

Ana Sofia Mariz

**EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA:
O design gráfico de um projeto editorial (1959-1970)**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Design da PUC-Rio como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em Design

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Luzio Coelho

Co-orientador: Prof. Dr. Guilherme Silva da Cunha Lima

Rio de Janeiro, junho de 2005

Ana Sofia Mariz

**EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA:
O design gráfico de um projeto editorial (1959-1970)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design. Aprovada pela comissão examinadora abaixo assinada.

Prof. Dr. Luiz Antonio Luzio Coelho

Orientador

Departamento de Artes e Design - PUC- Rio

Prof. Dr. Guilherme Silva da Cunha Lima

Co-orientador

ESDI – UERJ

Prof. Washington Dias Lessa

ESDI – UERJ

Edna Lucia Cunha Lima

Departamento de Artes e Design - PUC- Rio

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

Ana Sofia Mariz

Graduou-se em Desenho Industrial na Escola Superior de Desenho Industrial da Uerj (ESDI). Trabalhou durante cinco anos como chefe do Departamento de Design da editora Record. Atualmente trabalha como autonomo no mercado editorial e é professora do Curso de Design Gráfico da Faculdade Uni-Carioca, no Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Mariz, Ana Sofia

Editora civilização brasileira : o design de um projeto editorial (1959-1970) / Ana Sofia Mariz ; orientador: Luiz Antonio Luzio Coelho ; co-orientador: Guilherme Silva da Cunha Lima. – Rio de Janeiro : PUC, Departamento de Artes, 2005.

180 f. ; 30 cm

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

Inclui referências bibliográficas.

1. Artes – Teses. 2. Design-gráfico. 3. Editoração. 4. Livro. 5. História. 6. Brasil. I. Coelho, Luiz Antonio Luzio. II. Lima, Guilherme Silva da Cunha. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes. III. Título.

CDD: 700

Agradecimento

Agradeço a você, ou melhor, a Você

Que lê

Que se importa

Cuja alma respira

E vê este alguém

Que busca a ti

Se reconhece em mim

Me inclui em Você.

(> anuska <:)

Agradecimentos

Alguns momentos na vida que em retrospectiva consideraremos “especiais” são símbolos, uma síntese de um processo de descobertas, encantamentos, dificuldades e superações que todo ser é capaz de viver. Como faróis de uma estrada percorrida, criamos ritos de passagem, marcadores, numa narrativa pessoal mas nunca individual. Nesta estrada feita por meu caminhar descobri que um novo olhar pode revelar mais que a distância percorrida por meus pés. A velocidade negligente impulsiona a todos numa roda viva, pessoas, paisagem misturam-se, sentimentos se confundem. Assim neste momento quero fazer deste farol uma marcação especial a pessoas que estiveram comigo e me ajudaram a percorrer esta estrada:

Meu orientador, Luiz Antonio Coelho;
meu co-orientador, Guilherme Cunha Lima;
membros da banca, Washington Dias Lessa, Edna Lucia Cunha Lima,
Rita Couto;
entrevistados neste trabalho, Márius Lauritzen Bern, Roberto e Martha Verschleisser, Lea Caulliroux, Thiago de Mello, José Elias Salomão, Jorge Costa;
Editora Record especialmente, Luiz Celso, Sônia Machado, Luciana Villas Boas , Leo e Serginho;
amigos do Núcleo de estudos do Design do Livro, Renata, Julie, Nathalia, Guilherme, Alexandre, Jaqueline, Rodrigo;
e da Puc, Joy, Ana Mansur, Estela;
amigos que me ajudaram neste trabalho, Lúcia, Sergio Henrique, Ricardo C. Lima, Carlos Fernando;
meus queridos novos amigos e os de sempre sempre sempre;
minha família
e principalmente a meu querido Victor Bogado,

obrigada pelo apoio, carinho e amor.
Ana Sofia

Resumo

MARIZ, Ana Sofia. **Editora Civilização Brasileira: O design gráfico de um projeto editorial (1959-1970)**. Rio de Janeiro, 2005. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A editora Civilização Brasileira foi, sem dúvida, um marco na história moderna brasileira. Não apenas por ter sido um veículo de um discurso político-ideológico de vanguarda, mas também por servir de exemplo de excelência em vários aspectos da produção editorial. Nesta dissertação enfocaremos o design gráfico de seus livros publicados num período em que a editora atingiu um notório nível de qualidade gráfica e visual, destacando-se como referência no mercado editorial.

No transcorrer de sua existência, a editora tem passado por várias fases, mas sob o comando de Ênio Silveira, foram três períodos distintos. O primeiro que vai de 1952 a 1959, foi a fase de estruturação do projeto editorial. O segundo, de 1959 a 1970, foco desta pesquisa, quando o projeto editorial amadurece e ocorre uma renovação visual na produção gráfica da editora. O terceiro, a partir de 1970, não é abordado nesta dissertação por ser um momento de produção de qualidade decrescente, quando as agruras financeiras impostas pela ditadura militar se fazem sentir na apresentação dos livros.

A dissertação aborda primeiramente o contexto histórico da edição de livros no Brasil. Em seguida, destaca-se a trajetória e formação do editor Ênio Silveira e a construção de seu projeto editorial. Por fim, com base em fontes primárias da editora, foi feita uma reconstituição dos processos produtivos ligados ao design gráfico, detalhando os principais atores, técnicas e fazendo uma descrição e análise gráfica dos exemplares coletados entre as décadas de 1950 e 1970.

Palavras chave: design-gráfico, editoração, livro, história, Brasil

Abstract

MARIZ, Ana Sofia. **Civilização Brasileira publishing house: The design of an editorial plan (1959-1970)**. Rio de Janeiro, 2005. MSc. Dissertation de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The Civilização Brasileira publishing house was, without any doubt, a landmark in modern Brazilian history. It serves as an example of excellence in several aspects of publishing production and was also as vehicle of the vanguard political-ideological discourse. This dissertation was focused on the graphic design of the books published during a period when the publishing company reached a well-known level of graphical and visual quality, being also distinguished as reference in the publishing market.

Throughout its existence this publishing house has gone through various phases, but under Ênio Silveira's command, there were three distinct periods. The first one goes from 1951 to 1959, it was a time for the restructuring of its publishing project. The second, from 1959 to 1970, was the main focus of this research, when the publishing project ripened and a visual renewal in the graphical production of the publishing company occurred. The third phase, beginning in 1970, was not approached in this work for being a moment of a decreasing quality production, when the financial hardships of the military dictatorship could be felt in book publishing.

Firstly we had approached in this dissertation a historical context of book publishing in Brazil. After that, we had brought up the editor's Ênio Silveira trajectory and formation, as well as the construction of his publishing project. At last, based on publishing company's primary sources we presented a reconstitution of the productive processes which evolved graphic design, detailing its main actors, techniques and making also a description and graphical analysis of the books collected between the decades of 1950 and 1970.

Keywords: graphic design, publishing, book, history, Brazil

Sumário

Introdução – 10

1 – O contexto da edição de livros no Rio de Janeiro e São Paulo

1.1 – Antecedentes da edição de livros: século XIX – 14

1.1.1 – *O início do negócio do livro* – 14

1.1.2 – *Os primeiros editores* – 15

1.1.3 – *Os resultados gráficos* – 21

1.2 – Monteiro Lobato editor empreendedor

1.2.1 – *A editora de Monteiro Lobato* – 23

1.2.2 – *O design e as técnicas gráficas dos livros* – 27

1.3 – A Companhia Editora Nacional (CEN) – 30

1.4 – A Editora José Olympio – 36

1.4.1 – *O editor José Olympio e sua “Casa”* – 36

1.4.2 – *O design dos livros* – 40

2 – A editora Civilização Brasileira e o editor Ênio Silveira: da formação à autonomia – 45

2.1 – Fundação e as primeiras décadas da editora – 45

2.2 – A formação do editor – 49

2.2.1 – *Iniciação cultural e profissional* – 49

2.2.2 – *A formação política e a viagem aos Estados Unidos* – 54

2.2.3 – *O retorno ao Brasil* – 60

3 – O projeto editorial – 64

3.1 – A construção do novo projeto editorial – 67

3.1.1 – *Os primeiros desafios* – 67

3.1.2 – *Uma editora edumênica* – 74

3.2.– A identidade visual da editora – 80

3.2.1 – *Eugênio Hirsch e o início da identidade visual* – 82

3.2.2 – *A nova estética das capas* – 84

3.2.3 – *Marius Lauritzen Bern e a consolidação da identidade visual* – 92

3.2.4 – *A marca e outros projetos* – 100

4 – O design e a produção gráfica dos livros – 103

4.1 – O processo e a produção gráfica – 103

4.1.1 – *A primeira capa e a lombada* – 110

4.1.2 – *A quarta capa e as orelhas* – 127

4.1.3 – *O miolo dos livros* – 132

4.1.4 – *As gráficas e o acabamento* – 147

4.2 – Descrição dos exemplares – 150

5 – Conclusão – 169

6 – Referências Bibliográficas – 172

Lista de Figuras

Figura 1 – Monteiro Lobato	24
Figura 2 – Capas da Revista do Brasil / Monteiro Lobato e Cia entre 1918 a 1924	29
Figura 3 – Octalles Marcondes Ferreira	31
Figura 4 – Marca Companhia Editora Nacional	32
Figura 5 – José Olympio	37
Figura 6 – Marca José Olympio	38
Figura 7 – Tomás Santa Rosa	41
Figura 8 – Capas de Santa Rosa para a editora José Olympio 1930 - 1950	44
Figura 9 – Enio Silveira	50
Figura 10 – Reunião preparatória da fundação da Câmara Brasileira do Livro.	56
Figura 11 – Papel de carta, Civilização Brasileira até 1958	67
Figura 12 – Folheto de divulgação da Civilização Brasileira.	69
Figura 13 – Papel de carta, Civilização Brasileira, 1958 - 1967	71
Figura 14 – Papel de carta, Civilização Brasileira a partir de 1967	77
Figura 15 – Capas Poty.	80
Figura 16 – Capas Eugênio Hirsh	82
Figura 17 – Eugênio Hirsch	83
Figura 18 – Lolita, capa de Eugênio Hirsch, 1959.	84
Figura 19 – Capas de Eugênio Hirsch, 1959.	86
Figura 20– Capas de Eugênio Hirsch, 1959. 1964.	88
Figura 21– Capas de Eugênio Hirsch, 1960.	90
Figura 22 – Capas de Eugênio Hirsch, 1963, 1964.	92
Figura 23 – Márius Lauritzen Bern	93
Figura 24 – Capas de Marius Lauritzen Bern, 1966.	94
Figura 25 – Capas de Marius Lauritzen Bern, 1966, 1968.	96
Figura 26 – Capas de Marius Lauritzen Bern, 1967.	98
Figura 27 – Capas de Marius Lauritzen Bern, 1966, 1967, 1969.	100
Figura 28 – Símbolo da Civilização Brasileira criado Márius Lauritzen Bern	101
Figura 29 – Capas da Revista Civilização Brasileira de Márius Lauritzen Bern, 1967.	102
Figura 30 – Capas Walter Lewy.	105
Figura 31 – Capas abertas Márius Lauritzen Bern	110
Figura 32 – Capas Eugênio Hirsch e Márius Lauritzen Bern, 1961, 1967	112
Figura 33 – Capas Márius Lauritzen Bern, 1968, 1967	114
Figura 34 – Capas Eugênio Hirsch 1961	116
Figura 35 – Capas de diversos designers 1957-1959.	118
Figura 36 – Capas de Eugênio Hirsch 1962,1964.	120
Figura 37 – Capas de Eugênio Hirsch e Marius Lauritzen Bern 1961,1964, 1968.	122
Figura 38 – Capas de Marius Lauritzen Bern, 1968.	124
Figura 39 – Lombadas dos livros até 1959	127
Figura 40 – Lombadas dos livros a partir de 1959	128
Figura 41 – Quartas capas dos livros até 1959	130
Figura 42 – Quartas capas dos livros até 1964 - 1968	132
Figura 43 – Miolo do livro O amante de Lady Chatterley , 1956	134
Figura 43 – Miolo do livro O amante de Lady Chatterley , 1959	135
Figura 44 – Miolo do livro O caminho de trombas , 1966	137
Figura 45 – Miolo do livro O caminho de trombas , 1966	138
Figura 46 – Folha de rosto se Poemas e canções “desdobrando” , 1966	138
Figura 47 – Roberto Pontual: Miolo do livro, 1968	141
Figura 48 – Roberto Pontual: Miolo do livro, 1968,	142
Figura 49 – Roberto Pontual: Miolo do livro, 1969	144
Figura 50 – Roberto Pontual: Miolo do livro, 1969	145
Figura 51 – Roberto Pontual: Miolo do livro, 1969	146

Introdução

Durante a década de 1960 uma editora do Rio de Janeiro se destacou no mercado de livros brasileiro. Com uma proposta ousada para a época surpreendeu seus leitores, tanto no que diz respeito ao conteúdo dos títulos como à forma – o design e a produção gráfica. Lançou autores desconhecidos no país, investindo numa gama de títulos que iam desde grandes sucessos da literatura estrangeira a ensaios políticos e históricos sobre a atualidade nacional. Trata-se da editora Civilização Brasileira, onde não apenas publicaram, mas também trabalharam personalidades como Dias Gomes, Helio Silva, Mario da Silva Brito, Moacyr Felix, Thiago de Mello, Eugênio Hirsch e Roberto Pontual. Seu editor era Ênio Silveira, um homem audacioso que se valeu de uma excelente formação cultural e profissional para viabilizar seu projeto editorial.

Neste trabalho procurou se cercar dos melhores profissionais de cada área. Tomamos como recorte o período compreendido entre 1959 e 1970 por constituir uma fase de apogeu qualitativo na produção de design gráfico da editora. O design dos livros deste momento, especialmente das capas, apresenta uma consistência visual que, em seu conjunto forma uma nova identidade visual para a empresa. Nas capas, esta identidade se diferencia das demais editoras por não seguir padrões predefinidos de diagramação, cor, tipografia ou imagem, mas por estar de acordo com determinados conceitos inerentes ao projeto editorial de Ênio Silveira. É fundamental salientar que este tipo de identidade visual, plena de liberdade e de experimentação, é ainda pouco comum nos dias de hoje.

Na década de 1960 seu impacto foi ainda mais notório, gerando comentários não apenas de profissionais do ramo editorial, mas também de leitores habituais.

A pesquisa não se restringiu a observação das capas dos livros da Civilização Brasileira. Ao analisarmos as demais partes do livro – quarta capa, lombada e o miolo – foi possível compreender melhor o desdobramento da produção gráfica dos livros da editora. Também aqui a experimentação gráfica e a busca de uma linguagem própria, associadas à construção de um padrão de alta qualidade estética, fizeram-se presentes.

Para entender o processo editorial e gráfico que produziu os resultados agora estudados, traçamos primeiramente uma cronologia que situa a história da editora Civilização Brasileira e dos principais personagens desta pesquisa. Iniciamos nossa narrativa ainda no século XIX, quando são feitos os primeiros movimentos do desenvolvimento editorial brasileiro.

No século XX, lançamos primeiramente nosso olhar para a década de 1920 em São Paulo, que na figura emblemática de Monteiro Lobato representou um trampolim para o desenvolvimento editorial das décadas seguintes. Entre as novas editoras deste período encontramos a Civilização Brasileira, fundada em 1929 no Rio de Janeiro. Sua história se vincula de maneira umbilical à de outra editora dos anos 1920: a Companhia Editora Nacional, de Octalles Marcondes Ferreira. Esta editora paulista é o foco para compreensão do contexto que precede o processo aqui estudado. No Rio de Janeiro temos como destaque a Livraria e Editora José Olympio, que tem em Tomás Santa Rosa referência obrigatória no design de livros (Capítulo 1).

Com base nesse breve contexto, orientamos nossa observação para a figura que se torna o ator principal na construção do novo projeto editorial da Civilização

Brasileira – Ênio Silveira. Destacamos sua origem, formação, suas idéias e, especialmente, a trajetória que o levou à direção da editora no Rio de Janeiro. A partir dessa pequena biografia é possível compreender o perfil do editor e os valores que embasaram o projeto editorial e como estes se desdobram na linguagem visual gráfica da editora. Nesses processos tiveram papel importante os designers Eugênio Hirsch e Márius Lauritzen Bern, cujas trajetórias de trabalho são aqui sucintamente apresentadas (Capítulos 2 e 3).

Esta pesquisa buscou recuperar uma amostra significativa do acervo gráfico da editora Civilização Brasileira e de seus registros de produção. Foram levantadas cerca de 900 edições entre 1959 a 1970, incluindo reedições com capas e projetos gráficos diferentes e excluindo reimpressões sem mudanças gráficas aparentes. Este levantamento pôde realizar-se graças ao acervo da editora Civilização Brasileira que atualmente pertence ao Grupo Editorial Record. A listagem de exemplares deste acervo serviu de base para o levantamento quantitativo e para catalogação dos livros no período estudado. Como amostra do universo de estudo desta dissertação foram digitalizadas e catalogadas cerca de 400 imagens, entre as quais as de capa, miolo, marcas e documentos relevantes do ponto de vista do design gráfico da editora.

Cerca de 100 livros da Civilização Brasileira entre 1953 e 1970 foram descritos de forma sistemática incluindo determinados aspectos pertinentes ao design. Isso serviu de referência para uma análise gráfica mais precisa dos exemplares encontrados. Este detalhamento se baseou no método descritivo desenvolvido pelo Dr. Guilherme Cunha Lima em seu doutorado e apresentado no livro *O Gráfico Amador*.

Pela análise dos livros de contabilidade da empresa, foram estabelecidas autorias de uma série de projetos de

design, como é o caso do símbolo da editora e de várias marcas de coleções, capas e projetos gráficos de miolo. O levantamento de dados também foi importante para a construção de uma cronologia na qual destacamos aspectos relevantes para o desenvolvimento da empresa entre 1950 e 1970. Por meio da análise dos referidos dados, foi possível compreender aspectos da administração e produção gráfica da editora que nortearam os resultados no campo do design.

Somam-se ao levantamento de dados a digitalização, descrição e análise dos exemplares as entrevistas feitas com pessoas que tiveram ligação com a editora Civilização Brasileira, como funcionários, prestadores de serviço ou pessoas que simplesmente poderiam contribuir com informações relevantes. São elas: Thiago de Mello, amigo pessoal de Ênio Silveira e funcionário da editora de 1965 a 1966; Lea Caulliriaux, estagiária da Civilização Brasileira e do Estúdio Gráfico de 1966 e 1970 e responsável pela diagramação dos livros a partir de 1970; Márius Lauritzen Bern, um dos principais designers da editora de 1965 a 1970; Eunice Duarte, gerente editorial de 1963 a 1973; Jorge Costa, funcionário da livraria Civilização Brasileira de 1960 a 1972. (Capítulo 4)

Por fim, esta dissertação resume suas conclusões e relata algumas das dificuldades enfrentadas pela editora a partir da instauração do Regime Militar no Brasil. Tais dificuldades acabaram por abalar a estrutura financeira da empresa que a partir da década de 1970 não é mais capaz de manter o mesmo vigor do período anterior (Capítulo 5).

1

O contexto da edição de livros no Rio de Janeiro e São Paulo.

Um país se faz com homens e livros.

Frase de Monteiro Lobato, adotada como lema pela Livraria José Olympio Editora.

1.1. Antecedentes: século XIX

1.1.1. O início do negócio do livro

A contínua publicação de livros no Brasil tem início em 1808 com a criação da Imprensa Régia motivada pela instalação da família Real na colônia. Até 1821, a Imprensa Régia tinha o monopólio da impressão de livros e periódicos no Rio de Janeiro. A posterior abertura do mercado para firmas particulares coincide com o período em que o país discutia a sua independência. Assim, o súbito interesse por assuntos ligados à política contribuiu para aumentar, especialmente na capital do Império, a procura por publicações dessa natureza. Este aquecimento faz também crescer a produção e venda de livros (Hallewell, 1985), caracterizando o primeiro impulso no desenvolvimento da indústria editorial no Rio de Janeiro.

Um traço do negócio do livro desse período e que se perpetuou até meados do século XX é a concentração de diferentes instâncias da atividade editorial em uma única empresa. Às livrarias-editoras ou casas editoriais cabia a tarefa de edição, produção gráfica e comercialização de livros em português, além da venda de títulos importados. Não

raro as casas editoriais se ocupavam com uma variedade ainda maior de impressos, como jornais, revistas, e até mesmo material de papelaria. Por um lado, essa diversificação revela uma estratégia de comercial em um mercado que se desenvolvia rapidamente e no qual a procura por livros vem associada a outras necessidades, como de encadernação e de assessorios para a sua conservação e manipulação. Por outro, tal diversificação se inscreve em um contexto mais amplo em que os conceitos de especialização ainda eram embrionários mesmo em atividades industriais.

Se nas oficinas gráficas eram impressos desde romances estrangeiros até folhetins locais, nas livrarias-editoras, núcleo central em torno do qual o negócio do livro se desenvolvia, fechavam-se importações, contratos de publicação e vendas de exemplares avulsos. Além disso, o próprio local da livraria funcionava como um ponto de encontro da elite intelectual brasileira. Neste tipo de espaço cultural, em meio a debates ideológicos sobre os rumos da pátria, a intelectualidade encontrava as últimas novidades literárias importadas da Europa e dos Estados Unidos. Nesta época Machado de Assis comenta a respeito da livraria-editora Garnier, uma das mais importantes do período onde conheceu José de Alencar:

Sentados os dois, em frente à rua, quantas vezes tratamos daqueles negócios de arte poesia, de estilo e imaginação, que valem todas as canseiras deste mundo (Assis in Paixão, 1998:24)

1.1.2. Os primeiros editores

A influência da cultura francesa no Brasil é muito presente durante o século XIX e início do XX. A França nessa época era vista por muitas nações como exemplo de país

moderno e sofisticado. O francês era tido como o idioma das relações internacionais, como hoje em dia ocorre com o inglês. Em muitos países, a elite aristocrática tinha por hábito falar em francês como uma forma mais elegante de expressão. Cunha Lima lembra que a influência desta cultura no Brasil ocorre marcadamente nas artes visuais com a chegada da Missão Francesa em 1816, integrada por artistas e artesãos bonapartistas. Responsáveis pela introdução do neoclassicismo no Brasil, esses imigrantes franceses também estruturaram o sistema de artes e ofícios no país. Como resultado, é inaugurada, dez anos mais tarde, a Imperial Academia e Escola de Belas Artes. A viagem inversa, de brasileiros para a França, também era comum desde a época colonial. Jovens das mais abastadas famílias tinham por hábito completar seus estudos em ciências naturais ou medicina na Universidade de Montpellier (Lima, 1997).

A primeira década do século XIX corresponde a um forte crescimento da indústria editorial na França. Motivadas por avanços das técnicas de impressão que possibilitaram um significativo aumento na produção de livros e a disponibilidade de capital, os editores-livreiros franceses buscam novos mercados para além das fronteiras de seu país, especialmente nas Américas. Neste contexto o Brasil se revela um campo promissor, pois, além do desenvolvimento urbano impulsionado com a vinda da Corte, possui uma grande receptividade à influência francesa. Desta forma, nas primeiras décadas do século XIX instalam-se no Rio Janeiro diversas livrarias-editoras de origem francesa. Entre os principais livreiros-editores franceses deste período estão: Pierre Plancher e Louis Garnier. Os irmãos Eduard e Heinrich Laemmert, importantes livreiros, apesar de não serem naturais da França, também trouxeram consigo a influência dessa

cultura editorial em função de sua experiência profissional. Neste caso Eduard se destaca instalando-se no Brasil como representante da firma parisiense Bossage, da qual era funcionário ainda na França.

Pierre Plancher, por sua vez foi um dos primeiros a se instalar no Brasil, em 1824. Foi também um dos pioneiros na utilização da impressão em litografia no Brasil e na montagem de uma das mais importantes gráficas para impressão de livros — a *Typographia Imperial e Constitucional*. O nome deste estabelecimento é mais que uma homenagem ao regime então vigente, uma vez que boa parte de seu sucesso se deve ao apoio direto dado por D. Pedro I, que chegou a lhe conceder o título de Impressor Imperial. Outra parte do êxito de Plancher é atribuída a seu método publicitário. Sua estratégia consistia em atrair a atenção do público por meio de promoções inusitadas na época. Foram criadas “loterias” com prêmios que poderiam ser significativos como os 127 volumes das obras completas e ilustradas de Busson (Hallewell, 1985).

A permanência de Plancher no Brasil tem fim em 1832, logo após a abdicação de D. Pedro I. Ao retornar à França, a editora de Plancher passou para Junio Constancio Villeneuve e Réol-Antoine Mougnot, mas logo Villeneuve passa a ser o único proprietário. À administração de Villeneuve se deve a introdução da primeira impressora mecânica do hemisfério sul e posteriormente a primeira rotativa e a primeira Linotipo. A oficina tipográfica continuou a prosperar após a morte de Villeneuve em 1844, sob a administração de seu filho mais novo e em 1848, era tida como a maior impressora da cidade. Todavia, nos anos subseqüentes, o negócio foi enveredando cada vez mais para a publicação de periódicos como *O Jornal do Commercio*, criado ainda sob administração de Plancher (Hallewell, 1985).

Abordagem distinta teve Louis Garnier. Instalando-se no Brasil em 1844, após considerável experiência como livreiro-editor na França, Garnier foi um dos primeiros editores a ver a impressão e a edição de livros como atividades separadas. Seus livros eram impressos e encadernados majoritariamente em Paris, onde ele chegou a ter um revisor de provas fixo. Além de mais barata, a impressão na França tornou-se ainda bastante proveitosa após a introdução de navios a vapor, que faziam o traslado mais rapidamente entre os dois continentes. Considerando o apreço a tudo que era francês, Garnier valeu-se da produção gráfica de seus livros como recurso publicitário no sentido de conferir-lhes maior distinção. Hallewell destaca que a expressão “nítidamente impressa e suntuosamente encadernada em Paris” era vista constantemente em anúncios das publicações de Garnier. A preferência de usar oficinas fora do país em vez das locais, entretanto, lhe valeu-lhe a antipatia dos gráficos brasileiros, que chegaram a fazer um protesto por escrito em seu periódico como constatamos abaixo:

Ora, sabemos que há no paiz muitos homens illustrados, que dando-se ao trabalho de escrever, baldos dos meios pecuniários para as impressões de suas obras as levam a este ou aquele livreiro, e esse senhor, quando o escriptor procura o seu concurso a fim de fazer sahir a luz da publicidade o fructo de seus estudos e de suas vigílias, não aceita a obra sem que seja por contrato, não sabemos se da propriedade perpétua da publicação ou se por edições; são tratos estes que se dão entre o escriptor e o fabricante, ficando, comtudo, este mais bem aquinhado do que aquelle. (*O Tipographo*, 1867 in Hallewell, 1958:131)

Um detalhe curioso da carta de protesto publicada no jornal *O Tipographo* é a maneira como é entendida a atividade editorial. O ar de suspeita é mesmo uma certa

má vontade são evidentes. Tal hostilidade por parte do setor gráfico mostra não apenas um ressentimento pela preferência de Garnier em imprimir fora do país, mas também a falta de distinção entre as atividades de edição (editora), impressão (gráfica) e comercialização (livraria). A utilização do termo “livreiro” no lugar de editor e a imprecisão do nome “fabricante” apenas confirmam este ponto.

Garnier é destacado na historiografia brasileira como um pioneiro pela forma profissional como que exerceu a sua atividade, sendo inclusive um dos primeiros editores a adotar práticas já correntes na Europa mas pouco comuns na América Latina como o pagamento dos direitos autorais a autores e tradutores e a manutenção de um corpo fixo e bem qualificado de revisores-redatores (Paixão, 1998: 1885). Porém, à época, suas práticas ainda eram vistas com grande desconfiança por alguns, conforme podemos observar pela citação anteriormente mencionada (Hallewell, 1985). Tais suspeitas tenderam a desaparecer na medida em que os procedimentos adotados por alguns passaram a ser normas para todo o setor.

Outra importante empresa editorial de origem francesa é a Livraria Universal, fundada em 1933 por Eduard Laemmert. Situada inicialmente na Rua da Quitanda, essa casa editora foi uma das mais importantes livrarias e impressoras de livros do século XIX. Suas atividades incluíam a edição, comercialização e a impressão de livros brasileiros e também a importação de exemplares estrangeiros. A Typographia Universal, oficina gráfica própria, montada numa época (1838) em que a carência de impressores de livros ainda era grande, trouxe autonomia e contribuiu pra a prospecção de Laemmert. Em meados do século, sua tipografia já contabilizava cerca de 170 pessoas imprimindo mil folhas por dia e encadernando 5 mil livros em capa dura e 14 mil brochuras por mês (Paixão,

1998:14). Em 1862, quando a firma já tinha ultrapassado a cifra de 400 títulos publicados, o próprio imperador fez visita às suas instalações.

Uma das publicações mais populares da editora era o *Almanack Laemmert* (*Almanack administrativo, mercantil e industrial da corte do Rio de Janeiro*), que chegou a 1700 páginas em 1875. Publicava-se também livros literários e obras de referência, mas as principais linhas editoriais eram os títulos ligados à história e à ciência e os manuais técnicos, particularmente populares e lucrativos tipo “faça você mesmo” e os auto-instrutivos de culinária e medicina. (Hallewell, 1985). Após a morte de Eduardo Laemmert, em 1877, e de seu irmão e sócio Henrique, quatro anos mais tarde, a firma passou para mão de diversos sócios, entre eles Edgon Widmann Laemmert, genro de Henrique. Chegou a ter filiais em São Paulo e Recife mas em 1909 a principal livraria sofreu um incêndio e não mais foi reaberta. Os direitos autorais foram comprados pela editora Francisco Alves e a tipografia que ainda imprimiria o *Almanack* dentro de anos foi vendida.

Apesar de o setor editorial, assim como o comércio, terem sido, de maneira geral, dominados por estrangeiros durante o século XIX, alguns brasileiros ganharam notoriedade pelo seu espírito empreendedor e pioneiro, como é o caso de Francisco de Paula Brito. De origem humilde, após trabalhar em importantes oficinas tipográficas como a gráfica do Jornal de Comércio de Plancher, onde era compositor, comprou em 1831 uma loja na Rua da Constituição que funcionava como papelaria, oficina de encadernação e loja de chá. A partir desse momento, Paula Brito conseguiu progredir de maneira surpreendente, expandindo sua loja, criando filiais em sociedade com outros editores e investindo em equipamentos gráficos. Conseguiu também criar um amplo sistema de distribuição

através de agências por todo o país. Seu sucesso teve apoio do imperador D. Pedro II que chegaria a ser sócio em sua tipografia, que tinha o sugestivo nome de Imperial Typographia Dous de Dezembro (data de aniversário do imperador e de Paula Brito) Paula Brito. É lembrado como grande incentivador da literatura brasileira não apenas por ter publicado romances de autores nacionais, mas também pelo apoio dado aos escritores de sua época, que sempre a ele se referem com grande referência. É o caso de Machado de Assis, que foi revisor na editora de Paula Brito, onde teve oportunidade de publicar seus primeiros escritos. Posteriormente, Machado lhe dá o mérito de ser o primeiro editor brasileiro “digno desse nome” (Hallewell, 1985: 79-91).

1.1.3. Os resultados gráficos

Não obstante os avanços das casas editoras acima referidas e de outras que seguiram seu exemplo, no final do século XIX e no início do XX as publicações de livros no que concerne a qualidade de impressão e a sua editoração ainda deixava muito a desejar. Rubem Borba de Moraes – em quem se baseiam importantes estudiosos do livro – afirma que, apesar da produção de livros com impressão nítida, boa distribuição do texto e proporção das margens da Imprensa Régia, esta era uma exceção. A qualidade das impressoras brasileiras no que toca a produção de livros na virada do século era baixa (Araújo, 2000), (Hallewell, 1985). Com base em Rubem Borba, Emmanuel Araújo afirmar que:

No geral, em termos de editoração, exibiam-se verdadeiros desastres, de vez que as ‘editoras’ eram na verdade, impressoras mal organizadas para a produção de livros; além de pequeno repertório de tipos e má escolha de papel (por incri-

velmente restrita), “sente-se que esses tipógrafos não tinham o hábito de imprimir livros e cometiam os erros mais simplórios. Aliás, grande número desses volumes era impresso em tipografias de jornais e revistas. Ora, imprimir um jornal e fazer um livro exigem técnicas inteiramente diversas e demandam pessoal diferente.” (MORAIS in ARAÚJO, 2000: 27)

Assim, muitas obras de autores consagrados eram impressas na Europa no início do século XX, especialmente na França e em Portugal. Embora tecnicamente bem feitas, essas obras, estavam sujeitas a alterações de seu conteúdo uma vez que ocorria de revisores estrangeiros “adaptarem” à sua maneira os originais brasileiros (Araújo, 2000: 27).

A abolição da escravatura e a mudança do regime de Império para a República são os primeiros cenários do processo que transformou gradualmente o Brasil de estado essencialmente agroexportador em uma nação industrializada e com mercado interno crescente. Com a proclamação da República multiplicam-se as discussões a cerca do futuro do “novo” país enquanto nação moderna e independente. Uma nova geração de intelectuais lança as bases para o que foi uma questão central durante o século XX: a construção da identidade nacional. Por outro lado, o início Primeira Guerra Mundial, marca também o começo de um processo que obrigará o setor editorial brasileiro a buscar maior autonomia do ponto de vista tecnológico e de seus insumos.

Este cenário é berço de um grupo de editores-empresendedores brasileiros. Destacamos neste trabalho três editores da primeira metade do século XX que consideramos referência para a geração de Ênio Silveira e para esta pesquisa: Monteiro Lobato, Octalles Marcondes Ferreira e José Olympio.

1.2. Monteiro Lobato editor-empendedor

1.2.1. A editora de Monteiro Lobato

É dispensável a apresentação do escritor Monteiro Lobato, figura emblemática do universo editorial brasileiro. Sua contribuição à literatura, especialmente a infantil, já se encarregou de gerar uma numerosa quantidade de textos sobre sua vida e obra. Aqui consideraremos seu papel como editor e empendedor da indústria editorial brasileira, pois é a partir das iniciativas da editora de Lobato que ocorre um progresso sem precedentes nesta área no Brasil.

O início da aventura de Lobato como editor começa em 1918. Com o dinheiro da venda da fazenda de Taubaté e já tendo publicado diversos artigos e o livro *Urupês*, Lobato torna-se dono da editora Revista do Brasil, da qual já era colaborador. No ano seguinte, a editora ganha como sócio o jovem de 18 anos Octalles Marcondes Ferreira, que a partir de então tem o nome de Monteiro Lobato e Cia. Tem início uma sociedade que não se limitará a jurídico-comerciais, convertendo-se em amizade para toda a vida. A associação de Lobato – um editor-empendedor visionário e sagaz – com Octalles, um jovem realista com tino para negócios resultou numa empresa que logo se colocou na proa do desenvolvimento de uma indústria editorial nacional.

Devemos à Monteiro Lobato e Cia importantes iniciativas em diversos aspectos da atividade editorial. Num movimento contrário ao tomado pelos outros editores da época, a Monteiro Lobato e Cia lançou uma gama de autores brasileiros desconhecidos e inéditos até a década de 1920. Ganharam voz, pela primeira vez, os trabalhos de Léo Vaz, Paulo Setúbal, Ribeiro Couto, Toledo Malta e Oliveira Vianna entre outros. Também destacamos entre os autores que tiveram seu primeiro livro publicado por Lobato o escritor Valdomiro Silveira, avô do editor



Figura 1 Monteiro Lobato
(Furacão na Botocúndia)

Ênio Silveira, precursor da literatura regionalista e, posteriormente, membro da Academia de Letras de São Paulo.

Outro passo importante foi dado com relação à distribuição e comercialização dos livros. Lobato conseguiu ampliar seus pontos de venda: de menos de 40 livrarias para cerca de dois mil distribuidores variados, dos quais fazia parte todo tipo de estabelecimento comercial – exceção feita apenas aos açougues, para que não houvesse o risco de ter os livros “manchados de sangue”. Também lançou mão de formas de divulgação relegadas apenas a outros bens de consumo “menos nobres”, investindo em anúncios de jornais e revistas (Paixão, 1998).

Na conjuntura favorável do pós-Primeira Guerra Mundial, a firma de Lobato teve progresso meteórico. Hallewell aponta que no início dos anos 1920, a editora já vendia cerca de quatro mil livros por mês. Em 1921, uma nova edição era produzida a cada semana. Em 1923, a editora já era possuía um catálogo de quase duzentos títulos. Para dar conta da crescente produção editorial, Lobato empreendeu uma de suas estratégias mais arrojadas do ponto de vista financeiro: montou a maior oficina gráfica para impressão de livros até então, importando equipamento de ponta dos EUA.

Contudo o que foi o maior empreendimento para a indústria editorial dos anos 1920 também se revelou uma das principais razões para a liquidação da Gráfica e Editora Monteiro Lobato, último nome adotado pela empresa antes de seu fechamento. As principais razões conjunturais para tal desdobramento estão nas taxas de câmbio: à medida que as exportações latino-americanas se tornam menos solicitadas, o mil-réis perde valor em relação ao dólar. Para os devedores em dólar – como era o caso da editora de Lobato, que ainda pagava pelos equipamentos

importados e pelo papel, ainda não fabricado no Brasil, isso correspondeu a um aumento significativo de despesas. Com o aumento de despesas, o preço dos livros também se elevou e isso gerou uma queda na vendagem de livros comerciais em particular.

Somando-se às desvantagens econômicas, consta que o ano de 1924 se mostrou particularmente ruim para cidade de São Paulo. Em julho é deflagrada a Revolta Tenentista comandada pelo general Isidoro Dias Lopes, que deixou as atividades comerciais da cidade prejudicadas por praticamente um mês. No caso da editora de Monteiro Lobato, o prejuízo calculado foi de três meses de produção. Nesse ano também ocorreu uma das piores secas da região, que prejudicou fortemente a produção de energia elétrica. Consta que, com seu gênio inconformado, Lobato ainda tentou compensar o mau fornecimento de energia elétrica com um gerador a diesel mas esta idéia logo se mostrou dispendiosa e inútil, já que não havia água nem mesmo para o refrigeração do motor.

A gota d'água veio em 1925, quando o governo de Arthur Bernades subitamente suspendeu o desconto de duplicatas, privando a editora de crédito imediato. Na ausência de Octalles, que estava em viagem, a impetuosidade de Lobato levou-o a optar pela liquidação imediata da empresa. O encerramento oficial da firma ocorreu em setembro; porém, já em novembro os dois sócios abriam uma nova editora, a Companhia Editora Nacional (CEN), mas desta vez em bases fundamentalmente distintas, conforme é abordado no próximo item desta dissertação.

Pela experiência com a liquidação da empresa do primeiro empreendimento com Lobato, Octalles estava convencido de que era excessivamente custoso manter uma oficina gráfica própria. Por outro lado, considerava

uma grande vantagem ter como parceiro uma gráfica com equipamentos de primeira linha. Assim, tratou de convencer seus antigos associados Natal Daiuto e Savério D'Agostino a adquirirem parte do equipamento importado pela Gráfica e Editora Monteiro Lobato e a formarem a São Paulo Editora (o nome da editora na verdade não descreve bem a atividade exclusivamente gráfica prestada pela empresa). Logo, a CEN podia contar com os serviços de um dos melhores produtores gráficos de sua época, que foi Daiuto, trabalhando com uma oficina quase exclusivamente à sua disposição. Hallewell mostra a importância deste fato:

Desse modo, não apenas continuavam disponíveis muitas das excelentes impressoras de Lobato como, o que era também muito importante, continuavam a funcionar sob a direção de Daiuto, consumado artista em produção e planejamento gráficos, cujo trabalho estabeleceu um padrão de desenvolvimento posterior da aparência física do livro brasileiro. (Hallewell, 1985:270)

O primeiro livro produzido pela São Paulo Editora para a CEN foi a *Gramática Expositiva* (1926), ainda composta com tipos ajustados manualmente. Em 1930, contudo, já foi adquirido o primeiro linotipo e a gráfica continuou a crescer. Com a morte de Daiuto, em 1937, Octalles Marcondes Ferreira entrou na sociedade ajudando a empresa a ser uma das principais impressoras de livros entre a década de 1940 e 1960.

O segundo lote de máquinas da Cia. Gráfica-Editora Monteiro Lobato foi arrematado por Nelson Travassos, que transformou a Revista dos Tribunais em uma impressora de livros. A empresa de Travassos não apenas serviu de apoio à CEN no complemento de sua demanda, como foi, entre as décadas de 1930 e 1940, responsável por 60%

da impressão de livros no Brasil. Praticamente todas as editoras que não tinham gráfica própria imprimiam em suas oficinas. Somado a isso, outra grande contribuição de Travassos foi perceber que um dos motivos para existirem poucos editores no Brasil se devia à falta de crédito. Partindo dessa premissa, convenceu vários bancos a lhe conceder empréstimos mediante a garantia de suas máquinas e, desta forma, Travassos pode dar crédito às editoras que, por sua vez, puderam conceder crédito aos livreiros, facilitando todo o giro de capital e abrindo possibilidades para a expansão do setor.

Apesar da falência de sua primeira editora, os equipamentos adquiridos por Lobato foram extremamente importantes na expansão da indústria gráfica brasileira. Com isso, pode-se dizer que o objetivo primordial de Lobato foi atingido.

1.2.2. O design e as técnicas gráficas dos livros

A busca dos editores no sentido de valorizar seus livros através da apresentação visual-gráfica é recorrente ao longo do desenvolvimento desta indústria. Evidentemente, o grau de inovação e qualidade estética é variável conforme o perfil mais audacioso ou conservador de cada editor. Lobato, editor dos mais ousados, é reconhecido também por quebrar o padrão tipográfico em moda. No final da década de 1910 e início dos anos 1920 introduziu o uso de ilustrações de cores intensas nas suas capas. Sua característica exclamação: “Chamei desenhistas, mandei pôr cores berrantes nas capas. E também mandei pôr figuras!” (Lobato, apud Hallewell, 1985:251) Marca uma época em que, segundo o próprio Lobato:

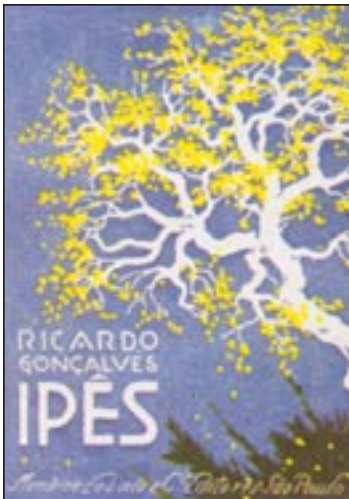
Os balcões das livrarias encheram-se de livros com capas berrantes, vivamente coloridas, em contraste com a



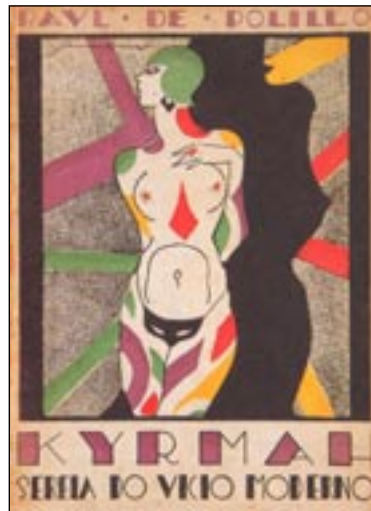
Capa de autor desconhecido



Capa de Anita Malfatti



Capa de autor desconhecido



Capa de Ignácio Ferreira da Costa (Ferrignac)



Capa de Di Cavalcanti desenho de folha de guarda (à direita) J. Prado

Figura 2 – Capas da Revista do Brasil / Monteiro Lobato e Cia entre 1918 a 1924 (retiradas do livro **Furacão da Botocundia**)

monotonia das eternas capas amarelas das brochuras francesas. (Azevedo, 1997:131)

Segundo Hallewell, as capas ilustradas já haviam estado em moda entre 1890 e 1900. Criticadas na época pelo seu sensacionalismo – por exibirem cenas de sedução e nudez – foram sendo substituídas por uma estética mais sóbria e menos figurativa (Hallewell, 1985:251). O chamado “padrão francês”, ao qual alguns autores se referem, corresponde a brochuras impressas geralmente em papel branco que, naquela época, tinha um tom creme, cinza ou amarelo em uma ou duas cores. Compostas apenas por texto impresso tipograficamente, as brochuras reproduziam a diagramação já presente na folha de rosto. Não se encontram muitas reproduções destas capas na bibliografia estudada nem em exemplares avulsos coletados para esta pesquisa.

Cabe lembrar que até o início do século XX ainda era comum o leitor, após a compra, encadernar a brochura em capa dura. Com isso, perdiam-se com freqüência as capas originais. A mudança visual promovida por Lobato vem de encontro da tendência de se manter a capa original da brochura. Na medida em que mudam os padrões sociais e a velocidade característica de uma vida moderna faz do tempo um escasso valor, o demorado e dispendioso hábito de se encadernar o livro após a sua compra também é abandonado.

Os resultados estéticos dos impressos de cada época, em boa parte, são determinados pelas técnicas gráficas disponíveis no respectivo período. Desta maneira, num primeiro momento, a mudança visual introduzida por Lobato ainda seguiu padrões determinados pela impressão tipográfica. A litografia e o off-set (este último introduzido em São Paulo pela Monteiro Lobato e Cia em 1924) ainda

tinham uma série de restrições técnicas e econômicas que limitavam sua larga utilização e restringiam a qualidade dos impressos (colocar referência).

É possível observar que as ilustrações deste período são desenhadas de maneira geral a traço, ou seja, sem nuances ou mesclagem de cores. Mesmo com o uso de imagens ilustrativas, as capas da primeira metade dos anos 1920 da Monteiro Lobato e Cia ainda são impressas em duas cores (além do preto, o vermelho e o verde são as mais comuns) sobre papel branco ou colorido. As limitações técnicas, entretanto, restringem, mas não impediram resultados estéticos de impacto. O uso de tons intensos de cores – como o vermelho e o verde em grandes áreas contínuas – aliado às variadas formas das ilustrações são certamente responsáveis por despertar um maior interesse visual destas capas em relação ao então suave “padrão francês”.

1.3. A Companhia Editora Nacional (CEN)

Fundada em novembro de 1925 em São Paulo, a CEN em princípio foi extensão da Cia. Gráfica-Editora Monteiro Lobato. Os sócios eram os mesmos, Monteiro Lobato e Octalles Marcondes Ferreira, mas desta vez em posições invertidas, o que na prática foi uma mudança fundamental. Octalles, agora à frente do negócio, imprimiu uma administração calcada na prudência, neutralidade política e trabalho incansável. Enquanto isso, Lobato foi para o Rio de Janeiro gerenciar a filial da editora. Assim como no dito popular “o olho do dono é que engorda o gado”, esta foi uma das maiores editoras brasileiras de sua época, enquanto os olhos de Octalles estiveram presentes à sua frente.

Com 18 meses de fundação da nova editora, o “volátil Lobato”, como o descreve Hallewell, foi para os Estados



Figura 3 – Octalles Marcondes Ferreira (Momentos do Livro no Brasil)

Unidos assumir o cargo de adido comercial brasileiro. Lá, fascinado pelo progresso industrial, se afastou do universo editorial e aplicou na bolsa de valores.(Hallewell, 1985: 260). Lobato sofreu enorme prejuízo com o crack de 1929, tendo que vender as suas ações da CEN para o irmão de Octalles, Temistoles Marcondes Ferreira, encerrando assim sua participação como sócio da editora. Na prática, todavia manteve até o fim da vida uma estreita relação com Octalles, sendo por muitos anos um dos principais colaboradores da CEN.

Usualmente a CEN é lembrada como uma das principais editoras de livros didáticos na história do Brasil. De fato, não apenas os livros estritamente didáticos ocupavam um grande espaço em seu catálogo, mas também os direcionados ao mercado educacional de maneira geral, como os de literatura infantil. Desta forma, ao se referir genericamente a livros “didáticos” na verdade está-se englobando todo tipo de título direcionado ao público escolar e universitário, inclusive os professores.

A opção de Lobato e Octalles por esta fatia de mercado não foi uma escolha acidental, mas fruto de uma estratégia de sobrevivência. Até o início da década de 1920, o carro-chefe da maioria das editoras eram as obras literárias. Mas as transformações no cenário internacional repercutiram para a mudança dessa realidade. Após o final da Primeira Guerra Mundial, a valorização cambial fez a indústria gráfica e as editoras sofrerem pela sua grande dependência de importações. Acompanhando a alta dos preços dos insumos estrangeiros, os livros também encareceram. No cenário da depressão econômica mundial, ocorreu uma forte queda de vendas, especialmente de artigos não considerados como sendo de primeira necessidade, como livros. Para sobreviverem a essa crise, os editores procuraram então mercados mais seguros. Neste contexto,



Figura 4 – Marca Companhia Editora Nacional

o porto seguro encontrava-se nos livros didáticos, pela obrigatoriedade de sua aquisição. Hallewell chama a mudança adotada pelas editoras da época de “inversão tática”, ou seja, quando obras de literatura geral, por pressões de mercado, cedem lugar aos livros didáticos. Para exemplificar, destacam-se as palavras de Lobato:

O bom negócio é o didático. Todos os editores começam com a literatura geral e por fim se fecham na área didática. Veja o Alves [Francisco Alves] (Lobato apud Hallewell, 1982:262)

Ao contrário da editora Francisco Alves, que tinha como atividade principal a edição de livros para o ensino primário, Octalles especializou-se na edição de livros para o ensino secundário. Isso revelou-se uma decisão bastante acertada, pois desde a revolução de 1930 ocorreu uma significativa aceleração na expansão do ensino secundário brasileiro. Se em 1940 o número de crianças nas escolas secundárias era de 170.000, ao final da Segunda Guerra Mundial esse número já chegava a 250.000. (Hallewell, 1982:289). Acompanhando o contexto favorável, a CEN foi firmando bases sólidas no mercado educacional.

Impulsionada pela grande dedicação e competente administração de Octalles, a CEN cresceu rápido. Já em 1927 Lobato fala de tiragens de 10.000 exemplares como “nada de excepcional”, para uma obra com bons potenciais de venda (Hallewell, 1985:277). “Bons potenciais de venda”, para Octalles, significava principalmente publicar livros didáticos. Ainda nos 1920, ele declarava a um autor da casa: “Só cuidaremos agora de cartilhas, gramáticas, aritméticas – todos os instrumentos de torturar crianças” (Paixão, 1998:67). Livros infantis também eram priorizados, especialmente os de Lobato. Neste mercado, a CEN foi se firmando. Primeiro privilegia o público de

escolas secundárias e depois investiu, já na década de 1940, em publicações para a área universitária. Alguns dados referentes à produção de 1933 são ilustrativos desse período:

Dos 1.192.000 exemplares produzidos naquele ano, 467.000 eram títulos educacionais, 429.500 eram livros para crianças – dos quais perto de 90.000 eram obras de Lobato – e 102.000 de literatura popular ligeira. O que sobra são 188.500, e destes, 82.100 poderiam ser classificados como belles lettres. (Hallewell, 1985:277)

Esta distribuição da produção pode ser mais bem entendida se observarmos o contexto social do período. A partir da revolução de 1930, as reformas sociais de Getúlio Vargas tiveram como resultado imediato uma expansão do ensino secundário. A modernização promovida pelo Ministério da Educação, conhecida como Reforma de Campos, de 1931, fez o número de crianças nas escolas duplicar até o final da década e, com isso, aumentar a demanda por livros. Octalles, atento às mudanças, investe maciçamente no novo mercado educacional e já vislumbra seus desdobramentos universitários. Como resultado desta política, 1934 é o ano em que a CEN mais publica livros didáticos.

Como vimos nos exemplos anteriores, as políticas de governo tinham forte repercussão sobre as políticas editoriais. Na década de 1940, isso é ainda mais acentuado a partir das transformações mundiais que culminaram com a Segunda Guerra Mundial. No Brasil esse quadro foi agravado pelo Estado Novo de Getúlio (1937-1945), com sua forte intervenção sobre a indústria nacional. Na área de educação, por exemplo, a Reforma de Campos deu lugar a uma política mais conservadora e elitista. Seguindo a Reforma de Gentile, na Itália de Mussolini, o

Ministro da Educação Gustavo Capanema, promoveu a sua reforma e deu às editoras apenas quatro meses para fazer as mudanças impostas pelo governo e reimprimir todos os livros didáticos brasileiros. O grau de intervenção do Estado nas publicações escolares pode ser exemplificado pelo seguinte fato:

Em 1938 [o governo] criou a Comissão Nacional do Livro Escolar, cuja função era selecionar os títulos adotados nas escolas. Os que apresentassem “pessimismo ou dúvida quanto ao futuro da raça brasileira” eram sumariamente proibidos. Cerca de 50% deles passaram por uma revisão cuidadosa. E muitos foram escritos apenas para fazer apologia ao varguismo. (Paixão, 1998:98-99)

Para a CEN, isso significou a revisão de não menos que quarenta títulos de uma hora para outra e “nem as histórias infantis de Monteiro Lobato escaparam” (Paixão, 1998:98).

Em 1943, a CEN sofreu um abalo duplo. Primeiro, seis professores responsáveis pelo programa de livros didáticos optaram por estabelecer a sua própria empresa: a Editora Brasil. Esta se tornou uma importante produtora de livros didáticos e infantis, concorrendo com a CEN. O segundo abalo foi a saída de Arthur Neves, que fundou a Editora Brasiliense, levando consigo ninguém menos do que Monteiro Lobato, que ainda assim, manteve contato com Octalles. A saída de Neves, no entanto, talvez não tenha sido tão ruim assim para a CEN pois abriu uma lacuna que foi preenchida em 1944 pelo jovem Ênio Silveira conforme será detalhado nos próximos capítulos. Apesar da perda de Arthur Neves e de outros funcionários, a CEN não chegou a ter seu progresso muito prejudicado.

Passada a guerra, o cenário se mostrou favorável para novos avanços na produção editorial brasileira e em 1945 os

ventos das mudanças políticas se espriam pela sociedade. Com o mercado editorial não foi diferente. Até este período o ensino universitário no Brasil ainda não tinha se estabelecido com bases sólidas mas, com o fim da guerra, vários estados começam a criar as suas universidades. Conseqüentemente, o número de estudantes universitários duplica até o início da década de 1950.

Num percurso sem volta, o ensino universitário cresceria ainda mais a partir do início do governo Juscelino Kubitchek, que incluiu no projeto de Brasília uma universidade com o status de fundação, dando-lhe maior autonomia. Esse contexto, sem dúvida, favoreceu Octalles, que já vinha procurando investir em publicações universitárias desde 1931. Algumas de suas principais coleções foram a *Biblioteca Médica Brasileira*, a *Biblioteca Pedagógica Brasileira* e, principalmente, a coleção *Brasiliana* – esta com mais de 400 títulos, se perpetuou até a década de 1970.

Se Octalles já acreditava em um potencial do público universitário na década de 1930, quando nos anos 1950, as universidades efetivamente começaram a “pipocar” pelo Brasil, sua editora ganhou a liderança também na área do ensino superior. A partir daí, em meados da década de 1950, a produção da CEN atingiu seu ponto máximo, como demonstram os dados coletados por Hallewell:

O crescimento da empresa continuou até meados da década de 1950, quando atingiu um pico variando entre cinco e sete milhões de exemplares por ano. Em 1954, produziu 368 edições com 5.141.500 exemplares; em 1955, 349 edições com 6.002.500 exemplares. Então ainda ocupava, com folga, o primeiro lugar entre as editoras brasileiras; sua produção no último desses anos pode ser comparada com 203 edições da Melhoramentos, 137 da Francisco Alves, 100 da Editora do Brasil, 83 da José Olympio (Hallewell, 1985:293)

Na década de 1960 e início de 1970 a CEN se manteve como empresa mais lucrativa do ramo editorial. Sua produção apresentou uma ligeira diminuição em termos quantitativos. Por outro lado, Octalles parecia empenhado em melhorá-la qualitativamente, tanto em relação ao conteúdo quanto ao design gráfico, aspecto que será abordado em um tópico mais a frente. Para quem acompanhou a construção dedicada e cuidadosa da CEN é uma pena identificar que, com a morte de Octalles em 1973, a empresa tenha tido um fim pouco glorioso. Após ser estatizada, com sucessivas administrações incompetentes, em poucos anos perdeu a liderança do mercado até finalmente ser adquirida pelo IBEP - Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas. Desde então não voltou a ter mais a mesma importância editorial.

1.4. A editora José Olympio

1.4.1. O editor José Olympio e a sua "Casa"

Outra editora importante das décadas de 1940 e 1950 é a José Olympio. Seu editor, tido como um "boa praça" e amigo de intelectuais das mais diversas posições ideológicas, foi responsável por dar voz a vários jovens autores como José Lins do Rego e Thiago de Mello. José Olympio foi um dos primeiros a investir de maneira cuidadosa no acabamento de seus livros, contratando o artista gráfico Tomás Santa Rosa, para desenvolver projetos gráficos e ilustrações.

José Olympio nasceu em 1902, filho de família humilde do interior de São Paulo. Com 16 anos foi para a capital tendo com objetivo conseguir um emprego que lhe possibilitasse frequentar a Faculdade de Direito. Não conseguiu realizar este intento mas acabou sendo contratado pela tradicional livraria Casa Garraux, que importava livros



Figura 5 – José Olympio
(Momentos do Livro no Brasil)

franceses e, naquele período, era uma das livrarias mais elegantes e bem freqüentadas da cidade. Sua função inicial era a de abrir caixotes de livros, mas sendo inteligente e demonstrando boa vontade logo foi promovido a auxiliar de vendas, depois balconista, até chegar a gerente de seção em 1926, cargo importante, que possibilitou-lhe ter contato mais próximo com os clientes da loja.

Este período foi mais que uma faculdade para o jovem José Olympio, que, não apenas teve a oportunidade de aprender muito do negócio do livro como conheceu grande parte da nata da intelectualidade da época, fazendo muitas amizades importantes. À Casa Gaurraux afluíam “todas as figuras preeminentes da cidade (...) compareciam quase que diariamente à livraria da moda.” (Hallewell, 1985:347). Dentre os citados estão: Altino Arantes (ex-governador de São Paulo), Washington Luís (futuro presidente da República do Brasil), Paulo Setúbal (romancista mais vendido na época) e os intelectuais Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Plínio Salgado, entre outros.

Instruindo-se rapidamente, José Olympio começou logo a indicar livros, não apenas para compradores comuns, mas para editores. Uma das sugestões de sucesso parece ter sido para Octalles Marcondes Ferreira, com quem fez amizade na livraria. Seu interesse pelo ramo editorial levou-o a se aprofundar no estudo de livros antigos, tornando-se a tal ponto perito que “poucos bibliófilos paulistas compravam ou vendiam livros sem antes consultá-lo” (Hallewell, 1985: 348). Assim, quando em 1930 soube da venda de uma rica biblioteca da família Pujol, juntou suas economias e com a ajuda de amigos de posses conseguiu comprar o seu primeiro acervo. Com esta aquisição a Livraria José Olympio foi aberta, em 1931 no centro de São Paulo e, nesse mesmo ano, já era lançado o primeiro título da nova “Casa” (como o seu dono gostava de referir-se): *Conhece-*

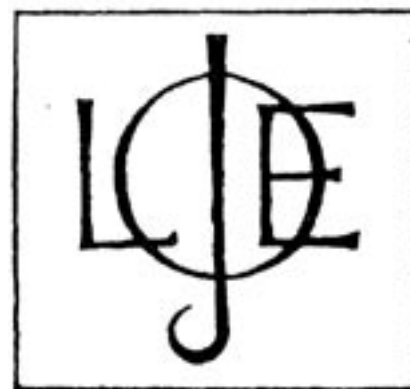


Figura 6 – Marca José Olympio

te pela psicanálise, de Joseph Ralph que “vendeu tanto que ficou vinte anos no catálogo” (Paixão, 1998:82). Pouco tempo depois, José Olympio valorizou ainda mais o seu negócio comprando a biblioteca de Estevão de Almeida, outro cliente da Garraux que colecionava livros raros. Com ambas as aquisições José Olympio de apenas 28 anos de idade entrava com o pé direito para o então restrito mundo de editores brasileiros.

O início da década de 1930, como vimos anteriormente, foi um período de mudanças de paradigmas nas mais diversas esferas da sociedade. O poder da oligarquia agrícola foi substituído pelo da burguesia nacionalista. Por um lado, no plano cultural, isso se revelou através dos ideais modernistas, que valorizavam o genuinamente “brasileiro” em detrimento a adoração anterior pelo “europeu”. Com isso, surge espaço para a revelação de novos autores nacionais. Por outro, também foi uma época delicada para a editora de José Olympio, que sentiu os efeitos da grande depressão, agravados pela Revolução Constitucionalista de São Paulo. Esse contexto político-econômico trouxe um marasmo comercial e cultural a São Paulo. José Olympio, então, decide mudar-se para o Rio de Janeiro (Paixão, 1998:83).

Outro fator que incentivou a mudança do editor foi que quase todo o grupo nortista de autores amigos de Olympio, se estabeleceram na então capital brasileira. Assim, na rua do Ouvidor, 110, bem no centro comercial da cidade, o negócio prosperou rapidamente. Desde o início, o editor destacou-se pela maneira diferenciada com que tratava os seus autores – na maioria amigos da época da Casa Gaurax – valorizando a amizade e as relações sociais, criando um espaço na sua livraria onde os visitantes ilustres pudessem passar um tempo agradável simplesmente proseando ou participando de debates acalorados sobre os mais diversos temas. Sua “Casa” passou a ser conhecida

como um espaço democrático de encontros e florescimento cultural. Graciliano Ramos se refere assim na sua crônica A livraria José Olympio:

Há crentes e descrentes, homens de todos os partidos, em carne e osso ou impressos nos volumes que se arrumam nas mesas, muitos à esquerda, vários à direita, alguns no centro. O editor é liberal. Se tem simpatia para qualquer extremidade, oculta-a. Aparentemente está no meio; aceita livros de um lado e de outro, acolhe com amizade pessoas de cores diferentes ou sem nenhuma cor. (Ramos, apud Paixão, 1998:86)

José Olympio não se limitou a publicar escritores já conhecidos: procurava buscar novos nomes, revelar talentos brasileiros. Desta forma, ganhou ainda mais a simpatia do seu público leitor e fortaleceu a confiança que os autores lhe depositavam. Os negócios respondiam bem a esta proposta e, em pouco tempo, a José Olympio se tornou a editora de literatura brasileira mais importante do país.

Como resultado dessa política, todos os prêmios literários foram para autores da José Olympio em 1939. Entretanto, neste período, como vimos anteriormente, já estava em vigência o Estado Novo. Apesar das boas relações de José Olympio com Getúlio, já tendo até publicado livros do então chefe de estado, sua empresa não deixou de sofrer os abalos que se estenderam sobre o mercado editorial como um todo. Livros foram apreendidos, autores presos e restrições impostas. Sendo assim, a José Olympio iniciou a década de 1940 redirecionando sua linha de maneira a ampliar o número de publicações estrangeiras, mantendo-se principalmente no ramo da ficção. Sobre esta crise, o editor falou em 1936 de forma bastante direta:

O que tem causado um enfraquecimento no mercado é a apreensão de livros em todo o território nacional sem que na maioria das vezes obedeça a um critério justificável (Hallewell, 1985:370).

A partir deste período a editora viveu grandes instabilidades, chegando na década de 1950 a ter que fechar a sua livraria no centro do Rio de Janeiro e a se concentrar apenas na edição de livros. Isso se deveu, como vimos no caso da CEN, a uma série de políticas governamentais, mas no caso da JO foi agravado pela crescente concorrência de editoras como a Martins e a Globo. Nessas condições, a grande “Casa” ainda se perpetuou, com uma série de dificuldades, ao longo das décadas subseqüentes, mas sendo administrada, a partir da década de 1970, pelo Banco de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES).

Recentemente, a editora José Olympio, assim como a Civilização Brasileira, foram adquirida pelo Grupo Editorial Record. A partir de 2002, após alguns anos sem publicar títulos novos, o selo da José Olympio volta a figurar renovado entre os lançamentos.

1.4.2. O design dos livros

O início da década de 1930 viu as possibilidades de venda dos livros nacionais superarem as dos importados pela primeira vez. A razão para tal está nas taxas de câmbio que tornaram o livro produzido no Brasil mais barato do que o estrangeiro. Isso serviu como um forte impulso para o crescimento das editoras nacionais. Mas apesar da indústria gráfica já possuir os equipamentos necessários, os livros brasileiros ainda ficavam muito aquém dos estrangeiros principalmente no que toca ao projeto gráfico do miolo. Segundo Edna Cunha Lima e Márcia Christina Ferreira:



Figura 7 – Tomás Santa Rosa
(Momentos do Livro no Brasil)

Nas primeiras décadas deste século [XX], o livro nacional apresentava uma estética antiquada além de impressão descuidada. (...) No início dos anos 1930, a necessidade de renovação do livro já era evidente. O surto de industrialização que ocorre no país entre 1930 e 1937 interfere diretamente no mercado editorial. (Cunha Lima e Ferreira, 1998: 328)

José Olympio, ao contrário de Lobato e Octalles, nunca comprou equipamentos gráficos preferindo trabalhar com fornecedores variados, entre eles a Revista dos Tribunais. Para mudar o projeto gráfico, já ultrapassado, o editor contratou em 1935 um jovem artista alagoano que até então havia feito algumas capas para a editora Ariel – Tomás Santa Rosa. Sua primeira capa para José Olympio é *Moleque Ricardo* de José Lins do Rego. Em seguida, por sugestão de sua mulher, José Olympio resolve publicar os demais livros do autor em uma coleção intitulada *Ciclo da cana de açúcar* e entrega à Santa Rosa a tarefa de criar o projeto gráfico das capas. A partir daí se inicia uma parceria de mais de vinte anos entre o editor e o artista, durante a qual Santa Rosa foi o responsável por quase a totalidade dos projetos gráficos da editora e por uma “renovação estética do livro nacional” (Cunha Lima e Ferreira, 1998:331).

Tido como um profissional completo que se preocupava com o livro como um todo e acompanhava a sua produção até a gráfica, Santa Rosa dava especial importância à capa. Em um depoimento para a série *Cadernos de Cultura* publicado pelo Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde Nacional, ele fala sobre a importância de um projeto visual bem cuidado:

Nem prosa, nem poesia, nem obra de qualquer espécie se beneficiam da ausência de gosto, da violação das leis de harmonia, que regem todas as artes. A capa do livro é a apresentação do livro ao leitor.

(Rosa, apud Cunha Lima e Ferreira, 1998:333)

Algumas das principais inspirações estéticas de Santa Rosa foram os artistas da Escola de Paris (Picasso, Rouault, Matisse, Chagal entre outros). No Brasil ele recebe influências do modernismo, em especial de Portinari. Suas capas se destacam pela limpeza formal, o uso de ilustrações em preto e branco ou com poucas cores – muitas vezes de inspiração cubista – e o tratamento cuidadoso dado à combinação tipográfica. Em relação à tipografia, Santa Rosa dizia preferir os tipos romanos, serifados. Induzidas pela demanda qualitativa exigida por Santa Rosa as gráficas providenciaram a compra de novas e variadas famílias tipográficas de melhor qualidade, dando possibilidade a outras editoras de aprimorarem o projeto gráfico de seus livros.

Além de trabalhar como designer de livros Santa Rosa também teve uma produção artística de pinturas. Talvez por isso deu especial importância ao uso de figuras nos seus projetos gráficos. Lamentava, porém, que a ilustração não tivesse uma presença mais concretizada nos livros braileiros:

Muito temos a lamentar que o gosto pelo livro ilustrado, quase inexistente entre nós, ou pelo menos pouco difundido, ainda não fixados nos hábitos editoriais, venha entretendo o desenvolvimento de uma arte de ilustrar mais fina, mais rica de qualidade, que melhor valorize o próprio livro. (Cunha Lima e Ferreira apud Rosa, 1998:334)

Possivelmente motivado pelas idéias de Santa Rosa, José Olympio se interessa por “coleções ilustradas de clássicos da literatura e de obras sobre o Brasil na década de 1950”. Alguns dos artistas escolhidos para ilustrar os livros de José Olympio, além do próprio Santa Rosa, foram Portinari, Gustavo Doré, Osvaldo Goeldi, Darel Valença

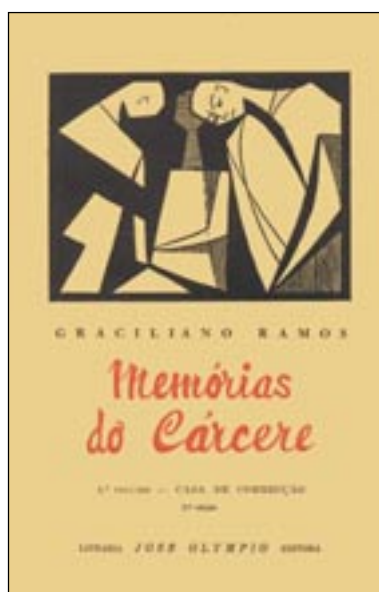
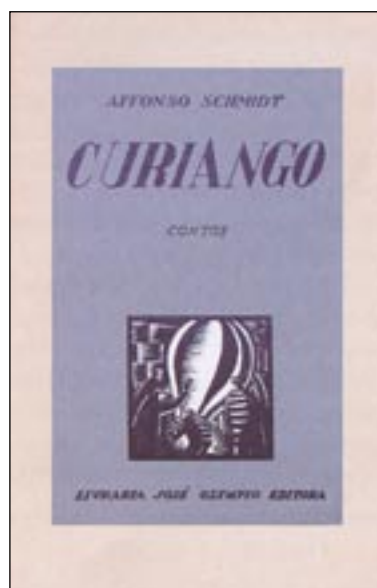
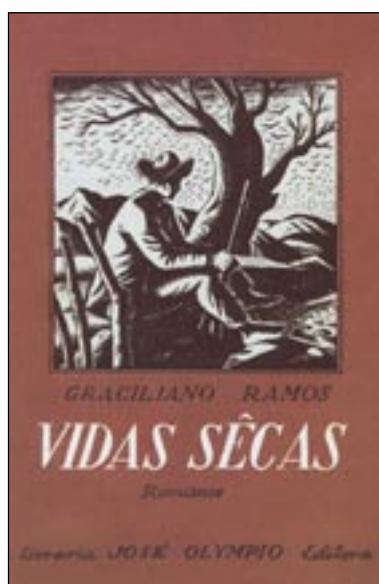
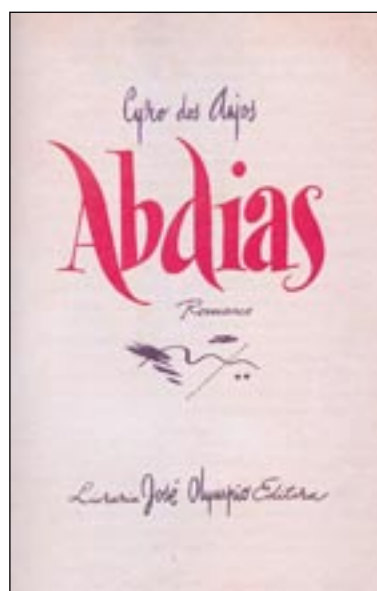
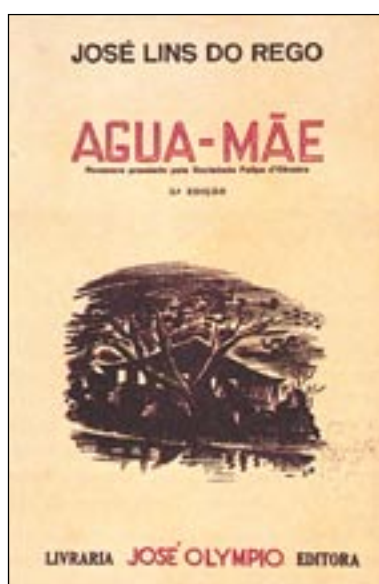


Figura 8 – Capas de Santa Rosa para a editora José Olympio entre as décadas de 1930 e 1950



Lins, Marta Schidrowita, Luís Jardim, Danilo di Prete, entre outros. (Hallewell, 1985).

Além de seu extenso relacionamento com a José Olympio, gerando como resultado mais de duzentos livros, Santa Rosa também trabalhou para outras editoras como a Livraria Martins e a Pongetti. Infelizmente a morte precoce em 1956 aos 47 anos interrompeu o desenvolvimento de seu trabalho. Entretanto, seu legado na área de design de livros, especialmente no exemplo da José Olympio, abriu caminhos no sentido da valorização da qualidade gráfica no livro brasileiro.

2

A editora Civilização Brasileira e o editor Ênio Silveira: da formação à autonomia

Eu sou um editor tradicional, gosto de conservar nossa tradição cultural. Já o Ênio é um editor de vanguarda, sempre pronto a lançar novas idéias.

Octalles Marcondes Ferreira (Hallewell, 1985)

2.1. Fundação e primeiras décadas da editora

A editora Civilização Brasileira foi fundada em 1929 no Rio de Janeiro por Ribeiro Couto, poeta e diplomata, Gustavo Barroso, escritor, e Getúlio M. Costa, livreiro. Situada em local nobre do centro da cidade (rua do Ouvidor), além de editora, funcionava também como livraria. Sua linha editorial incluía principalmente literatura geral. Mas curiosamente um dos seus maiores sucessos neste período era uma obra de referência, o *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*, de Hilberaldo Mateus de Lima e Gustavo Barroso.

Ao ser adquirida pela CEN, em 1932, serviu como filial estratégica na distribuição dos livros desta na capital do Brasil. Durante os anos 1930, Octalles aproveitou a Civilização para publicação de obras literárias enquanto concentrava a produção da CEN nos livros didáticos e infantis.

Pelos dados levantados da listagem de livros do acervo da Civilização Brasileira, verifica-se que, além dos clássicos da literatura nacional e estrangeira, figuram entre seus títulos publicações na área de história e política. Na década

de 1930, o tema ligado ao integralismo é particularmente recorrente, bem como a literatura popular na forma de romances ligeiros. A linha atualmente conhecida como “auto-ajuda” com livros de orientação de saúde, sexual, comportamental etc. vai crescendo ao longo da década de 1930.

O nome Civilização Brasileira também foi usado por Octalles para uma filial da CEN em Lisboa, curta experiência de uma fase de câmbio favorável. As taxas de câmbio estavam vantajosas para o empresário brasileiro, o que favoreceu uma relativa facilidade para a penetração dos livros brasileiros no mercado português. Outro fator positivo para o sucesso de vendas dos livros da CEN foram as capas. Consideradas chamativas, elas se destacavam nas livrarias das edições portuguesas de aspecto mais sóbrio. Sobre isto é interessante o comentário da United Press em outubro de 1933:

O Brasil pode gabar-se de ter conquistado o mercado português. (...) Percorre-se Lisboa e em todas as montras das livrarias, das tabacarias e até nos pequenos ‘guichets’ dos cafés, nós encontramos os livros das edições brasileiras, todos eles com suas capas berrantes, que dão uma nota de vida e de cor, junto à tristeza das edições portuguesas, todas elas de aspecto pobre, envergonhado, como se tivessem vergonha de aparecer (...) O público, ao ver um livro na montra, fixa os olhos nas capas das edições brasileiras. O preço também convida a comprar e as capas têm grande influência no seu espírito. (Hallewell, 1985:280)

Em seguida, as editoras portuguesas contra-atacaram baixando os preços, mas não há registro de que tenham também alterado as capas. Entretanto, na década de 1940, Octalles já não via mais vantagem na manutenção da filial portuguesa e a vendeu a um gerente local.

Nos anos 1940, ocorreu um declínio da produção da Civilização Brasileira. Sem maior detalhamento, Hallewell explica que “Octalles parece ter abandonado, até certo ponto, o mercado literário deixando-o para editoras como a José Olympio [no Rio de Janeiro] e Martins [em São Paulo], que dele faziam o seu forte” (Hallewell, 1985: 278).

De fato, a produção durante este período a julgar pela quantidade de livros presentes na listagem do acervo foi bem inferior à década anterior. Nos primeiros anos da década de 1930, o número de livros publicados gira em torno de 20 (1931 com 18, 1932 com 26 e 1933 com 20). Após o salto de 1934 para 77 livros, os anos que se seguem mantêm a média de 40 livros cada um. A tendência de redução na produção se faz clara após 1939 com apenas 17 livros. Assim apesar do ano de 1940 registrar 21 no acervo a média durante a esta década fica em apenas cinco publicações por ano até 1950 (com 3 livros apenas).

As pistas para tal redução da produção e o aparente abandono da Civilização Brasileira por parte de Octalles talvez possam ser reveladas por uma análise mais detalhada do próprio contexto de década de 1940. Este certamente não foi um período dos mais favoráveis para a indústria editorial nacional.

A Segunda Guerra Mundial, mais que a Primeira, mobilizará de maneira abrangente todo o planeta. Com a Europa em guerra o Brasil de Getúlio Vargas viveu seus dilemas políticos: por um lado, o regime ditatorial mais aproximava-se, em seu alinhamento ideológico, com o eixo liderado pela Alemanha de Hitler; por outro lado, existiam as pressões dos países aliados, especialmente a partir da segunda metade da guerra, pela definição brasileira. Com a vitória dos aliados, o final da guerra sela um momento em que a transição de uma ditadura derrotada para um regime democrático vitorioso se faz inevitável também

em nosso país. Como resultado das eleições, Eurico Gaspar Dutra é presidente a partir de 1946.

Durante esse período, as taxas de câmbio, determinantes no sucesso das exportações de Octalles, não apenas permaneceram desfavoráveis como trouxeram uma inversão: livros estrangeiros, especialmente os técnicos, ganhavam mercado nacional. Octalles que chegará a cogitar a possibilidade de exportar clássicos brasileiros para Argentina logo desistira com o início da Segunda Guerra.

O governo de Dutra, por sua vez, disposto a reafirmar a “vocação agrária” do país, não favoreceu a mudança deste quadro. Ao contrário, para elevar o preço das exportações de café, desvalorizou a moeda nacional, mantendo taxas de câmbio que prejudicaram tanto a exportação de livros como a compra de equipamentos e insumos para a indústria gráfica.

Neste contexto, a CEN ainda vivia desafios particulares que tiveram origem em 1943. Cabe lembrar aqui os dois episódios, já comentados anteriormente: a saída de um grupo de professores funcionários da CEN para fundar a Editora Brasil e a saída de Arthur Neves que consigo leva Monteiro Lobato.

  natural que neste clima de instabilidade mundial e potenciais perdas de mercado, Octalles cauteloso tenha optado por caminhos mais seguros, voltando-se para a sua já consolidada editora paulista no lugar de investimentos incertos na Civiliza o Brasileira. Com isso, ele direciona a aten o para a amplia o de seu catálogo com o objetivo de conquistar um mercado universitário que se mostra promissor com o fim da guerra. Sua editora-livraria no Rio de Janeiro continua a ser uma base importante para a distribui o, divulga o e venda dos livros da CEN na capital do país. Porém, a produ o editorial desta fica praticamente restrita   manuten o do catálogo já

existente e à publicação de títulos na referida área de auto-ajuda, especialmente de educação sexual.

Este cenário só irá mudar com o início de década de 1950. Seu ponto de inflexão será determinado no momento em que Octalles vê em seu genro, Ênio Silveira, a possibilidade de um investimento de fato rentável. O amadurecimento deste processo e sua concretização serão abordados na próxima seção deste capítulo.

2.2. A formação do editor

2.2.1. Iniciação cultural e profissional

Se a Editora Civilização Brasileira hoje é objeto de estudo e referência para várias áreas do conhecimento, isso se deve fundamentalmente à atuação de seu principal dirigente: Ênio Silveira. Para uma análise consistente da produção dessa editora, se faz necessário lançar um olhar mais detalhado sobre a trajetória que direcionou seu editor aos resultados obtidos. É igualmente importante identificarmos seus principais mentores intelectuais e profissionais bem como, as idéias que nortearam a formação de Ênio.

Na trajetória do editor Ênio Silveira destaca-se, como ponto de partida, a sua origem familiar. Nascido no dia 18 de novembro de 1925 em São Paulo, capital, define a família de seu pai como sendo “de classe média, com uma longa tradição de gerações inteiras dedicadas à advocacia e à vida intelectual (...)” (Felix, 1998:20). Seu avô Valdomiro Silveira era escritor, membro da Academia Paulista de Letras e fora Secretário da Educação, da Justiça e da Segurança Pública de São Paulo além de deputado estadual. Seu tio-avô, Alarico Silveira, foi secretário da Presidência de Washington Luiz e ministro do Superior Tribunal Militar. Dinah Silveira de Queiroz, premiada



Figura 9 – Ênio Silveira (foto de arquivo)

romancista, era prima do editor. Essa origem familiar se traduziu em uma privilegiada iniciação cultural. Deixemos que o próprio Ênio fale a respeito:

É evidente que sou produto de minha grei. Desde a minha tenra idade eu vivi num ambiente altamente cultural. Meu avô, Valdomiro Silveira, era escritor. Meu pai, advogado, era também contista. Meu tio Miruel era contista. Meu tio Agenor era poeta, meu tio-avô, enciclopedista e pesquisador. Então eu, desde menino, vivi num ambiente altamente culto, no qual o livro era a entidade máxima, à qual todos voltavam um respeito quase religioso. Assim, quando eu cheguei à idade de leitura, quando comecei a ler livros, meus presentes de aniversário eram livros. Quando eu cresci um pouco e comecei a estudar outras línguas, meu avô me deu a assinatura de um jornal e de uma revista francesa (Vieira, 1998:75-76).

É certo, portanto, que os valores de Ênio ligados ao hábito de leitura como meio para formação e transformação do indivíduo têm raízes nessa educação familiar. A proximidade com os livros, cultivada desde cedo, conferiu-lhe vasto repertório cultural para uma inserção privilegiada no meio intelectual. Somado a isso, poderíamos dizer que a sua origem social foi igualmente determinante no seu ingresso na área editorial.

Em 1944, Ênio Silveira, com apenas 18 anos, foi apresentado por sua amiga Leonor Aguiar ao então já ilustre escritor e editor Monteiro Lobato. Este simpatizou especialmente com o jovem ao saber que era neto de Valdomiro Silveira, autor por ele editado. Bem impressionado com a cultura literária do rapaz, resolveu recomendá-lo a seu ex-sócio e amigo Octalles Marcondes Ferreira, dono da Companhia Editora Nacional (CEN) (Ferreira, 1992).

Tendo o reconhecido escritor como “padrinho”, Ênio

Silveira foi contratado em 1944 pela editora de Octalles. Nesta empresa conheceu Cléo Marcondes Ferreira, filha de Octalles. Moça que na infância foi fonte inspiradora para as personagens de Monteiro Lobato, agora inspiraria os sentimentos de um jovem recém ingresso na empresa de seu pai. Ênio e Cléo casaram-se em 1946 e viveram juntos até a morte dela em 1975.

Para alcançar uma posição de destaque entre os seus concorrentes, Octalles investiu numa estrutura institucional voltada para o mercado didático, na qual o pilar central era a figura do professor. O papel do professor na CEN ia além da relação habitual de cliente ou comprador comum. Por um lado, os mestres eram colaboradores na produção dos livros, avaliando, revisando e traduzindo textos (muitos faziam parte inclusive do corpo de funcionários da empresa). Por outro, eram responsáveis pela adoção e divulgação dos livros junto às escolas. Desta forma, a editora oferecia uma série de facilidades a estes importantes clientes. Através de uma ampla rede de distribuição, que pretendia abarcar todo o território nacional, enviava gratuitamente aos docentes seus lançamentos. Ênio trabalhou ativamente na organização e aperfeiçoamento dessa estrutura institucional chegando a gerenciar o departamento que prestava aos docentes diversos serviços burocráticos, como reconhecimento de diplomas e certificados. Além disso, foi editor da revista *Atualidades Pedagógicas* publicada pela CEN.

Uma das atribuições de Ênio ao ingressar na CEN era de escrever apresentações (orelhas) de livros. Esta tarefa não só dava-lhe espaço para exercitar suas habilidades literárias, como era uma oportunidade para estreitar relações com importantes intelectuais e autores e com suas respectivas idéias e obras. Anísio Teixeira e Fernando de Azevedo são um exemplo desses contatos que marcaram a

formação intelectual de Ênio.

Amigos próximos, Anísio e Fernando faziam parte de um grupo de importantes educadores brasileiros que criaram o movimento Escola Nova. Esse movimento de nível nacional defendia uma ampla reformulação pedagógica do ensino nas escolas públicas. Uma das principais idéias dos chamados escolanovistas dizia respeito aos métodos da escola tradicional que, segundo esses, eram apropriados apenas à formação de uma elite especializada (eruditos, cientistas, estudiosos, etc.). A educação mais contemplativa e teórica, chamada por Anísio de escolástica, não seria adequada à formação do homem comum.

Tomando como base um pensamento racional vinculado ao empirismo, os escolanovistas propunham uma pedagogia voltada para a ação onde a possibilidade de conhecimento passaria pelos sentidos, ou seja, pela experiência prática. Pretendia-se com isso formar, acima de tudo, cidadãos mais preparados para enfrentar as demandas de uma sociedade moderna. Para tal, a Escola Nova seria também mais inclusiva e democrática que a escola tradicional. A influência desse grupo de reformadores fez a educação pública avançar em muitos estados brasileiros. Este tal fato repercutiu diretamente no mercado editorial, especialmente nas editoras que publicavam livros didáticos, gerando uma procura crescente por novos livros.

Sempre atento às transformações do mercado educacional, Octalles procurou cercar-se dos melhores "assessores culturais" conforme caracteriza Ênio referindo-se a Anísio Teixeira e Fernando de Azevedo (Felix, 1998: 21). Fernando, a quem o editor se refere com destacada reverência, organizou a *Biblioteca Pedagógica Brasileira* (BPB), um dos mais importantes projetos editoriais da CEN. Essa grande coleção se subdividia em cinco séries: *Livros Didáticos*, *Literatura Infantil*, *Atualidades*

Pedagógicas, Iniciação Científica e a Brasileira. Nesta última que conjugava importantes coleções de trabalhos historiográficos e ensaios sobre o Brasil, Fernando esteve mais envolvido como diretor responsável (Pontes, 1988: 69).

Ao contrário de Fernando, Anísio não chegou a ter participação administrativa formal na CEN. Trabalhou principalmente como consultor, traduzindo e escrevendo livros. Entretanto, sua influência no campo intelectual, especialmente na área educacional e, por extensão, no próprio conteúdo dos livros didáticos é amplamente reconhecida. É possível estender a sua influência à formação do próprio Ênio tomando como base as palavras deste:

Ai apareceu uma dessas figuras que eu chamo de seminais na minha vida: Anísio Teixeira. Este foi um dos maiores brasileiros que eu conheci, por ele tenho o mais profundo respeito até hoje, e a mais terrível saudade, porque Anísio era um desses homens maravilhosos, múltiplos. (...) O Anísio me ajudou muito, porque além de (...) sua cultura, seu desempenho intelectual, sua criatividade de pensamento, ele era um grande leitor. E sempre foi, ao longo de sua vida, no exercício de suas funções públicas, um homem que encorajou o livro. (...) Anísio sempre me dizia que estava lendo um livro muito interessante, americano, inglês ou francês, me dava muita coisa para ler e foi me ajudando a ter contato com o que de melhor se publicava no mundo (Ferreira, 1992: 26-28).

O exemplo dos intelectuais aqui mencionados serve para ilustrar uma parte importante do ambiente encontrado por Ênio na CEN. Neste, ele teve a possibilidade de um rico convívio com professores, intelectuais e escritores onde idéias e projetos se materializavam em livros e vice-versa.

Se o livro não é apenas um objeto de lazer de uma elite erudita, mas principalmente um importante instrumento na formação dos valores do homem comum, a vida do editor em foco desta pesquisa constitui exemplo singular da influência da leitura no desenvolvimento individual. Idéias similares às aqui destacadas, ligadas ao papel do livro, podem ser encontradas posteriormente no discurso do próprio Ênio Silveira:

Nós temos um mito elitista de que cultura é coisa para nós, universitários, profissionais liberais etc. Não é. Cultura é para todo mundo. Desde que você coloque as pessoas em contato com a cultura (Ferreira, 1992:133).

Na CEN, Ênio também teve oportunidade, pela primeira vez, de observar de perto como é o processo de produção numa grande editora. Da aprovação dos originais à revisão, criação da capa, produção gráfica, divulgação e venda, muitas são as etapas que devem ser conhecidas para se dominar a arte da edição. Essa experiência possibilitou ao jovem formar a sua própria base profissional, ou seja, sua rede de contatos e amizades com autores, tradutores, editores estrangeiros, agentes literários, gráficos etc. Assim, nas suas palavras, a empresa onde iniciou a sua carreira editorial correspondeu a um “celeiro de grandes talentos que fui absorvendo por contato pessoal, por exposição à seriedade do trabalho” (Ferreira, 1992:30).

2.2.2. A formação política e a viagem aos Estados Unidos

A ligação de Ênio com a militância política remonta do início dos anos 1940. Antes mesmo de seu ingresso na CEN, ele narra já ter participado de diversas atividades do Partido Comunista do Brasil (PCB). Foi redator do jornal *Notícias de Hoje* editado em São Paulo pelo PCB e

participante da campanha pela democratização do País do início da Segunda Guerra Mundial ao fim do Estado Novo (Ferreira, 1992:57). Sem esclarecer exatamente as circunstâncias, conta ter sido preso no ano de 1941 na Casa de Detenção em São Paulo (Felix, 1998:21).

Apesar da estreita ligação de Ênio com o partido comunista, seu pensamento e atuação jamais ficaram restritos a uma determinada corrente ou facção ideológica. Ao contrário, desde cedo, ele procurava preservar sua independência intelectual de quaisquer dogmatismos partidários. Mesmo sendo comunista declarado, fazia questão de transitar nos mais diversos círculos sociais onde se mostrava sempre disposto a debater e conhecer pessoas, independentemente da linha ou facção ideológica que pertenciam (com exceção dos nazistas). Certamente, essa postura mais transigente lhe facilitou estabelecer uma relação de respeito mútuo com seu sogro Octalles cuja visão ideológica era divergente da sua. Octalles não fomentava qualquer simpatia pela esquerda, ao contrário, pessoalmente costumava defender posturas políticas de direita. Em relação à sua editora, porém fazia questão de destacar que esta não possuía linha política. Ao saber que Ênio tinha ligações com o PCB, Octalles estabeleceu um acordo informal com o rapaz no qual este se comprometia a não tentar interferir politicamente na editora. Feito assim, Ênio conta ter garantido o bom relacionamento com Octalles (Ferreira, 1992).

Ao longo dos anos 1940 e 1950, Ênio teve atuação significativa nas associações da área editorial. Em setembro de 1946, foi um dos fundadores da Câmara Brasileira do Livro (CBL), entidade de classe que tem por tarefa, até os dias atuais, divulgar e promover o livro e a leitura no Brasil. Em 1952 foi eleito presidente do Sindicato Nacional das Empresas Editoras de Livros e Publicações Culturais que



Figura 10 – Reunião preparatória da fundação da Câmara Brasileira do Livro. Estão sentados da esquerda para a direita, Hernani Donato, Jorge Saraiva, José de Barros Martins e Ênio Silveira. (Momentos do Livro no Brasil)

a partir de 1959 passou a se chamar Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL). Permaneceu neste cargo entre 1952 e 1958, período em que liderou, com êxito, movimentos de pressão junto aos governantes em prol de incentivos fiscais para a indústria editorial.

Enquanto trabalhava na CEN, Ênio cursava a Faculdade Livre de Sociologia e Política de São Paulo (ELSP). Fundada em 1933, um ano antes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP, a ELSP destaca-se por fazer um contraponto a esta última. Enquanto na USP o ensino era mais teórico e filosófico inspirado no modelo francês, a ELSP marcou-se por uma formação mais voltada para a prática seguindo métodos empíricos ligados à sociologia norte-americana, especificamente à Escola de Chicago. Para melhor caracterização, cabe destacar o seguinte trecho do documento formulado pela ELSP por ocasião da criação da FFCL:

Fica, assim, bem claro que os dois institutos têm finalidade bem diversa. A nova Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras tem por fim formar uma elite de professores secundários e elevar o nível geral do nosso meio. (...) Enquanto isso, a Escola Livre de Sociologia e Política tem finalidade de formar técnicos, que, seguindo a carreira administrativa, tanto pública como particular, concorram para aumentar a competência de nossas administrações (Limogi, 1989: 218-219).

Embora não tenha concluído o curso, Ênio ressalta que o contato com esse ambiente universitário foi positivo na sua formação ética de intelectual humanista. Ele também destaca como os “mestres que mais profundamente marcariam esse período da [sua] formação intelectual” Emilio Willems, sociólogo alemão formado pela Universidade de Berlim e Donald Pierson, sociólogo

norte-americano da Escola de Chicago (Vieira, 1998:88). O primeiro foi criador junto com Romano Barreto em 1939 da *Revista Sociologia*, pioneira como veículo de divulgação de pesquisas desta área. O segundo representa um marco na história dessa instituição como responsável pela criação da pós-graduação (1941) com ênfase na pesquisa empírica e científica (Limogi, 1989:223)

Apesar de não seguir carreira na área de sociologia, a escolha de Ênio pelo curso na ELSP parece ter correspondido em certa medida às suas perspectivas profissionais. Identificamos dois pontos de convergência. O primeiro corresponde ao direcionamento predominantemente técnico e empírico do curso da ELSP com vista na formação de profissionais que ocupariam cargos administrativos, como é o caso de Ênio na CEN e o segundo, refere-se à afinidade filosófica dessa escola com a linha social norte-americana, país para onde Ênio viaja para complementar seus estudos.

Em 1946 Ênio Silveira viajou para Nova Iorque. Durante um ano e meio que permaneceu morando nessa cidade, pôde aprofundar a sua formação. Fez cursos de especialização na Universidade de Columbia em *book publishing*, sociologia e antropologia cultural. Infelizmente, não há registros até o momento que nos esclareçam mais sobre a natureza e a duração destes cursos. Imagina-se que eles não tenham grande importância por si só no conjunto da formação do editor, já que ele não lhes reserva maiores comentários em seus escritos e depoimentos. Simultaneamente aos estudos na Universidade de Columbia, Ênio estagiou na Alfred Knopf, uma das maiores editoras americanas da época.

Fundada em 1915 por Alfred A. Knopf, a editora americana é reconhecida tanto pela qualidade literária como pelo cuidado com o design dos livros que publicava. Durante o período em que morou nos Estados Unidos,

Ênio teve contato pessoal com seu dono a quem assessorou na área de literatura latino-americana. Um dos principais dividendos desse estágio, porém, veio da oportunidade que o editor brasileiro teve de conhecer de perto o funcionamento da maioria dos departamentos desta empresa. Por conta disso, pôde absorver, entre outras coisas, novas técnicas de divulgação, promoção e modernização de contatos.

Uma diferença importante da indústria editorial brasileira para a norte-americana incluía a concepção do livro como objeto comercial. Apesar de alguns esforços isolados como de Plancher no século XIX e os de Monteiro Lobato no início dos anos 1920, os livros publicados no Brasil, de modo geral, ainda mereciam pouco investimento em termos de publicidade, principalmente se comparados a outros produtos comerciais. A divulgação era feita de maneira geral pela imprensa em periódicos através de resenhas, artigos críticos e pela chamada propaganda “boca-a-boca” dos leitores mais ilustres.

A bibliografia estudada, bem como os depoimentos do próprio Ênio apontam que tal abordagem por parte dos editores tem origem no fato de que, naquela época, o livro ainda era tratado como uma mercadoria para uma elite esclarecida. Desta forma, imaginava-se que uma campanha publicitária mais agressiva seria uma forma de vulgarização de um produto por si só nobre, ou seja, uma desqualificação deste perante o distinto comprador (Vieira, 1998).

Contrariamente, nos Estados Unidos, o livro era tratado como mais um produto comercial direcionado a um consumo em massa e sendo vendido amplamente e para as mais diversas camadas sociais. Para facilitar sua aquisição e ampliar as vendas, se desenvolveu a apresentação em formato de brochura barata que posteriormente se tornaria a famosa versão em “pocket”. É ilustrativa a esse

respeito a narrativa de Jason Epstein, editor por 40 anos da Random House, em seu livro de reflexões sobre o mercado editorial americano do pós-guerra até os dias atuais:

As brochuras de mercado de massa vendidas nas drugstores e nas bancas de jornais [no início dos anos 1950] eram impressas em papel barato, feito de madeira triturada, que ficava marrom ao contato com a luz, e suas capas cobertas com um tipo de celofane que descascavam com o uso. (Epstein, 2002:68)

A própria expressão “mercado de massa” já denota uma abordagem nada restritiva em relação ao objetivo comercial do produto. Desta forma, não apenas lançava-se mão de diversos recursos de publicidade como anúncios em revistas, impressos promocionais, cartazes e out-doors como também buscava-se uma apresentação visual mais comercial e popular para o próprio objeto. Embalando os livros de capa dura em coloridas “jaquetas” – que no Brasil são chamadas de sobrecapas – e apresentando-os em versão mais barata de brochura aparada, buscava-se diversificar o produto a fim de atender a diferentes demandas. Neste contexto, as capas funcionavam como embalagens comerciais que, sem pudor, competiam pelo olhar do comprador. A observação desse sistema de perto certamente contribuiu para que Ênio ampliasse os seus próprios conceitos na área editorial visto que é sempre apontado como um dos editores que mais ousadamente investiu no *marketing* e na apresentação visual de seus livros.

Aos aspectos comerciais e estéticos apreendidos por Ênio nos Estados Unidos somam-se os contatos que teve oportunidade de estabelecer na área cultural. Na Alfred Knopf, conheceu pessoalmente importantes escritores e intelectuais tais como Tennessee Williams, John Steinbeck,

William Faulkner entre outros que posteriormente editaria no Brasil. A convivência em um ambiente plural dentro de uma grande editora numa cidade cosmopolita como Nova Iorque, também veio a contribuir para a ampliação de seus horizontes políticos.

Nos Estados Unidos, Ênio pôde também aprofundar a sua formação ideológica. Sobre isso, ele narra que, ao chegar em Nova Iorque, procurou o escritor e membro do Partido Comunista americano Richard Wright cujos livros já editava no Brasil pela CEN. Este o apresentou a outros intelectuais comunistas e ao próprio Partido Comunista Americano. Entre os novos contatos estão os escritores judeus e negros como Howard Fast, Richard Wright e Langson Hughes e o compositor Marc Blitzstein. O Partido, no qual, como Ênio destaca, pôde treinar sua “práxis política” também acabou norteando suas futuras publicações. Como exemplo de autores publicados, ligados a essa corrente ideológica temos: Roger Garaudy, Antonio Gramsci, Néelson Werneck Sodré, Osny Duarte Pereira e Ruy Facó (Vieira, 1998: 81-82).

2.2.3. O retorno ao Brasil

Ênio retorna ao Brasil em 1948, retomando em seguida as suas atividades na CEN. Ao chegar a São Paulo com ânimo renovado e novas idéias à vista, imprime maior dinamismo ao departamento que passa a dirigir. Entretanto é em função de sua disposição em aplicar não apenas o que experimentou na vanguarda editorial norte-americana, mas também as suas próprias idéias catalisadas na viagem é que a sua inserção na editora de Octalles tenderá a ser cada vez mais compliada.

Mesmo estando numa posição hierárquica privilegiada na CEN, Ênio tinha espaço limitado para o florescimento pleno de suas idéias e aptidões editoriais. Há pelo menos

dois aspectos que formavam essa espécie de “camisas de força” profissional.

O primeiro diz respeito às diferenças ideológicas entre Ênio e Octalles, apontadas anteriormente. Conforme foi visto, com a viagem para os Estados Unidos, Ênio não apenas manteve a sua via política acesa como chegou a aprofundá-la significativamente. Portanto, ao retornar a São Paulo, tendo novos contatos e ideologias no campo político da esquerda internacional, sua inscrição nas regras estabelecidas por Octalles é ainda mais delicada. Por um lado, seu sogro respeitava a sua posição ideológica, mas, por outro, não oferecia espaço para o desenvolvimento de projetos editoriais mais ousados, ou seja, além dos já aceitos pelo *establishment*. Essa tensão ideológica marcará a relação profissional entre o jovem revolucionário e o “editor tradicional”, como se intitulava Octalles, levando-os a um gradativo afastamento neste plano.

O segundo aspecto limitador se refere às restrições impostas pela própria natureza editorial do livro didático no Brasil. Ao contrário da literatura e de obras gerais, os didáticos são subordinados a regras pouco flexíveis de diversos interesses do campo educacional. Das escolas às políticas educacionais impostas pelo Estado, muitas são as instâncias que definem o conteúdo, o design e mesmo a tiragem dos livros adotados. Considerando que a CEN, conforme informa Hallewell, se voltava cada vez mais para o mercado educacional, essas “orientações superiores” continuariam a ser seguidas rigorosamente. Tais restrições, sem dúvida, constituíram-se num ponto sensível para o editor de perfil crítico e inovador como foi Ênio Silveira. No depoimento que se segue, percebe-se como ele deixa transparecer certa ironia, especialmente na expressão “sapiência oficial”, reforçando a sua contrariedade em relação a esse aspecto:

Ela [CEN] já era naquele tempo uma editora predominantemente voltada para os livros didáticos. O livro, didático como nós sabemos muito bem, não é muito criativo em termos de especulação. Ele tem que, mais ou menos, seguir o que é concebido ou o que é geralmente aceito pela sapiência oficial. Quem quer inovar muito não se dá bem, como um autor nosso, professor de História, que possuía um embasamento marxista e queria, portanto, fazer livros didáticos com embasamento marxista. Os demais professores perceberam logo e o livro não foi um sucesso! Eram mais ou menos aceitos os livros do Joaquim Silva e de outros; faziam, digamos, um refogado da História palatável mas não substancioso (Ferreira, 1992: 25).

Através dessa postura mais conservadora, a editora de Octalles foi conquistando gradativamente o seu mercado e se destacando das suas concorrentes. A liderança da CEN é, sem dúvida, fruto da capacidade administrativa e da visão estratégica de seu dono. Enquanto outras editoras pareciam emergir e sucumbir conforme os ventos das políticas governamentais, Octalles conduzia habilmente sua empresa através de diferentes tormentas econômicas e regimes políticos.

Com a virada para a década de 1950, o futuro da Civilização seria reavaliado. Suspeito de má administração e "desvios" na filial carioca (conforme comenta Ênio), Octalles enxergou dois caminhos possíveis para esta empresa: extinguir o selo incorporando sua produção à da CEN, ou desenvolvê-lo sob nova administração. Sua escolha recaiu na segunda alternativa. Confiando na competência de Ênio e nos laços de parentesco que os aproximavam, ofereceu-lhe a direção desta editora.

Casado, com um filho pequeno e casa recém montada em São Paulo, Ênio hesitou a princípio em mudar-se definitivamente para o Rio de Janeiro mas acabou por

aceitar a sugestão como uma experiência. No entanto, com o passar de alguns meses no novo cargo ele vai percebendo que, apesar da concorrência oferecida principalmente pela editora e livraria José Olympio, havia ainda uma “vasta área de manobra” para o desenvolvimento de uma nova atividade editorial, (Ferreira, 1992:52). Assim, transcorrido o período de adaptação, sua estadia na capital vai ganhando caráter permanente.

A oferta de dirigir um outro selo editorial em uma outra cidade acaba por representar para Ênio uma promissora oportunidade na conquista de uma maior autonomia profissional. Com essa perspectiva em vista, ele propõem ao sogro ir comprando gradativamente as ações da editora carioca. Octalles aceita a proposta com a ressalva de serem vendidas primeiramente as ações de seu irmão, Themistocles. Em 1952, feito o acordo, Ênio Silveira muda-se para a capital assumindo definitivamente suas funções executivas na editora Civilização Brasileira. A partir desse momento, tem início uma nova fase na sua carreira e na história da editora que dirige.

3

O projeto editorial

Quem não lê, mal fala , mal ouve , mal vê

Lema da livraria Civilização Brasileira.

Ao assumir a direção da Civilização Brasileira no início da década de 1950, Ênio Silveira é mais que um representante de confiança à frente da empresa de Octalles: é marido de sua única filha e, portanto, potencial herdeiro de seu patrimônio e sucessor natural na sua atividade. Como diz o próprio editor, referindo-se a compra das ações da Civilização Brasileira, “foi um negócio de pai para filho”. Desta forma, a sugestão de Ênio de se tornar sócio da Civilização Brasileira é bem vinda para seu sogro e não representa, no início, um afastamento entre as duas empresas. Ao contrário, a CEN e a Civilização Brasileira mantêm-se bastante próximas tanto no que toca a administração como a produção durante os primeiros anos da direção de Ênio, conforme será detalhado no capítulo 4 desta dissertação, em conjunto com os processos produtivos.

Ao longo da década de 1950, Ênio Silveira termina de comprar as ações do irmão de Octalles e logo se torna sócio majoritário da Civilização Brasileira. No decorrer desta fase, as diferenças entre Octalles e seu genro vão se tornando maiores. A razão para tal pode ser mais bem compreendida levando-se em consideração dois cenários: o agravamento do contexto político no Brasil e o crescente envolvimento de Ênio com um projeto editorial próprio.

O início da década de 1960 corresponde a um momento

de crescente crise política entre os ditos setores progressistas da sociedade, que incluem o governo João Goulart, e os conservadores, representados principalmente pelos militares. Este processo traz consigo uma radicalização em que a intolerância mútua ressoa amplamente nas mais diversas instâncias da sociedade.

Esse período é um momento em que Ênio Silveira, começa a colher seus primeiros frutos na Civilização Brasileira. Ganhando maior autonomia e segurança, o editor busca enriquecer seu catálogo incluindo pensadores também:

(...) todos que representassem criativamente o processo social, político e econômico brasileiro [...] autores importantes, que não eram autores oficiais, mas que o establishment burguês aceitava com amplo sucesso (Ferreira, 1992:56).

Isso, no contexto de radicalização política do início da década de 1960 traz sérios obstáculos à sucursal da CEN. Num primeiro momento Octalles ainda exercia um papel de veto a determinados livros que considerava mais polêmicos do ponto de vista político. Na medida em que Ênio torna-se mais independente, a censura de seu sogro perde sua prerrogativa, passando a ser feita de maneira mais agressiva por instâncias externas às suas empresas. O ponto determinante ocorre quando os colégios católicos mais tradicionais ameaçam deixar de comprar os livros da CEN em represália à posição ideológica de Ênio Silveira. Isso ocorre em 1963 e sela o momento em que as duas editoras se separam definitivamente, com a compra final de todas as ações de Octalles por parte de Ênio. Para a Civilização Brasileira isso correspondeu a uma significativa perda de receita vinda da distribuição dos livros da CEN. Todavia graças à base criada nos anos anteriores, este

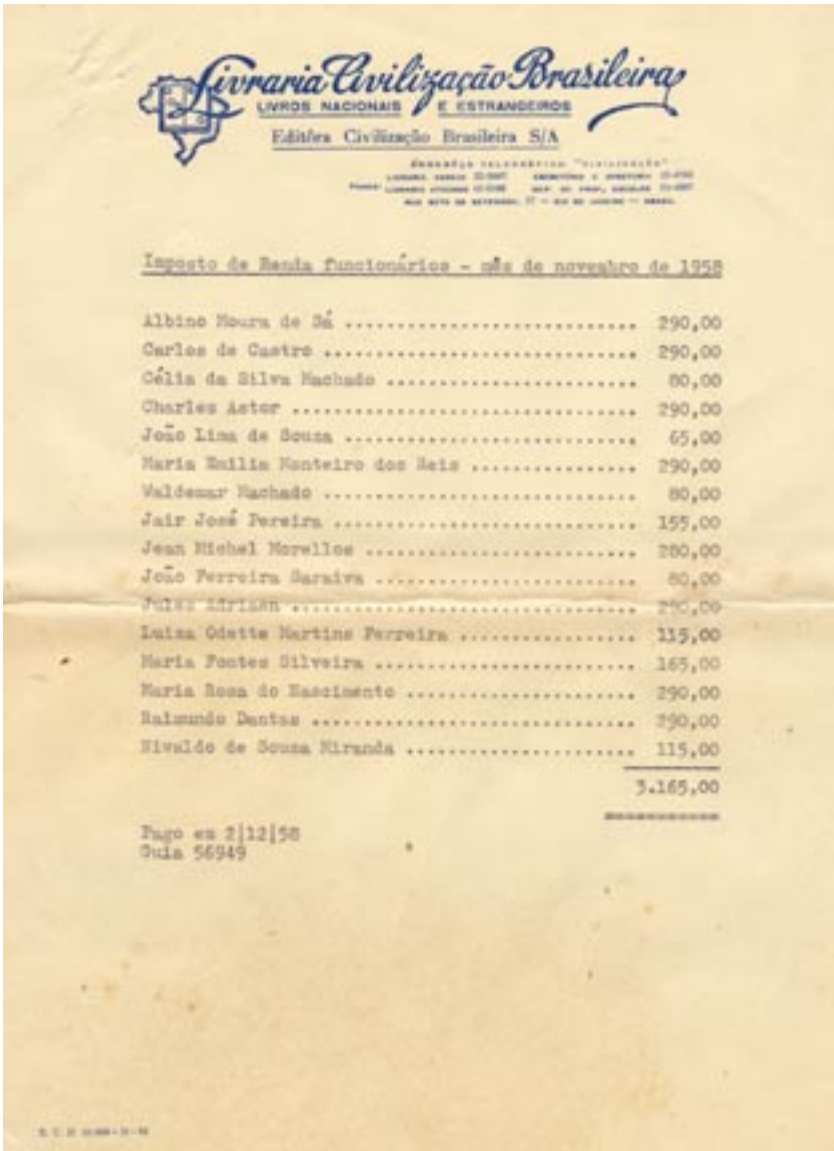


Figura 11 – Papel de carta adotado pela editora Civilização Brasileira até 1958
Impressão tipográfica 1/0 cores (azul escuro), 21 x 28 cm.

abalo é bem absorvido pela empresa.

A partir do golpe militar de 1964 e a instauração da ditadura, as sanções contra Ênio Silveira e a sua editora passam a ter iniciativa governamental. Entretanto, este se mostrou um dos períodos mais profícuos na produção da editora, tanto no que toca a quantidade como a qualidade gráfica e editorial.

3.1. A construção do novo projeto editorial

3.1.1 Os primeiros desafios

Com a proposta de desenvolver a empresa de maneira mais autônoma da sucursal paulista, Ênio pôs em marcha a construção de um projeto editorial próprio. Para entender como se deu a concepção e o desenvolvimento deste projeto retornaremos à década de 1950, quando Ênio se instala no Rio de Janeiro.

Ainda em 1952, com apenas 26 anos, Ênio foi eleito presidente o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) – passo importante na legitimação e reconhecimento do editor por parte de seus colegas. Seu mandato, que vai até 1958, foi particularmente marcante por suas campanhas e conquistas. Em conjunto com a Câmara Brasileira do Livro (CBL), outra entidade de classe, o SNEL conseguiu fazer com que o governo de Juscelino Kubitschek editasse medidas favoráveis à indústria editorial, que incluíram, incentivos fiscais à importação de papel e máquinas. Nas palavras de Hallewell:

A lúcida liderança de Ênio Silveira, bem demonstrada por suas freqüentes colaborações nos periódicos da categoria nesse período, desempenhou papel fundamental no desenvolvimento da indústria editorial brasileira. Ele foi, por exe-



Figura 12 – Folheto de divulgação da Civilização Brasileira.

mplo, a força impulsionadora da única bibliografia regular do setor nos últimos anos no Brasil, o *Boletim Bibliográfico Brasileiro* (ou BBB) [...] (Hallewell, 1985:444).

À sua imagem de editor culto, promissor, soma-se agora a nota corporativista de líder engajado nas conquistas de sua classe. Desta forma, Ênio vai conquistando uma posição de prestígio e destaque no meio editorial.

De maneira interligada, à construção da imagem profissional de Ênio Silveira, ocorre a reformulação do discurso de sua editora. Neste processo uma das etapas essenciais é a atualização foi a ampliação dos títulos do catálogo da Civilização Brasileira.

O desafio de formar um “catálogo” de títulos e autores que conquiste um público leitor consiste em tarefa das mais complexas para um jovem editor. Primeiramente deve-se considerar que se uma indústria produtora de bens de consumo, de maneira geral, tem em uma ponta o fornecedor de matéria prima e na outra o cliente – potencial comprador de seus produtos manufaturados –, uma editora, produtora de livros, lida com dois clientes, um em cada ponta do sistema produtivo. O primeiro corresponde ao autor, que dispõe da prerrogativa de escolher onde (em que editora) e como quer publicar sua obra. O segundo ao leitor, ou quem irá comprar o livro, que, habitualmente ao observar a forma e o conteúdo do livro, tende a criar uma imagem própria sobre a correspondente editora. Neste cenário o sucesso de uma casa editorial é, em grande parte, determinado pela capacidade do editor de fazer uma articulação que contemple da melhor maneira os interesses entre o autor do livro e seu público.

O que determina a escolha do autor, ou de seu agente literário, por uma editora em detrimento de outra? A disponibilidade financeira da empresa (adiantamento de direitos autorais, por exemplo) é um fator sem dúvida

Importo de Renda fevereiro 1961 - Funcionários

Albino Moura de Sá	395,00
Antônio Guilherme	125,00
Afonso Carlos de Oliveira	125,00
Ely de Oliveira Mello	192,00
Eugenio Hirsch	125,00
Hilda Barbosa Uchôa	275,00
Izoretes Silva Fernandes	182,00
Jair José Pereira	395,00
João Lima de Sousa	143,00
Maria Estella Monteiro dos Reis	395,00
Sicacio Francisco de Paula	125,00
Vicente Ferrer Dias da Silva	143,00
Waldemar Machado	192,00
Aleimar d'Oran Roney	143,00
Altamir Rodrigues do Nascimento	125,00
Célia da Silva Machado	192,00
Jean Michel Morellos	395,00
João Ferreira Saraiva	192,00
Jules Adriaen	395,00
Julio Brasileiro Americano Filho	192,00
Manoel Macario Saraiva	143,00
Maria Fontes Silveira	275,00
Maria do Socorro Albuquerque Pinheiro	125,00
Mariana Fernandes	143,00
Seleon Gomes do Couto	125,00
Raimunda Fernandes Guizardes	125,00
Raimundo Dantas	395,00
Suzana W. Garcia Teixeira	143,00
Walter Simões	143,00
Enio Silveira, diretor	<u>192,00</u>

Pago Guia 14494 6.255,00
 14/3/61

Figura 13 – Papel de carta adotado pela editora Civilização Brasileira de 1958 a 1967 Impressão tipográfica 3/0 cores (preto, vermelho e azul), 21 x 28,5 cm.

importante, mas não é o único, nem necessariamente o que de realmente determinará a escolha final. A capacidade da editora de conduzir o processo de edição, distribuição e divulgação da maneira mais adequada, para que um determinado original resulte numa obra que conquiste seu público, é mais relevante, pois exige muito mais que mero investimento de capital. Grandes editores são reconhecidos pela sua aptidão em saber encontrar um diamante em estado bruto e fazer deste uma jóia não rara, mas multiplicada e acessível a todos os seus potenciais compradores. Vieira chama a atenção em sua tese ao exemplo dado por Bourdieu sobre as relações no mercado editorial:

Os editores têm também total consciência de que o sucesso de um livro depende do lugar de publicação: sabem reconhecer o que é “para eles” e o que não é, e observam que tal livro “que é para eles” (por exemplo Galimard) não funcionou bem em um outro editor (por exemplo Laffont). O ajustamento entre o autor e o editor e em seguida entre o público é, assim, o resultado de uma série de escolhas que interferem na imagem da marca do editor: é em função desta imagem que os autores escolhem o editor, que lhes escolhe em função da idéia que ele mesmo tem de sua editora. E os leitores fazem então inferir em sua escolha de um autor, a imagem que eles têm do editor, o que contribui sem dúvida para explicar o fracasso dos livros deslocados (*déplacés*) (Bourdieu apud Vieira, 1998:123)

A captação de novos autores que trouxeram uma nova identidade para o catálogo da Civilização Brasileira foi um dos primeiros desafios de Ênio Silveira. Ao fixar-se no Rio de Janeiro, ele pôde avaliar o espaço ocupado por seus concorrentes, entre os quais se destacava a editora José Olympio, estabelecida na capital desde 1934. Conforme

apresentado anteriormente, esta editora consagrou-se editando autores nacionais, especialmente os vindos do nordeste para a capital, num período em que a chamada literatura regional ganhava força impulsionada pelos ventos favoráveis do nacionalismo no governo getulista (1930 – 1945). Seu dono era reconhecido simpatizante de Getúlio Vargas, mas congregava em sua “Casa” autores de tendências divergentes, fazendo desta um espaço de conversas amenas e debates acalorados entre os literatos da capital. No início da década de 1950 a livraria de José Olympio representava um ponto de encontro para uma elite de intelectuais ligados a seu editor não apenas por contratos profissionais, mas também por laços de amizade.

Neste cenário, um dos trunfos iniciais de Ênio para impulsionar o seu novo empreendimento foi na sua ligação com a CEN de Octalles. No plano financeiro a filial carioca contava com a vantagem de ser distribuidora de livros da editora paulista no Rio de Janeiro, que lhe rendia uma receita relativamente estável. Além disso, havia uma série de outros dividendos indiretos, como a estrutura de contatos e fornecedores montada por Octalles e desenvolvida por Ênio.

Tendo em mãos uma empresa plantada sob fundamentos sólidos, Ênio pôde investir mais energicamente na prospecção de novos títulos e autores. Ele percebe que, apesar do espaço ocupado pela José Olympio na área literária, havia ainda em suas palavras “um grande vazio” onde se encontravam muitos autores que não estavam no grupo da José Olympio, o que acabou por constituir “uma vasta área de manobra” para o recém estabelecido editor (Ferreira, 1992:52).

Importante aspecto na formação do chamado “Grupo Civilização”, que segundo o sociólogo Luiz Renato Vieira é formado pelos autores e intelectuais vinculados à

editora de Civilização Brasileira, foi a postura política-ideológica de Ênio. Ligado desde os tempos estudantis ao PCB e tendo aprofundado seus contatos com escritores de esquerda nos Estados Unidos, Ênio atua como um aglutinador de um grupo de intelectuais que, até então, se encontravam dispersos no mercado editorial. Cabe lembrar, entretanto, que, apesar da estreita ligação de Ênio com o partido comunista, seu pensamento e atuação jamais ficaram restritos a uma determinada corrente ou facção ideológica. Ao contrário, conforme já apontado, desde cedo ele procurou preservar sua independência de quais quer dogmatismos partidários. Graças a essa postura mais transigente, a editora Civilização Brasileira foi capaz reunir ao longo dos anos em seu catálogo, uma variada gama de autores que nas palavras de Vieira:

[...] malgrado seus matizes políticos diferenciados, se identificavam pela adoção de concepções políticas vinculadas à noção de transformação social (Vieira, 1998:23).

Desta forma tem início um processo que levará a editora de Ênio a ser considerada uma das mais importantes referências institucionais para diferentes grupos políticos no Rio de Janeiro. Acrescentamos também as palavras de Leandro Konder (em entrevista a Vieira) que se aproximou do grupo após o Golpe de Estado de 1964:

Outro aspecto importante é que também entram muito as relações pessoais aí. O Ênio era uma pessoa que se dava com muitos intelectuais. Muitos intelectuais brigados uns com os outros tinham em comum a relação com o Ênio e ele cuidava essas relações, como editor e como político. E ele próprio, não sendo escritor, não tinha aquelas rivalidades literárias. (Konder in Vieira, 1998:78)

Além da formação de um grupo de autores brasileiros, Ênio Silveira buscou diversificar o catálogo da sua editora incluindo livros de autores estrangeiros ainda inéditos no Brasil. Neste aspecto seu “faro de editor”, aliado a sua excelente formação cultural, e foi muito importante. De grande valia neste ponto foram também os contatos adquiridos nos Estados Unidos durante sua experiência na Alfred Knopf. Dos Estados Unidos Ênio recebia não apenas referências do universo literário anglo-americano, mas novidades de outras partes do mundo que lá tiveram sucesso.

Com isso, a Civilização Brasileira foi se tornando um pólo de referência não apenas no meio intelectual local como para o exterior. A dimensão do prestígio alcançado pelo editor Ênio Silveira tem como exemplo o episódio de sua prisão já durante o regime militar. Nesta ocasião um ruidoso protesto de importantes intelectuais estrangeiros, e teve entre seus principais porta-vozes o renomado filósofo Jean-Paul Sarte. Lançado no Brasil pela Civilização Brasileira, sua adesão às demais vozes, foi um duro golpe de denúncia contra o regime autoritário instalado no Brasil.

3.1.2 Uma editora ecumênica

É comum a Civilização Brasileira ser lembrada como uma editora de esquerda ou especificamente comunista. Isso ocorre em função de uma conjunção de aspectos que têm origem na própria posição ideológica assumida por Ênio Silveira ao longo de sua vida. De fato, Ênio é um importante editor a lançar obras de pensadores brasileiros e estrangeiros vinculados à esquerda, mas não apenas a esta linha ideológica. Durante a ditadura militar a imagem de “editora de esquerda” é consolidada e ganha tonalidades mais fortes. No contexto da radicalização dos

discursos ideológicos a Civilização Brasileira representa para o regime vigente uma espécie de “bastião comunista” no Brasil. Tal imagem é reforçada pelo fato da editora ser uma das poucas a continuar publicando neste período obras de Marx, Lênin, Gramsci, John Reed, Leandro Konder, Nelson Werneck Sodr e e outros intelectuais ligados a essa corrente ideológica.

No entanto, a Civiliza o Brasileira está longe de ser apenas porta voz de uma determinada facão política no Brasil. Ao observarmos a listagem de livros publicados entre 1959 e 1970 isso fica mais claro. Ao lado de cole es de cunho mais social e que enfocam análises da realidade nacional, como a *Retratos do Brasil* em que encontramos autores como Santiago Dantas e Nelson Werneck Sodr e, convivem cole es de natureza mais literária como a numerosa *Biblioteca do Leitor Moderno*, em que aparecem autores como Herman Hesse, Scott F. Fitzgerald e Aldous Huxley. Outras cole es representativas do perfil editorial da Civiliza o Brasileira são: a *Cole o Documentos da História Contemporânea*; *Novo Romance Policial*; *Biblioteca Básica de Cinema*; *Teatro Hoje* e *Cole o Universitária de Teatro*; *Poesia Hoje* e *Perspectivas do Homem* (livros de filosofia). A  rea de saúde e comportamento, presente desde a década de 1940,   mantida e atualizada com obras da cultura oriental. Como cole es e títulos mais representativos temos: a série *Livro de Cabeceira do Homem* (e *da Mulher*) e títulos como *Nossa vida sexual*, *Homossexualismo*, *Rela es Humanas na família e no trabalho*, *Introdu o ao Zen Budismo* e *Hatha Yoga, Paz e saúde*.

Percebe-se assim a natureza ecumênica da editora Civiliza o Brasileira, em que a diversidade e a originalidade de pensamento são a t nica predominante das diferentes linhas editoriais.



Figura 14 – Papel de carta adotado pela editora Civilização Brasileira a partir de 1967. Impressão tipográfica 2/0 cores (preto, ocre), 21,5 x 28 cm.

A sustentação deste partido editorial passa pela construção particular que Ênio Silveira faz de sua atividade como uma “missão”. Segundo Vieira:

[...] para Ênio Silveira, o livro era um instrumento privilegiado na luta política, mas antes disso, na própria construção do homem enquanto tal (Vieira, 1998: 72).

O editor admite em depoimentos que muitas de suas mais elogiadas iniciativas editoriais, como a *Revista Civilização Brasileira*, por exemplo, não só não davam lucro como eventualmente representavam prejuízo financeiro para a empresa. Mais que dividendos materiais, Ênio, no exercício “ético” da sua profissão, pretende estar contribuindo para transformação e aprimoramento da sociedade (Vieira, 1998: 72). Esta peculiaridade do editor, na verdade, contribui para trazer uma consistência especial a seu projeto editorial, uma vez que seu investimento ganha a imensurável ajuda do entusiasmo, próprio dos projetos feitos com grande paixão.

Ênio defendia ainda uma abordagem “não elitista” em relação ao livro. Na sua visão, isso incluía tanto a natureza dos títulos publicados – temas contemporâneos, que alimentassem debates sobre a realidade da época – como a forma de apresentação e divulgação dos mesmos. O editor diz-se introdutor no Brasil de uma série de práticas já utilizadas em outros países, mas ainda mal vistas pelos editores mais tradicionais por aqui. Um exemplo é a brochura já aparada que, já era adotada na maioria dos países desenvolvidos, com exceção da França, principal referência na área cultural, até a primeira metade do século XX. Outro é a propaganda agressiva, com o uso de *out-door*, por exemplo. Destacamos aqui as palavras do próprio Ênio em resposta às críticas dos editores

mais conservadores, como José Olympio que acusava o revolucionário editor de estar transformando o livro num objeto vulgar:

– Mas ele é [...] um objeto e quanto mais vulgar melhor para os editores, se você quer saber; e quanto mais vulgar melhor para os leitores.

Porque o livro só para a elite brasileira, por quê? O livro tem que ser para todo mundo. Quanto mais amplamente se divulgue o livro, melhor para a cultura brasileira, para o processo cultural. Temos de desmistificar o livro. A exibição de cultura, [...] tem que ser transformada em irradiação cultural, atingindo o mais amplo número de pessoas. É assim que a cultura avança (Ferreira, 1992:155)

Percebe-se com esse discurso uma intenção clara de Ênio no direcionamento de seu empreendimento. Esta intenção serviu de guia para a construção de um novo projeto editorial norteando o funcionamento da empresa de maneira global. Desta forma, nos anos 1960 a Civilização Brasileira não só torna-se uma das mais importantes editoras do país como também angaria a imagem de veículo de um discurso não ortodoxo em que a disseminação livre de idéias, o debate, a polêmica, o anti-sectarismo e a inovação passam a ser valores essenciais de sua identidade instucional.



Poty, 1957, 12,5 x 18 cm



Poty, 1957, 14 x 21 cm.



Poty, 1957, 14 x 21 cm.

Figura 15 – Capas Poty.

3.2. A identidade visual da editora

O papel da linguagem visual gráfica no livro pode ser desdobrado em duas instâncias. A primeira diz respeito à apreensão do livro de maneira individual. Onde a linguagem visual gráfica procura traduzir e valorizar especificamente a linguagem verbal e a natureza particular de um determinado livro, seduzindo seu potencial comprador. A segunda instância se refere à imagem da editora expressa pela apresentação de seus produtos e que depende não de um exemplar isolado, mas de um conjunto de títulos. Neste sentido a identidade visual pode ser uma eficiente forma de potencializar o efeito de unidade do conjunto, aprofundando a comunicação entre a editora e o leitor.

Alcançar a consistência no projeto visual não apenas em nível pontual, mas de uma produção editorial ao longo de um período de tempo, exige um significativo investimento tanto conceitual como material. Exige um projeto editorial fundamentado sobre um conjunto coerente de idéias e valores que possa ser expresso através de um discurso articulado e que será referência para a construção da imagem da editora.

Conforme Ênio vai ganhando autonomia e amadurece seu projeto editorial ele busca também uma nova apresentação gráfica, que traduza visualmente o novo discurso de sua editora. Seu movimento no sentido de criar uma identidade visual própria para os livros da Civilização Brasileira se inicia pelas capas. Até 1959 o editor experimenta diversos artistas gráficos, entre os quais Napoleon Potyguara (Poty) é das escolhas mais freqüentes. O momento-chave ocorre, porém, quando o editor encontra um artista gráfico que é capaz de, somando seu estilo pessoal, traduzir nas capas a nova identidade da editora de Ênio Silveira. Este artista, também aqui considerado designer é Eugênio Hirsch.



Eugênio Hirsch, 1960,
14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1961,
14 x 21 cm.



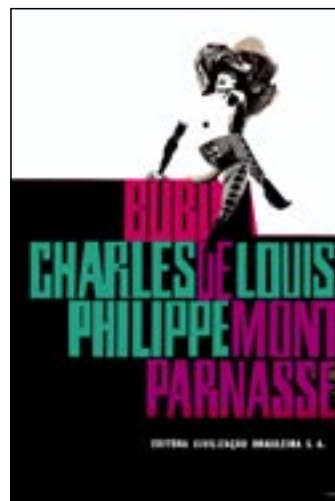
Eugênio Hirsch, 1961,
14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1961,
14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1962,
14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1962,
14 x 21 cm.

Figura 16 – Capas Eugênio Hirsch

3.2.1. Eugênio Hirsch e o início da identidade visual

Nascido em Viena, sua família fugiu da Europa em 1938, indo para a Argentina, onde Hirsch começou a trabalhar no setor editorial. Monteiro Lobato, em visita a Buenos Aires, em 1946, conheceu Eugênio que havia ilustrado a edição argentina de seus livros. Entusiasmado com a qualidade do trabalho do ilustrador, Lobato logo o quis trazer para o Brasil para ilustrar as suas histórias. Pelas suas cartas descobre-se que o escritor chegou mesmo a firmar contrato com Hirsch:

Minha idéia é lançar um livro-álbum com o libreto e a música, desenhos das principais cenas pelo Hirsch, um maravilhoso desenhista austríaco da Argentina, com o qual a "Brasiliense" contratou uma série de mil desenhos e que este ano vem para o Brasil a fim de executá-los (Lobato, 1959:258)

Mas com a morte do escritor em 1948 isso não se concretizou. Não se sabe também se Hirsch chegou a executar tais desenhos. O desenhista acabou vindo bem mais tarde, em 1957, para o Rio de Janeiro, onde trabalhou em diversas agências de propaganda. Seu primeiro contato com a Civilização Brasileira e a CEN ocorreu em 1958. A partir de 1959 Hirsch passa a fazer capas para a editora Civilização Brasileira. Seu trabalho, de grande sensibilidade e sofisticação, é marcado pela agressividade do traço e pelo movimento, expresso no uso freqüente do texto em diagonal, e ainda pelo contraste forte de cores. A frase de Hirsch, "Não vim para agradar, vim para agredir", caracteriza bem o seu trabalho (Ferreira, 1992:156).

É preciso reconhecer que Hirsch era profundamente experimental e conhecedor das artes gráficas, conforme comenta o designer João Batista de Aguiar:



Figura 17 – Eugênio Hirsch
(O Estado de São Paulo)

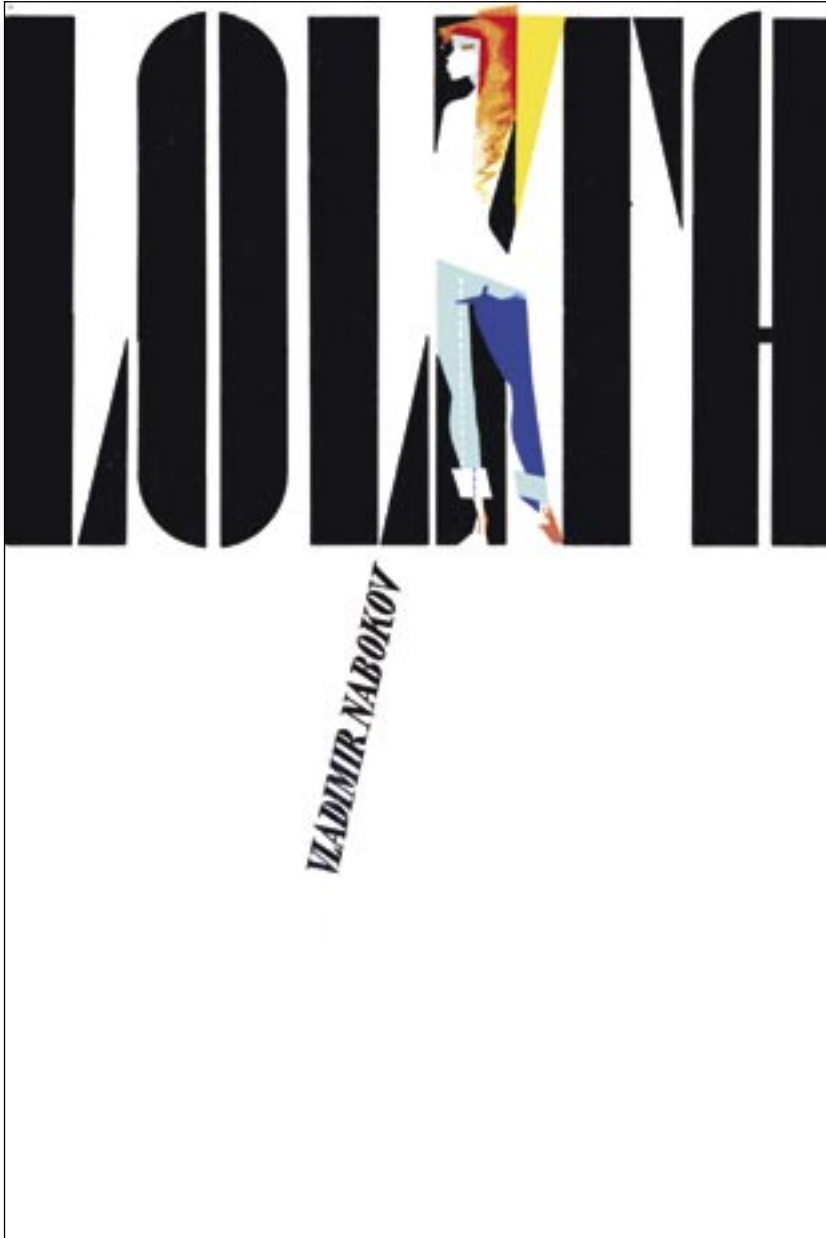


Figura 18 – Lolita, capa de Eugênio Hirsch, 1959, 14 x 21 cm.

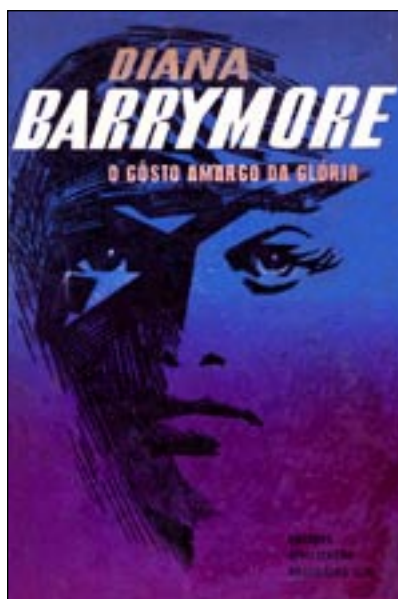
Impressionante que naquela época o Hirsch já pesquisava materiais como a tinta fosforescente, algumas texturas, coisas que hoje eu estou começando a fazer (Leon, 1991: 113).

Este estilo de Eugênio Hirsch teve um perfeito casamento com o momento que a Civilização Brasileira estava passando. A audácia e a criatividade da linguagem singular usada por ele combinavam perfeitamente com o projeto editorial que Ênio desenvolvia na sua editora. Assim, dando uma grande independência a Eugênio Hirsch, Ênio Silveira iniciou a construção de uma nova identidade visual para a sua editora.

3.2.2. *A nova estética das capas*

O que podemos considerar como estopim da mudança visual dos livros da Civilização Brasileira foi a contratação de Eugênio Hirsch, entre final de 1958 e início de 1959, para fazer a capa de *Lolita*, de Vladimir Nabokov. Este livro teve um grande impacto na época e foi um sucesso de vendas tanto no exterior quanto no Brasil. A história gira em torno de um polêmico tema – o relacionamento amoroso do padrasto com a enteada.

Seu lançamento no Brasil é marcado por uma ampla campanha publicitária, lembrada na bibliografia estudada, e confirmada pelos documentos de contabilidade analisados. A publicidade, que contou com a ajuda da agência Abaeté Propaganda, foi feita em duas etapas, antes e após o lançamento do livro. Durante todo o ano de 1959 foram publicados anúncios nos principais meios de comunicação de todo o país, primeiramente com a chamada “Lolita vem aí” e, após o lançamento, “Lolita já chegou”. É preciso ressaltar que a prática publicitária era uma constante da administração de Ênio. Entretanto, a julgar pelos docu-



Eugênio Hirsch, 1959, 14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1959, 16 x 23 cm.



Eugênio Hirsch, 1959, 14 x 21 cm.

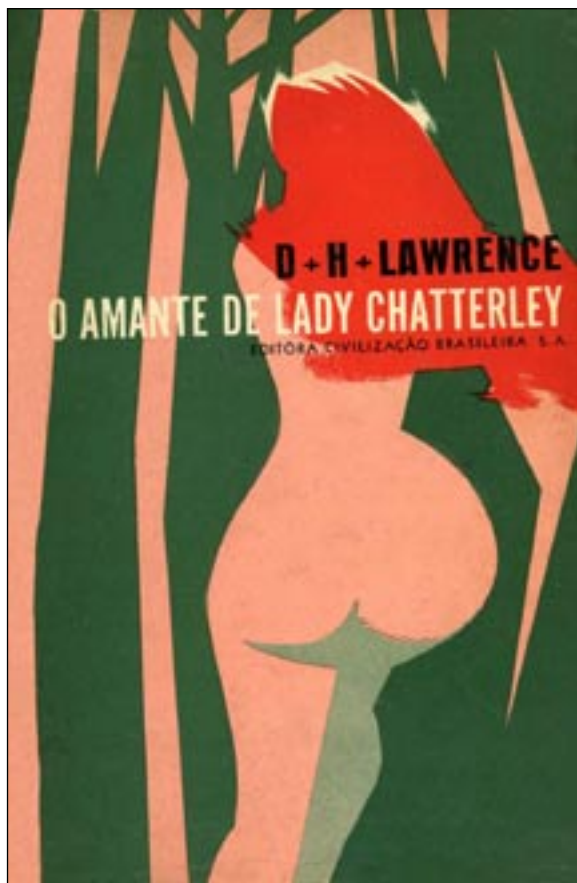
Figura 19 – Capas de Eugênio Hirsch, 1959.

mentos analisados, *Lolita* teve um investimento ímpar, destacando-se como um livro dos mais divulgados deste período. Somando-se a isso, podemos dizer que teve igual impacto o conceito visual dessa capa, que inaugurou uma nova forma de estética para o livro brasileiro.

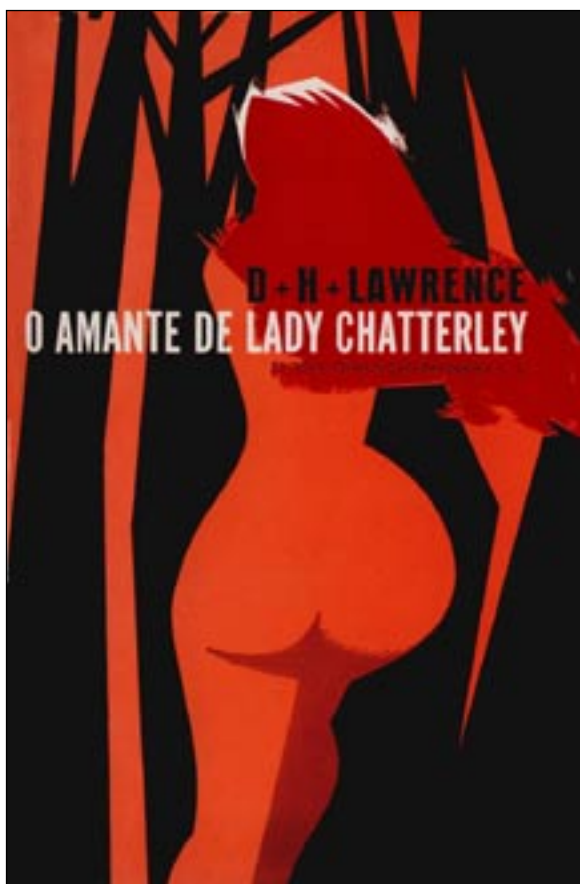
Deixando uma grande área em branco, Hirsch cria um contraste intenso, colocando um tipo anguloso e pesado no topo da página, criando um efeito de agressividade e impacto. A ilustração feminina, com formas harmoniosas, único elemento colorido, ao mesmo tempo em que se integra perfeitamente ao título (substituindo a letra “i” de *Lolita*), contrasta com este pela sua delicadeza, remetendo ao conflito abordado no texto. O nome do autor, apesar de ser bem menor que o título, se destaca, pois funciona como um elemento direcionador do olhar, saindo como uma seta, na diagonal, invadindo o branco. Apesar dos mais de quarenta anos decorridos, a capa de *Lolita* ainda se destacaria nas livrarias, nos dias de hoje. Se isso ocorre no presente, quando o repertório de imagens disponíveis para o público parece dobrar a cada instante, é fácil imaginar a dimensão do impacto visual produzido por esta capa no final dos anos 1950.

Outro detalhe para o qual chamamos a atenção em *Lolita*, e que também ocorre em outras capas, é a ausência da assinatura ou qualquer marca da editora na primeira capa. Até 1967 a assinatura da Civilização Brasileira não obedecia a um padrão rígido de aplicação. Mesmo quando usada ela podia entrar em qualquer posição na capa, inclusive na vertical (de baixo pra cima).

Uma das primeiras características que chamam a atenção na linguagem visual gráfica adotada nas capas de Eugênio Hirsch é a intensidade, o que Ênio se referia como “agredir no sentido visual” (Ferreira, 1992:156). As capas de maneira geral parecem ter um efeito de choque



Eugênio Hirsch, 1959, 14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1964, 14 x 21 cm.

Figura 20– Capas de Eugênio Hirsch, 1959. 1964.

no espectador. Esta particularidade acaba por se tornar elemento chave na construção da própria identidade visual da editora, pois se liga de maneira coerente com seu discurso revolucionário. Vejamos como se constrói tal característica em termos de composição visual.

Sem dúvida a escolha de cores fortes (magenta, vermelho, azul escuro e roxo, amarelo intenso e verde escuro) tem um papel importante. Todavia o efeito vibrante é alcançado graças a uma sofisticada distribuição dos elementos gráficos (chapadas de cor, ilustrações, tipografia, etc.). Como em um instrumento de percussão que marca uma determinada batida, tal distribuição é definida pelo uso de fortes contrastes, que gera um ritmo visual intenso.

Um exemplo é a capa de 1959 do livro *O amante de Lady Chatterley*. Nesta, Hirsch explora na ilustração angulosa e estilizada um forte contraste de figura e fundo (verde escuro e rosa claro), que em alternância vertical cria o efeito vibrante. É curioso observar uma outra versão desta mesma capa na edição de 1964, em que as cores são mudadas para preto e vermelho e bordô, mas os contrastes são mantidos. Claramente nesta outra edição a dramaticidade do conjunto com formas angulosas fica reforçada pela escolha cromática.

A parte tipográfica entra em sobreposição cortando de maneira perpendicular a ilustração verticalizada. Sua diagramação é feita de forma não convencional, fugindo do alinhamento centralizado – alinhando o nome do autor, título e assinatura da editora entre si pela direita e deslocando este conjunto de texto do centro para a parte superior da capa. A fuga de soluções mais convencionais e óbvias, como o tradicional alinhamento dos elementos pelo centro vertical da página, é uma constante nesse processo de renovação visual da Civilização Brasileira,



Eugênio Hirsch, 1960, 14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1960, 14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1960, 14 x 21 cm.

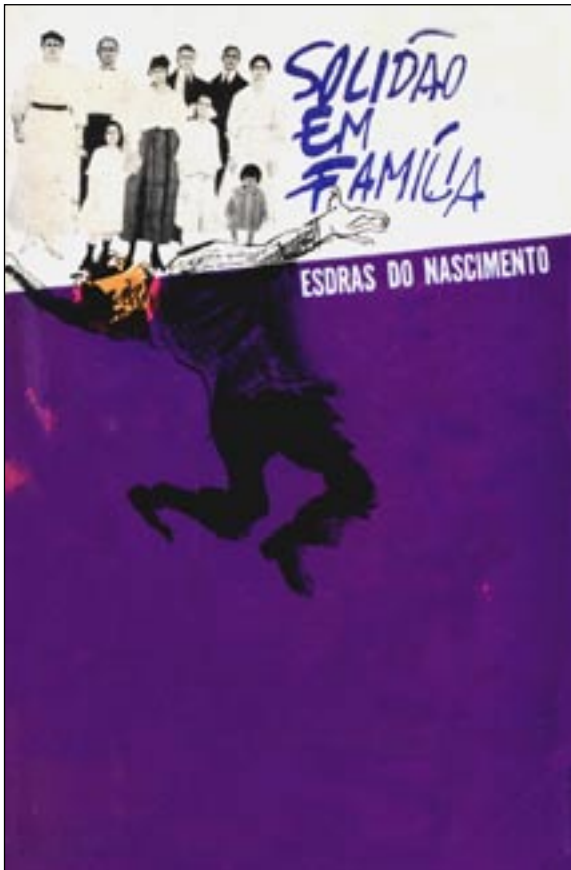
Figura 21– Capas de Eugênio Hirsch, 1960.

e especialmente marcada pelo trabalho de Hirsch. Sua exploração mais radical neste sentido, posicionando o texto em diagonal, chega a tornar-se um ponto de referência não apenas na identidade visual da editora, mas também para outros profissionais que se inspiraram em seu trabalho.

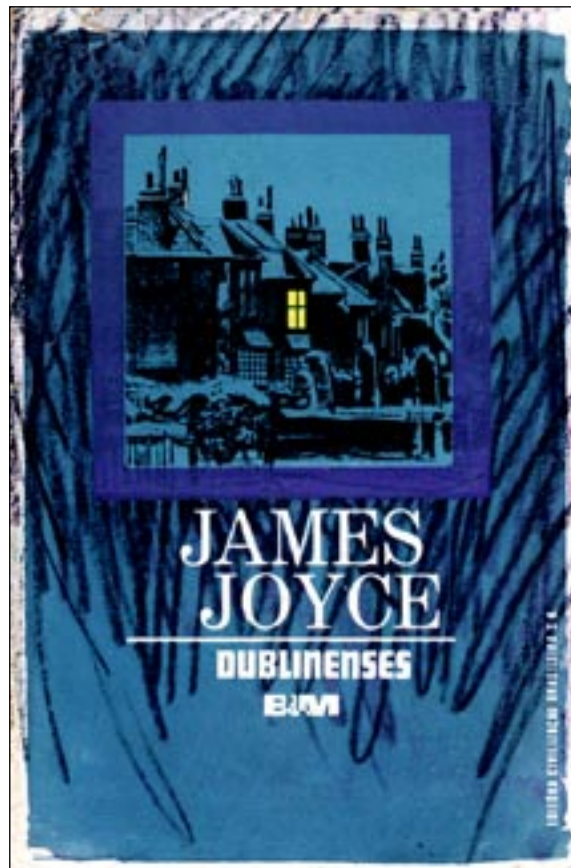
O desalinhamento do texto em diagonal pode ser observado na série de capas produzidas para os livros de Graham Greene, por exemplo: *O trem de Istambul*, *O agente confidencial* e *Crepúsculo de um romance*. Pode-se perceber também por esta seqüência, como Hirsch não se limita a uma mesma solução, buscando explorar uma gama variada de possibilidades a partir de um recurso. É importante observar como tal diversidade de soluções visuais também se harmoniza conceitualmente com a pluralidade presente tanto no gênero de publicações da editora como nas diversas vozes presentes na produção intelectual brasileira e acolhidas por Ênio Silveira.

Merece destaque também o uso constante de ilustrações nas capas da Civilização Brasileira. Conforme visto anteriormente, o uso de ilustrações em capas já ocorria desde o século XIX. Santa Rosa, um dos principais pioneiros na ilustração de estilo moderno, já havia alargado as fronteiras neste sentido. Hirsch, como desenhista já experiente, contribui para expandir ainda mais os limites deste recurso gráfico nas capas de livros para adultos. Seu estilo é bastante gestual, porém firme. Pinceladas fortes verticalizadas e em alto contraste definem sinteticamente a forma – uma linguagem direta, marcada novamente pela expressividade e o impacto.

A exploração da ilustração também é feita de maneira não convencional e diversificada, tanto em seu estilo – hora mais realista, hora quase abstrato – como na técnica – misturando recursos de desenho a mão livre com colagem.



Eugênio Hirsch, 1963 14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1964, 14 x 21 cm.

Figura 22 – Capas de Eugênio Hirsch, 1963, 1964.

Dois exemplos interessantes são os livros *Solidão em família*, de Esdras de Nascimento e *Dublinenses* de James Joyce. No primeiro exemplo, Hirsch combina a colagem de uma fotografia tradicional de família no canto superior esquerdo com um desenho contrastante e gestual logo abaixo. No segundo exemplo, o designer compõem com a imagem central – uma ilustração realista de paisagem inscrita num quadrado – com de fundo rabiscado de forma extremamente livre criando uma textura desconcertante.

Ambos os exemplos são marcados por fortes contrastes não apenas de tom (claro/escuro), mas principalmente de forma (contida/solta).

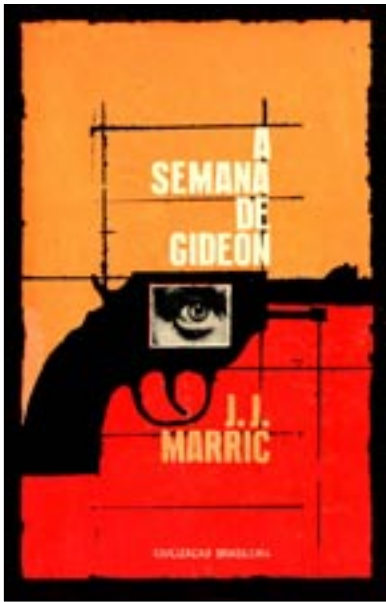
Em 1965 Hirsch é convidado à trabalhar na revista *Playboy* nos Estados Unidos. A *Civilização Brasileira*, entretanto, praticamente não sentirá o desfalque de seu principal designer, pois a notoriedade de sua capas logo trará a Ênio um substituto à altura – Márius Lauritzen Bern. A breve trajetória e o trabalho deste profissional na editora são assuntos a seguir.

3.2.3 Márius Lauritzen Bern e a consolidação da identidade visual

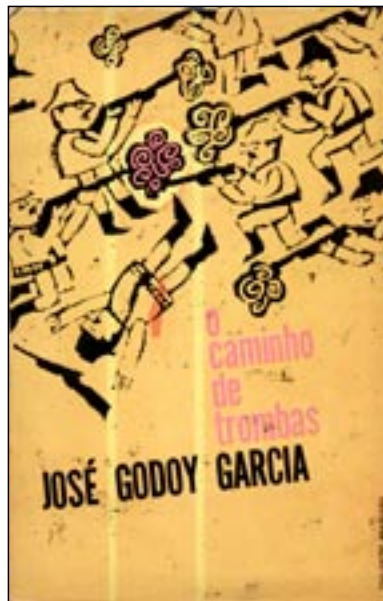
Marius Lauritzen Bern, nascido em 1930 na cidade do Rio de Janeiro, é filho único de pais estrangeiros. Seu pai William, era húngaro e sua mãe, Anna, que faleceu no parto, era dinamarquesa. Enquanto criança, viveu algum tempo em Belém do Pará, onde seu pai possuía um curtume. Em 1948 estava de volta ao Rio de Janeiro, onde cursou por um ano a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua formação se deu de maneira informal e foi seu tio Miksa Bern, artista e fotógrafo, que o iniciou nas artes plásticas. No início de 1950 foi viver em Recife, onde tinha parentes de sua mãe, e acabou participando e tendo um certo destaque no movimento de artistas modernos



Figura 23 – Márius Lauritzen Bern (foto Ricardo Cunha Lima)



Marius Lauritzen Bern,
1966, 14 x 21 cm.



Marius Lauritzen Bern,
1966, 14 x 21 cm.



Marius Lauritzen Bern,
1966, 14 x 21 cm.



Marius Lauritzen Bern,
1966, 14 x 21 cm.

Figura 24 – Capas de Marius Lauritzen Bern, 1966..

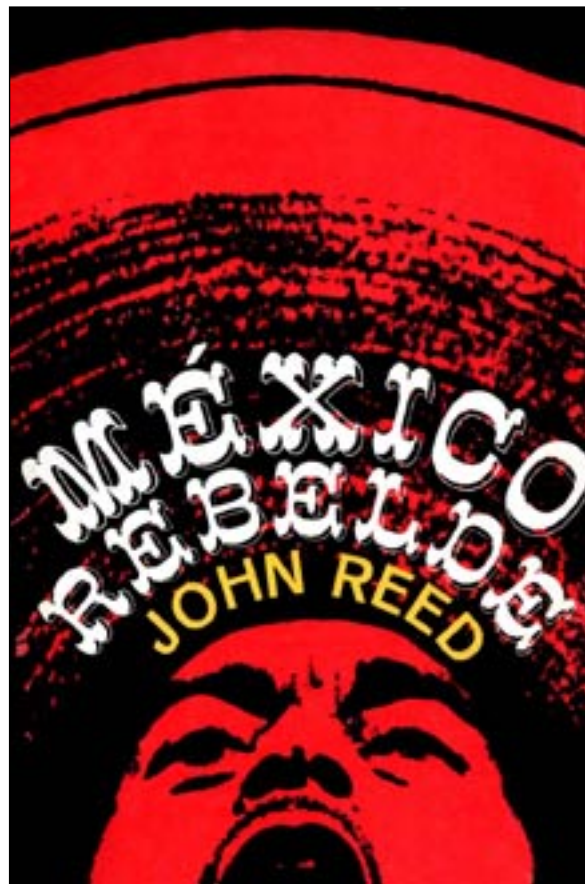
de Pernambuco. O pintor pernambucano José Cláudio menciona-o sempre em seus escritos sobre a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo – do qual Marius foi fundador –, dispensando-lhe referências elogiosas. Em 1953, Márius ganha o primeiro prêmio de pintura do Museu do Estado com o quadro “Agosto”, óleo sobre eucatex medindo 80x65 cm. Foi também em Recife que começou a trabalhar em publicidade, na Abaeté Propaganda. Em 1954 decide abandonar o nordeste e tentar a sorte no Rio de Janeiro.

Recém chegado na então capital do País, vai trabalhar como cartunista no jornal *Tribuna da Imprensa*, apresentado por Hilda Hilst. Trabalha também para os jornais *Última Hora* e *Jornal do Brasil*, e neste último é contratado como diretor de arte. No começo da década de 1960 desliga-se do jornal para abrir seu próprio escritório, o Estúdio Gráfico. Nesse empreendimento teve dois sócios: Cláudio Sendim e Gian Calvi. Sua segunda esposa, Maria Minssen, também trabalhava lá, com Martha Novo (depois Verschleiser), que começou como estagiária. Entre os principais clientes desse período estava a Rede Globo, então em fase de instalação. Após a entrada no ar da nova emissora de televisão, os três sócios são convidados a integrar em caráter permanente o corpo de funcionários da empresa. Cláudio e Gian aceitam mas Marius prefere continuar com sua atuação independente. *O Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual, informa que em 1966 Marius participa do XV Salão Nacional de Arte Moderna, talvez sua última incursão no mundo da pintura.

Em 1965 a Civilização Brasileira já havia se estabelecido no mercado editorial como uma das melhores editoras do país. Ênio Silveira era reconhecido pela sua postura ousada, tanto como ativista de idéias políticas de esquerda como pelo seu papel de editor e empresário bem sucedido. Seus



Márius Lauritzen Bern, 1968, 14 x 21 cm



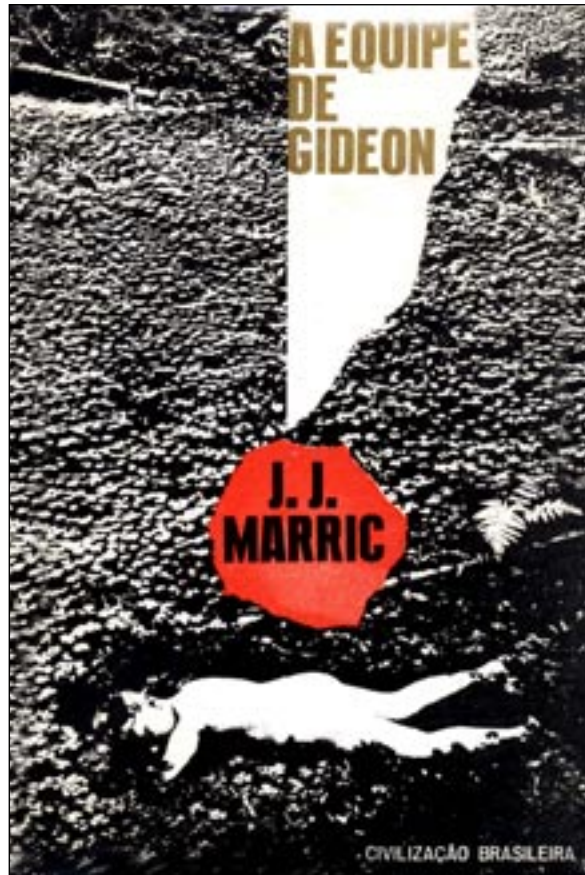
Márius Lauritzen Bern, 1966, 14 x 21 cm

Figura 25 – Capas de Marius Lauritzen Bern, 1966, 1968..

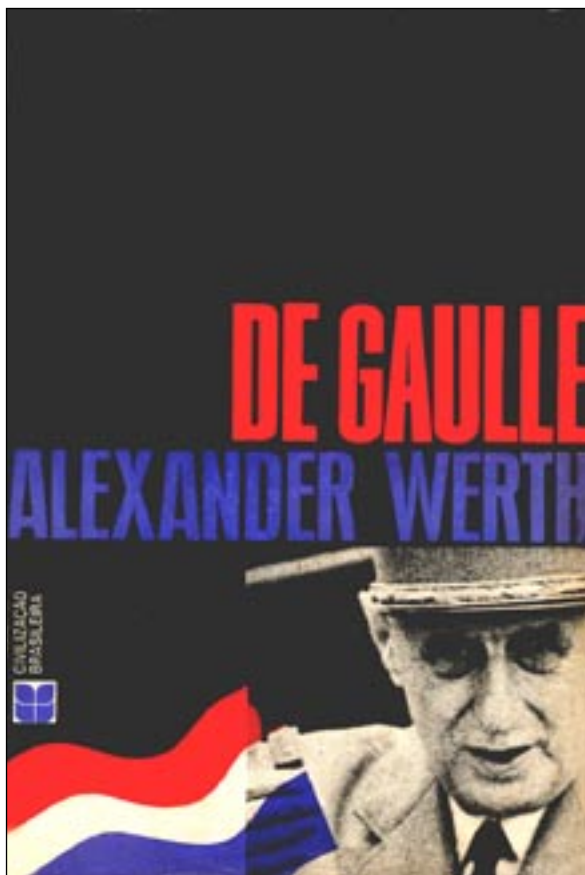
livros lideravam no mercado não só pela qualidade dos textos mas sobretudo pela inovação visual de suas capas, que criavam uma identidade extremamente forte para a editora e suas diversas linhas editoriais. Mas, nesse mesmo ano, Eugênio Hirsch, seu principal designer e responsável pela revolução do design das capas é convidado para ir trabalhar na revista americana *Playboy* e depois pela editora espanhola *Editorial Codex*, fixando-se em Madri. Desfalcado de seu principal colaborador, Ênio está à procura de um substituto. Quando Marius faz contato com Ênio oferecendo seus serviços de design gráfico, logo o Estúdio Gráfico passa a ser o principal prestador de serviços desse gênero.

Embora bem diferentes na sua maneira de projetar, no conjunto os trabalhos de Marius e Hirsch guardam uma semelhança. Um dos aspectos que merecem atenção é o fato de que a tipografia das capas, quando não composta tradicionalmente, era desenhada ou fotografada de catálogos, como é o caso do livro *México Rebelde*, projetado por Marius, em que a tipografia usada para o título vai ser encontrada na página 96 de *Lettera 1*, a *Standard book of fine lettering* um livro do gênero que se encontra em uso até hoje e que apareceu em 1954. A tipografia adotada cria um forte efeito estético, colocando a imagem em alto contraste impressa sobre o fundo magenta, com o título em branco e o nome do autor em ocre.

Já em *Os Italianos*, uma capa completamente tipográfica, para a qual Marius desenha as letras do título, o efeito das cores nacionais da Itália, branco, vermelho e verde, cria um efeito bastante agradável e elegante. O título ocupa mais da metade da capa, composto com caracteres fantasia em caixa baixa e duas cores, vermelho e verde, contrastando com o fundo branco do papel; o nome do autor, em caixa alta e cor preta, num tipo condensado,



Márius Lauritzen Bern, 1967, 14 x 21 cm



Márius Lauritzen Bern, 1967, 14 x 21 cm

Figura 26 – Capas de Marius Lauritzen Bern, 1967..

faz um conjunto com o artigo “os” que sangra de forma sutil pela borda superior da página. Toda a composição é enquadrada por um fino fio preto. Um belo exemplo de exploração de contrastes.

No livro *A Equipe de Gideon*, é usada uma imagem em alto contraste, que domina toda a página. Essa imagem, uma reprodução parcial da foto do fotógrafo americano Wynn Bullock, foi tirada da página 3 do livro *The Family of Man*, catálogo da exposição criada por Edward Steichen para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1955. O efeito do alto contraste em preto sob o fundo branco cria uma espécie de textura, que é rasgada por uma área em branco, como uma fenda, onde se inscreve o título em dourado. Logo abaixo da fenda, na qual aparece em preto o nome do autor na mesma família do título, está um ponto vermelho irregularmente redondo, como se fosse papel rasgado. Junto à fenda ele funciona como um sinal de exclamação. Assim, o olhar do usuário é direcionado verticalmente para baixo, onde está a figura de uma criança nua deitada de bruços, fechando a composição.

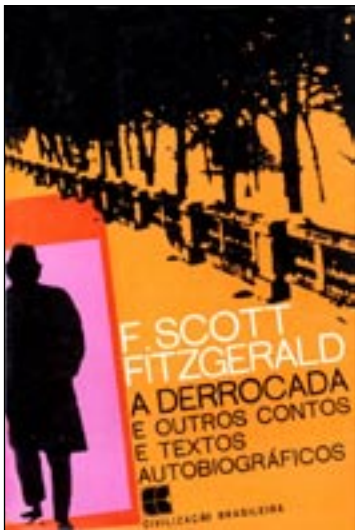
Em outro livro, intitulado *De Gaulle*, vemos a excelente solução usada por Marius na resolução de um problema bastante comum, que é o uso de imagens de baixa resolução. Nesse caso o designer consegue compensar os cortes duros da foto do presidente francês através da diagramação. Sangrando a foto monocromática no canto inferior direito, ele adiciona pelo lado esquerdo tarjas onduladas nas cores nacionais da França – o azul, branco e vermelho –, que remetem ao movimento de uma bandeira que penetra na foto, atenuando o corte reto da fotografia, criando uma sensação de continuidade. Acima, a foto é cortada pelo nome do autor, que por sua vez tem por cima o título. Para esses textos é usada uma tipografia condensada sem serifa, em caixa alta, nas cores azul e



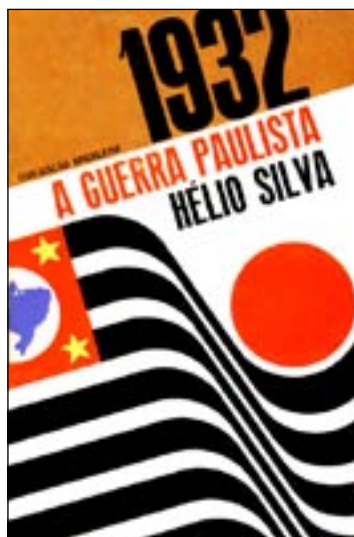
Marius Lauritzen Bern,
1966, 14 x 21 cm.



Marius Lauritzen Bern,
1966, 14 x 21 cm.



Marius Lauritzen Bern,
1969, 14 x 21 cm.



Marius Lauritzen Bern,
1967, 14 x 21 cm.

Figura 27 – Capas de Marius Lauritzen Bern, 1966, 1967, 1969..

vermelha. O fundo é preto, oferecendo assim um grande contraste para as cores.

É interessante notar que em cada uma dessas quatro capas a assinatura se comporta de forma diferente. Na primeira ela é inexistente; na segunda aparece discretamente no canto superior direito, apenas na sua forma tipográfica; na terceira também, só que na parte de baixo; e na quarta é onde, finalmente, aparece o símbolo com a tipografia. Mas em nenhum momento a identidade da editora deixa de ser reconhecida.

3.3.4. A marca e outros projetos

Pelo levantamento dos documentos da Civilização Brasileira foi possível confirmar a autoria da conhecida marca da editora. Desenhado por Márius em 1966, o símbolo inscrito num quadrado teve uma extensa aplicação por cerca de trinta anos. Ele começa a ser usado em 1967, mas sempre de forma bastante livre, e só deixou de ser adotado após a morte de Ênio nos anos 1990, quando a editora foi comprada e passou a ser um selo do Grupo Editorial Record, sofrendo uma remodelação geral, inclusive na sua identidade visual.

O conceito desenvolvido por Marius para o símbolo, conforme ele mesmo explica, foi conjugar a forma das letras C e B com a idéia de um livro com as páginas abertas, inscritas num quadrado, o que facilita a sua aplicação no sentido horizontal ou vertical sem alterar o significado.

Marius também é responsável pelo desenho de uma série de marcas para as diversas coleções publicadas pela Civilização Brasileira: *Coleção Novo Romance Policial*, *Teatro Hoje*, *Livro de Cabeceira*, *Coleção Impacto*. É igualmente autor do design de marca da editora Paz e Terra, também de propriedade de Ênio.

Através de seu escritório, Marius produziu muito mais



Figura 28 – Símbolo da Civilização Brasileira criado Márius Lauritzen Bern



Figura 29 – Capas da Revista Civilização Brasileira de Márius Lauritzen Bern, 1967, 14 x 21 cm



do que somente capas de livros para a editora. Foram projetos de cartazes, anúncios para jornal e revista, e papéis em geral. Apesar dos inúmeros registros colhidos sobre esse tipo de material, a pesquisa manteve o seu foco nos livros produzidos. Mas vale lembrar o projeto de "redesign" da Revista Civilização Brasileira, que foi usado até o final desse periódico de cultura e política.

4

O design e a produção dos livros da Civilização Brasileira

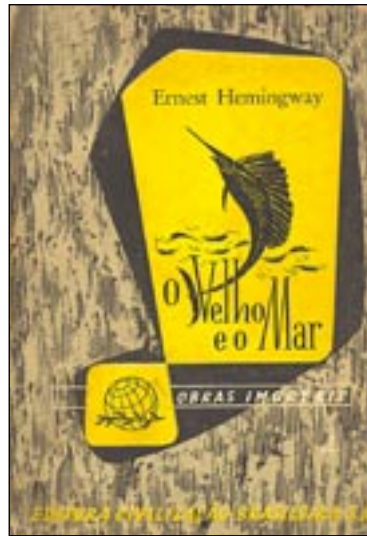
4.1. O processo e a produção gráfica

Do ponto de vista contábil e administrativo a Civilização Brasileira e a Companhia Editora Nacional ainda funcionaram de maneira interligada durante a década de 1950. Um elo de união entre elas era o fato da Civilização Brasileira ser responsável pela distribuição de livros da CEN, no Rio de Janeiro. A venda destes livros, está traduzida na forma de créditos nos registros de contabilidade que analisamos ao longo dessa pesquisa. A julgar pela grande quantidade de colégios e instituições de ensino entre os compradores habituais, pode-se supor que o lucro com os livros didáticos representava uma parcela polpuda na receita das duas empresas. Foi uma parte significativa desta receita que garantiu a base financeira do investimento de Ênio no desenvolvimento da Civilização Brasileira nos dez primeiros anos de sua gestão.

Uma outra vantagem da relação da editora de Ênio com a editora de Octalles estava na estrutura de fornecedores. Como gigante do mercado de livros na época, a CEN trabalhava com uma ampla rede de colaboradores. Os mais experientes profissionais da área de livros – tradutores, revisores, artistas gráficos etc. –, já habituados com as demandas de Octalles, agora atendiam também a Ênio Silveira. É o caso, por exemplo, de Rubens Barros de Lima responsável pela produção gráfica dos livros da CEN desde o final da década de 1940 (Hallewell, 1985:305). Constatamos



Walter Lewy, 1954 12,5 x 18 cm.



Walter Lewy, 1956 12,5 x 18 cm.



Walter Lewy, 1954 15.5 x 21.5 cm.



Walter Lewy, 1956 14 x 21 cm.



Manoel Segalá, 1957 15.5 x 21.5 cm.



Manoel Segalá, 1957 14 x 21 cm.

Figura 30 – Capas Walter Lewy..

pelos documentos analisados que este profissional também atendia à Civilização Brasileira durante a gestão de Ênio Silveira. O registro de recebimento em seu nome de Cr\$ 12.000,00 por “serviços prestados durante o ano de 1955 relativos à produção e planejamento gráfico da Civilização Brasileira” pode ser encontrado no livro-caixa do mesmo ano no dia 15 de dezembro.

Em relação às capas, Ênio pôde contar com a colaboração do artista alemão Walter Lewy, que é relacionado por Hallewell como um dos principais artistas gráficos da CEN. Apesar de existir uma série capas de livros da Civilização Brasileira assinadas por Lewy até 1958, ao contrário de Barros de Lima, seu nome não foi encontrado nos registros contábeis da Civilização Brasileira. Considerando que diversos prestadores de serviços, professores e autores da CEN residentes no Rio de Janeiro eram pagos pela Civilização Brasileira sob indicação de prestações de contas à Companhia Editora Nacional, é provável que os pagamentos de Lewy referentes às capas para a editora de Ênio Silveira tenham sido feitos em São Paulo pela CEN.

Eugênio Hirsch aparece pela primeira vez no livro de contabilidade da Civilização Brasileira em 4 de julho de 1958 como “nossa compra de uma passagem de avião ida e volta para São Paulo para o Sr. Eugênio Hirsch”, sob a indicação de despesas da CEN. Seu primeiro recebimento por serviços prestados ocorre igualmente em nome da CEN em 10 de setembro do mesmo ano, e refere-se a dez desenhos e três mapas coloridos, que se destinavam ao livro *História da América 2ª série*, de Joaquim Silva. De 1958 em diante Hirsch segue realizando diversos trabalhos de design e ilustração para a CEN. Seu primeiro pagamento por trabalhos para a Civilização Brasileira somente acontece em 26 de maio de 1959. Nesta data, Hirsch recebe Cr\$ 40.500,00 por um total de nove capas para os livros: *Contos de Poe*, *Lolita*, *A Lei*,

Contos de Terror e do Sobrenatural, Viva em Paz com seus nervos, A era dos Autômatos, Responsabilidades Sexuais dos Machos, O grito Amargo da Glória e Obelisco Negro. Não são citados os autores dos respectivos livros. A partir desse momento o número de trabalhos, na maioria capas, para a Civilização Brasileira vai crescendo e ultrapassa os serviços para a CEN.

A separação da Civilização Brasileira e da CEN teve como estopim um protesto por parte dos colégios mais tradicionais em relação à opção política de Ênio Silveira. Todavia este incidente foi apenas a gota d'água que acelerou o afastamento. Desde pelo menos o final da década de 1950, ultrapassado os primeiros anos de adaptação, Ênio já vinha tomando cada vez mais as rédeas do seu negócio. Com a compra periódica das ações de Themistocles e Octalles Marcondes Ferreira, tornava-se sócio majoritário da Civilização Brasileira. Em paralelo a isso formava seu grupo de profissionais que poderiam dar forma a seu projeto editorial.

No processo de reestruturação da Civilização Brasileira Ênio adotara uma forma de gerência centralizada. Geralmente era ele quem acompanhava de perto todas as etapas do processo editorial. Ênio gerenciava e muitas vezes até realizava o processo desde o contato com autores e agentes literários brasileiros e estrangeiros, passando pela escolha dos tradutores, revisores e designers e a orientação do projeto gráfico. Também tinha por costume ler no original os livros que recebia para publicação. Fazia traduções, revisões e uma grande quantidade de apresentações para os mais diversos livros. Suas resenhas impressas nas orelhas dos livros chegaram a ficar famosas, e compõem o livro *Ênio Silveira, arquiteto de liberdades*, publicado em 1996 pela editora Bertrand Brasil, após sua morte.

A execução de serviços extras por parte dos funcionários, com remuneração independente do salário, era uma

prática comum em sua editora. No caso de Ênio Silveira, os registros se referem na maioria das vezes a trabalhos relacionados com produção, revisão ou tradução de textos. Porém, no livro-caixa de 1965, no dia 6 de setembro, localizamos em seu nome o registro curioso de pagamento por três trabalhos da alçada do design gráfico: montagem da capa do livro *Uma infinidade de espelhos*, de Richard Cordon, concepção da capa do livro *O golpe de Goiás* (sem nome do autor) e logotipo e capa para a coleção *Temas, problemas e debates*. Um pouco antes também é lançado o pagamento pelo design de duas capas a Eunice Duarte Pires, gerente editorial da Civilização Brasileira e que também não costumava fazer esse tipo de trabalho.

Apesar da centralidade da figura de Ênio Silveira, o processo produtivo da Civilização Brasileira era relativamente versátil e não burocratizado. Segundo depoimentos colhidos, Ênio não só tinha dinamismo e intensa capacidade de trabalho como possuía grande carisma e liderança entre os seus subordinados. Sua polivalência pode ser notada na maneira flexível com que estrutura sua editora e compõe seu catálogo alternando livros menos vendáveis, porém de valor cultural, com *best-sellers*.

Para explicar de maneira mais didática o processo gráfico que envolvia a produção dos livros da Civilização Brasileira, escolhemos como referência a classificação apresentada pela professora Edna Lucia Cunha Lima em sua apostila a *Estrutura do Livro* e que por sua vez baseia-se na normatização da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

Segundo essa classificação, os elementos do livro são divididos em quatro grandes grupos: **elementos pré-textuais** contendo todas as páginas que antecedem o texto principal do livro, (folha de rosto, dedicatória, epígrafe, prefácio,

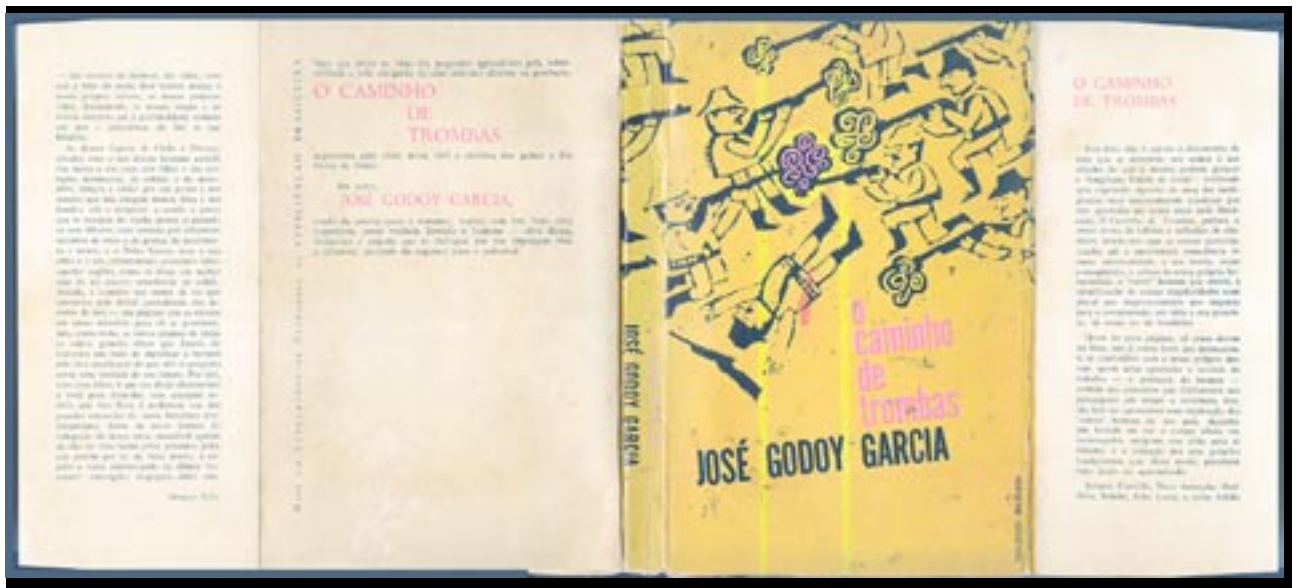
apresentação, etc.); **elementos textuais** contendo o texto principal (página capitular, fólios, notas, iconografia, etc.); **elementos pós-textuais** contendo elementos que entram no final do livro (posfácio, bibliografia, índice, anexos, colofón, etc.) e os **elementos extra-textuais** incluem a capa, a sobrecapa ou jaqueta, a folha de guarda, as orelhas e lombada.

A **sobre capa** corresponde a uma folha que envolve geralmente livros de capa dura e tem função semelhante a capa. A **folha de guarda** (podem ser várias folhas) corresponde a uma forma de unir a capa ao restante do livro. Estas folhas que estão na abertura e no final do livro são frequentemente coloridas ou decoradas. A **lombada** equivale ao dorso do livro e que o identifica na estante. As **orelhas** são abas dobradas por cima da segunda e da terceira capas, usadas para textos como por exemplo uma resenha mais detalhada sobre o livro e o autor e ajudam também a estruturar a capa (Lima, 1998). As primeiras três partes em seu conjunto são também comumente chamadas de **miolo do livro**.

A capa de uma brochura ainda pode ser subdividida em quatro partes: a **primeira capa** que corresponde a apresentação principal do livro; a **segunda capa** que está no verso da primeira capa que pode funcionar como uma folha de guarda decorada, mas que nos exemplares estudados não recebe impressão; a **terceira capa** é o verso da quarta capa e tem a mesma função da segunda capa; a **quarta capa** no mesmo lado da impressão da primeira capa é normalmente usada como área para divulgação da editora (Lima, 1998). No caso da Civilização Brasileira só mencionaremos a primeira e quarta capas, a lombada e as orelhas, uma vez que a segunda e a terceira capas não costumavam ter impressão.

Até os dias de hoje os processos de criação e diagramação da capa e do miolo em livros-texto simples, (como

Márius Lauritzen Bern, 1966, 14 x 21 cm



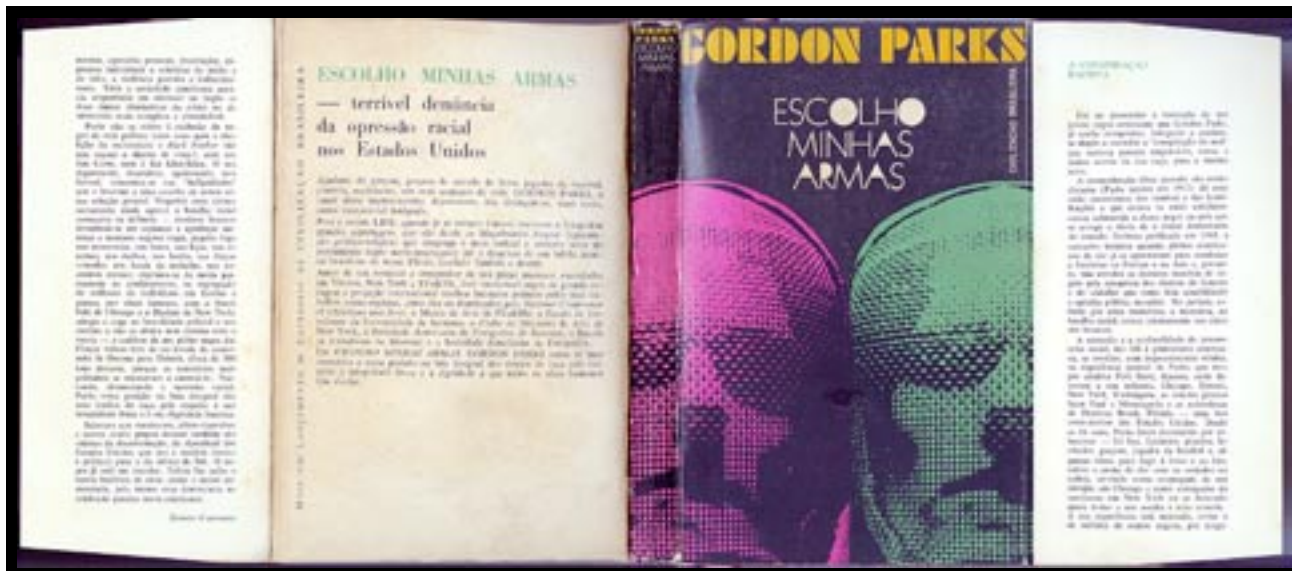
SEGUNDA ORELHA

QUARTA CAPA

LOMBADA

PRIMEIRA CAPA

PRIMEIRA ORELHA



Márius Lauritzen Bern, 1966, 14 x 21 cm

Figura 31 – Capas abertas Márius Lauritzen Bern

romances, por exemplo) em geral caminham de maneira paralela. Na maioria das vezes o design da capa e o projeto gráfico e diagramação do miolo são executados por profissionais diferentes, que na maioria das vezes sequer têm contato entre si. O gerente do processo todo, que é responsável pela consistência do trabalho é o editor. No caso da Civilização Brasileira, durante o período estudado a capa e o miolo do livro não só eram feitos por pessoas diferentes como também seguiam processos gráficos distintos. Além disso, ao contrário do que ocorre atualmente, naquela época a quarta capa e as orelhas também eram produzidas separadamente da primeira capa e da lombada. Levando em consideração este processo produtivo podemos considerar três instâncias de produção gráfica do livro que servirão de guia para a nossa análise: **a primeira capa e a lombada, a quarta-capa e as orelhas e o miolo do livro**. A essa análise acrescentamos mais um item (**as gráficas e o acabamento**) que trata do esquema de trabalho com os principais fornecedores de serviços gráficos para a Civilização Brasileira e do acabamento de seus livros.

4.1.1. A primeira capa e a lombada

Pelo menos desde o início dos anos 1950 a Civilização Brasileira já utilizava, além da impressão tipográfica, o *offset* na produção da primeira capa e da lombada de seus livros. Entre os exemplares coletados observamos maior incidência do uso de três cores especiais ou quatro cores da escala CMYK. Além do preto aparecem com frequência as tintas magenta, vermelho e amarelo. De maneira geral, até meados da década de 1960 os textos eram habitualmente compostos em tipografia ou linotipo. Em seguida se fazia uma prova em papel de boa qualidade (tipo couchê), que, após recortado e montado com as imagens ou desenhos que poderiam compor a capa, serviria de arte-final. A



Eugênio Hirsch , 1961 14 x 21 cm.



Márius Lauritzen Bern , 1967 14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch , 1961 14 x 21 cm.

Figura 32 – Capas Eugênio Hirsch e Márius Lauritzen Bern, 1961, 1967.

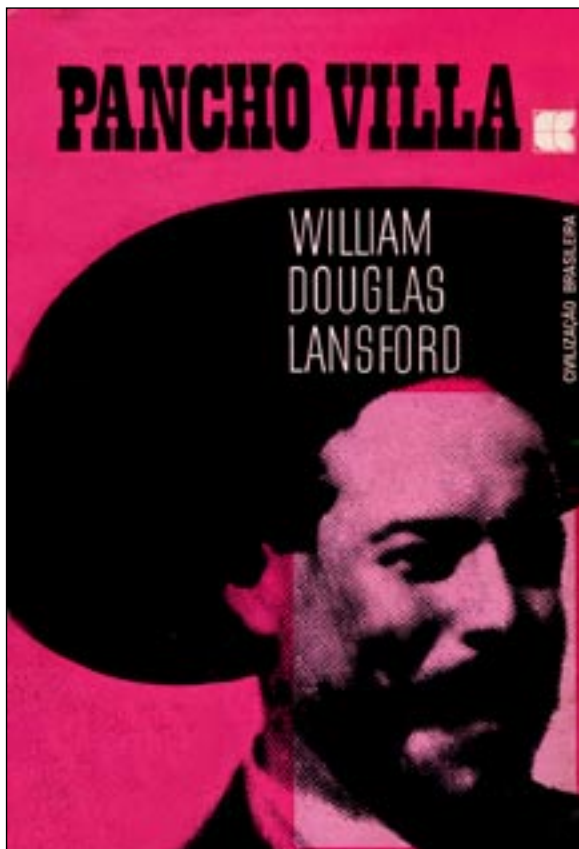
partir desta arte-final era gerada uma matriz fotográfica – o fotolito. Este fotolito, dependendo da lineatura, poderia ser usado para gravação de um clichê em metal para impressão tipográfica ou para gravação de uma chapa de impressão em *off-set*. Nos exemplares observados também é comum a incidência de títulos e nomes de autores desenhados pelo próprio designer. Nestes casos, os desenhos originais poderiam funcionar como imagens, sendo fotografados diretamente para a produção de fotolitos.

A partir da segunda metade da década de 1960, com a difusão do processo de fotocomposição (composição de letras por meio de projeção de luz sobre filme ou papel fotográfico) a utilização da composição a chumbo foi se tornando cada vez menos usual na criação das primeiras capas. Nos trabalhos de Eugênio Hirsch bem como nas capas de Márius Lauritzen Bern da década de 1960 pode-se observar muita experimentação tipográfica facilitada pela fotocomposição. Márius conta em entrevista que além dos desenhos a guache ou nanquim costumava usar “fotoletras” (famílias tipográficas reproduzidas em filme ou papel fotográfico) para compor a parte de texto das capas. Ainda segundo seu depoimento, as referidas “fotoletras” eram compradas em *bureaus* que produziam fotolitos e clichês e tinham um custo alto, de forma que sua aquisição era regulada conforme as possibilidades financeiras da editora de Ênio. Verificamos na capa *Um talento para o amor* um exemplo da utilização deste recurso. Nos documentos analisados há menção de compra de fotoletras especificamente para esta capa com o custo correspondente ao mesmo valor pago pelo design de mesma.

Assim como se costuma dizer no dito popular que “o cachimbo faz a boca torta”, pudemos observar que



Márius Lauritzen Bern , 1967 14 x 21 cm.



Márius Lauritzen Bern , 1968 14 x 21 cm.

Figura 33 – Capas Márius Lauritzen Bern, 1968, 1967.

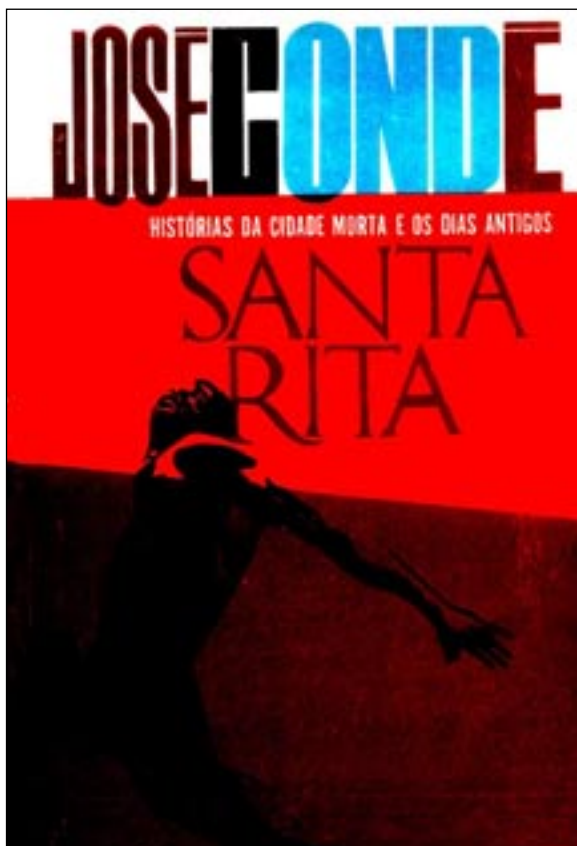
as técnicas gráficas disponíveis na época influenciaram as soluções visuais dos livros. Nas capas é comum, por exemplo, o uso de áreas com cores chapadas, desenhos a traço e fotografias em alto contraste. O próprio símbolo da Civilização Brasileira também é projetado em alto contraste. Numa época em que a impressão reticulada era menos precisa e que as artes finais contavam com a virtuosidade da mão humana, tais recursos gráficos representavam maior garantia de qualidade com um bom impacto visual.

O uso de tipos sem-serifa em caixa alta é também bastante comum, especialmente nas capas a partir de Eugênio Hirsch. Neste caso, a facilidade de aquisição da família tipográfica e o baixo custo da composição a quente poderiam desempenhar um papel decisório na definição do *layout*. Outra alternativa era o texto produzido através de pintura, desenho ou colagem. Tal recurso gráfico foi muito usado nas capas da Civilização Brasileira ainda na década de 1950, também explorado posteriormente por Eugênio Hirsch e, em menor escala, por Márius. Nestes casos, em que a irregularidade do desenho das letras é um aspecto quase que inerente ao *layout*, algumas das soluções visualmente mais interessantes são as que justamente assumem e destacam a característica gestual da forma.

Belo exemplo da exploração criativa dos recursos gráficos é a capa de Eugênio Hirsch do livro *Um caso liquidado*, de Graham Greene. É impressa em *off-set* com apenas duas cores (preto e vermelho) sob o fundo branco do papel. O impacto conseguido pela exploração de contrastes tanto de tonalidades (claro e escuro) como de formas (simples e elaboradas) é alcançado pelo destaque dado à grafia do título de maneira bastante gestual e livre e o uso do tipo sem-serifa em caixa alta alinhado pela base



Eugênio Hirsch , 1961 14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch , 1961 14 x 21 cm.

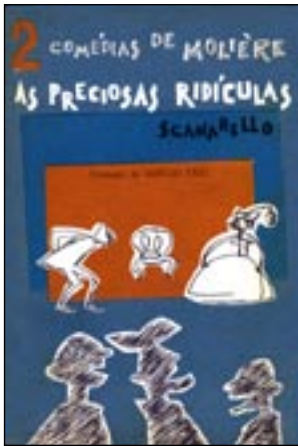
Figura 34 – Capas Eugênio Hirsch 1961.

da página. Desta forma, a parte superior da composição como que “voa” sobre uma base sólida formada pelo nome do autor e “sublinhada” pela assinatura da editora. Impacto, leveza e irreverência resumem o efeito estético do conjunto.

É difícil precisar a autoria de todas as capas e projetos gráficos de miolo produzidos pela Editora Civilização no período estudado. Lacunas permanecem na falta do crédito ao profissional responsável, na ausência de registros do serviço prestado na documentação examinada e nos desfalques da coleção de livros do acervo. Apesar dessas faltas, naturais de qualquer garimpo histórico, foi possível traçar um quadro representativo dos principais responsáveis pela produção visual dos livros da Civilização Brasileira ao longo das décadas de 1950 e 1960, especialmente das capas, que tiveram maior repercussão na época.

As capas da Civilização Brasileira de modo geral eram feitas por profissionais “tercerizados”, ou seja, fora do espaço físico da editora, pagos de maneira autônoma por cada serviço. A forma de pagamento e a descrição do serviço variavam bastante, não apenas conforme o profissional, mas também de acordo com o período em que era feito. Assim, temos em 1956, no pagamento de Poty, Nora Ronai e Athos Bulcão, a mesma descrição: “desenho de capa para os livros...” Esta mesma forma é usada nos lançamentos de Eugênio Hirsch. Já em 1957, Willy Edel recebe por “elaboração de dois layouts para a capa do livro Problemas da formação do capital em países subdesenvolvidos, e a execução final do layout aprovado”. No caso de Márius Laurizen Bern, a descrição vai primeiro de “desenho de capa”, pouco depois, já sob o nome do Estúdio Gráfico, temos: “criação de capa” e “confecção de capa” até a descrição mais detalhada “layout, criação e arte-final de capa do livro” que foi usada na maior parte das vezes.

Até 1959, quando efetivamente Eugênio Hirsch começa



Poty, 1957, 12,5 x 18 cm



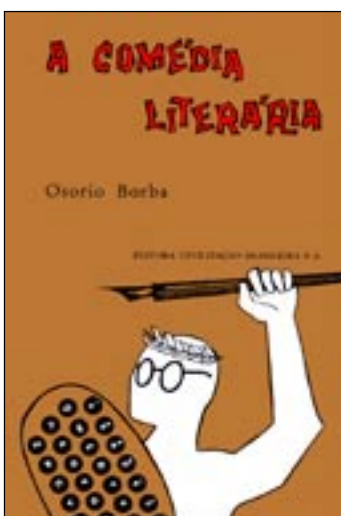
Nora Ronai 1957, 14 x 21 cm.



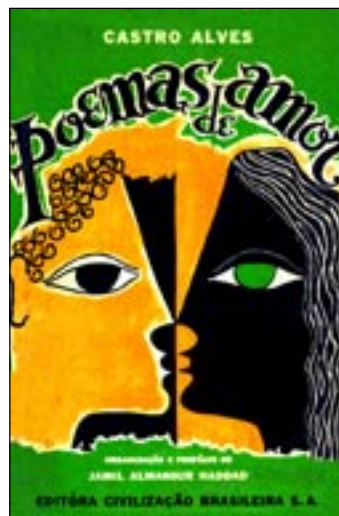
Athos Bulcão, 1958, 14 x 21 cm.



Ivan Serpa, 1957, 14 x 21 cm.



Nora Ronai 1959, 14 x 21 cm.



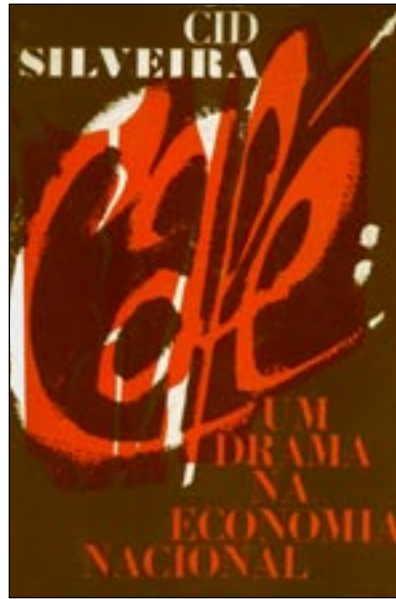
Manoel Segalá 1957, 14 x 21 cm.

Figura 35 – Capas de diversos designers 1957-1959.

a prestar serviços de maneira contínua para a Civilização Brasileira, Ênio encomendava suas capas a diversos artistas gráficos. Entre os principais deste período inicial estão: Poty, Manoel Segalá, Walter Lewy e Nora Ronai. Formam encontrados também trabalhos de nomes muitas vezes conhecidos da área de design e artes plásticas como Bea Feitler, Ivan Serpa, Rogério Duarte, Aluisio Carvão, Jaguar, Frederico Kikoler, Cláudio Ceccon, Athos Bulcão. Entretanto, sua contribuição durante o período aqui abordado, é pequena no conjunto das capas estudadas.

O volume de publicações nos primeiros anos da administração de Ênio Silveira ainda era pequeno. Segundo dados da bibliografia nacional, o ano de 1953 registra apenas dez títulos da Civilização Brasileira, entre eles a reimpressão de *O Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa* (Hallewell, 1985:446). Em nosso levantamento da listagem do acervo desta editora também contabilizamos neste mesmo ano apenas 7 títulos entre os quais não consta *O Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa* (provavelmente por motivo de desfalque da coleção). Os anos seguintes também revelam números semelhantes: dez títulos impressos em 1954 e oito em 1955.

Os lançamentos de pagamentos por criação de capas só começam a aparecer nos livros-caixa da Civilização Brasileira a partir de 1956. Todavia, foi possível estabelecer a autoria de algumas capas deste período examinando os exemplares disponíveis, como é o caso de Lewy e Manoel Segalá. Em 1956 diversos artistas gráficos foram pagos por um total de 32 capas. A grande maioria dos trabalhos foi encomendada a Poty 26 capas. Nora Ronai recebeu por quatro capas, Athos Bulcão e Tomás Santa Rosa por uma cada. A quantidade de livros presente no acervo é praticamente o triplo dos anos anteriores, chegando a 28 títulos impressos. 1957 traz 21 registros de pagamentos



Eugênio Hirsch, 1962, 14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1962, 14 x 21 cm.



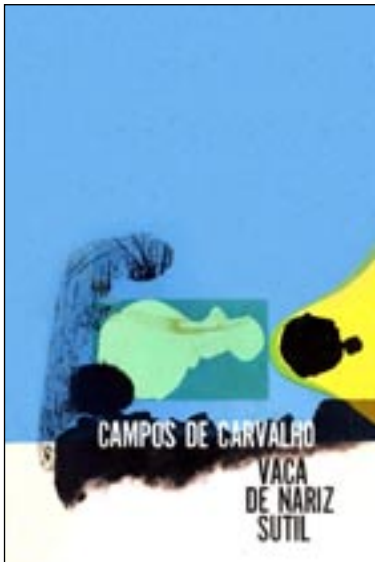
Eugênio Hirsch, 1964, 14 x 21 cm.

Figura 36 – Capas de Eugênio Hirsch 1962,1964.

por capas e 40 livros no acervo; 1958 apenas 4 pagamentos mas 42 livros em acervo; e 1959, 20 pagamentos registrados e 40 livros em acervo. A julgar por esses números, após o salto de 1956 a produção gráfica editorial têm um aumento mais suave e se mantém relativamente estável. A produção de capas novas aumenta de maneira forte a partir de 1960 e têm como carro chefe o trabalho de Eugênio Hirsch. Em seu primeiro ano como prestador de serviços à Civilização Brasileira ele recebe por 14 capas de um total de 20; em 1960, 42 capas em um total de 43 registros; em 1961, 50 num total de 52; em 1962, 51 em 55 registros; em 1963 são 73 registros de capas todas em nome de Hirsch, assim como em 1964, quando foram lançados 83 pagamentos de capas todos a Hirsch (uma média de sete capas por mês); Em 1965, ano que vai para fora do país, até setembro ele recebe por 72 capas num total de 109 lançamentos daquele ano. Com isso, o total de pagamentos a Hirsch durante esse período é de 380 capas. Ênio praticamente só contrata Hirsch – os demais profissionais fazem apenas 13 capas, das quais seis são de Nora Ronai ainda em 1959.

Os valores acima referidos incluem tanto publicações de títulos novos como reedições com novas capas, agora criadas por Eugênio Hirsch. Cabe acrescentar que, além de das capas dos livros, Eugênio Hirsch também foi responsável pelo desenho de uma série de marcas e símbolos para as diversas coleções da Civilização Brasileira. Graças à análise de registros contábeis da empresa foi possível constatar sua autoria nas seguintes marcas: *Biblioteca do Leitor Moderno*, *Documentos da História Contemporânea*, *Coleção Biblioteca Universal Popular (BUP)*, *Coleção Poesia Hoje*, *Coleção Novela Brasileira*, *Rio 400*, *Coleção é Fácil Aprender*, *Biblioteca Básica de Cinema*, *Perspectivas do Homem*.

Desta forma, a primeira metade dos anos 1960 corresponde não apenas a um momento de intensa



Eugênio Hirsch, 1961, 14 x 21 cm.



Eugênio Hirsch, 1964, 14 x 21 cm.



Márius Lauritzen Bern, 1968, 14 x 21 cm.



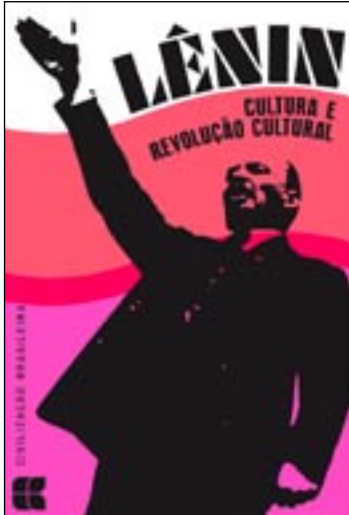
Márius Lauritzen Bern, 1968, 14 x 21 cm.

Figura 37 – Capas de Eugênio Hirsch e Marius Lauritzen Bern 1961,1964, 1968.

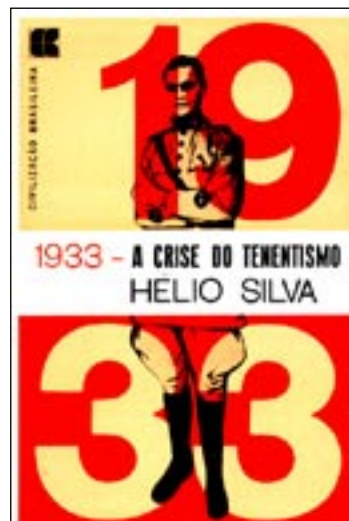
expansão editorial, mas também de ampla renovação visual e gráfica nos livros da Civilização Brasileira. Os números apresentados ajudam-nos a ter uma melhor idéia também da capacidade produtiva de Hirsch. Depoimentos a seu respeito já destacavam a rapidez na criação gráfica entre as suas virtudes. À velocidade de seu trabalho soma-se também uma estética particular e marcante. Graças à combinação dessas características, Hirsch foi capaz de atender à crescente demanda de Ênio sem prejuízo da qualidade do trabalho. Ao contrário, o efeito visual alcançado por ele na Civilização Brasileira repercutiu em outras editoras, que também passaram a solicitar seus serviços.

Como já visto em 1965, Hirsch interrompe seus trabalhos com a Civilização Brasileira e seu sucessor no projeto gráfico das capas passa a ser Márius Lauritzen Bern. O dia 20 de setembro do livro de contabilidade desse ano registra o primeiro e único pagamento em seu nome (os seguintes foram lançados em nome de sua empresa, Estúdio Gráfico) pelo “desenho de capa dos livros” *A emancipação da mulher* de Vamberto Moraes, e *Anatomia do golpe na América Latina*, de Maia Netto. Neste ano contabilizamos 21 pagamentos por capas a Márius e o Estúdio Gráfico de um total de 109. Além de Eugênio Hirsch, Ênio e Eunice, mencionados anteriormente, são também lançados pagamentos para Claudius S. P. Ceccon, por seis capas, Marcos Vasconcelos e João Carlos Alves Olivieri, por duas capas cada um, Regina Katz e Jorge Kempner cada um por uma capa.

Nos anos subseqüentes os registros ocorrem da seguinte maneira: em 1966, o Estúdio Gráfico recebe por 101 capas num total de 116 registros e em 1967 são 110 num total de 114 registros. Em 1968, Márius fecha seu estúdio e se transfere-se para a agência de publicidade



Mários Lauritzen Bern, 1968, 14 x 21 cm.



Mários Lauritzen Bern, 1968, 14 x 21 cm.



Mários Lauritzen Bern, 1968, 14 x 21 cm.



Mários Lauritzen Bern, 1968, 14 x 21 cm.

Figura 38 – Capas de Marius Lauritzen Bern, 1968.

Publigráf, que segundo depoimento de Márius, pertencia à Civilização Brasileira e tinha Dias Gomes como diretor de criação. Nesse ano os lançamentos ocorrem da seguinte forma: 25 capas ainda são registradas em nome do Estúdio Gráfico e 19 (a partir de 11 de setembro) estão em nome da Publigráf, num total de 49 projetos de capas pagos pela editora. Ocorre, portanto, uma queda pela metade em relação à média dos anos anteriores e que se confirma no ano seguinte com o total de 56 lançamentos por capas onde a grande maioria (52) ainda é feita para a Publigráf. Não foi possível levantar os dados contábeis completos de 1970, pois os lançamentos do livro-caixa deste ano vão até 16 de julho. Entretanto, as informações disponíveis até este momento indicam uma redução no volume de trabalhos da Publigráf e uma distribuição das capas entre outros prestadores de serviços. Assim temos entre um total de 56 registros apenas 11 da Publigráf, 26 de Roberto Franco, 7 de Rosina Maria Mazzillo, 2 de Estevão Medeiros e um de Maria Minssen Bern.

Durante a segunda metade dos anos 1960, o principal prestador de serviços de design gráfico da editora Civilização Brasileira foi Márius Lauritzen Bern através de seu Estúdio Gráfico. Segundo entrevista com Márius e Martha Verschleisser (estagiária do Estúdio Gráfico na época), Márius fazia a grande maioria das capas da Civilização Brasileira. Mas, além disso, em conjunto com a sua equipe de assistentes, prestava outros serviços na área de design para Ênio, como *layout* de diversos impressos de divulgação, anúncios, *displays* e mesmo a decoração da Livraria Civilização Brasileira. A demanda por esses serviços em geral era grande pois, mesmo num período financeiramente desfavorável, durante o regime militar, Ênio continuava a investir continuamente na publicidade de suas publicações.

Maria Minssen Bern, casada com Márius nos anos 1960, está entre as pessoas que trabalharam nesta época no Estúdio Gráfico. Seu nome aparece com certa regularidade nos registros contábeis deste período, por criação de cartazes e anúncios especialmente para a Livraria Civilização Brasileira. Também foram encontrados alguns poucos livros com capas de sua autoria. Estes, entretanto, são lançados até 1970 como pagamentos ao Estúdio Gráfico.

A lombada dos livros da Civilização Brasileira era feita pelo mesmo profissional em conjunto com a capa. Esta parte, a menor em termos de área útil, é tão importante quanto a primeira capa para a identificação do livro, uma vez que estando numa prateleira fica exposto seu dorso. Percebe-se que, assim como as demais partes do livro aqui abordadas, a lombada sofre também uma transformação e passa a ter um tratamento correspondente à sua importância. A maioria das lombadas anteriores a esta mudança era composta pelo título e o nome do autor em caixa alta ou caixa alta e baixa em uma linha e centralizadas na vertical pela largura. O único destaque era o eventual uso de cores (geralmente chapadas) no fundo. A partir de Eugênio Hirsch, as lombadas passam a ter uma variedade de diagramações quase tão rica quanto as capas. O texto aparece em duas linhas na vertical ou, mesmo, no caso de lombadas mais largas, na horizontal, e o desenho da capa muitas vezes é estendido para a lombada o que cria um efeito colorido mais vibrante. Como resultado, observamos que os livros da Civilização Brasileira se destacam dos demais nas prateleiras, sendo facilmente reconhecidos apenas pelas suas lombadas.



Figura 39 – Lombadas dos livros até 1959 (formatos diversos)*

* Na lombada do livro *O Império em chinelos* consta a assinatura da CEN. Entretanto o livro foi publicado pela Civilização Brasileira constando seu nome na primeira capa e na folha de rosto.



Figura 40 – Lombadas dos livros a partir de 1959 (formato 14 x 21 cm)

4.1.2. A quarta-capa e as orelhas

Os responsáveis pela diagramação das quartas-capas e orelhas de maneira geral eram pessoas mais voltadas para o projeto gráfico e diagramação de texto, ou seja, do miolo dos livros.

A técnica mais usada para composição dos textos de quartas-capas e orelhas dos livros da Civilização Brasileira era a linotipia. A impressão na maioria dos exemplares observados era feita de maneira tipográfica e em duas cores, mesmo quando as primeiras capas eram impressas em *off-set*. Os motivos do processo tipográfico se perpetuar mesmo após a introdução da fotocomposição estão principalmente no custo e facilidade operacional. Assim, enquanto já na década de 1950 a impressão *off-set* começava a ser empregada comumente para as primeiras capas, a impressão tipográfica continuou a ser largamente utilizada até a década de 1970 para as quartas capas e orelhas .

Os espaços da quarta capa e da orelha tinham funções distintas entre si. Enquanto às quartas capas eram compostas por textos curtos, as vezes com uma imagem, como a foto do autor ou mesmo uma ilustração do livro, as orelhas na grande maioria dos exemplares consultados continham um texto único e mais detalhado sobre o livro. Além disso, as orelhas também davam maior sustentação a capa como um todo, impressa em papel calandrado, de boa qualidade, porém de gramatura não muito alta. Sua apresentação gráfica, em tipo romano, alinhamento justificado em preto sob o fundo branco praticamente não mudou ao longo do período estudado.

As quartas capas funcionavam também como um espaço para anúncios de outros livros ou coleções de tema co-relacionado. Em alguns exemplares levantados até a década de 1960, podem ser vistos ainda anúncios

Exemplos de quarta capa de 1957.



Exemplo de quarta capa de 1957.



Exemplo de quarta capa de 1958.



Exemplos de quarta capa de 1959.



Exemplo de quarta capa de 1962.



Figura 41 – Quartas capas dos livros até 1959 (formatos diversos)*

de livros da Companhia Editora Nacional. Neste período as quartas capas da Civilização Brasileira são muito variadas em termos de diagramação, seguindo raramente padrões prédefinidos na distribuição das imagens, textos ou na escolha de fontes. Já ao longo da década seguinte especialmente na segunda metade dos anos 1960, é possível observar uma continuidade maior tanto no que toca ao tipo de informação quanto à forma como é disposta.

Assim, num primeiro momento as quartas capas passam a ser compostas apenas por textos (sem ilustrações, fotografias ou imagens), em duas cores (em geral a mesma cor usada na orelha e na folha de rosto além do preto) e sob o fundo branco do papel. Em 1960 aparece o slogan “Mais um lançamento de categoria da Civilização Brasileira” que passa a ser posicionado geralmente na parte inferior da quarta capa. Ao longo da segunda metade dos anos 1960 ele passa a ser usado praticamente em todos os livros e, em geral, seguindo um mesmo padrão de composição tipográfica em duas cores.

Nas edições do final dos anos 1960 pode-se também observar com maior freqüência uma correspondência mais clara entre o projeto gráfico da quarta capa e do miolo do livro. Entre os elementos que compõem esse padrão de identidade estão: o uso da mesma família tipográfica romana, o alinhamento, as generosas margens e a distribuição de cores do texto.

Ao desdobrarmos alguns aspectos mais específicos de design gráfico, é possível entender melhor o efeito estético obtido com essa mudança. Pontos essenciais são a clareza e a limpeza formal da página. Esse efeito é alcançado em dois momentos: – com a tipografia que conta com a elegância formal dos tipos romanos e com a distribuição espacial dos elementos na página. A tipografia serifada é composta de maneira a explorar os contrastes de forma (corpo, versal e versaleta) e de tom (cor e preto). Assim revela-



Exemplos de quartas capas de 1964.



Exemplos de quartas capas de 1966



Exemplos de quartas capas de 1968

Figura 42 – Quartas capas dos livros até 1964 - 1968.

se a estrutura do texto e a sua hierarquia. A objetividade intencionada nos detalhes tipográficos fica evidente através da exploração consciente dos espaços em branco como margens, entrelinhas, etc. A maneira como são criados esses “respiros visuais” entre os diferentes blocos de informação é a liga que sustenta o efeito estético da coleção e evidencia uma identidade visual clara e distinta. A observação das transformações ocorridas no design da quarta-capa revelou que essas mudanças, assim como as atualizações do projeto da capa e do miolo, são frutos do amadurecimento do projeto editorial de Ênio Silveira, que tem seu ponto máximo no final dos anos 1960.

4.1.3. O Miolo dos livros

A principal técnica para produção dos miolos dos livros durante o período estudado era a composição em linotipo, seguida da impressão tipográfica. Segundo depoimento de Lea Caulliraux, diagramadora dos livros da Civilização Brasileira, antes de serem marcados pelo diagramador para a composição na gráfica os textos originais, já aprovados por Ênio, passavam por um processo de copidesque e revisão. Após esta etapa, o texto, com as indicações da diagramação (mancha, fonte, corpo, entrelinha, etc.), seguia para a gráfica, onde seria tirada uma prova “paquê” já diagramada conforme as indicações. Neste formato o texto era novamente revisado, seguindo para última aprovação de Ênio antes da impressão definitiva.

Antes de adotar projetos gráficos próprios para seus miolos de livros, a Civilização Brasileira contava com o apoio da CEN por meio de Rubens Barros de Lima, que fazia o planejamento visual e gráfico dos livros de Octalles desde o final da década de 1940. Seu trabalho era reconhecido pelo alto padrão gráfico e sua relação com a editora atravessou as décadas de 1950 e 1960. Não

Figura 43 – Miolo do livro *O amante de Lady Chatterley*, 1956, 14 x 21 cm

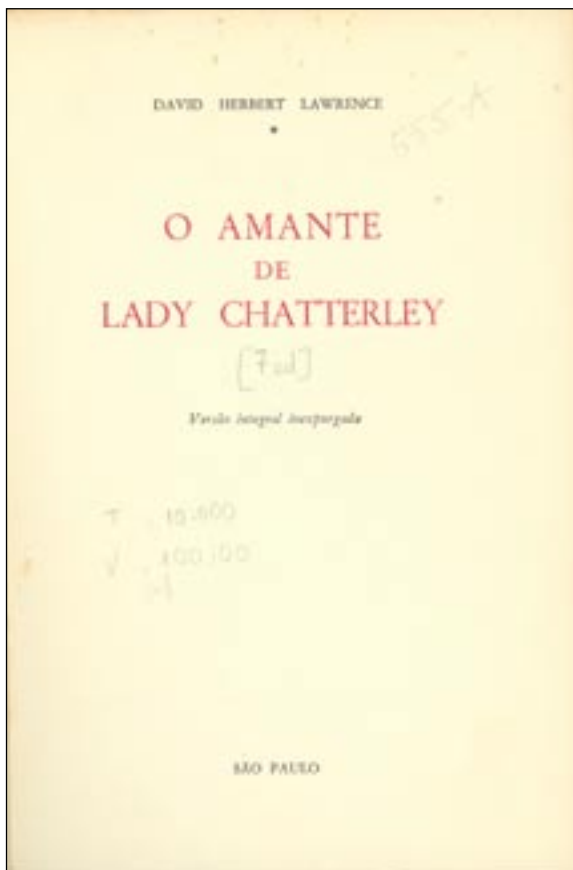
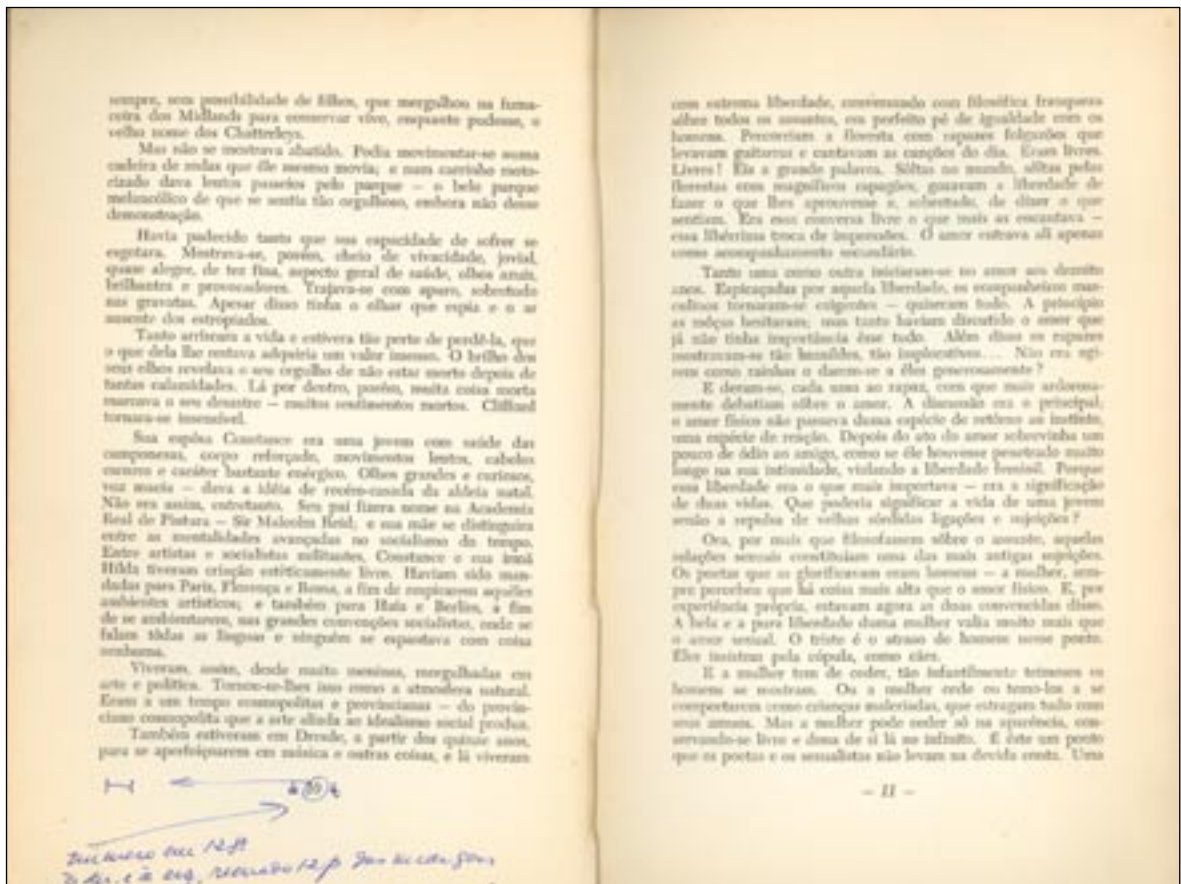
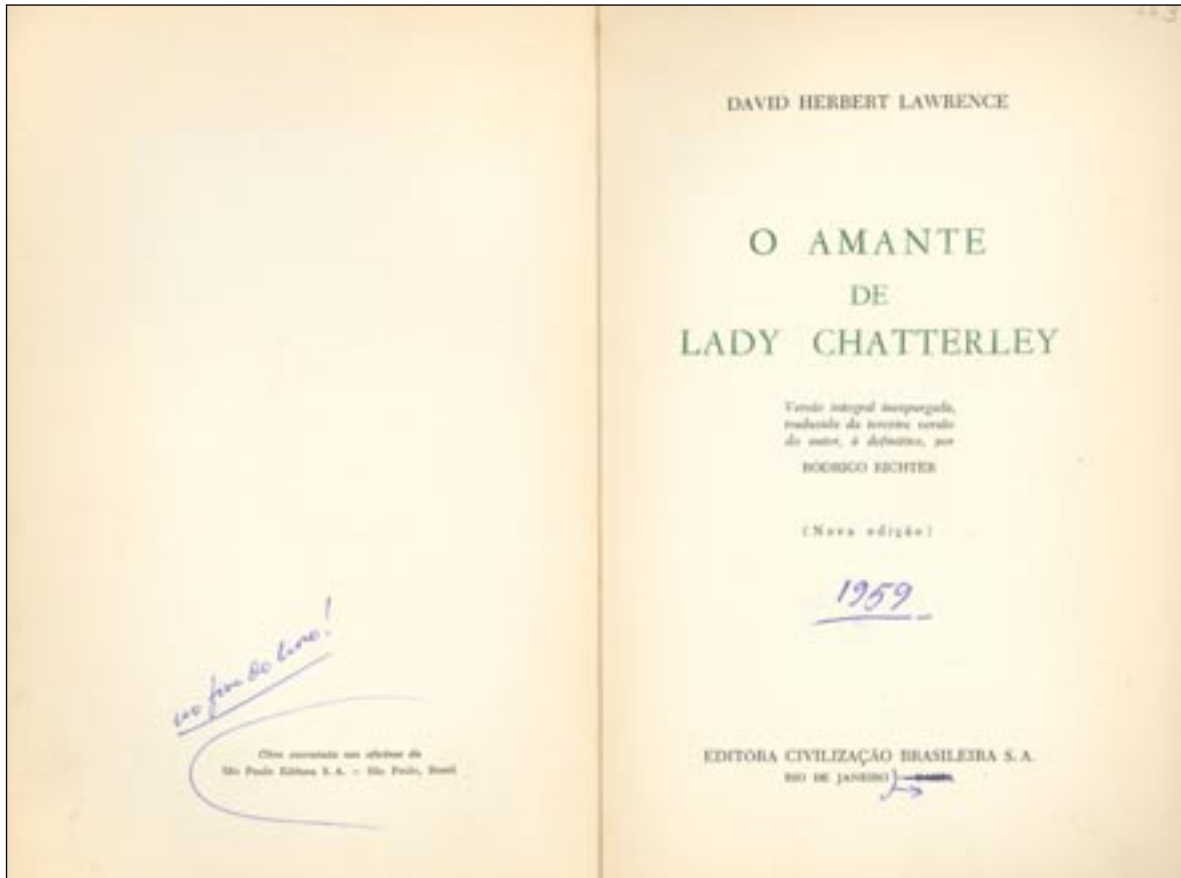


Figura 43 – Miolo do livro *O amante de Lady Chatterley*, com marcações de mudanças no projeto gráfico 1959, 14 x 21 cm



há muitas referências ao seu nome nos documentos da Civilização Brasileira, mas pelas existentes e pelos livros por ele assinados sabemos que também chegou a prestar serviços para Ênio até pelo menos 1963. Além disso, em 1960 Eugênio Hirsch recebe por uma capa para CEN, por ordem do “produtor gráfico”, o que faz crer que as atribuições de Barros de Lima na editora de Octalles iam além do projeto gráfico dos livros, estendendo-se ao contato e à contratação de outros prestadores de serviços gráficos para a editora paulista.

Os livros da Civilização Brasileira antes da mudança gráfica dos anos 1960 tinham uma diagramação de miolo boa, porém tradicional. O frontispício anunciava com tom clássico o estilo convencional da composição. Era impresso em duas cores, preto e outra que se assemelhasse à predominante na capa. O texto centralizado na largura da página seguia a seguinte seqüência de cima para baixo: Autor (preto), título (segunda cor), tradução (preto), assinatura da editora (preto). Não se costumava usar fios ou vinhetas e o nome da editora vinha por extenso na base da página “Editora Civilização Brasileira S. A.”, abaixo os estados – “Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia”, inscrição que após 1963 se resumiu à apenas Rio de Janeiro.

A página-tipo obedecia ao mesmo tom criado na parte pré-textual. A mancha de texto de aproximadamente 10 x 15,5 cm para os livros de formato 14 x 21 cm se inscrevia numa proporção tradicional para os livros-texto, em que as margens internas são menores que as externas, para reforçar a ligação e a continuidade entre os blocos de texto de cada página. A margem inferior era maior que a superior dando espaço suficiente para segurar o livro sem cobrir a mancha com as mãos. Os destaques como aberturas de capítulos, títulos e subtítulos eram tratados de maneira discreta, sem grandes contrastes entre as fontes

Figura 44 – Miolo do livro *O caminho de trombas*, 1966, 14 x 21 cm

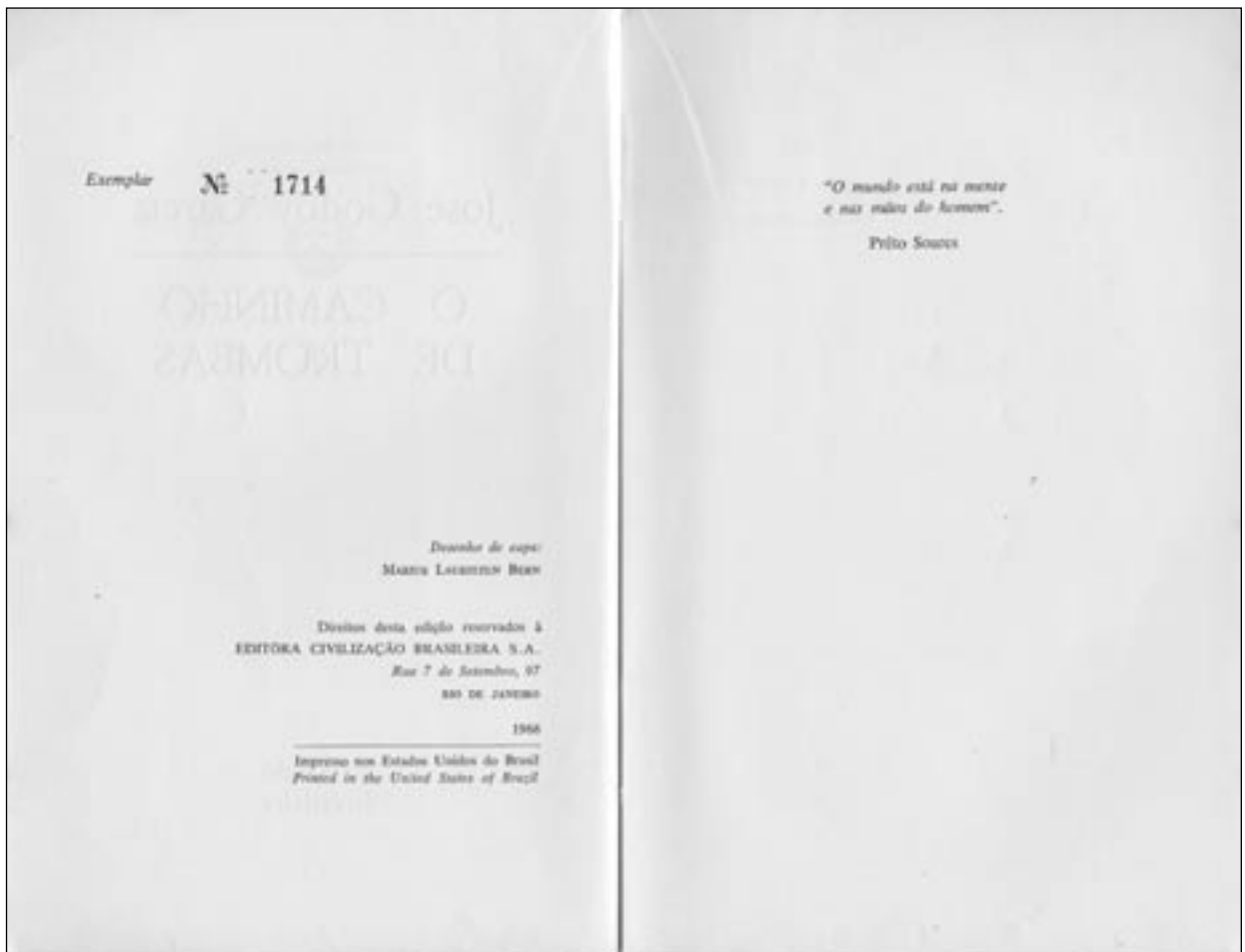


Figura 45 – Miolo do livro *O caminho de trombas*, 1966, 14 x 21 cm

INDICE

PRIMEIRA PARTE

Os dias de São Domingos 1

SEGUNDA PARTE

Os caminhos da cidade 63

TERCEIRA PARTE

A servidão 117

QUARTA PARTE

A derrubada do mato 149

QUINTA PARTE

Cirilo, Doraci e Desidéria 163

I

CURTIDOS FALAVA no casamento com pai Juliano. O velho achava muito boa a idéia do filho e disse mesmo a ele que pegasse a Jerônimo e à moçoira para dentro de casa.

Juliano, com a roupa suja debaixo do braço, caminhava para o riacho e si de Custódio, achando que é uma idéia muito grande o filho no seu jeito espedaçado de vida a tomar mulher e ficar marido. Não pensava na precissão do filho por mulher, e não atinava com ele ter aquela disposição. Achava muito boa a idéia.

Viviam ali, desde muitos anos, aquelas duas mulheres no rancho. O velho Juliano servindo de cozinheiro e quando não era

J

de São Domingos. Vida má, era triste viver. Tem os olhos a secura e procura as lágrimas que não encontra.

— Virgem Mãe de Deus, só tua bondade pode salvar nossa vida aqui em São Domingos. Virgem Mãe de Deus, só tua bondade pode ajudar Neco. Virgem Mãe de Deus, só tua bondade e misericórdia pode fazer outra vez nossa vida aqui em São Domingos voltar a ser como era. Virgem Imaculada, tenha pena do velho Juliano, cujas suas fraldas e suas chagas. Nós não firmos mal nenhum e nem pecamos. A terra pode contar, a terra e tudo o mais que está nela, o sol, as estrelas, as águas, as árvores, tudo pode ser testemunha. Deus Nosso Senhor, de nossa vontade de não pecar e de nossa perseverança em cuidar de nosso trabalho. Tudo sabe, Mãe do Céu, o quanto sofremos, o tamanho de nosso sofrimento. Espero em vós e confio, Virgem Mãe de Deus, espero em vós e confio, meu Nosso Senhor, espero em vós e confio, ó Padre Eterno, que nada vai acontecer, que a terra há de ser plantada, que os matos vão de novo nascer, que o mato e o sofrimento seja de nossa alma, Amém.

Agora, depois de muito rezar, Jota chorava.

13

O sol não no horizonte, desluzperança na ardência mesma do tempo. Abandonos e ruído nos matos. Alguns homens de Sabino apareceram no caminho próximo à morada do velho Juliano. Cervejas de que deviam fazer invaçavam matos. Logo que alcançaram a morada, ficaram logo nos pátios do rancho, estiveram observando as chamas tomarem vulto, e sem mais demora desapareceram, na manhã ainda nova. Custódio e o velho Juliano sorriram.

Pouco tempo se passou e os silantes de São Domingos, os que moravam mais pra perto e os mais de longe, ficaram sabendo do fato e tão logo vinham tomando conhecimento vinham ver o fogo destruído a morada. Observavam, silenciosos. Ho-

48

mem, mulheres, crianças. Reação incômoda, ao sei daquela manhã. A moção profunda dos magotes de gente, a solididade da vida na clareira aberta no quinhão onde antes, há pouco, havia sido o rancho e agora cinza. As chamas já apagadas, certo estalar de madeira, alguma laboriosa atividade pelo vento. Também Juliano, primo do filho, depois o filho, esteve com os demais olhando sua tragédia. Era bem cheia de ferozidade, a vida, naquele acontecimento que acabavam de presenciar. Sempre silenciosos, calavam.

14

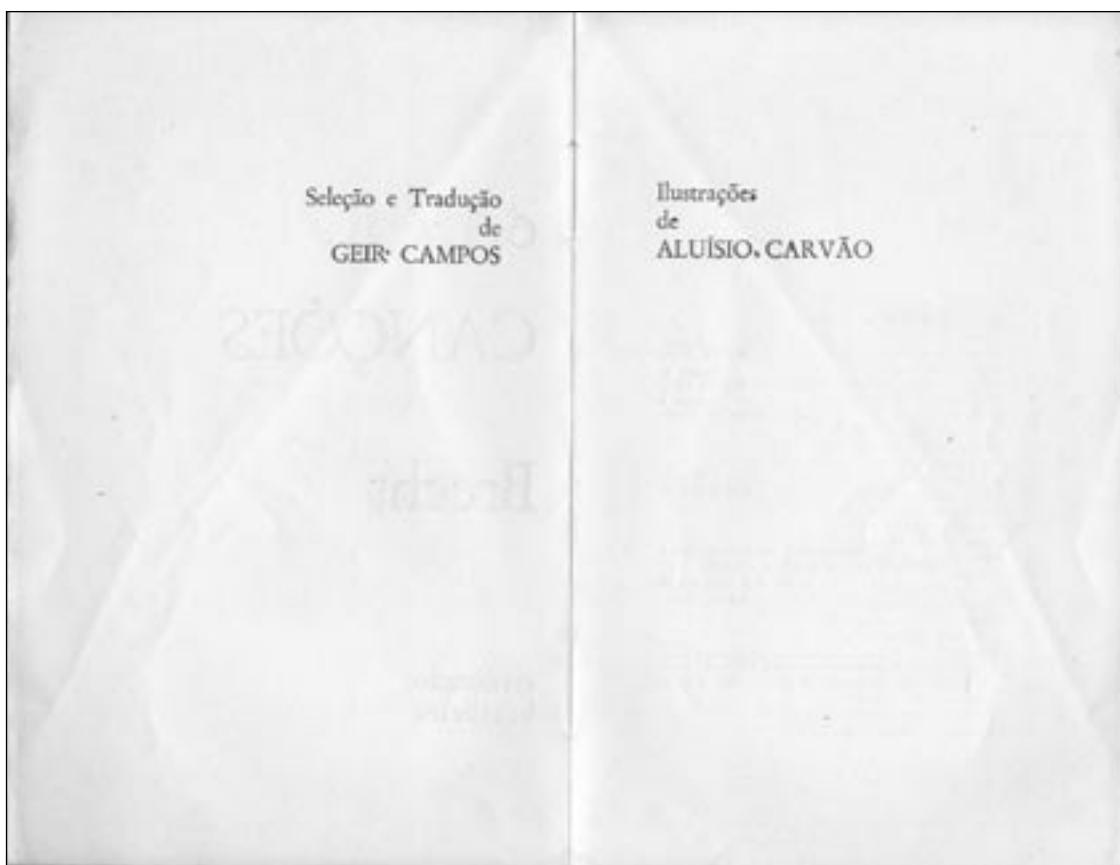
As velas cair da tarde, à hora calculada, o rambleiro da polícia chegara a São Domingos. O preparo dos praças, ao todo vinte e oito, fora da estrada real. O Comandante fir ali, os soldados desceram e entraram em forma. O Comandante Arzobispo e o Sargento abeiraram os olhos dos praças sobre o serviço que iam enfrentar. Informaram detalhes sobre a captura. Contaram que os homens de São Domingos eram gente perigosa e aventureira; estavam informados, em São Domingos havia homens bem armados e bem municiados. Comandante e Sargento falavam e deixavam bem claro qual a missão a cumprir e a espécie de serviço que iam enfrentar.

— Não quero ver ninguém sacrificado. Nenhum soldado baleado ou morto. Temos de realizar operação segura e rápida.

O Sargento era convencido do poder de suas palavras. O que acontecia com soldado Parati, acontecia com muitos. Ouvindo as instruções dos superiores, Parati pensa. Pelo os olhos rumo à mata de São Domingos. Divisa os matos e arvores onde os homens se acobitam, malidosos. Contudo que será mais uma captura das matas que havia feito desde que entrara para a polícia goiana. Ia por 20 anos já e lembra-se da sua primeira, no município de Jataí, sudeste de Goiás. Acompanhava o Tenente Tiago, era na época do mando dos Custódios.

49

Figura 46 – Folha de rosto se Poemas e canções “desdobrando” em quatro páginas , 1966, 14 x 21 cm

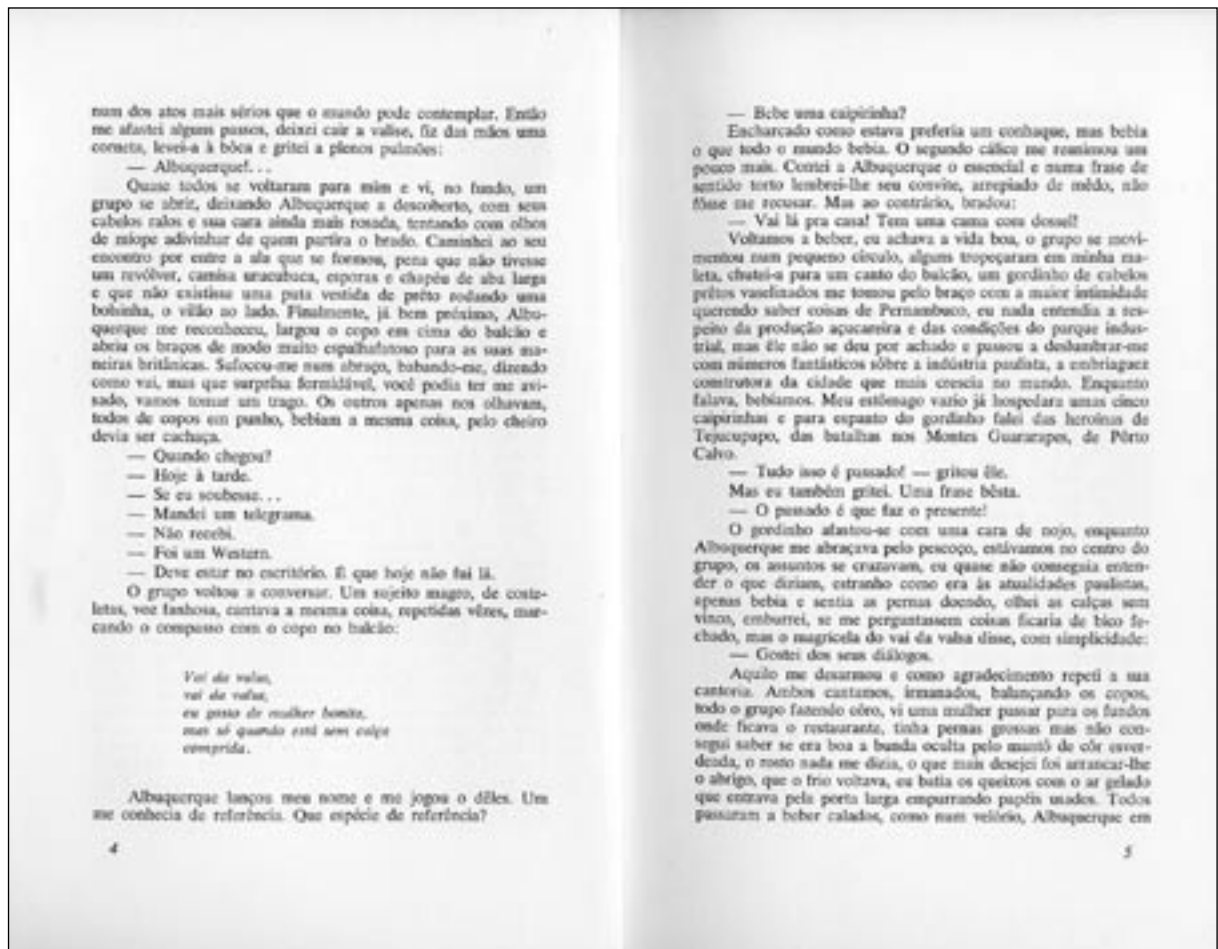


tipográficas e quase sempre centralizados pela largura da mancha de texto. Quando eram usados elementos gráficos como vinhetas e fios, estes também entravam de maneira sutil, em tamanhos pequenos e seguindo o alinhamento centralizado dos títulos.

Uma inicial mudança nesse padrão pôde ser percebida com as experiências do escritor e poeta Thiago de Mello em meados da década de 1960. Thiago permaneceu pouco tempo trabalhando na editora, cerca de dois anos apenas, entre 1965 e 1966. Durante este período esteve envolvido em diversas tarefas: fez algumas capas, revisou textos, organizou coleções e diagramou livros. Seu interesse pela área visual e gráfica foi partilhado por Ênio e Lea Caulliroux, na época estagiária. Com Ênio, Thiago narra terem sido freqüentes as discussões sobre diversos aspectos de design dos livros. Já Lea foi aprendiz do escritor no trabalho de diagramação de texto.

Os projetos gráficos desta fase se diferenciam da anterior principalmente por uma experimentação maior especialmente no que toca a formatação dos títulos. Na folha de rosto, por exemplo, buscavam-se alternativas ao tradicional alinhamento centralizado. As fontes dos destaques são usadas em corpo maior e a assinatura da editora é simplificada para apenas “civilização brasileira”, toda em caixa baixa em tipo serifado Garamond e em duas linhas. Em alguns livros, como *Poemas e Canções* de Bertolt Brecht, a folha de rosto é desdobrada em até quatro páginas. Esse efeito é destacado por Thiago em sua entrevista e pôde ser observado também na parte textual de alguns livros, em aberturas de capítulos e seções. A opção de se evitar o uso das fontes em negrito, preferindo-se o itálico ou o versalete também é lembrada e pôde ser confirmada pelos exemplares examinados. A isso acrescentamos o alinhamento dos títulos e divisões de

Figura 47 – Roberto Pontual – Miolo do livro *O cavalo da noite*, 1968, 14 x 21 cm



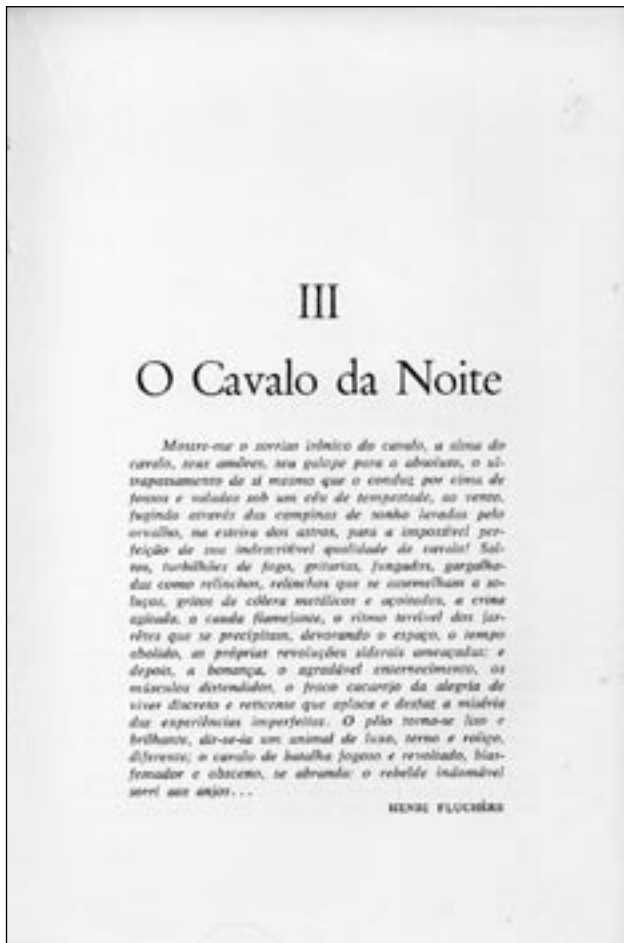


Figura 48 – Roberto Pontual – Miolo do livro *O cavalo da noite*, 1968, 14 x 21 cm



capítulos à direita, principalmente em oposição ao padrão centralizado de antes.

O efeito geral dessa fase teve como contribuição principal a quebra dos padrões pré-estabelecidos por conta de uma liberdade gráfica maior. De uma perspectiva mais ampla, a passagem de Thiago, e sua busca por novas soluções visuais para o texto, correspondeu aos primeiros resultados de Ênio no sentido de atualizar as partes do livro além da primeira capa, segundo seu projeto editorial. Por meio deste movimento se dá mais um passo importante para uma consistência maior do discurso visual da editora.

Com a saída de Thiago e Lea, que vai estagiar no Estúdio Gráfico, no final de 1966, Ênio oferece espaço para Robeto Pontual, conhecido intelectual e crítico de arte que já vinha fazendo pareceres, traduções e resenhas para a editora, contribuir à sua maneira para a estética do livro. Pontual passa a se dedicar também aos projetos gráficos de miolo. A identificação de seu trabalho gráfico para a Civilização Brasileira durante o período estudado foi mais fácil, uma vez que os exemplares levantados trazem a assinatura “diagramação e supervisão gráfica: Roberto Pontual”. Seu período de permanência na editora foi também curto, de 1967 a 1969. Contudo, a julgar pela amostra de exemplares observados, o volume de trabalhos é significativo, pois a maioria dos títulos publicados entre a segunda metade de 1967 e o ano de 1969 traz seu nome.

Um dos elementos que logo chamam a atenção nos projetos de Pontual é o uso freqüente de fios (linhas extremamente finas) como maneira de enfatizar não apenas a separação de grupos de informação mas principalmente o alinhamento adotado. A exploração deste elemento gráfico é extensa, desdobrando-se em fios horizontais, verticais, duplos com espessuras diferentes, formando caixas contendo títulos, etc., e isto se torna praticamente uma identidade do miolo no período em questão.



Figura 49 – Roberto Pontual – Miolo do livro **O Homem e a Mulher no Mundo Moderno**, 1969 14 x 21 cm

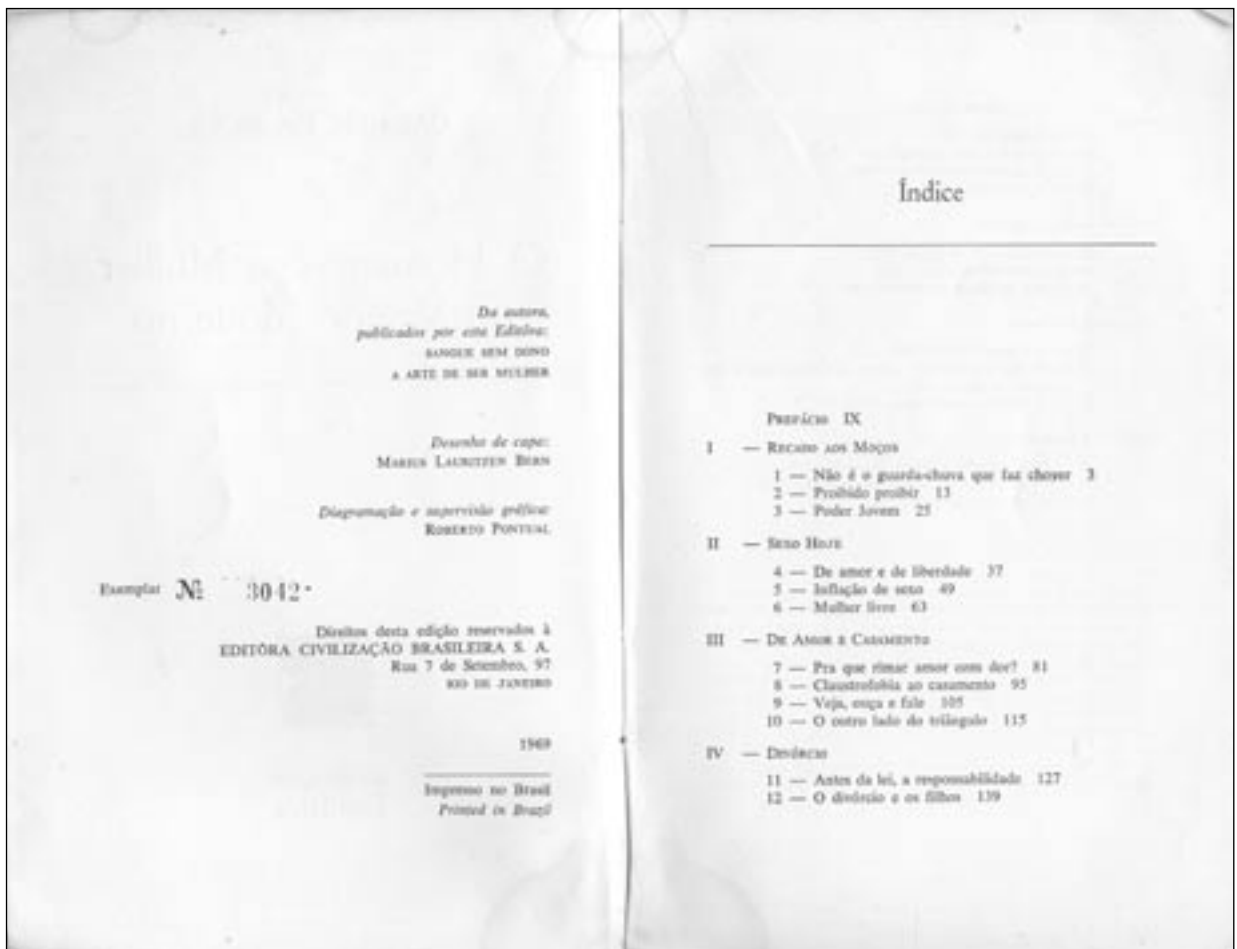


Figura 50 – Roberto Pontual – Miolo do livro *O Homem e a Mulher no Mundo Moderno*, 1969 14 x 21 cm

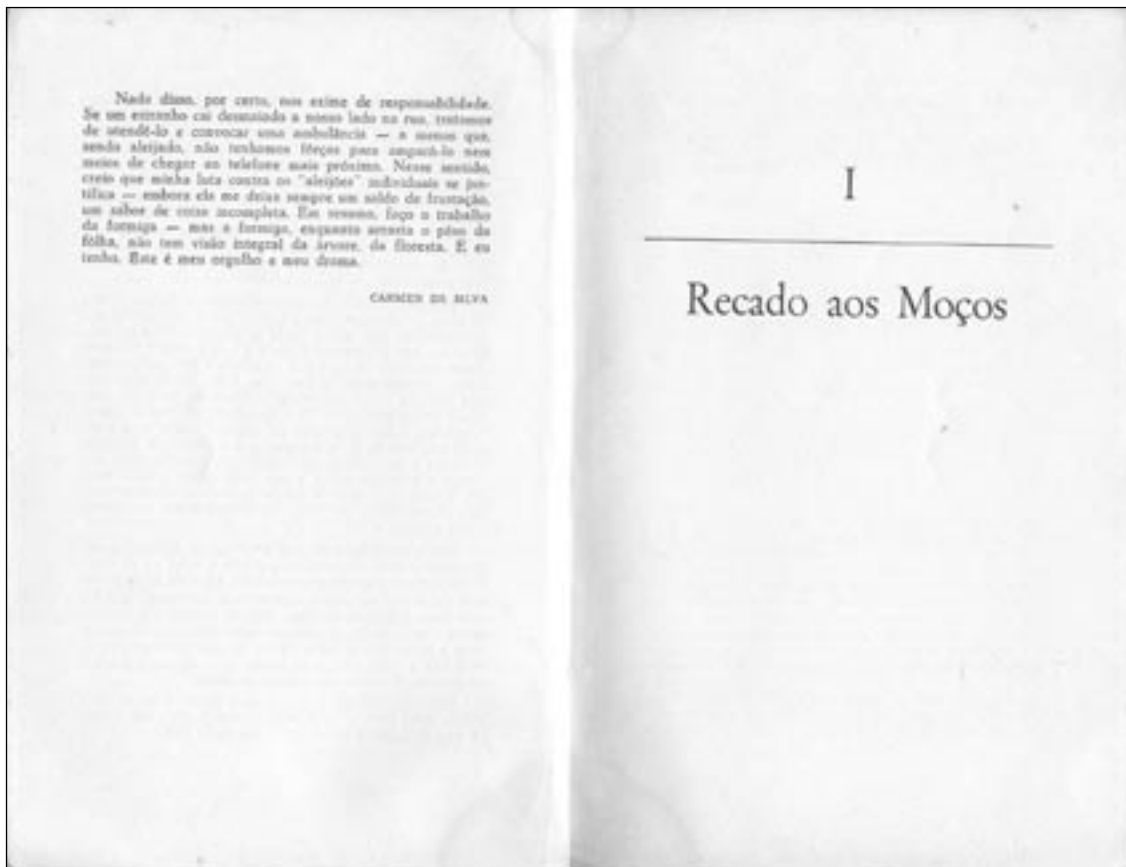
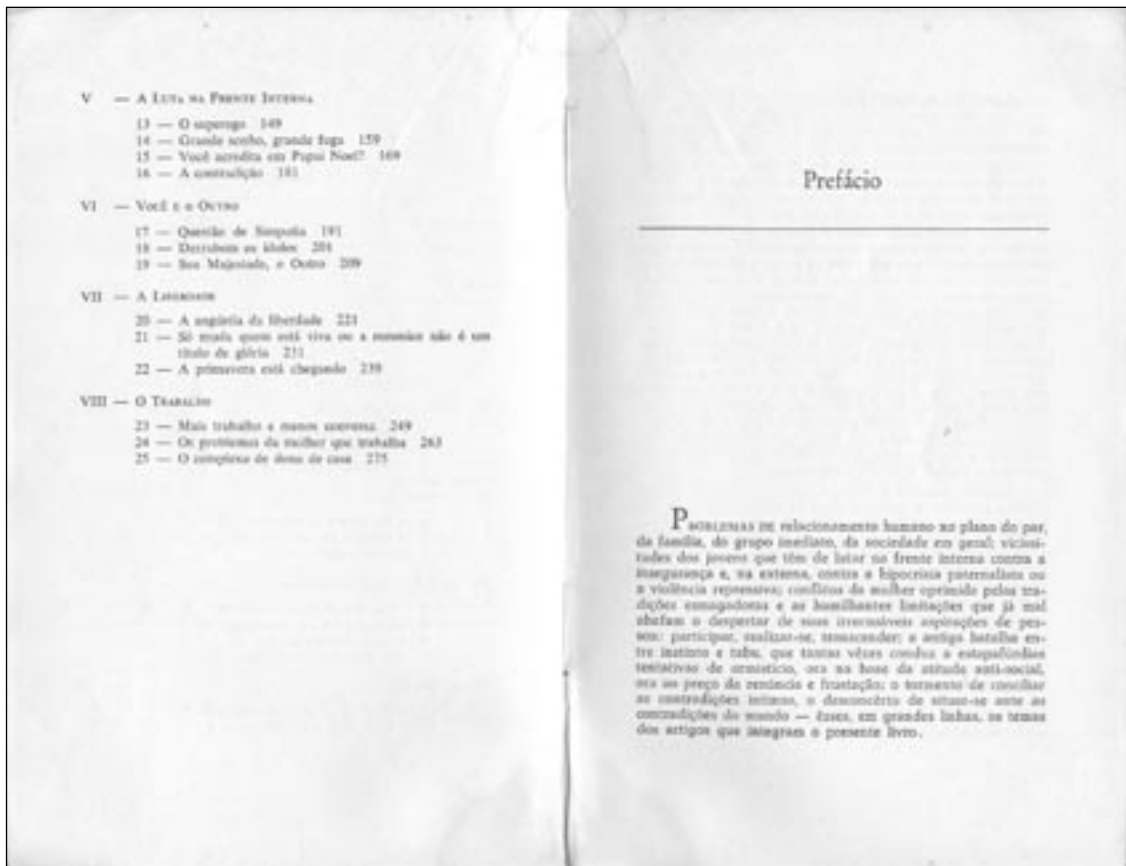
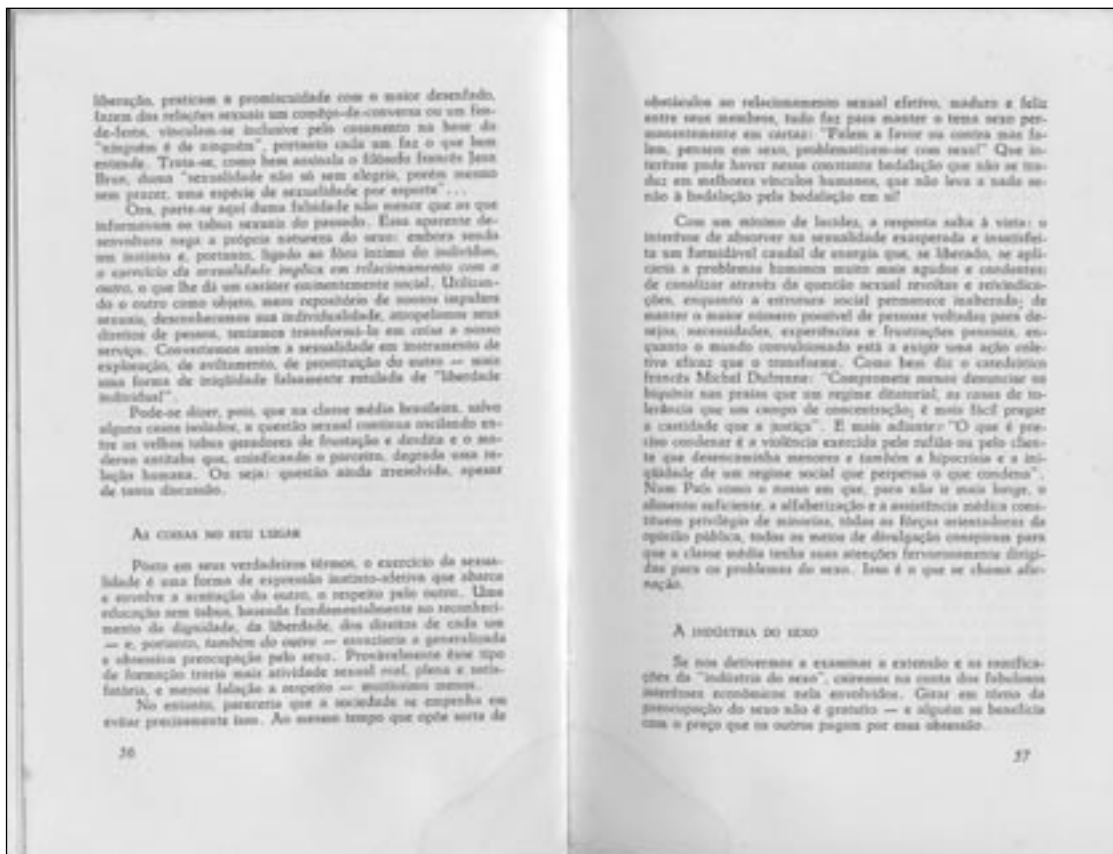
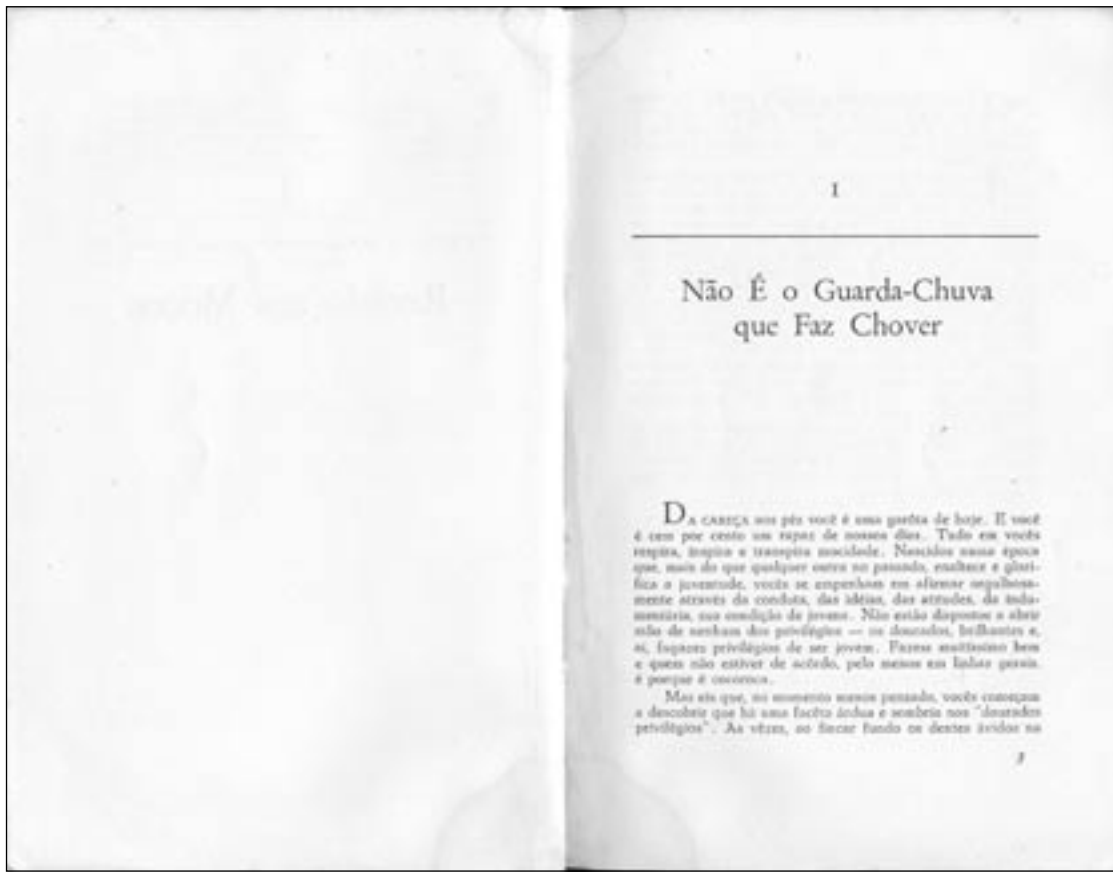


Figura 51 – Roberto Pontual – Miolo do livro *O Homem e a Mulher no Mundo Moderno*, 1969 14 x 21 cm



Pelo uso dos fios, é possível observarmos mais claramente como Pontual modifica o antigo padrão de alinhamento centralizado. Sua organização diagramática se faz principalmente na exploração da composição em diagonal usando os contrastes de forma como marcação do ritmo. As páginas que iniciam capítulos evidenciam melhor esse efeito.

Um exemplo é o livro *O cavalo da noite*, de Hermilo Borba Filho, em que as páginas de abertura dos capítulos são compostas da seguinte maneira: a grande área em branco na parte superior da página é interrompida pelo primeiro bloco de informações, alinhado pelo centro, ou seja, na largura da mancha de texto, composto pelos seguintes elementos: – número do capítulo, fio, epígrafe e crédito, – alinhados entre si à direita. Abaixo, em outro bloco, o texto tem início com uma pequena endentação seguida de uma letra capitular e as duas primeiras palavras em versalete. Junto à base da mancha o número de página é posicionado à direita. A diagonalidade da composição é marcada pelos seguintes detalhes: o alinhamento à direita do primeiro bloco de informações, a marcação do início do texto à esquerda e número de páginas à direita. Claramente, a exploração diagramática desta fase busca uma distribuição dos elementos na página de maneira a fugir do óbvio.

Pontual também se vale de um recurso explorado por Thiago: a valorização das áreas em branco. Dando um passo à frente, ele elabora melhor a alternância de áreas preenchidas e vazias, reforçando o ritmo da composição. Assim, quando adotado o alinhamento centralizado na largura da mancha de texto, os títulos são deslocados verticalmente de forma a se evitar o centro da página, criando áreas brancas que valorizam a arquitetura da página. No livro *O homem e a mulher no mundo moderno*,

por exemplo, o bloco de informações que abre as seções do livro é centralizado na largura, porém deslocado na altura para a parte superior da folha. Ao virarmos a página, percebe-se que Pontual tem o cuidado de manter a coerência visual, não apenas no que diz respeito à configuração tipográfica do conjunto, mas também ao seu posicionamento na malha gráfica. É esse tipo de detalhe que ajuda a fundamentar a qualidade do projeto gráfico deste período.

Um outro elemento que traz maior unidade aos livros da Civilização Brasileira a partir deste período é a coerência tipográfica. A folha de rosto antecipa a nova padronização do restante do miolo. Na sua composição é adotado um tipo Garamond em corpo grande, que é repetido ao longo dos livros nos títulos principais, independentemente da fonte (sempre serifada) escolhida para a mancha de texto. A já adotada seqüência autor (em preto), título (em cor) e assinatura (em preto) é agora composta neste padrão tipográfico com o nome do(s) autor(es) em caixa alta e o título em caixa alta e baixa em cor, em geral vermelho. O detalhe que se destaca a partir de 1967 é o uso do símbolo (em preto) da editora, criado por Márius no ano anterior, e que vem acima do nome "civilização brasileira" composto em caixa baixa conforme o padrão já adotado na época de Thiago. A utilização de fios (geralmente um preto, abaixo do título) também se faz presente na folha de rosto deste período.

4.1.4. As gráficas e o acabamento

Nos anos 1950 a maioria dos livros da Civilização Brasileira era impressa em gráficas de São Paulo. As duas principais eram a São Paulo Editora e a Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, ambas montadas ainda nos anos 1920 com os então modernos equipamentos da Monteiro Lobato e

Cia. Tanto uma quanto a outra eram conhecidas pela qualidade e experiência na produção de livros. A Revista dos Tribunais chegou a responder por cerca de 60% da produção brasileira de livros durante as décadas de 1930 e 1940 (Hallewell, 1985:272).

Um de seus grandes clientes certamente era a CEN, que contribuiu para solidificar a boa reputação da gráfica graças à relação de quase trinta anos no atendimento a sempre crescente produção desta editora. De fato, pode-se observar que os livros da Civilização Brasileira produzidos nas oficinas das duas gráficas paulistas destacam-se tanto pela nitidez de sua impressão como pelo seu cuidadoso acabamento.

Apesar de herdar bons fornecedores de Octalles, Ênio buscou outras alternativas, principalmente no Rio de Janeiro. Com isso, além das principais, São Paulo Editora e a Revista dos Tribunais, temos até o início dos anos 1960 uma série de livros impressos em diversas gráficas de São Paulo e do Rio de Janeiro, como a Gráfica Edipe, Borsoi e Cia, Impress e Cia e a Composedora e Gráfica Lux.

Já nos primeiros anos da década de 1960 Ênio vai reduzindo o número de fornecedores dividindo sua produção entre Edipe, Revista dos Tribunais, São Paulo Editora e Gráfica Lux, sendo que estas duas últimas vão se tornando predominantes. Ainda nesta tendência, após a separação da CEN e a partir de 1964, praticamente todos os livros da Civilização Brasileira passam a ser impressos na Gráfica Lux, instalada no Rio de Janeiro.

Antes de concentrar sua produção na Gráfica Lux Ênio Silveira padronizou o formato de seus livros. No princípio, os livros da Civilização Brasileira eram impressos em pelo menos quatro ou cinco tipos de formatos diferentes (12 x 18 cm, 13 x 19 cm, 15,5 x 21cm, 14 x 21 cm, 16 x 23 cm). A adoção do padrão 14 x 21 cm tem início na medida em que Ênio caminha para a concretização de seu projeto editorial.

Assim, em 1959 temos o livro *O homem que não gostava de cães*, uma das primeiras capas de Eugênio Hirsch, impresso pela Gráfica Pimenta de Mello S. A. no formato 16 x 23 cm. Já *Lolita*, também de 1959 e do mesmo designer, impresso na Gráfica Edipe e que representa o marco do início do novo projeto editorial, é produzido no formato 14 x 21 cm.

Evidentemente o formato acima referido não se aplicava aos livros “de bolso”, como a coleção da *Biblioteca Universal Popular* BUP em 12 x 18 cm, que tem projeto gráfico especial para formato pequeno, papel barato e capa sem orelhas.

Os principais formatos de livro produzido industrialmente de maneira geral são determinados por aspectos de produção gráfica como os tamanhos dos papéis adotados pela gráfica e o seu melhor aproveitamento. Estes tamanhos são escolhidos conforme as especificações técnicas das máquinas impressoras. Desta forma, uma variação de milímetros no tamanho final do livro pode aumentar significativamente o custo do mesmo.

Os papéis usados, bem como os acabamentos dos livros, também se tornam mais constantes. Até a década de 1960 alguns livros tinham suas capas impressas em papel fosco sem verniz, outros em papel mais liso e brilhante com ou sem verniz. Com a padronização nesta área, as capas passaram a ser impressas em papel couchê brilhante, que apesar de ser mais “fino” dá maior realce as cores, fazendo a capa ficar mais vibrante. O verniz transparente com o objetivo de proteger a impressão da capa passa a ser constante também. Este padrão, com pouca variação, é mantido até 1967, quando o verniz vai sendo substituído pela plastificação brilhante. Com essa mudança, as capas ganham maior resistência e passam a ficar menos amareladas com o tempo que as envernizadas.

No caso dos miolos o papel o mais comumente usado é o sulfite para a parte de texto e o *couché* brilhante para encartes com imagens. Nesta época o papel branco fosco tinha coloração amarelada e ainda não eram usados papéis creme ou amarelos como o Pólen ou o Chamois de agora.

Até a metade do século XX, as editoras no Brasil ainda publicavam livros sem aparar um dos lados dos miolos. Para ler um exemplar “virgem” era necessário cortar todas as páginas com a ajuda uma espátula ou mandar o livro para um encadernador. A Civilização Brasileira, foi uma das primeiras editoras a adotar a chamada “brochura aparada” para todas as suas publicações. Os exemplares examinados desde o início dos anos 1950 são todos com este tipo de acabamento.

A capa não era aparada junto do miolo, como é atualmente. Essas duas partes do livro eram refiladas separadamente, sendo coladas pela lombada no final. Antes de colado, o miolo era costurado, o que dava mais sustentação à forma de códice que, mesmo quando se perdesse a capa, permanecia com as páginas unidas. Em função desse processo, a capa sempre era um pouco maior que o miolo. As orelhas eram dobradas no final de todo o processo e tinham um acabamento um pouco mais estreito na altura para disfarçar qualquer irregularidade em relação à primeira e a quarta capa.

4.2. Descrição dos exemplares

Numa pesquisa acadêmica, uma análise consistente não pode prescindir de uma adequada metodologia. Durante esta pesquisa sentimos necessidade de uma descrição sistematizada dos exemplares encontrados que uma vez contemplando os aspectos gráficos aqui abordados, servisse de base para as análises gráficas aqui apresentadas. Desta

forma, foi adotado como referência inicial neste trabalho o modelo descritivo desenvolvido pelo professor Guilherme Cunha Lima em seu doutoramento em Design pela Universidade de Reading e publicado no livro de sua autoria *O Gráfico Amador*. Este modelo têm como vantagem principal a sua abordagem do ponto de vista de design pois segundo o autor “os modelos descritivos tradicionais têm seu interesse dirigido para o texto do livro” e não incluem itens pertinentes ao design, como o autor do projeto gráfico, o formato, as técnicas de composição e impressão , etc, (Lima, 1997: 136). Segue o modelo original proposto pelo autor:

Autor. Ano. Título. Design. Ilustração: quantidade e técnica; comentários técnicos. Cidade e editor. Número de páginas. Formato. Série. Gênero literário. Exemplar. Composição, impressão e local. Data (dia e mês). Fonte do tipo. Encadernação e acabamento.

Considerando que cada objeto de pesquisa revela particularidades próprias, ao longo do processo de coleta e levantamento dos exemplares aqui estudados, se fizeram necessárias algumas adaptações da ficha proposta pelo modelo acima apresentado. Uma das alterações decorre da divisão do livro em duas partes principais, para melhor análise de sua produção gráfica – capa e miolo – detalhada no início deste capítulo. Com isso, os itens Design e Ilustração previstos no modelo original se desdobraram em dois níveis: capa e miolo.

Foram excluídos os itens “exemplar”, “data” e “fonte do tipo” uma vez que estes não encontram-se disponíveis na maioria dos casos em tiragens comerciais durante período estudado.

Por último cabe destacar a respeito das fichas que se seguem que quando um dado como a autoria dos

projetos gráficos, por exemplo, não é conhecido ou não pôde ser totalmente confirmado este item é suprimido da descrição.

Modelo de ficha adotado para esta pesquisa:

Autor. Ano. **Título.** Capa: Designer da capa, tipo de impressão, nº de cores, papel da capa, acabamento. Miolo: Designer do miolo, acabamento, composição, tipo de impressão, nº de cores, papel do miolo. Cidade, Editora. Nº de páginas, formato. Gênero literário. Gráfica incluindo o endereço. Demais observações.

Amostra das fichas descritivas:

Hemingway, Ernest. 1956. **O velho e o mar.** Capa: impressão tipográfica, 3/0 cores (amarelo, preto e cinza), papel couchê, brochura com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 150p, 180x120mm. Ficção. Gráfica Revista dos Tribunais, rua Conde de Sarzedas 38, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (bege e preto). Orelhas 1/0 cores. 4ª capa 2/0 cores (bege e preto).

Gonçalves, José Mauro. 1956. **"Café-society" confidencial.** Capa: Santa Rosa, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 282p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Edipe. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto).

Lawrence, David Herbert. 1956. **O amante de Lady Chatterley.** Capa: off-set, 2/0 cores (verde e preto), papel branco liso, brochura. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 301p, 210x140mm. Ficção.

Fernandes, Millor. 1957. **Teatro de Millor Fernandes.** Capa: Ivan Serpa, off-set, 2/0 cores (vermelho e preto), papel couchê, brochura envernizada com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel offset. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 222p, 210x140mm. Não Ficção. Gráfica Edipe. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) continuação do layout da capa.

Sartre, Jean-Paul. 1957. **O muro.** Capa: off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 212p, 180x120mm. Ficção. Gráfica Edipe. Folha de rosto 2/0 cores (azul e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto).

Ulanov, Barry. 1957. **A história do jazz.** Capa: Manoel Segalá, off-set, 2/0 cores (vermelho e preto), papel couchê, brochura, envernizada com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 426p, 210x140mm. Não Ficção. Gráfica Revista dos Tribunais, rua Conde de Sarzedas, 38, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto).

Júnior, Raymundo Magalhães. 1957. Antologia de humorismo e sátira. Capa: Poty, off-set, 4/0 cores (vermelho, preto e dois cinzas), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 426p, 210x140mm. Conto. Gráfica Revista dos Tribunais. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa (vermelho, cinza e preto).

Ronai, Paulo. 1957. Antologia do couro húngaro. Capa: Nora Ronai, off-set, 5/0 cores, papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 284p, 210x140mm. Conto. Editora São Paulo, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 3/0 cores (vermelho, preto e cinza).

Childs, Marquis W. Douglass Carter. 1957. A ética em uma sociedade mercantil. Capa: Willy Edel, off-set, 3/0 cores, papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 180p, 210x140mm. Não Ficção. Gráfica Edipe. Folha de rosto 2/0 cores (cinza e preto). orelhas 2/0 cores (cinza e preto).

Campos, Paulo Mendes. 1958. O domingo azul do mar. Capa: Raymundo Nogueira, off-set, 3/0 cores, papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 138p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Edipe. Folha de rosto 2/0 cores (cinza e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto).

Lawrence, David Herbert. 1958. O amante de Lady Chatterley. Capa: off-set, 2/0 cores (vermelho e preto), papel branco liso, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 300p, 210x140mm. Ficção. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto).

Nabokov, Vladimir. 1959. Lolita. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 339p, 210x140mm. Ficção. Edipe. Folha de rosto 1/0 cores.

Lawrence, David Herbert. 1959. O amante de Lady Chatterley. Capa: Eugênio Hirsch, impressão tipográfica, 3/0 cores (vermelho, rosa e verde), papel couchê, brochura envernizada com orelhas. Miolo: Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 301p, 210x140mm. São Paulo editora S.A., São Paulo.

Sabino, Fernando. 1960. O encontro marcado. Capa: Bea Feitler, off-set, 3/0 cores (roxo, vermelho e preto), papel couchê, brochura envernizada. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 288p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Edipe. Folha de rosto 2/0 cores (roxo e preto). Orelhas 2/0 cores (roxo e preto). 4ª capa 1/0 cores invertido (texto vazado no preto) texto sobre o livro.

Greene, Graham. 1960. O agente confidencial. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores especiais (bege, vermelho, azul e preto), brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel offset. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 264p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Edipe. Folha de rosto 2/0 cores (verde e preto). orelhas 1/0 cores (preto). 4ª capa 1/0 cores (preto) foto do autor e texto sobre o autor e outras obras.

Callado, Antônio. 1960. Os industriais da sêca e os "galileus" de Pernambuco. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 3/0 cores, papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel offset. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 172p, x140mm. Não Ficção. Gráfica Revista dos Tribunais, r. Conde de Sarzedas 38, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (azul e preto). Orelhas 1/0 cores (preto). 4ª capa 1/0 cores (preto) texto sobre o livro.

Greene, Graham. 1960. Trem de Istambul. Capa: Eugênio Hirsch, 3/0 cores (vermelho, azul e preto), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 250p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Revista dos Tribunais, r. Conde de Sarzedas 38, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (azul e preto). orelhas 1/0 cores (preto), 4ª capa 1/0 cores (preto) texto sobre o autor e outros livros a serem publicados.

Greene, Graham. 1960. O crepúsculo de um romance. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel offset. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 242p, 210x140mm. Ficção. Revista dos tribunais, r. Conde de Sarzedas 38, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). orelhas 1/0 cores (preto).

Cony, Carlos Heitor. 1961. Informação ao crucificado. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores especiais (verde, preto, magenta e vermelho), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel offset. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 102p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (magenta e preto). orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) texto com outros livros da coleção "Vera Cruz".

Brito, Mário da Silva. 1961. Desaforismos. Capa: off-set, 3/0 cores, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 68p, 210x140mm. Contos. Empresa gráfica da Revista dos Tribunais, Rua conde de Sarzedas 38, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) ilustração.

James, Henry. 1961. Outra volta do parafuso. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores (CMYK), brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 150p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Edipe. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto).

Mello, Silva. 1961. Israel: prós e contras. Capa: off-set, 5/0 cores, papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 386p, 210x140mm. não ficção. Não Ficção. Gráfica Revista dos Tribunais, Rua Conde de Sarzedas 38, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). orelhas 2/0 (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) texto sobre o livro.

Dantas, Santiagos. 1962. Política externa independente. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores (CMYK), brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 258p, 210x140mm. Não Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 1/0 cores (preto). Orelhas 2/0 cores (azul e preto). 4ª capa 2/0 cores (azul e preto).

Huxley, Aldous. 1963. As portas da percepção. Capa: off-set, 3/0 cores, papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel offset. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 128p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (verde e preto). Orelhas 2/0 cores (azul e preto). 4ª capa (azul e preto) texto sobre o livro.

Ferreira, Aurelio Buarque de Hollanda. 1963. Pequeno dicionário da língua portuguesa (10ª edição). Capa: 2/0 cores, capa dura, costurada com guarda decorada. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1288p, 230x150mm. Obra de referência. São Paulo Editora S.A., São Paulo. Folha de rosto 1/0 cores. Guarda 1/0 cores (magenta).

Lago, Mário. 1964. 1º de abril. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 92p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 (azul e preto). Orelhas 2/0 cores (magenta e preto). 4ª capa 2/0 cores (magenta e preto) texto sobre o livro.

Carneiro, Edison. 1964. Ladinos e crioulos. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 240p, 210x140mm. Não Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 (azul e preto). Orelhas 2/0 cores (azul e preto). 4ª capa 4/0 cores (CMYK).

Lawrence, David Herbert. 1964. **O amante de Lady Chatterley.** Capa: Eugênio Hirsh, impressão tipográfica, 3/0 cores (vermelho, bordô e preto), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 301p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro.

Fitzgerald, F. Scott. 1964. **Suave é a morte.** Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 3/0 cores, papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel offset. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 342p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Impress, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (rosa e preto). orelhas 2/0 (vermelho e preto).

Joyce, James. 1964. **Dublinenses.** Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 182p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (azul e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto).

Lins, Alvaro. 1964. **O relógio e o quadrante.** Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura envernizada, costurada com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 196p, 210x140mm. Ficção. São Paulo Editora, Rua Barão de Ladário, 226, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (roxo e preto). Orelhas 2/0 cores (roxo e preto). 4ª capa 2/0 cores (roxo e preto) texto sobre o autor e outros livros.

Greene, Graham. 1964. O crepúsculo de um romance. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura envernizada com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 222p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Impress, São Paulo. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). orelhas 2/0 cores (magenta e preto). 4ª capa ã tem info.

Thomas, Hugh. 1964. A guerra civil espanhola. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 2/0 cores (magenta e preto), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica com encarte em off-set, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 401p, 210x140mm. Não Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (magenta e preto). Orelhas 2/0 cores (magenta e preto). 4ª capa 2/0 cores (magenta e preto) texto sobre o livro.

Mello, Thiago de. 1965. Faz escuro mas canto. Capa: Marcos Vasconcelos, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 83p, 210x140mm. Poemas. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto).

Gomes, Dias. 1965. O berço do herói. Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 2/0 cores (magenta e preto), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel offset. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 164p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (magenta e preto). orelhas 2/0 cores (magenta e preto). 4ª capa 2/0 cores (magenta e preto) texto sobre o livro.

Miranda, Macedo. 1965. **Roteiro da agonia.** Capa: Eugênio Hirsh, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel offset. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 194p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). orelhas 2/0 cores (magenta e preto). 4ª capa 2/0 cores (magenta e preto) texto sobre o livro.

Hesse, Herman. 1965. **Demian.** Capa: Eugênio Hirsh, off-set, 3/0 cores (vermelho, magenta e preto), papel couchê, brochura envernizada com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 162p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) texto sobre o livro.

Habe, Hans. 1965. **Tarnovska, a condessa libertina.** Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 3/0 cores (vermelho, azul e preto), brochura plastificada com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 430p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (azul e preto). 4ª capa 2/0 cores (azul e preto) texto sobre o livro.

Fitzgerald, Scott F. 1965. **Belos e Malditos.** Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores (CMYK), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 324p. 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (magenta e preto). 4ª capa 2/0 cores (magenta e preto) texto sobre o livro.

Tolstoi, Alexei. 1966. **Os caminhos dos tormentos V.2.** Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 2/0 cores (vermelho e preto), papel couchê, brochura envernizada com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. 366p, 210x140mm. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelha 2/0 cores (magenta e preto). 4ª capa 2/0 cores (magenta e preto) texto sobre o livro.

Cony, Carlos Heitor. 1966. **Balé branco.** Capa: Eugênio Hirsch, off-set, 4/0 cores especiais (preto, vermelho, azul e amarelo), papel couchê, brochura com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 206p, 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (azul e preto). Orelhas 2/0 cores (azul e preto). 4ª capa 2/0 cores (azul e preto) texto sobre o livro.

Brecht, Bertolt. 1966. **Poemas e canções.** Capa: Aloisio Carvão, off-set, 3/0 cores (vermelho, dourado e preto), papel couchê, brochura com orelhas, envernizada. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, desenhos a traço de Aluisio Carvão. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. sem logotipo na capa com assinatura reduzida. Folha de rosto dupla 1/1 cores. Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) texto sobre o livro e grande logo da coleção.

Barzini, Luigi. 1966. **Os italianos.** Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 3/0 cores, papel couchê, brochura com orelhas, envernizada. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 296p., 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. sem logotipo com assinatura na capa e 4ª capa. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 (vermelho e preto).

Condé, José. 1966. **Pensão riso da noite: Rua das mágoas.** Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 4/0 cores, papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. assinatura na capa. Folha de rosto 2/0 cores (magenta e preto). Orelhas 2/0 cores (magenta e preto). 4ª capa 2/0 cores (magenta e preto) texto sobre o livro.

Garcia, José Godoy. 1966. **O caminho de trombas.** Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 3/0 cores, papel couchê, brochura com orelhas, envernizada. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 208p., 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. sem logotipo com assinatura simples. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (magenta e preto). 4ª capa 2/0 texto sobre o livro.

Mailer, Norman. 1966. **Um sonho americano.** Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 2/0 colors (vermelho e magenta), papel couchê, brochura com orelhas, envernizada. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 colors, papel couchê. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 244p., 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Com assinatura na capa. Folha de rosto 2/0 (magenta e preto). orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto)

Filho, Adonias. 1966. **Corpo vivo.** Capa: Eugênio Hirsh, off-set, papel couchê, brochura com orelhas, envernizada. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/0 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 134p., 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux R. Frei Caneca, 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) texto sobre o autor.

Russel, Francis. 1966. A tragédia de Sacco e Vanzetti. Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 3/0 cores de escala, papel couchê. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. encarte off-set com 8p., 1/1 cores, papel couchê. Ficção.

Greene, Graham.1966. Trem de Istanbul. Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 4/0 cores, papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel off-set. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 236p. 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Sem logotipo na capa apenas assinatura reduzida. Folha de rosto 2/0 cores (magenta e preto), orelhas 2/0 cores (magenta e preto), 4ª capa 2/0 cores (magenta e preto) texto sobre o livro.

Condon, Richard.1967. Um talento para o amor. Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 3/0 cores (vermelho, magenta e preto), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel off-set. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 324p., 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca, 224, Rio de Janeiro. sem logotipo na capa apenas assinatura simples. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto), orelhas 2/0 (vermelho e preto), 4ª capa 3/0 cores (vermelho, magenta e preto).

Marric J.J.1967. A equipe de gideon. Capa: Márius Lauritzen Bern, offste, 3/0 cores (dourado, vermelho e preto), papel couchê, brochura envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 196p. 210x140mm. Ficção Gráfica Lux, R. Frei Caneca, 224, Rio de Janeiro. sem logotipo na capa apenas assinatura simples. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto), orelhas 2/0 cores (vermelho e preto), 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) texto sobre o livro.

Donleavy J. P.1967. Sexta-feira triangular. Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 4/0 cores (cian, magenta, amarelo e preto), papel couchê, brochura, envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/0 cores, papel off-set. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 356p., 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. sem logotipo na capa apenas assinatura reduzida. Folha de rosto 2/0 cores (magenta e preto) orelhas 2/0 cores (magenta e preto) 4ª capa 2/0 cores (magenta e preto).

McCarthy, Mary. 1967. Dize-me com quem andas. Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 3/0 cores (vermelho, azul e preto), papel couchê, brochura envernizada com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 242p. 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux. R. Frei Caneca, 224, Rio de Janeiro. Assinatura reduzida, folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto), orelhas 2/0 cores (vermelho e preto), 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) texto sobre o livro.

Marques, Oswaldino.1968. Ensaios Escolhidos. Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 3/0 cores (verde, azul e preto), papel couchê, brochura plastificação com orelhas. Miolo: Roberto Pontual, aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/0 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 300p., 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. logotipo na capa e folha de rosto, Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto), orelhas 2/0 cores (azul e preto), 4ª capa 2/0 cores (azul e preto) texto sobre o livro.

Filho, Hermilo Borba. 1968. O cavalo da noite. Capa: Marius Lauritzen Bern, off-set, 3/0 cores (verde, azul e preto), papel couchê, brochura com orelhas, plastificada. Miolo: Roberto Pontual, aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/0 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 252p., 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux R. Frei Caneca, 224, Rio de Janeiro. logotipo na capa apenas. Folha de guarda 2/0 cores (vermelho e preto) orelhas 2/0 cores (azul e preto) 4ª capa 2/0 cores (azul e preto) texto sobre livro e assinatura.

Bassermann, Lujo.1968. História da prostituição. Capa: Marius Lauritzen Bern, 3/0 cores (vermelho, magenta e azul), papel couchê, brochura plastificada, com orelhas. miolo: Roberto Pontual, aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/0 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 414p. 210x140mm. Não Ficção. Gráfica Lux R. Frei Caneca 224. Rio de Janeiro. Logotipo na capa (sem logo na folha de rosto), folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto), orelha 2/0 (vermelho e azul), 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) texto sobre o livro.

Reed, John.1968. México rebelde. Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 2/0 cores, papel couchê, Brochura, com orelhas, plastificada. Miolo: Roberto Pontual, aparado, linotipo, impressão tipográfica. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 310p. 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de guarda 2/0 cores (vermelho e preto). Orelhas 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) texto sobre o livro + publicidade de outros livros similares

Lansford, William Douglas. 1968. Pancho Villa.Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 2/0 cores, papel Couchê, brochura com orelhas, envernizada. Miolo: Roberto Pontual, aparado, linotipo, impressão tipográfica, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 310p. 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto, 2/0 cores (vermelho e preto) orelhas 2/0 cores (magenta e preto) 4ª capa 2/0 cores texto sobre o livro + publicidade sobre outro livro.

Cony, Carlos Heitor.1968. Matéria de memória. Capa: Márius Lauritzen Bern, 2/0 cores (vermelho e preto), papel couchê brochura envernizada com orelhas. Miolo: Roberto Pontual, aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 164p. 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto). 4ª capa 2/0 cores texto sobre autor e outros livros.

Hesse, Hermann. 1968. **O lobo da estepe**. Capa: Marius Lauritzen Bern, papel couchê, 2/0 cores (vinho e preto), brochura, envernizada, com orelhas. Miolo: aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 198p. 210x140mm. Ficção. Gráfica Lux. R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Folha de rosto 2/0 cores (vinho e preto), orelhas 2/0 cores (vinho e preto), 4ª capa 2/0 cores (vinho e preto), texto sobre o livro

Silveira, Joel (e outros). 1968. **O livro de cabeceira do homem**. Capa: Dounê Resende Spinola, off-set, 4/0 cores, papel couchê, brochura, envernizada, com orelhas. Miolo: Roberto Pontual, Jaguar (ilustrações), aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 224p. 210x140mm. Não Ficção Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Sem logotipo assinatura na capa. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto), orelhas 2/0 (lilás e preto), 4ª capa 2/0 cores (lilás e preto) com texto sobre o livro.

Novaes, Eric (e outros). 1969. **Livro de cabeceira da mulher**. Capa: Dounê Resende Spinola, off-set, 4/0 cores, papel couchê, brochura, plastificada, com orelhas. Miolo: Roberto Pontual (diagramação e supervisão gráfica), Jaguar (ilustrações), aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 264 p. 210x140mm. Não Ficção. Gráfica Lux Estrada do Gabino, 1521, Jacarepaguá, Rio de Janeiro. Sem logotipo na capa, apenas assinatura folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto), orelhas 2/0 cores (magenta e preto) 4ª capa 2/0 cores (magenta e preto) com texto sobre o livro.

Horowitz, Irving Louis. 1969. Ascensão e queda do projeto Camelot. Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 3/0 cores, papel couchê, brochura, plastificada, com orelhas. Miolo: Roberto Pontual, aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel sulfite. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 400p. 210x140mm. Não Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Logo na capa e folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto), orelha 2/0 cores (vermelho e preto), 4ª capa 2/0 cores (vermelho e preto) com texto sobre o livro.

Fowles, John. 1969. O Colecionador. Capa: Márius Lauritzen Bern, off-set, 3/0 cores, papel couchê, brochura, plastificada, com orelhas. Miolo: Roberto Pontual, aparado, linotipo, impressão tipográfica, 1/1 cores, papel off-set. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira. 278p. 210x140mm. Romance. Ficção. Gráfica Lux, R. Frei Caneca 224, Rio de Janeiro. Logo na folha de rosto apenas. Folha de rosto 2/0 cores (vermelho e preto), orelhas 2/0 cores (roxo e preto), 4ª capa texto sobre livro 2/0 cores (roxo e preto).

5

Conclusão

Os livros produzidos pela editora Civilização Brasileira a partir de 1959 possuem uma grande unidade visual, que os distingue até hoje. Suas capas ajudaram a criar uma identidade visual forte para a editora, fato inédito na época. Com isso os livros da Civilização tiveram nas livrarias um destaque maior em relação aos demais, e isto fez com que os leitores os reconhecessem apenas pelas capas. Thiago de Mello, em sua entrevista, conta um episódio que retrata bem isso:

Eu fiquei muito feliz no dia em que um funcionário da Civilização, o Dantas, chefe da livraria na Sete de Setembro, chegou e disse:

– Os leitores já estão sabendo, mesmo sem ver o logotipo, sem ver o nome, só pela capa, eles sabem quais são os livros da Civilização. Isso me deixou muito contente porque eu sabia que a gente tinha criado uma identidade própria.

Avaliando as capas da editora como um todo, a designer Moema Cavalcanti assim se expressou:

Elas chamavam atenção para os livros, sem dúvida, mas também mostraram que havia alguém que cuidava do livro, havia ali uma profissão, um pensamento, uma pessoa. O livro deixa de ser anônimo do ponto de vista gráfico. (Leon, 1991: 113)

Esta pesquisa concluiu que esse “alguém que cuidava

do livro” do ponto de vista gráfico como se refere Moema Cavalcanti gráfico era Ênio Silveira. Por um lado o editor construiu um discurso institucional para a Civilização Brasileira a partir de valores de natureza progressista como ousadia, inovação, disseminação cultural, liberdade intelectual, quebra de cânones tradicionais. Por outro lado, ele adota uma linguagem visual gráfica que se diferencia pela sua intensidade estética, experimentação gráfica, diversidade formal e expressividade conceitual. A articulação entre estas duas instâncias de comunicação resultou num projeto editorial que prima pela consistência.

Assim, cabe ressaltar que, se a editora Civilização Brasileira conseguiu atingir um alto índice de comunicação com o público, isto foi devido em grande parte à importância que deu ao design de seus livros. O que, no entanto, só foi possível graças a um intenso investimento de Ênio Silveira na execução do seu projeto editorial, apostando na cultura brasileira e rejeitando os modelos estrangeiros. A alta qualidade dos textos que foram publicados nos anos 1950 e 1960 revela o gosto e o *feeling* que Ênio tanto apreciava em Alfred Knopf. No seu caso, a intenção do grande editor está explícita no lema de sua livraria: “Quem não lê, mal fala, mal ouve, mal lê”. Com a intenção de disseminar o livro da maneira mais ampla possível, Ênio lançou mão de métodos não convencionais, tanto na sua divulgação como na sua apresentação visual. Para tal, procurou se cercar dos mais capacitados profissionais da área visual, dando liberdade e espaço para estes desenvolverem de maneira plena um trabalho com qualidade, e acima de tudo, com originalidade.

Infelizmente, após longos anos de pesados prejuízos financeiros, provocados pela ditadura militar, como forma de quebrar a força de iniciativa tão característica de Ênio na administração de seus negócios, ficou impossível para a

editora Civilização Brasileira manter o vigor do início dos anos 1960.

Ao longo do regime militar e especialmente a partir de sua radicalização com o Ato Institucional número 5, Ênio Silveira e a sua editora sofreram inúmeros tipos de boicote e pressões para acabar com suas atividades. O editor esteve preso por sete vezes, sua editora sofreu dois ataques bomba, um dos quais destruiu a sua livraria, a maior da cidade na época. Além disso, a editora teve tiragens inteiras de seus livros apreendidas, cortes de crédito por parte de bancos e diversas outras restrições financeiras. A distribuição e a venda dos seus livros foram seriamente prejudicadas em função das pressões por parte do governo militar para que as livrarias não aceitassem os livros da Civilização Brasileira.

Graças a reservas econômicas e as conquistas obtidas no período anterior ao golpe militar, ao apoio de amigos e a energia e sacrifício pessoal de seu editor, a Civilização Brasileira, resistiu à esses numerosos ataques durante a década de 1960, surpreendendo o mercado com inovação e um alto padrão de qualidade na sua produção editorial. Porém após tantas dificuldades ao final da década de 1960 e início de 1970 a estrutura financeira da empresa não comportaria mais a mesma capacidade produtiva. Somando-se a isso, em 1970, Ênio Silveira sofre um derrame que o deixa 4 meses fora da editora. Assim a partir deste período, a Civilização Brasileira, apesar de continuar a publicar livros, têm suas atividades significativamente reduzidas. A partir da década de 1970, observa-se uma gradativa queda na qualidade visual de sua produção. Em 1982, após um acordo operacional com a Difel (Difusão Européia do Livro), 90% das ações da Civilização Brasileira são vendidas para o banco Pinto de Magalhães, de capital português. Ênio Silveira, entretanto, continuou a trabalhar na editora até o fim de sua vida, vindo a falecer em 1996.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Olímpio de Souza. 1978. **O livro brasileiro desde 1920**. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, .

ARAÚJO, Emanuel. 2000. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ARNHEIM, Rudolf. 1990. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: EDUSP .

AZEVEDO, Carmen Lucia de. 1997. **Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.

BRINGHUST, Robert. 2001. **The Elements of Typographic Style**. Canada: Harley & Marks Publishers.

BORDIEU, Pierre. 1974. **O mercado dos bens simbólicos**. In A economia das trocas simbólicas. (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, pp. 99-181.

CAMARGO, Mário de (org.) 2003. **Gráfica: Arte e indústria no Brasil, 180 anos de história**. São Paulo: Bandeirantes/Edusc.

CARDOSO, Rafael. (org.) 2005. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify.

CHARTIER, Roger. 1999. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora UNESP.

_____. **Os desafios da escrita**. 2002. São Paulo: Editora UNESP, .

_____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora UNB, 1999.

CASTRO, R. 2001. **O homem que revolucionou as capas de livros**. In O Estado de S. Paulo, 29 set., Caderno 2

CHAVES, Norberto. 1990. **La imagen Corporativa - Teoria e metodologia de la identificación institucional**. Barcelona: Gustavo Gilli.

CLÁUDIO, J. 1978. **Memória do Atelier Coletivo**. Recife, 1952-1957. Recife: Artespaço

COELHO, Luiz Antonio Luzio . 2004. **Livro: amor e desafeto**. In: VI P&D - 6 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2004, São Paulo. Anais do P&D Design 2004. São Paulo : Fundação Armando Alvares Penteado FAAP.

_____, Luiz Antonio Luzio ; PIRES, Julie de Araujo ; LIMA, Renata Vilanova. 2003. **O livro e seu afeto agregado**. In: DESIGN E SEMIÓTICA: 1 ENCONTRO DE SEMIÓTICA APLICADA AO DESIGN, 2003, Rio de Janeiro. Anais do 1 ENCONTRO DE SEMIÓTICA APLICADA AO DESIGN. Rio de Janeiro : Laboratório da Comunicação no Design: LabCom.

_____, Luiz Antonio Luzio. 2003. **O objeto na condução narrativa - o caso O ANO PASSADO EM MARIENBAD**. In: FABRIS, Mariarosária; REIS E SILVA, João Guilherme Baroni. (Org.). Estudos SOCINE de Cinema. Porto Alegre, v. , p. 485-490.

COLONELLI, Aldo. 1987. **La gráfica difusa, Línea Gráfica**, a.40, nov. Pp. 14-27.

COSTA FERREIRA, Orlando da. 1994. **Imagem e letra: Introdução à bibliologia brasileira**. São Paulo: Edusp, .

DENIS, Rafael Cardoso. 2000. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher.

EISENSTEIN, Elisabeth L. 1998. **A revolução da cultura impressa**. Rio de Janeiro: Ática.

- EPSTEIN, Janson. 2002. **O negócio do livro: passado, presente e futuro do mercado editorial**. Rio de Janeiro: Record.
- Escorel, A.L. **Brochura brasileira: objeto sem projeto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- FÉLIX, Moacyr, (org). 1998. **Ênio Silveira: arquiteto de liberdades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- FERREIRA, Jerusa Pires, (org). 1992. **Editando o editor v.3: Ênio Silveira**. São Paulo: Com-Arte, Edusp.
- FERREIRA, Jorge (org.) e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. 2003. **O Brasil republicano; v.3. – O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe militar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FEVRE, Lucien e MARTIN, Henry Jean. 1990. **O aparecimento do livro**. Cidade: UNESP,.
- FINKELSTEIN, David and MC CLEERY, Alistair. 2002. **The book history reader**. London: Routledge.
- GASCOIGNE, Bamber. 1986. **How to Identify Prints. Londres, Thames and Hudson**.
- GOMES, Angela de Castro. PANDOLFI, Dulce Chaves. ALBERTI, Verena. 2002. **A República no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ CPDOC.
- GORDINHO, Margarida Cintra. **Gráfica Arte e Indústria no Brasil: 180 anos de história**. São Paulo: Bandeirante Editora, 1991.
- JUNIOR, Amaury Fernandes da Silva. 2001. **A construção de um imaginário moderno: As capas da Editora Civilização Brasileira (1960/1975)**. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) –Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

HALLEWELL, Laurence. 1985. **O Livro no Brasil**. São Paulo: T.A.Queiroz.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HOCHULI, Jost e KINROSS, Robin. **Desining Books: practice and theory**. Londres, Hyphen, 1996.

LESSA, Washington Dias. 1995. **Dois estudos de comunicação visual**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

Knychala, C.H. 1983. **O livro de arte brasileiro.1-Teoria, História, Descrição 1808-1980**. Rio de Janeiro: Presença.

LEON, E. **Eugênio Hirsch, o cigano das capas**. Design&Interiores, (1991). n.27, jul-ago, pp. 111-114.

LIMA, Guilherme Cunha. **O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **O design brasileiro e sua identidade**. Revista Comunicação e Artes, SENAC-SP, 2001a a.1, n.1, fev., pp. 26-28.

_____. **Pioneers of Brazilian Modern Design**, In Conference Proceedings, 4th European Academy of Design Conference, Aveiro, 2001b, pp. 136-131.

LIMA, G. S. C. ; MARIZ, A. S. . **Uma nova abordagem para o design do livro brasileiro: a experiência da editora Civilização Brasileira, 1950-1960..** In: I International Conference of Information Design, 2003, Recife. Proceedings of the I International Conference of Information Design. Recife : SBDI, 2003. v. 1. p. 1-12.

_____. **A trajetória de Marius Lauritzen Bern na Editora Civilização Brasileira**. In: I Seminário Brasileiro sobre Livro e a História Editorial, 2004, Rio de Janeiro. Anais do I Seminário Brasileiro sobre Livro e a História Editorial. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa e UFF, 2004. v. 1. p. 1-9.

- LIMA, Edna Lucia Cunha. 1998. **Estrutura do Livro**. Apostila, Rio de Janeiro: ESDI/UERJ.
- LIMONGI, Fernando. 1989. **A Escola Livre de Sociologia e Política** em São Paulo. In: MICELI, Sérgio. (org.) História das ciências sociais no Brasil. Vol I São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, IDESP. P. 217-233.
- LOBATO, Monteiro. 1959. **Cartas escolhidas, 1º e 2º tomo**. São Paulo: Editora Brasiliense.
- LUPTON, Ellen and MILLER, Abbott. 1996. **Design Writing Research**. London: Phaidon Press.
- MARTIN, Douglas. 1994. **El diseño en el libro**. Madrid: Ediciones Pirâmides.
- MARTINS, Wilson. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. São Paulo, Atica, 1996.
- MC MURTRIE, Douglas C. 1982. **O Livro: impressão e fabrico**. Lisboa, Gulbenkian.
- MEGGS, Philip. 1998. **History of Graphic Design**. London: John Wiley.
- MICELI, Sergio. 2001. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, .
- MINDLIN, José E. 1995. **Illustrated Books and Periodicals in Brasil, 1875 – 1945**. The Journal of Decorative and Propaganda Arts, n. 21 Miamo: The Wolfson Foundation.
- MORISON, Stanley. **First Principles of Typography**. London: Cambridge University Press, 1951.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. 1979 **História da Tipografia no Brasil**. São Paulo: Masp.
- O MUNDO DO PAPEL. 1986. — elaborado com a colaboração de vários funcionários dos Departamentos de Produção, Técnico, Comercial e Financeiro da Cia. Industrial de Papel Pirahy. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Companhia Industria de Papel Pirahy, .

- NOVAIS, Fernando A. (org. coleção) SEVCENKO, Nicolau (org. volume). 2001. **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, .
- PAIXÃO, Fernando, (coord.).1998. **Momentos do livro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ática.
- PAULA, Ademar Antônio de, CANAMILLO, Neto Mario. 1989. **Artes gráficas no Brasil: registros 1746 - 1941**. São Paulo: Laserprint.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas e SIMOES, Júlio Assis. 2003. **"A Revista de Antropologia e as ciências sociais em São Paulo: notas sobre uma cena e alguns debates."** Rev. Antropol., vol.46, no.2, p.383-409.
- PESQUISA & DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, LIMA, 1998, Anais. Edna Lúcia Cunha, FERREIRA, Márcia Christina (1998). **"Santa Rosa e o Design do Livro modernista"**. vl, pp. 327-336.
- PIRES, Julie de Araujo. 2005. **A Reconstrução do Livro: um estudo em Design acerca das possibilidades do livro a partir da hipertextualidade eletrônica**. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- PONTES, Heloísa. 1988. **"Retratos do Brasil: um estudo dos Editores, das Editoras e das Coleções Brasileiras, nas décadas de 30, 40,50"** In: BIB, Rio de Janeiro, n. 26, 2º semestre de , pp. 56 a 89.
- PONTUAL, Roberto. 1969. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- REIMÃO, Sandra. 1996. **Mercado Editorial Brasileiro, 1960-1990**. São Paulo: Com Arte.
- SANTA ROSA, Tomás. 1952. **Roteiros de arte – Os cadernos de cultura**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Saúde.

SEVCENKO, Nicolau. (org.) 1998. **História da vida privada no Brasil**, 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras.

SODRÉ, Nelson Werneck. 1986. **História da história nova**. Petrópolis: Editora Vozes.

TOLEDO, Caio Navarro. 1993. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Editora Brasiliense.

TWYMAN, Michael. 1985. **Using Pictorial Language: A Discussion of the Dimensions of the Problem**. In: Duffy, T. & Waller (Eds.). *Designing usable texts*. Orlando, FL: Academic Press. p. 245-311.

_____, Michael. 1982. **The Graphic Presentation of Language**. *Information Design Journal*, v.3, n.1, p. 2-22..

VIANNA, Hélio. 1945. **Contribuição à história da imprensa brasileira**. Rio de Janeiro: INL, .

VIEIRA, Luiz Renato. 1998. **Consagrados e malditos, os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira Brasília**. The-saurus Editora.

VILLAÇA, Antônio Carlos. 2001. **José Olympio, descobridor de escritores**. Rio de Janeiro: Thex.

VILLAS BOAS, Glauca. 1997. **“A recepção da sociologia alemã no Brasil: notas para uma discussão”**. *BIB. RJ*, n. 44, 2o. semestre, , pp. 73-80.

VILANOVA, Renata. **Vi Lobato através de Emília: Emílias ilustradas para três fases do escritor**. Rio de Janeiro, 2005. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ZILBERMAN, Regina. 2001. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Editora SENAC.

WARDE, Beatrice. *The Crystal Goblet, or , Printing Should be Invisible*. In MCLEAN, Ruari (ed.) *Typographers on Type*. Londres: Lund Humhries, 1982. P. 73-77

WOODHAM, Jonathan M. **Twentieth-Century Design**.
Nova York: Oxford, 1997.

Entrevistas concedidas à autora

BERN, Marius Lauritzen. VERSCHLEISSER, Martha.
Depoimento sobre o trabalho com a editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 19 fev. 2004. 3 fitas cassetes (134 min).

BERN, Marius Lauritzen. VERSCHLEISSER, Martha
Depoimento sobre o trabalho com a editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 25 abr. 2004. transcrita.

CAULLIRAUX, Lea. Depoimento sobre o trabalho com a editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 12 fev. 2003. (45 min).

MELLO, Thiago de. Depoimento sobre o trabalho com a editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 08 nov. 2002. 1 fita cassete (56 min).

MELLO, Thiago de. Depoimento sobre o trabalho com a editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 18 fev. 2003. 1 fita cassete (40 min).

SALOMÃO, José Elias. Depoimento sobre a editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 08 out. 2002. 1 fita cassete (42 min).

DUARTE, Eunice. Depoimento sobre a editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 08 iut. 2002. 1 fita cassete (55 min).