 47. Mapa fictício do mundo político de 1984 –Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1984_fictious_world_map.png

Figura 48. Michael Anderson, 1984, 1956 – Retirado de <https://twitter.com/OnePerfectShot/status/977952009369272320>

Figura 49. Edmond O’Brien no papel de Winston do filme de Michael Anderson, 1984, 1956 – Retirado de <https://www.pinterest.pt/pin/551831760565052663/?lp=true>

Figura 50. Poster do filme de Michael Radford, 1984, 1984 – Retirado de <https://www.imdb.com/title/tt0087803/>

