

LETRA E IMAGEM



A TIPOGRAFIA
nas capas de livros
DESENHADAS POR
EUGÊNIO HIRSCH

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Julio Cesar Giacomelli Nogueira

LETRA E IMAGEM: A TIPOGRAFIA NAS CAPAS DE LIVROS
DESENHADAS POR EUGÊNIO HIRSCH

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Projeto e Linguagem.
Orientadora: Profa. Dra. Anna Paula Silva
Gouveia.

Campinas
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N689L

Nogueira, Julio Cesar Giacomelli.

Letra e Imagem: A tipografia nas capas de livros desenhadas por Eugênio Hirsch. / Julio Cesar Giacomelli Nogueira – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^o. Dr^a. Anna Paula Silva Gouveia.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Hirsch, Eugênio. 2. Tipografia. 3. Design gráfico. 4. Artes. 5. Capas de livros. 6. História editorial. I. Gouveia, Anna Paula Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Letter and image: typography on book covers by Eugênio Hirsch.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Hirsch, Eugênio; Arts ; Typography ;

Graphic design ; Book covers ; Editorial history.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^o. Dr^a. Anna Paula Silva Gouveia.

Prof^o. Dr^a. Priscilla Lena Farias.

Prof. Dr. Edson do Prado Pfützenreuter.

Prof^o. Dr^a. Paula Cristina Somenzari Almozara.

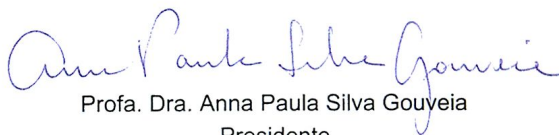
Prof^o. Dr^a. Lygia Arcuri Eluf.

Data da Defesa: 20-08-2009

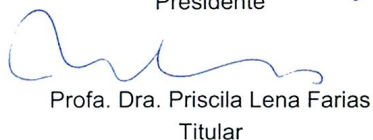
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando
Julio Cesar Giacomelli Nogueira - RA 950937 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia
Presidente



Profa. Dra. Priscila Lena Farias
Titular



Prof. Dr. Edson do Prado Pfutzenreuter
Titular

A
Cesar (*in memoriam*),
Iracema
e Camila.

Agradecimentos

À minha orientadora, Anna Paula Silva Gouveia;

Aos Profs. Drs. membros da banca, Priscila Farias, Edson Pfützenreuter, Paula Almozara e Lygia Eluf.

Aos entrevistados neste trabalho, Henrique Malzone e Clara Pechansky.

A João Antonio Buhner, pela ajuda e por compartilhar seu conhecimento acerca dos livros brasileiros e das pessoas que os produziram.

A todos os donos de livrarias e sebos que me permitiram fotografar muitas das capas de livros aqui apresentadas.

A Moema Cavalcanti, Cláudio Rocha, Rodolfo Capeto, Chico Homem de Mello, pela atenção dispensada a mim quando procurados.

Aos colegas que contribuíram na formação do acervo estudado, Rafael, Ivan e Sérgio.

Aos amigos, por fazerem minha vida melhor.

À minha família (presente e futura).

Resumo

Eugênio Hirsch (Viena, 1923 - Rio de Janeiro, 2001) é mais conhecido por seu trabalho na editora Civilização Brasileira na primeira metade da década de 1960. Sua atuação na editora do Rio de Janeiro foi marcada pela versatilidade de recursos visuais e pela ampla liberdade concedida pelo editor Ênio Silveira. No mesmo período produziu capas para a editora Globo, de Porto Alegre, em quantidade muito inferior, mas com a mesma liberdade e qualidade.

Após passagem pelos EUA, Hirsch foi contratado pela editora paulista Codex como diretor de arte da Coleção Museus do Mundo, e retornou ao Brasil no final dos anos 1960, passando a trabalhar para a Livraria José Olympio Editora.

Esta dissertação tem como tema central a relação entre o *lettering* e as imagens no trabalho de Hirsch. Essa relação é estudada a partir da análise das capas de livros produzidas por Hirsch entre 1959 e 1976. Dentro dessa amostragem abrangente são identificadas as características mais marcantes e recorrentes do desenho de letras nas capas do designer austríaco.

Também é apresentada uma pequena amostra da produção de alguns capistas que atuaram no Brasil nas décadas de 1930, 1940 e 1950, fornecendo uma visão mais acurada da importância do trabalho de Eugênio Hirsch.

Abstract

Eugênio Hirsch (Vienna, 1923 - Rio de Janeiro, 2001) is best known by his work for the publishing house Civilização Brasileira in the first half of the 1960s, which was marked by a large range of visual resources used with great freedom granted to him by editor Ênio Silveira. In the same period he made book covers for Globo, a publishing house based on the city of Porto Alegre. Although less expressive in number, these covers kept the same quality and freedom.

After a short period in the USA, Hirsch was hired by Madri based publishing house Codex as art director, being responsible for El Mundo de los Museos collection. When returning to Brazil in the end of the 1960s, he began to work for Livraria José Olympio Editora, in Rio de Janeiro.

This research is centered in the relation between letters and images in Hirsch's book covers. This relation is studied by analyzing the book covers made by Hirsch between 1959 and 1976. In this wide sampling, the most relevant and recurring characteristics related to lettering and type in Hirsch's work are identified.

Also presented is a sample of the graphic work done by some cover artists that had worked in Brazil during the 1930s, 1940s and 1950s, allowing a more accurate perception of the importance of Eugênio Hirsch's work.

Sumário

INTRODUÇÃO	15
<i>Capítulo 1 - CAPAS DE LIVROS NO BRASIL:</i>	
ALGUNS ANTECESSORES DE HIRSCH	25
1.1 - Santa Rosa e o design dos livros na José Olympio	29
1.2 - A Globo e sua Seção de Desenho	38
1.3 - As capas da Civilização Brasileira nos anos 1950	47
<i>Capítulo 2 - EUGÊNIO HIRSCH, ÊNIO SILVEIRA E A "REVOLUÇÃO"</i>	53
2.1 - A chegada de Eugênio Hirsch	62
2.2 - O intenso uso das condensadas: as escolhas tipográficas	69
2.3 - Identidade visual e o design das coleções	74
2.4 - Hirsch na Editora Globo: A "revolução" se estende	87
<i>Capítulo 3 - TIPOGRAFIA COMO IMAGEM NAS CAPAS DE HIRSCH</i>	89
3.1 - Características recorrentes	99
3.2 - O diversificado uso da cor	105
3.3 - Intersecção texto e imagem na Coleção Museus do Mundo	117
<i>Capítulo 4 - DE VOLTA AO BRASIL: JOSÉ OLYMPIO E CEA</i>	125
4.1 - A ilustração perde espaço	129
4.2 - As capas para a Companhia Editora Americana	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS	155
BIBLIOGRAFIA	157

Introdução

O início do século XX foi um período de extrema movimentação cultural na Europa, com o surgimento de muitos movimentos de vanguarda, liderados por artistas contestadores, que buscavam a revisão dos valores tradicionais da arte e da sociedade. A produção gráfica atrelada a esses movimentos tornou-se um parâmetro da libertação da tipografia dos métodos de diagramação convencionais. Os poemas de Apollinaire e do futurista Marinetti, os cartazes dos construtivistas russos e os manifestos impressos pelos dadaístas tiveram grande impacto no imaginário dos designers do século vinte. Esse design transgressor acabou se tornando uma ferramenta dentro de veículos comerciais, principalmente com a chegada de mestres europeus aos Estados Unidos da América.

A ascensão do nazismo e a iminência da Segunda Guerra fez com que muitas famílias abandonassem a Europa, assim como havia acontecido na Primeira Guerra. Os países da América que receberam esses imigrantes muito se beneficiaram do contato com essas pessoas,

que traziam consigo além dos pertences que conseguiam reunir, uma rica bagagem cultural. Nos Estados Unidos da América temos grandes exemplos de imigrantes que fizeram carreiras de destaque nas artes gráficas e em outros campos, como o cinema (Billy Wilder, saído da Áustria, tornou-se um dos principais cineastas da história norte-americana).

No Brasil, outro austríaco, que iniciou carreira na Argentina, deixou seu nome gravado em nossa história editorial, criando centenas de capas para duas das mais destacadas editoras brasileiras.

Eugen Aloysius Hirsch, nascido em fevereiro de 1923, em Viena, mudou-se com a família para a Argentina, em 1938. Quando jovem, teve aulas de desenho com Oskar Kokoschka (LEON, 1991, p. 111). Kokoschka foi um dos principais nomes da pintura expressionista, movimento que influenciou claramente sua produção. Apesar disso, uma das características principais de Hirsch é não ser seguidor de nenhuma “escola” específica, nem ter filiações ideológicas que guiassem e uniformizassem sua produção. Se em muitos desenhos e no uso das cores pode-se perceber traços expressionistas, também há fotografias em alto contraste, colagens e composições abstratas que ora se aproximavam do geométrico, ora do lírico. Com versatilidade e criatividade, Hirsch alargou os horizontes visuais da brochura voltada para o público adulto no Brasil.

O design das brochuras vinha gradualmente conquistando espaço e credibilidade, através de esforços pontuais a partir da década de 1930, principalmente na Inglaterra e nos EUA.

A editora inglesa Penguin, que iniciou suas atividades em 1935, tem nas brochuras seu carro-chefe, fiel à idéia de seu fundador, Allen Lane, de produzir livros baratos, com qualidade literária. Um projeto notório foi criado para a Penguin em 1946 pelo alemão Jan Tschichold. O design extremamente simples de grade fixa, com duas faixas coloridas cruzando o livro na horizontal, tornou seus livros imediatamente reconhecíveis.

Dentre as editoras americanas, pode-se destacar a New Directions, a Noonday Press, a Meridian Books e a Vintage Books. Alvin Lustig (1915-1955), ficou encarregado do design da maioria das capas da Noonday e da Meridian, após ter introduzido, no fim dos anos 1940, fotomontagens surreais nas sobrecapas dos livros da New Directions (HELLER, 2007, p. 246-247). Esta última também encomendou capas de brochuras a outros nomes importantes do design norte-americano, como Ivan Chermayeff.

A Vintage Books teve em Paul Rand (1914-1996) um de seus principais criadores, contando também com Ben Shann e Bradbury Thompson.

À mesma época em que Hirsch desenvolvia seu trabalho para a Civilização Brasileira, o designer americano Rudolph de Harak (1924-2002) produzia seu conjunto de capas para a editora McGraw-Hill. As brochuras da McGraw-Hill, destinadas a um público intelectualizado, tratavam de temas como psicologia, antropologia, filosofia e sociologia. Apesar de experimentar muitas técnicas, com diferentes inspirações, suas capas eram construídas dentro de um diagrama fixo de aparência neutra, unindo o estilo tipográfico internacional à uma grande diversidade de soluções gráficas.

O mercado norte-americano se constituiu na maior influência para o editor Ênio Silveira - uma das peças-chave desta dissertação - que estagiou na editora de Alfred A. Knopf, para quem trabalhou um dos mais célebres designers de livros do século passado, W. A. Dwiggins.

Ênio, com sua visão aguda do processo editorial e disposição para romper com as convenções desse meio, enxergou em Eugênio Hirsch o parceiro ideal para seu projeto de renovação visual dos livros brasileiros. Ele gostava de se referir a esse processo usando o termo “revolução”, comum no contexto de agitação política dos anos 1960 e sempre reproduzido nos poucos textos que se referem a Eugênio.

1. Objeto de estudo e objetivos da pesquisa

O objetivo desta pesquisa foi recuperar e analisar parte significativa da obra gráfica de Eugênio Hirsch. Seu objeto de análise foram as capas de livros produzidas entre 1959 e 1976. Os projetos gráficos de miolo dos livros, de revistas, e as ilustrações internas produzidas durante o período escolhido poderão ser mencionados durante o texto, mas não serão apreciados em detalhe. Cabe dizer que tais projetos constituem parte pequena da produção do artista nos anos estudados.

Embora o período de atuação de Hirsch na Editora Civilização Brasileira, de 1959 a 1965, seja o mais destacado pelos pesquisadores estudados (Amaury Fernandes, Ana Sofia Mariz, Chico Homem de Melo, Ethel Leon, Ruy Castro), o presente estudo engloba também trabalhos posteriores (até 1976) realizados para as editoras Codex, da Espanha, José Olympio, do Rio de Janeiro e Globo, de Porto Alegre.

Este recorte temporal amplo permite identificar características visuais que se mantiveram ao longo dos anos e comparar o trabalho realizado em diferentes épocas, para diferentes clientes. Além disso, é possível observar como se comporta a tipografia nas capas durante as mudanças na tecnologia de reprodução de tipos. Dentro do período analisado temos a consolidação, no Brasil, da impressão offset, a entrada da fotocomposição, das fotoletras e das letras *dry transfer*.¹

Sem nenhuma pretensão de biografar seu principal personagem, este estudo se baseia nos exemplares da obra de Hirsch coletados ao longo da pesquisa. Usando as palavras do historiador Rafael Cardoso:

1. O método de transferência direta tinha como maior fabricante a Letraset.

Parte-se aqui do pressuposto de que a história do design precisa enfocar mais detidamente os objetos em si - ou seja, a cultura material - a fim de contornar os impasses decorrentes da relativa escassez de registros de outra ordem. Historicamente, as atividades ligadas ao design têm sido pouco contempladas com relatos verbais e nem sempre têm sido consideradas dignas de preservação em arquivos (...).
(CARDOSO, 2005, p. 181)

O enfoque desta pesquisa, no entanto, não é histórico, baseia-se na análise formal dos exemplares coletados, tendo como linha-guia o desenho tipográfico e sua relação com a ilustração.

1.2 - Procedimentos Metodológicos

Para que tal análise formal fosse possível, fez-se necessário o levantamento, digitalização e tratamento de imagem das capas produzidas por Hirsch no período determinado. Por “levantamento” entenda-se a busca pelos livros - iniciada antes que a pesquisa se transformasse em projeto de Mestrado - em bibliotecas, livrarias (sebos) e coleções particulares. Tais coleções e acervos não são organizados por nome do capista. Este normalmente não consta na descrição dos volumes nos bancos de dados dos sistemas de busca usados pelas bibliotecas.² Dessa maneira, era necessário percorrer as estantes, examinando cada prateleira a fim de identificar, primeiramente pelas lombadas, os livros com capa de Eugênio Hirsch. Com os exemplares em mãos, a autoria da capa era confirmada através do crédito ao capista constante no

2. Após determinar, no decorrer da pesquisa, o período de atuação de Hirsch em cada editora, passou a ser possível fazer a busca determinando o ano de publicação. Tal facilidade, porém, só esteve disponível no Sistema de Bibliotecas da Unicamp. Há em nosso país bibliotecas com bons acervos, que se sustentam apenas graças ao empenho de seus idealizadores, sem contar com recursos para implantar sistemas de busca aprimorados.

verso da folha de rosto. Alguns volumes foram coletados por colegas cientes da pesquisa e gentilmente cedidos ao acervo. Dois outros caminhos foram testados: a Biblioteca Nacional e o Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Como informa o portal da Biblioteca Nacional, cada livro editado no Brasil deveria ter uma cópia recolhida à Biblioteca Nacional³. Desse modo todos os livros que precisavam ser analisados para a pesquisa lá estariam. Uma busca na base de dados da biblioteca por livros editados pela Civilização Brasileira retornou cerca de 180 resultados. Desses, nem um terço se situava dentro do período alvo deste estudo. Isso pode indicar pouco cumprimento da Lei de Reserva, ou um banco de dados desatualizado ou uma grande quantidade de livros fora de circulação (aguardando restauração, talvez).

Em artigo de Ethel Leon na Revista Design & Interiores, de 1991, é indicado que Hirsch teria doado seus trabalhos para o MIS de São Paulo, por ocasião da exposição de design brasileiro ocorrida naquele museu (LEON, 1991, p. 112). O nome de Hirsch, porém, não aparece na listagem de obras do MIS. Em visita ao Museu em 2007, foi-me mostrado um armário de ferro com largas gavetas lotadas de capas soltas e numeradas, sem indicação de autor. Na prática, se o museu possui uma coleção de capas de Eugênio Hirsch, elas não estão realmente disponíveis para o público.

As capas apresentadas foram digitalizadas (fotografadas ou escaneadas), já que a versatilidade do meio digital facilitaria sua indexação, armazenamento, recuperação quando necessário, divulgação e disponibilização para outros pesquisadores. A recuperação consistia no tratamento digital das imagens para remoção de manchas, marcas de dobras, bordas e pontas amassadas e rasgos.

3. “O Depósito Legal é definido como exigência, por força de Lei N. 10.994, de 14/12/2004, que revogou o Decreto-lei N. 1825, de 20/12/1907 de remessa à Biblioteca Nacional de um exemplar de todas as publicações produzidas em território nacional” (Fundação Biblioteca Nacional, 2006). Disponível em: http://www.bn.br/portal/?nu_pagina=22

Dentre os maiores desafios do tratamento das imagens do acervo está a recuperação das lombadas dos livros. Da maneira como os livros são comumente organizados em estantes, a lombada é sua parte mais exposta, tanto ao manuseio quanto à ação do tempo e acúmulo de sujeira, fatores que podem causar alteração de cor, rasgos, ou até a perda de pedaços em raros casos. O próprio ato da leitura do livro implica em dobrar a lombada, deixando marcas verticais que removem a tinta de impressão. Em exemplares pertencentes a bibliotecas, é comum que as lombadas recebam adesivos contendo informações catalográficas ou fitas adesivas usadas para dar uma sustentação extra a livros em estado delicado. Por estes motivos, muitas lombadas não são apresentadas junto às respectivas capas do acervo, já que sua recuperação estava além das condições desta pesquisa.

Através do estudo de Ana Sofia Mariz (2005) desenvolvido para seu mestrado, foi possível saber o número de capas produzidas por Hirsch para a Civilização entre 1959 e 1965. Mariz analisou documentos contábeis da editora e verificou que 380 capas foram encomendadas a Hirsch nesse período. Desse montante foram levantadas 200 capas na presente pesquisa, mais de 50% do total.

Não encontrando estudo do mesmo porte que se dedicasse à produção de design gráfico para a editora José Olympio, fica difícil definir a quantidade exata de capas produzidas por Hirsch no período de 1970 a 1975. Durante a pesquisa foram digitalizadas 74 capas da ed. José Olympio, incluindo 4 exemplares da década de 60, quando Hirsch fazia esporadicamente capas para essa editora.

A produção entre 1965 e 1969, período em que Hirsch esteve na Espanha, é medida pelo número de volumes da coleção *Museus do Mundo*. Das 36 capas da coleção (LEON, 1991), foram analisadas 18.

Paralelamente ao trabalho da Civilização Brasileira, Hirsch desenvolveu as capas para a Biblioteca Universal Popular - BUP, também coordenada por Ênio Silveira. Na falta de acesso aos

números oficiais da editora, considerou-se a numeração presente na lombada de cada volume coletado. O livro de data mais avançada, de 1965, é o volume 52, o que pode indicar que Hirsch produziu pouco menos de 60 capas para a BUP, das quais 25 foram analisadas nesta pesquisa.

O fato do levantamento das imagens não ter sido efetuado em um acervo pré-montado, específico, influenciou positivamente o resultado da pesquisa. Apesar da maior demora em conseguir um corpo de imagens considerável para análise, o ato de percorrer as estantes vasculhando exemplares proporcionou a descoberta de outros capistas e a formação de um panorama mais amplo da produção de capas de livros nas décadas de 1960 e 1970. Espera-se que esse acervo “paralelo” possa servir de base para futuras pesquisas, ampliando a recuperação da memória gráfica brasileira.

O maior benefício da maneira como se deu a busca pelas capas foi a descoberta do conjunto de trabalhos realizados para a Editora Globo de Porto Alegre. Essa parte da produção de Hirsch quase não é mencionada na bibliografia sobre o capista, e apesar de pequena em número, mostra-se relevante pela qualidade e pela proximidade, em termos visuais, com sua produção mais famosa, realizada para a Editora Civilização Brasileira, como será mostrado no capítulo 3.

Após (e também em paralelo) o levantamento das imagens necessárias, o passo seguinte foi a identificação das características visuais da obra de Eugênio Hirsch, principalmente as relacionadas ao desenho de letras e a relação entre tipografia e imagem.

Foram observados a posição dos tipos dentro da página e em relação à ilustração principal; a escolha dos tipos e o *lettering*; a aplicação da cor na tipografia; os espaçamentos entre letras, palavras e linhas, e o uso de títulos em diagonal. A partir da análise comparativa e sistemática do conjunto de capas, separou-se alguns procedimentos gráficos significativos pela particularidade e recorrência na

obra estudada. Estas características são apresentadas com detalhes nos capítulos 2, 3 e 4.

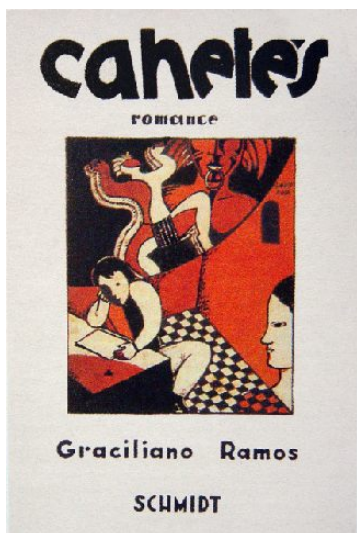
Para apoiar a análise do desenho tipográfico foram buscados catálogos de tipos editados no Brasil, que pudessem dar pistas sobre referências usadas nos *letterings* e ajudar a identificar os tipos utilizados. Catálogos foram encontrados, mas pouquíssimos editados dentro do período estudado.

Como referência dos processos de criação de capas de livros e outras peças gráficas nos anos 1960 e 1970, do *layout* à impressão, foram usadas outras pesquisas acadêmicas e entrevistas e depoimentos de designers e artistas gráficos que trabalharam no período, como Clara Pechansky, capista da Globo nos anos 1960.

Hirsch faleceu em 2001, aparentemente sem herdeiros, mas deixando um legado para muitos criadores que admiram seu trabalho e por ele foram influenciados. Seu trabalho ampliou os horizontes da criação de capas de livros e enriqueceu o repertório imagético de designers e dos leitores brasileiros.

Capas de livros no Brasil:

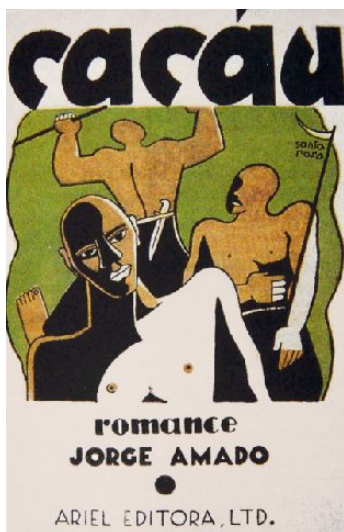
**ALGUNS ANTECESSORES
DE HIRSCH**



1. Capa de Santa Rosa
1933
Livraria Editora Schimdt



2. Versão da Futura como aparece
em livreto editado pela Bauer Typefoundry
1927
Imagem: Ellen McFadden



3. Capa de Santa Rosa
1934
Ariel Editora

Afim de se ter uma medida mais apurada do impacto do trabalho de Eugênio Hirsch no cenário editorial brasileiro, convém traçar um pequeno panorama do desenho de capas de livros no Brasil nas décadas de 1930 a 1950¹.

As editoras analisadas mais detidamente neste capítulo são a Livraria José Olympio Editora, do Rio de Janeiro, a Livraria Editora do Globo, de Porto Alegre e a Civilização Brasileira, também do Rio de Janeiro. Estas foram escolhidas tanto pela qualidade gráfica de suas publicações quanto por serem editoras onde Hirsch trabalharia em anos posteriores.

A indústria editorial brasileira teve alguns picos de crescimento durante a primeira metade do século passado, ligados a situações econômicas mais favoráveis e ao empenho isolado de alguns empreendedores. Em São Paulo, a década de 1920 começa após grande crescimento das indústrias locais.

1. Para conhecer mais sobre a história editorial brasileira recomenda-se a leitura de “O Livro no Brasil: sua História” de Laurence Hallewell, reeditado em 2005 pela Editora da Universidade de São Paulo.

“O setor editorial também se expandiu, e a capital tornou-se o centro editorial da década. Em 1920 funcionavam na cidade cerca de vinte editoras, com uma produção de duzentos títulos anuais e uma tiragem total de 1,9 milhão de exemplares” (PAIXÃO, 1996, p. 46).

Neste cenário destaca-se o escritor, editor e empresário Monteiro Lobato, que colaborou intensamente para o desenvolvimento do livro nacional. Inclusive no aspecto gráfico, já que por iniciativa dele foi montado um parque gráfico avançado dedicado à impressão de livros. Esse investimento levaria Lobato à falência, anos depois².

Lobato também foi um dos primeiros a investir no visual dos livros para melhorar seu desempenho nas vendas.

(...) desde então passou a cuidar com carinho da apresentação de seus livros, com capas coloridas e ilustrações grandes e bem-feitas. Além disso, os tipos (letras) que importou para suas máquinas tipográficas lhe permitiriam melhores soluções visuais, com diagramação mais ousada (PAIXÃO, 1996, p. 49).

Na década de 1930, em ambiente favorável ao crescimento industrial e com alterações no câmbio que dificultavam as importações devido a desvalorização do mil-réis, o livro brasileiro passou a custar menos que o importado. “O número de editoras em atividade no país cresceu quase 50% entre os anos de 1936 e 1944. O número de títulos e de exemplares quadru-

2. “Em 1926, os livros deixaram de se beneficiar da isenção de taxas de importação de papel, mantidas apenas para os jornais e revistas, e a indústria nacional ainda não estava preparada para fabricá-lo, por depender de máquinas e celulose importadas. O negócio de Lobato, próspero a princípio, não sobreviveu ao seu idealismo e às dificuldades econômicas que se seguiram” (PAIXÃO, 1996, p. 47).

plicou entre 1930 e 1950” (PAIXÃO, 1996, p. 47). Neste período despontaram duas figuras importantes para o livro brasileiro: o artista Tomás Santa Rosa e o editor José Olympio.

1.1 - Santa Rosa e o design dos livros na José Olympio

O paraibano Santa Rosa (1909-1956), mudou-se para o Rio de Janeiro em 1932. “Santa”, como também era chamado, era muito versátil, de formação basicamente autodidata. Transitava por quase todos os campos artísticos, tendo fundado um grupo de teatro amador, além de dedicar-se à pintura, crítica de arte e literatura.

Chegando ao Rio, Santa Rosa fez algumas capas para a Livraria Editora Schmidt, pioneira na publicação de importantes nomes da geração modernista, como Marques Rebelo, Jorge Amado, Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos (CUNHA LIMA e FERREIRA, 2005, p. 204). O livro de estréia de Graciliano, *Cahetés* (fig. 1), foi o primeiro projeto de Santa Rosa para a Schmidt, em 1933. A capa une ilustração vibrante, uma cor quente saturada e tipografia desenhada à mão. O título é composto por grandes letras minúsculas sem serifa e sem modulação de traço, tendo como particularidade a rotação do “c” e das duas letras “e” em contraposição à inclinação da haste vertical do “a” e da haste menor do “h”. O nome do autor tem tipos cujo desenho lembra a primeira versão da Futura, criação do alemão Paul Renner de 1927 (fig. 2). O “r” minúsculo é reduzido a dois componentes geométricos básicos, um retângulo e um círculo.

Um *lettering* muito parecido com o título de *Cahetés* aparece em *Cacáu*, (fig. 3) de Jorge Amado. Este romance foi publicado pela Ariel Editora, pertencente aos escritores Agripino Grieco e Gastão Cruls e teve sua primeira edição rapidamente esgotada. “Se esse êxito lançou definitivamente o escritor, o mesmo aconteceu com Santa Rosa, que daí por diante se faria cada vez mais presente no setor editorial.” (CUNHA LIMA e FERREIRA, 2005, p. 205)

Fica claro pelas capas que Santa Rosa também estava em sintonia com a produção modernista, tanto a dos pintores brasileiros (Santa foi assistente de Cândido Portinari) quanto a dos tipógrafos estrangeiros, como demonstra o uso dos tipos sem serifa geométricos.

O trabalho de Santa Rosa chamou a atenção do editor José Olympio, também recém instalado no Rio de Janeiro, que o contratou a partir de 1935, para realizar o projeto gráfico dos livros da sua editora.

As atividades da Livraria José Olympio Editora começaram no início da década de 1930, quando seu fundador tinha apenas 28 anos. Nascido a 10 de dezembro de 1902 na cidade de Batatais, no oeste paulista, José Olympio Pereira Filho teve seu primeiro contato com o negócio dos livros em 1918, quando se empregou na Casa Garraux, em São Paulo. Lá aprendeu muito sobre livros e travou contato com muitos membros da elite intelectual e política, que freqüentavam a loja. Em 1930 morreu o escritor Alfredo Pujol, dono da então maior biblioteca particular de São Paulo, com dez mil livros. José Olympio, animado (e financiado) por amigos, comprou a biblioteca, abrindo com esse acervo sua própria livraria, fundada em novembro de 1931. E já a partir de 1932 começa

a editar livros. Em 1934 mudou-se para o Rio de Janeiro, abrindo livraria na Rua do Ouvidor. O número de títulos publicados aumenta e logo se torna o maior editor do Brasil (VILLAÇA, 2001, p.78).

A colaboração entre a José Olympio e Santa Rosa duraria por muitos anos, até a morte do artista, em 1956. Durante esse período Santa Rosa mantém *layouts* padrões que estruturam as capas e dão unidade visual aos livros da editora. *Curiango* (fig. 4), de Affonso Schmidt, é um exemplo do padrão adotado de 1935 a 1939. Sobre uma área de cor chapada eram impressos o nome do autor, o título do livro com grande destaque e uma ilustração contida em um quadrado de um pouco mais que um terço da largura da página. “A vinheta, invariavelmente em preto sobre fundo branco, era um desenho de linhas grossas, a bico de pena, muitas vezes se aproximando da linguagem da xilogravura, tão apropriada para os temas tratados pela literatura regionalista” (CUNHA LIMA e FERREIRA, 2005, p. 212). Abaixo dessa vinheta ficava o nome da editora. Outro exemplo é *Mana Maria* (fig. 5), de 1936. As letras eram desenhadas com grande contraste entre as hastes e com serifas lineares, como os tipos de Bodoni e Didot.³

Em 1939 houve uma alteração no projeto dos livros, como demonstra a capa do romance *Sul*, de Guilhermino Cesar (fig. 6). As letras sem serifa compõem o título do livro, que tem extrema visibilidade, contrastando com o fundo escuro em marrom e a ilustração com densas áreas de preto. Assim como a luz no

3. O francês Firmin Didot e o italiano Giambattista Bodoni criaram, em fins do século XVIII, tipos caracterizados pelo extremado contraste entre traços grossos e finos e eixo vertical. Baynes & Haslam (2002) chamam esse modelo de Modernos de inspiração europeia continental. Vox (1954) os classifica como Didones.

capacete do mineiro desenhado, o nome da obra se “ilumina”, chamando a atenção do leitor. O quadrado reservado à ilustração é bastante ampliado em relação ao projeto anterior e ocupa a metade superior da página, precedendo todas as informações textuais.

Nos livros desenhados dentro desse projeto os *letterings* tem mais diversidade de estilos de letras, englobando as sem serifa, as de serifas lineares ou triangulares e também letras cursivas, como em *A Vida Continúa* (fig. 7), também de 1939, com título impresso em vermelho sobre fundo claro amarelado.

Nos anos 1940 houve novamente uma mudança nos livros projetados por Santa Rosa, passando a predominar, nas capas, os fundos brancos e vinhetas em geral mais delicadas (CUNHA LIMA e FERREIRA, 2005, p. 212).

No início da década de 1950 Santa Rosa passa a uma fase em que as cores se fazem mais presentes e a dimensão dos desenhos se amplia, como em *Lampião* (fig. 8), de 1952, em que a ilustração ocupa quase todo o espaço da página.

Uma característica comum a todos os projetos é o alinhamento centralizado para todos os elementos, aspecto que mudaria nas capas do curitibano Napoleon Potyguara Lazzarotto (1924-1998), mais conhecido como Poty.

Poty começou sua carreira de ilustrador aos 14 anos, no *Diário da Tarde* de Curitiba. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1942, onde estudou na Escola Nacional de Belas Artes, partindo em seguida para a Europa, premiado com bolsa de estudos. Durante este período, colaborou à distância com

4. As letras da primeira edição, de 1958, tem desenho diferente e são preenchidas apenas com o amarelo.

o escritor Dalton Trevisan na revista de vanguarda *Joaquim*.

Foi no interior do campo literário e editorial que seu capital simbólico adquirido nos salões e galerias de arte, levou-o à ilustração, momento a partir do qual essa atividade assegurou-lhe um reconhecimento que até então estava restrito aos círculos dos artistas modernos (LOURENÇO, 2001).

Ao contrário da estrutura fixa implementada por Santa Rosa, Poty dispunha os elementos mais livremente na página. A divisão entre imagem e texto torna-se mais tênue, não só pela divisão espacial menos rígida mas também pelo desenho das letras mais irregular, mais distante dos tipos de composição mecânica.

Um exemplo dessa composição mais dinâmica está na capa de *Catavento* (fig. 9), livro de crônicas de Vivaldo Coaracy. O nome do autor e título estão deslocados à direita enquanto a assinatura da editora está quase centralizada. Boa parte das letras não se apoia sobre uma linha de base contínua e retilínea, acrescentando movimento à página.

As capas mais notórias de Poty são as produzidas para a obra de João Guimarães Rosa, com destaque para *Sagarana* (fig. 10), livro para o qual também fez as ilustrações e uma série de vinhetas. Sobre o fundo preto da capa e da contra capa destacam-se as xilogravuras que representam o universo do livro, projetados à frente pelos círculos amarelos nos quais se inserem. Aqui foi analisada a 12ª edição, em que o *lettering* do título recebe um tratamento especial, com traços movimentados preenchendo o interior das letras brancas e retas, criando uma textura que aproxima visualmente o título dos outros elementos da capa.

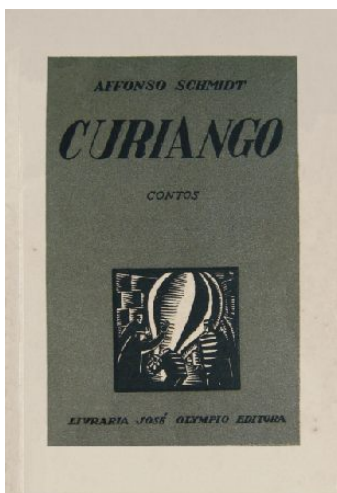
As figuras 11 e 12 mostram mais duas obras de Guimarães

Rosa com capas de Poty: *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*. Esta última foi dividida em três volumes⁵ lançados separadamente, com o mesmo desenho de capa. Eram impressos em duas cores, mantendo-se o preto e alterando a segunda cor de cada volume. Um retângulo preto posicionado ao centro na metade superior da capa separava a informação textual do restante dos elementos, proporcionando fácil mudança do título de cada livro. Em *Grande Sertão: Veredas* também há uma área chapada de cor que protege o texto e garante a ele certo destaque. Outra semelhança entre as duas capas é a composição da ilustração. Assim como em *Sagarana*, não foi representada uma cena única. Como assinala Paula Ramos: “No caso de Poty, as imagens funcionam como sugestões, como lampejos entre o texto, dialogando com ele, sobretudo com sua cadência solta e de tom conversado” (RAMOS, 2007, p. 87). Assim, as capas apresentadas compõem-se de um conjunto desses “lampejos”, dando uma idéia geral do universo da obra, ao invés de tentar sintetizar o livro por meio da transcrição visual de apenas uma de suas passagens.

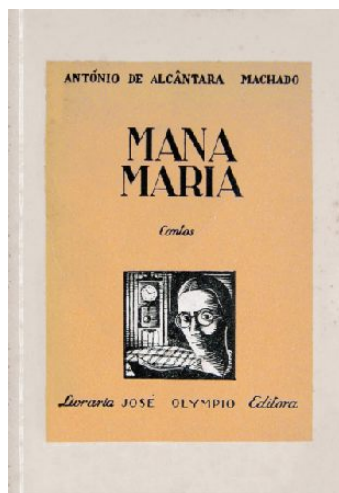
Essas edições dos livros de Guimarães Rosa receberam cuidado especial da editora de José Olympio, de modo que Poty pôde trabalhar, além da capa, a contracapa dos livros (algo incomum, já que esse espaço era normalmente reservado à propaganda de outros lançamentos da casa editora).

Luís Jardim (1901-1987) possivelmente é mais conhecido como escritor. Seu romance *Maria Perigosa* foi vencedor do prêmio Humberto de Campos em 1939. Iniciou a carreira de desenhista na Revista do Norte, em Recife. Em 1936 mudou-se para o Rio de Janeiro. Era produtor gráfico da José Olympio, cuidando

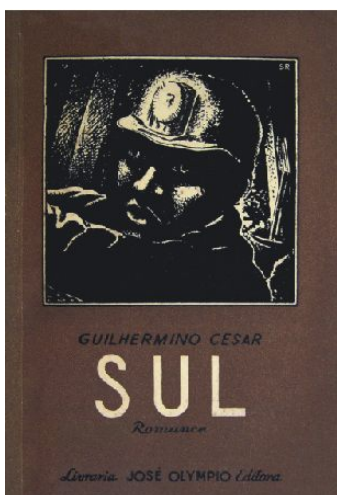
5. No Urubuquaquá, no Pinhém, Manuelzão e Miguilim e Noites do Sertão.



4. Capa de Santa Rosa
1935 - 18,5 x 12,5cm
Livraria José Olympio Editora



5. Capa de Santa Rosa
1936 - 18,5 x 12,5cm
Livraria José Olympio Editora



6. Capa de Santa Rosa
1939 - 18,5 x 12,5cm
Livraria José Olympio Editora



7. Capa de Santa Rosa
1939 - 18,5 x 12,5cm
Livraria José Olympio Editora



8. Capa de Santa Rosa
1952
Livraria José Olympio Editora
Imagem: Cunha Lima e Ferreira

principalmente do miolo dos livros e das ilustrações internas (fez também muitos retratos a bico de pena), mas também desenhava capas.

Um exemplo é a capa do livro de poemas de Lêdo Ivo, de 1955, onde alterna formas abstratas com imagens ilustrativas dos títulos *Um Brasileiro em Paris* e *O Rei da Europa* (figura 13). Assim como nas capas de Poty, a relação das letras com a imagem é mais próxima. O preenchimento do título com a tinta não é uniforme, deixando algumas “falhas” em branco, exatamente como o preenchimento da forma curvilínea abstrata ao fundo.

Podemos observar neste exemplo que a assinatura da editora segue um modelo muito utilizado por Santa Rosa, diferenciando as palavras “Livraria” e “Editora” do nome de José Olympio.

Segundo a apresentação da quarta edição de *Primeiras Estórias* (fig. 14), de Guimarães Rosa, de 1962, Jardim fez, “a pedido do Autor, desenhos-miniaturas, com paciência chinesa, para cada uma das estórias”⁶. Vemos aqui, assim como nas capas de Poty descritas acima, uma capa composta por um conjunto de desenhos dispostos sobre um fundo sem cenário, como pequenos *flashes* do livro. Dessa forma mantêm-se uma coerência com as outras edições de Guimarães Rosa ilustradas por Poty.

6. Apresentação da quarta edição de *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1968.

1.2 - A Globo e sua Seção de Desenho

Outra editora com presença notável nas décadas de 1930, 1940 e 1950 era a Livraria Editora do Globo, de Porto Alegre. Notável não só pelos títulos publicados, mas pela qualidade gráfica do trabalho de seus ilustradores e capistas.

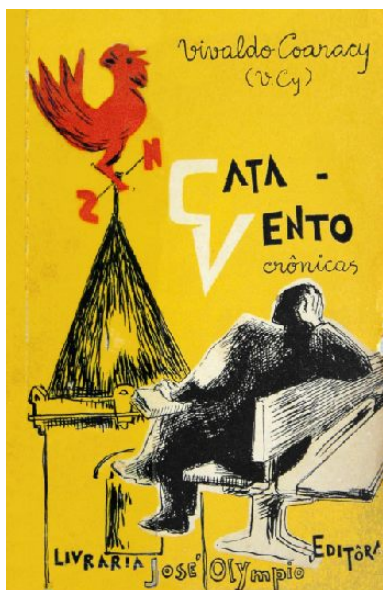
A Livraria foi fundada em 1883 por Laudelino Pinheiro Barcellos, na rua da Praia, centro de Porto Alegre. Publicou o primeiro livro em 1899, e em 1918 trocou de proprietário, após a morte de seu fundador. Seu novo dono passou a ser José Bertaso, que lá trabalhava desde 1890 e cujo filho Henrique posteriormente assumiria a direção editorial da livraria.

Em 1929 começa a circular a Revista do Globo, publicada até 1967. As capas da revista eram modernas e impactantes. A Globo sempre teve em seu “elenco” artistas marcantes, estando as capas produzidas para a editora entre o melhor da produção gráfica da primeira metade do século passado. Em seu estudo sobre o imaginário de modernidade nas capas da *Revista do Globo*, a jornalista Paula Ramos comenta:

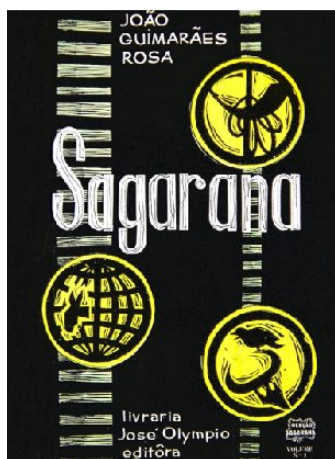
O fato é que a publicação era um estrondoso sucesso, conquistando leitores Rio Grande afora e estabelecendo padrões para jornalistas, fotógrafos e artistas gráficos por continuados anos (RAMOS, 2002).

E mais adiante, fala sobre a Seção de Desenho da editora, coordenada por Ernst Zeuner:

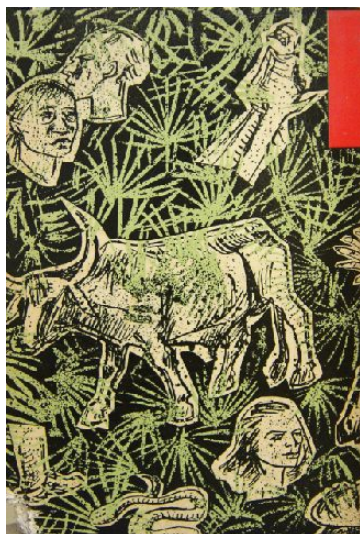
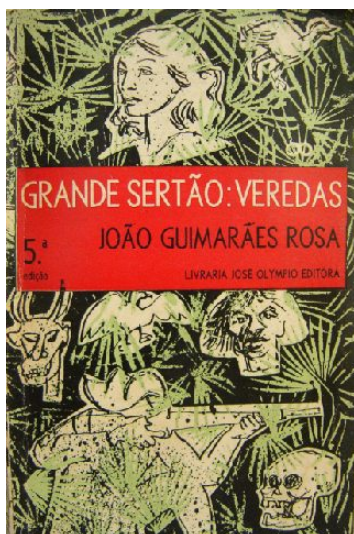
De fato, assim como a Seção Editora poderia ser encarada como uma “Faculdade de letras”, a Seção de Desenho bem que passava por uma Escola de Artes. Muitos artistas tiveram nela uma espécie de curso completo. Ali eles aprendiam a desenhar, compor



9. Capa de Poty
1956 - 15 x 23cm
Livraria José Olympio Editora



10. Capa e quarta capa de Poty
1956 - 13 x 18cm
Livraria José Olympio Editora



11. Capa e quarta capa de Poty
1967 (5. ed) - 14 x 21cm
Livraria José Olympio Editora

páginas, finalizar capas, fazer gravuras e litografias, utilizar convenientemente os meios de reprodução de imagem a fim de alcançar os melhores resultados.
(RAMOS, 2002)

No final dos anos 30, a Revista do Globo passa por grandes mudanças após a saída de Érico Veríssimo (diretor do quinzenário até 1939), entre elas a predominância da fotografia sobre a ilustração. Com menor demanda por seus desenhos dentro da Revista, os ilustradores da Globo passaram a se dedicar mais aos livros da editora (RAMOS, 2002). Entre estes destacam-se, além de Ernst Zeuner, Nelson Boeira Faedrich, Edgar Koetz e João Fahrion.

A importância de Ernst Zeuner é abordada em estudo de Leonardo Menna Barreto Gomes (2005). Algumas das considerações do artigo dão detalhes sobre o trabalho com o desenho tipográfico dentro da oficina da editora de Porto Alegre, destacando a contribuição significativa dos ensinamentos de Zeuner:

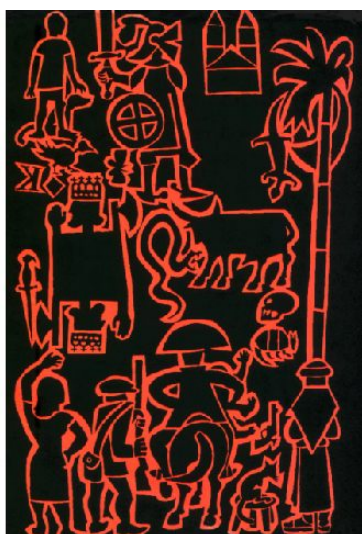
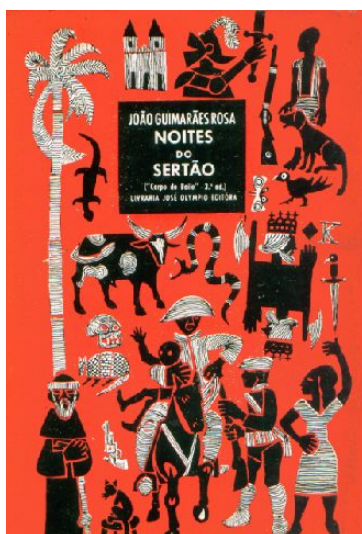
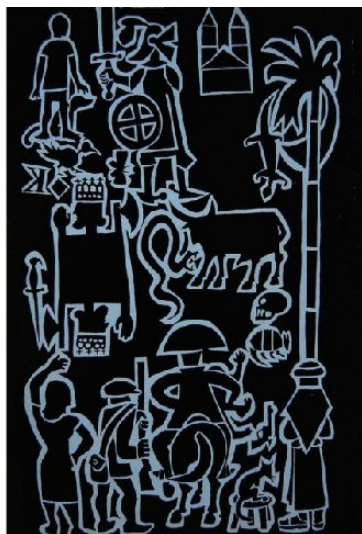
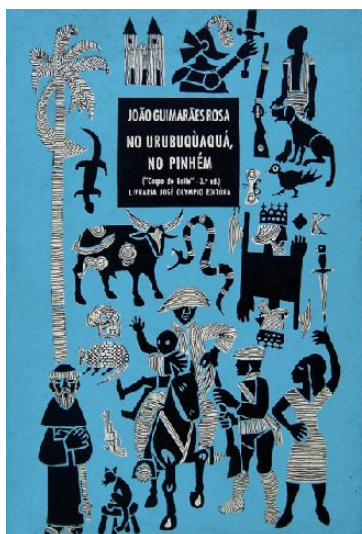
Zeuner não se restringiu aos catálogos tipográficos adotados pelas oficinas da Globo: estimulou seu pessoal a diversificar, pelo desenho, o traçado das fontes padrão. Contudo, exigiu da equipe conhecimento acurado dos estilos tradicionais. Para tanto, pedia aos desenhistas que traçassem os padrões conhecidos a título de exercício, para que se conscientizassem das características estruturais e da aparência expressiva dos tipos. Na composição dos textos, chamava a atenção de seus aprendizes para espaçamentos entre as letras e entre as linhas de composição, mostrando que o ritmo, a seu ver, era mais visual que métrico. Para a complementação desse aprendizado, Zeuner pedia à sua equipe que copiasse em cadernos de caligrafia os alfabetos-padrão e incluíssem variações com desenhos de gosto pessoal. (GOMES, 2005, p. 252)

Um exemplo do resultado deste cuidado com os tipos é a edição de 1937 de *As Aventuras de Tibicuera* (fig. 15), onde a precisão e beleza do desenho de Zeuner para as letras do título impressionam. Ele consegue “decorar” as letras prolongando as hastes das iniciais de cada palavra, sem perder a coerência no desenho e encaixando perfeitamente as palavras em seu invólucro, um quadrado rotacionado que divide as duas cenas antagônicas da capa. Cenas estas representadas em ilustração rica em cores.

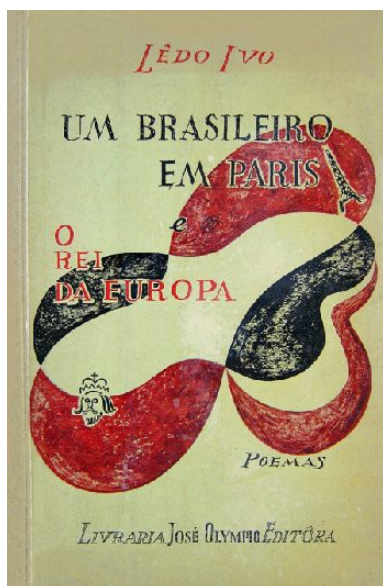
Outra importante capa de Zeuner é a do primeiro romance de Érico Veríssimo, *Fantoches* (fig. 16). Nela as letras do título se empilham e caem como blocos de brinquedo, envolvendo os bonecos aos quais o título faz menção. É o texto tomando parte da ação e não só da informação.

A figura 17 mostra duas capas para o mesmo romance de Érico Veríssimo, aproveitando a oportunidade de colocar lado a lado um desenho de Zeuner, de 1939, e outro de Eugênio Hirsch, de 1963. A semelhança entre as duas fica por conta do dinossauro ilustrado (provavelmente Hirsch teve como referência a primeira edição). Em relação às cores, porém, o contraste é grande, já que Zeuner compõe seu cenário com matizes quentes predominando enquanto a capa de Hirsch é um tanto sombria, dominada por preto e azul. Também é grande a diferença nas soluções tipográficas adotadas. Hirsch coloca todo o peso no sobrenome do autor, compondo-o em um *lettering* confuso para leitura, mas de grande impacto. É neste tipo de desenho tipográfico, em que a visualidade se sobrepõe à legibilidade, que esta pesquisa concentrará a maior parte de sua atenção.

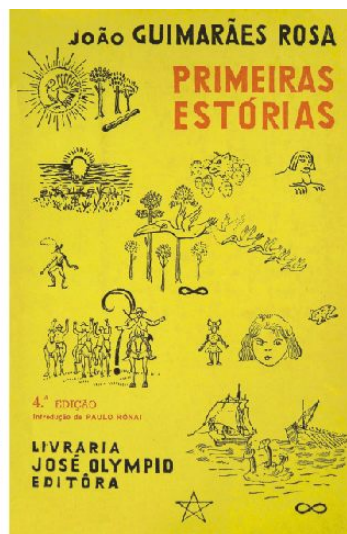
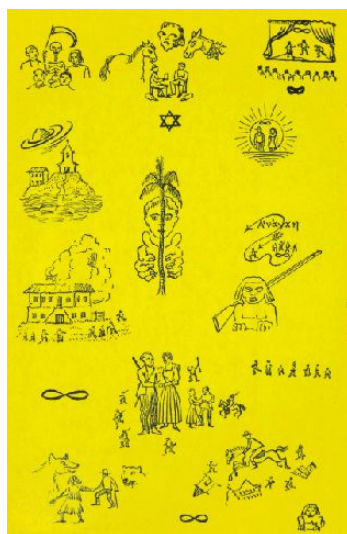
Um desenhista que se destacou no grupo de Zeuner, pela atenção que deu aos exercícios de tipografia, foi Edgar Koetz,



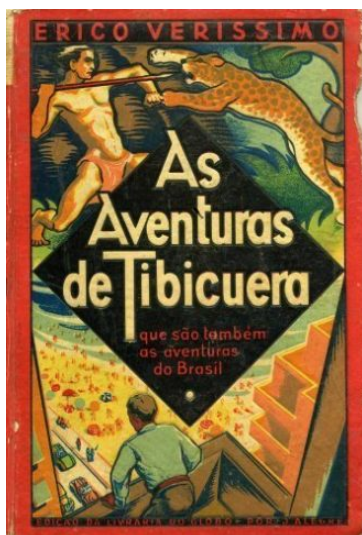
12. Capas e quarta capa de Poty
1965 (3a ed) - 13 x 18cm
Livraria José Olympio Editora



13. Capa de Luis Jardim
1955 - 15 x 23cm
Livraria José Olympio Editora



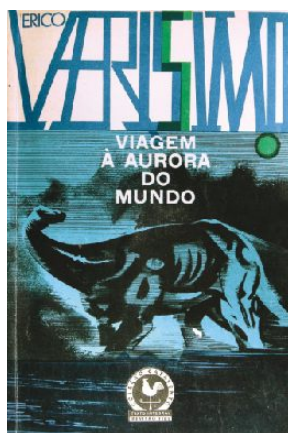
14. Quarta capa, lombada e capa de Luis Jardim
1962 - 15 x 23cm
Livraria José Olympio Editora



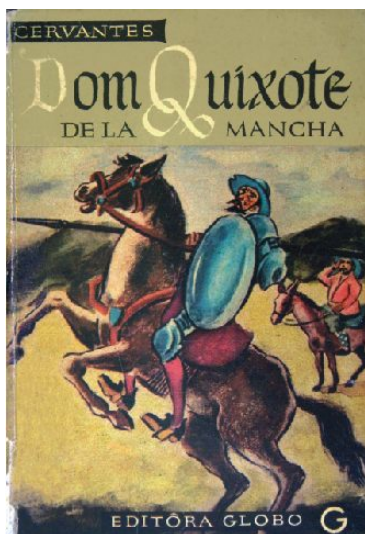
15. Capa de Ernst Zeuner
1932
Livraria Editora do Globo
Imagem: Paula Ramos



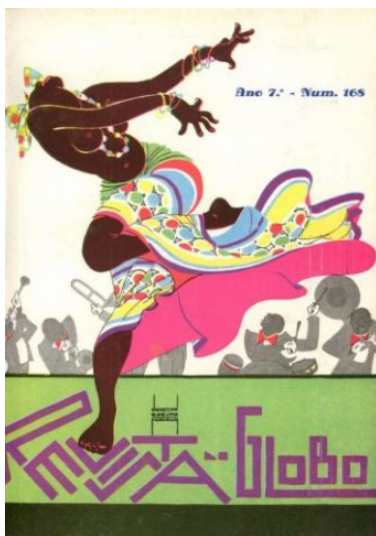
16. Capa de Ernst Zeuner
1932
Livraria Editora do Globo
Imagem: Menna Barreto Gomes



17. Capas de Ernst Zeuner - 1939 (à esquerda) e Eugênio Hirsch - 1963
Livraria Editora do Globo
Imagem (Zeuner): Menna Barreto Gomes



18. Capas de Edgar Koetz
1940 (esq.) e 1953 (dir.)
Livraria Editora do Globo



19. Capa de Nelson Boeira Faedrich
1936
Livraria Editora do Globo
Imagem: Paula Ramos
20. Capa de Nelson Boeira Faedrich
1938
Livraria Editora do Globo

que chegou inclusive a ministrar o curso *Anatomia da Letra* na Escola de Propaganda do Masp, em São Paulo, para onde se mudou em 1952 (GOMES, 2005, p. 253).

É possível observar a habilidade de Koetz no desenho de letras nas duas capas da figura 18. Enquanto as formas caligráficas tem destaque na edição de 1953 de *Dom Quixote*, as letras de *Casamentos na Tormenta Vermelha* remetem, por seu desenho e pela composição em diagonal, aos cartazes do construtivismo russo.

Outro ilustrador que se destacou no grupo de Zeuner foi Nelson Boeira Faedrich (1912-1994). Faedrich foi um dos principais capistas da Revista do Globo. O número 168, de 1935 (fig. 19), fornece um ótimo exemplo de interação entre ilustração e tipografia, onde uma dançarina “pisa” na palavra Revista, desmontando-a. Graças a um desenho cuidadoso, a palavra mantém ao mesmo tempo integridade visual e movimento caótico.

Em *Rosa Maria no Castelo Encantado* (fig. 20), Faedrich desenha letras de terminações arredondadas e sem variação de espessura nas hastes, que se sobrepõem ao fundo com certo efeito de transparência graças à variação tonal na intersecção das letras com os anéis de cor que compõem o fundo. Iniciais e outras letras têm suas formas exacerbadas, tornando-se também ilustradas.

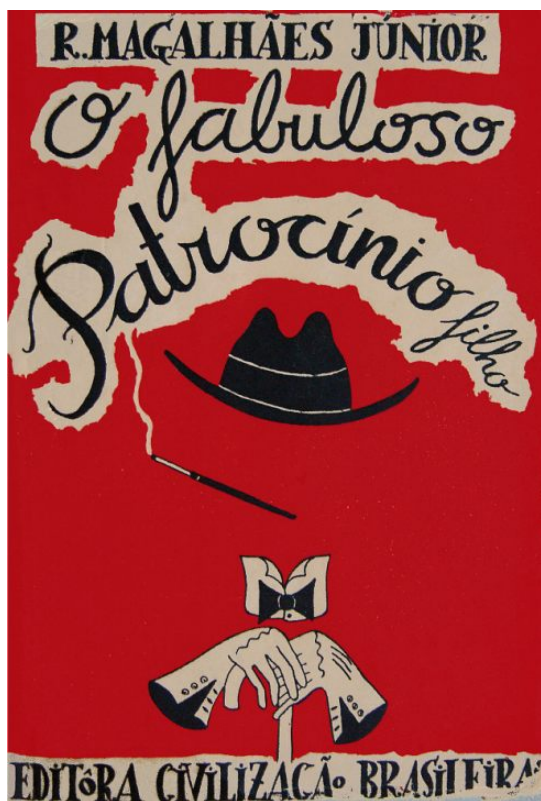
1.3 - As capas da Civilização Brasileira nos anos 1950

A Editora Civilização Brasileira foi fundada em 1932 pelo poeta Ribeiro Couto, pelo escritor Gustavo Barroso e pelo livreiro

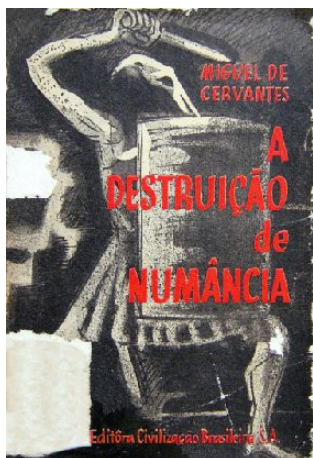
carioca Getúlio Costa. Ribeiro Couto vendeu sua parte da editora a Octalles Marcondes Ferreira, dono da Companhia Editora Nacional, e posteriormente Barroso vendeu sua parte ao banqueiro Fenício Marcondes Ferreira, irmão de Octalles. Na Companhia Editora Nacional trabalhou Ênio Silveira, que posteriormente receberia de Octalles a incumbência de administrar a Civilização Brasileira. O início dessa trajetória de Ênio será contemplada no capítulo seguinte, que narra parte da formação profissional do editor até o momento em que contrata Eugênio Hirsch como seu principal capista.

No decorrer dos anos 1950, antes de iniciar a parceria com Hirsch, Ênio Silveira encomenda capas a diversos artistas, sendo os mais frequentes Poty, Nora Rónai, Manoel Segalá e Walter Lewy. Além deles, atenderam a demanda da Civilização Brasileira, com menor frequência, artistas gráficos como Bea Feitler, Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Jaguar e Athos Bulcão. (MARIZ, 2005, p. 119)

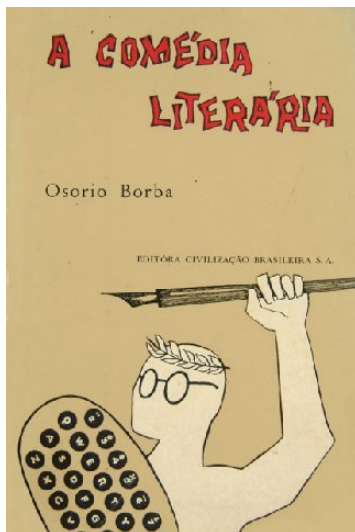
O alemão Walter Levy (1905-1998) desenhou a capa de *O Fabuloso Patrocínio Filho* (fig. 21), em 1957. Sobre um fundo vermelho vivo, chapéu, bengala, luvas e piteira aparecem como se vestissem um homem invisível. A fumaça do cigarro se prolonga até o fundo branco que envolve o título do livro, dando a entender que as letras estão sobre uma nuvem de fumaça. No rodapé do livro há um interessante *lettering* com letras serifadas alongadas formando o nome da editora. Diferente do que acontece com o nome do autor no topo da capa, as letras “I” são rebaixadas de modo que seu pinga fica alinhado ao topo das letras vizinhas, e os dois “o”s são reduzidos a um terço de sua altura. Embora sirvam como elemento gráfico decorativo nessa situação, a presença dos pingos pode indicar falta de treinamento formal em desenho de letras, já que a princípio eles não fazem parte do desenho do I maiúsculo.



21. Capa de Walter Levy
1957 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



22. Capa de Poty(?)
1957
Editora Civilização Brasileira



23. Capa de Nora Rónai
1957 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



24. Capa e quarta capa de Athos Bulcão
1957 - 13,5 x 20,5cm (refilado na encadernação)
Editora Civilização Brasileira

Curiosamente, durante minha busca por livros da Civilização Brasileira na década de 1950, foram encontrados dois volumes que usam a mesma figura básica: a do guerreiro com escudo e lança (ou espada). As soluções gráficas adotadas em cada um, porém, diferem bastante, de acordo com o conteúdo da obra. *A Destruição de Numância* (fig. 22), de 1957, tem maior carga dramática, com texto em vermelho sobreposto à gravura em água-forte de um guerreiro mascarado pronto para atacar, envolto no fundo preto e nas texturas típicas desta técnica de gravura em metal (corrosão do cobre por meio do ácido). Embora este volume não traga crédito ao capista, pode-se supor a autoria de Poty, comparando o estilo dos traços e as proporções das figuras humanas na capa (e também nas ilustrações do miolo) com outros desenhos do artista paranaense. Já a capa de Nora Rónai para *A Comédia Literária* (fig. 23) tem um toque de humor, áreas chapadas e cores claras. O guerreiro em posição de ataque tem em seu escudo o teclado da máquina de escrever, e sua lança é outro instrumento de escrita: uma pena. No lugar de uma máscara ou capacete, ele usa óculos e uma coroa de louros.

Athos Bulcão (1918-2008) desenhou a capa de *Um Encontro Marcado*, em 1959 (fig. 24), compondo um mosaico de fotografias (ou pedaços de fotografias). A ele foram sobrepostas tiras de fundo branco trazendo em si o nome do autor e título do livro, impressos em tipos sem serifa geométricos (Futura negrito itálico). Bulcão se antecipa a Eugênio Hirsch no uso da fotografia e de imagens que tendem ao abstracionismo. Hirsch faria uso desses recursos principalmente a partir de 1963.

Vê-se pelos exemplos que os livros da Civilização Brasileira dos anos 1950 ainda buscavam uma identidade bem definida. Apesar de alguns ilustradores serem frequentes, como

Lewy, Poty e Nora Rónai, seus estilos diferiam entre si e alguns deles tinham seu trabalho previamente associado à outras editoras, como a Companhia Editora Nacional (Lewy) e José Olympio (Poty). Ênio Silveira encontraria a identidade que buscava a partir da colaboração frequente com Eugênio Hirsch, cujo trabalho se tornaria uma espécie de tradução visual do projeto editorial de Ênio, versátil e ousado. Quase todas as capas da Civilização de 1959 a 1965 levam a assinatura de Hirsch. Poucas foram as exceções encontradas durante a pesquisa.



Eugênio Hirsch,

ÊNIO SILVEIRA

e o início da

“revolução”



25.
Brochuras sem e com refilê.



26.
Capa de Eugênio Hirsch
1959 - 14 x 21 cm
Editora Civilização Brasileira

O presente estudo não tem seu foco voltado à história editorial brasileira, mas tem o livro como uma peça-chave, sendo este o suporte no qual se desenrola a “ação” que será narrada daqui em diante. A tipografia esteve desde sua gênese intensamente ligada ao objeto livro. Enquanto técnica de composição de textos para reprodução impressa, foi uma força propulsora da disseminação da leitura pelo mundo. Seu desenvolvimento, principalmente em seus primeiros 300 anos de vida, esteve sempre ligado a seu desempenho na impressão de livros e na leitura deles.

No Brasil do século 20, muitas foram as figuras que se destacaram pela dedicação aos livros, atuando como editores, diagramadores, designers. Uma dessas figuras, fundamental na trajetória de Eugênio Hirsch como capista, foi o editor Ênio Silveira, que no início dos anos 1950 tomou a frente da editora Civilização Brasileira, um marco na história editorial brasileira.

Ênio Silveira nasceu em 1925, na capital São Paulo, numa família de classe média com tradição intelectual, que lhe propiciou uma rica formação cultural.

Quando cursava a Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo (ELSP), Ênio resolveu procurar um emprego que lhe ajudasse a se tornar financeiramente independente da família. Através de uma amiga, Leonor Aguiar, foi apresentado ao escritor e editor Monteiro Lobato, fundador da Companhia Editora Nacional (C.E.N.) junto a Octalles Marcondes Ferreira. Lobato, que editava os livros de Waldomiro Silveira, avô de Ênio, deu ao rapaz uma carta de recomendação a Octalles. Na Editora Nacional, que na época já tinha como carro-chefe os livros didáticos, Ênio iniciou sua carreira, em 1944, conheceu muitos escritores, como Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira, e percebeu que seu destino estava em meio aos livros (FERREIRA, 1992, p. 37).

Ênio foi para os Estados Unidos, em 1946, estabelecendo-se em Nova Iorque, onde trabalhou na editora Alfred A. Knopf e estudou na Universidade de Columbia. Esse período de experiência foi decisivo na vida profissional de Ênio, que além de fazer contato direto com escritores que futuramente editaria no Brasil, pôde acompanhar de perto como o livro era tratado dentro do universo comercial norte-americano.

Aprendi com Alfred A. Knopf algumas técnicas de divulgação do livro, a modernização dos contatos. Isso eu aproveitei muito em sua editora. Eu ia a todos os setores, via, acompanhava os departamentos, observava o funcionamento do departamento comercial, o tipo de promoção que se fazia. Daí, voltei para o Brasil com uma visão bastante profunda da atividade editorial. (FERREIRA, 1992, p. 37)

Este contato sem dúvida moldou parte da face administrativa da Civilização Brasileira, influenciando os processos de divulgação e inclusive o aspecto visual dos livros, como veremos adiante.

Além do aspecto profissional, a estadia nos EUA também acrescentou à vivência política de Ênio, que através dos escritores Richard Wright e Howard Fast, passou a frequentar o Partido Comunista norte-americano. Antes disso, Ênio participou de muitas atividades no Partido Comunista do Brasil. Sua ideologia e sua personalidade forte seriam decisivos para o futuro da editora que viria a comandar. A Civilização Brasileira sofreu todo tipo de perseguição durante o regime militar, inclusive um atentado a bomba em sua livraria na rua Sete de Setembro, na cidade do Rio de Janeiro.

Poucos meses após a volta de Ênio Silveira ao Brasil, em 1948, Octalles, então seu sogro, deu-lhe a incumbência de administrar a Civilização Brasileira (caso contrário a editora carioca, que não estava indo bem, e em cuja administração havia suspeita de desvios, seria fechada). Mesmo casado e com um filho pequeno, Ênio mudou-se para o Rio para um período de experiência de seis meses, e percebeu grandes possibilidades de desenvolvimento para a Civilização, que na época tinha alguns poucos sucessos comerciais, como o *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, descobri que havia um grande vazio porque, embora a figura de José Olympio fosse uma figura extremamente respeitável e fundamental para a história do livro no Brasil, havia uma panela da editora José Olympio, alguns autores entravam, outros não entravam na José Olympio. Senti que aquela era uma vasta área de manobra que me permitiria trabalhar como editor, trazendo autores brasileiros, o que comecei a fazer muito rapidamente.
(FERREIRA, 1992, p. 52)

Em 1952 Ênio Silveira assumiu a direção executiva da editora, e a fim de conquistar maior independência nas decisões

editoriais e administrativas, passou a comprar, aos poucos, as ações da Civilização, até tornar-se independente da C.E.N., em 1963.

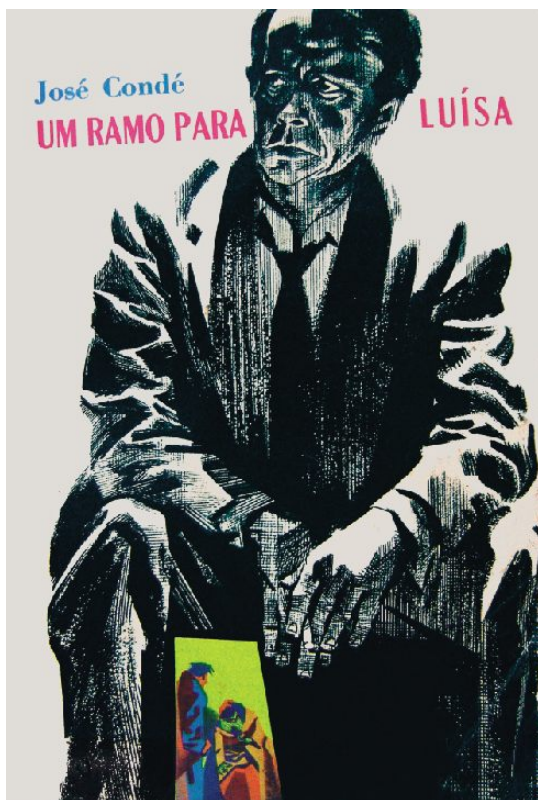
Segundo o próprio Ênio, ele teria introduzido no Brasil a brochura aparada, algo que os editores mais tradicionais lamentavam. Até meados do século passado, a maioria dos livros não eram refilados, sendo que o leitor devia abri-los com uma espátula.

Outra inovação de Ênio foi o investimento em propaganda, reflexo da visão adquirida em sua estadia na editora norte-americana. O livro nos EUA era encarado também como um produto industrial, portanto deveria ter grande circulação.

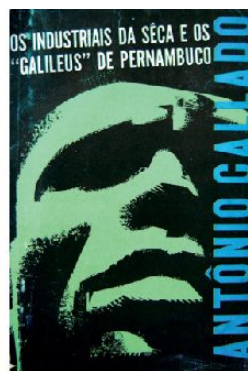
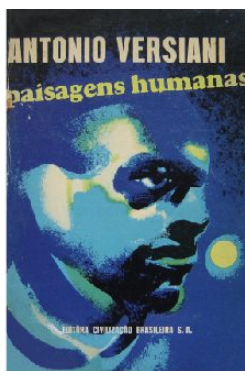
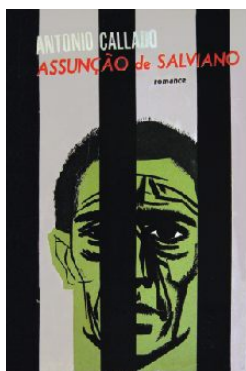
Fui também introdutor no Brasil de propaganda de livros. Pela primeira vez se fez propaganda agressiva de livros. Usei outdoor, que naquela época ainda era muito incipiente aqui. E as pessoas ficavam muito chocadas. O José Olympio me dizia: - Mas você está transformando o livro num objeto vulgar.
(FERREIRA, 1992)

A reação dos editores mais tradicionais estaria ligada à adoção, pela intelectualidade brasileira, de modelos culturais franceses, inclusive no que se referia ao livro. “O livro brasileiro era igual a um livro francês, igual. A capa era tipográfica, não era ilustrada, o livro não tinha orelhas, o livro era de brochura não aparada.” (FERREIRA, 1992, p. 156)

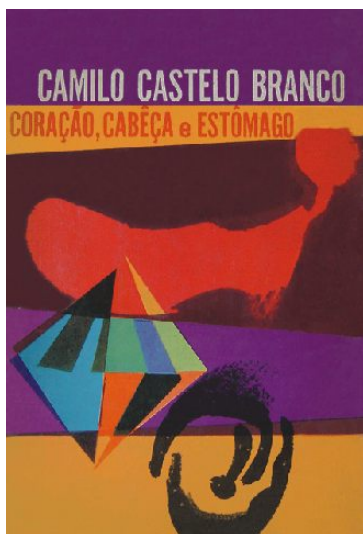
Há uma generalização por parte de Ênio Silveira quando afirma que as capas brasileiras eram unicamente tipográficas, sem ilustração. Embora o modelo francês se fizesse presente, já havia muito tempo que se produziam capas ilustradas no meio editorial brasileiro. A Globo, de Porto Alegre, destaca-se na história do livro brasileiro, entre outras coisas, pela intensa



27.
Capa de Eugênio Hirsch
1959 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



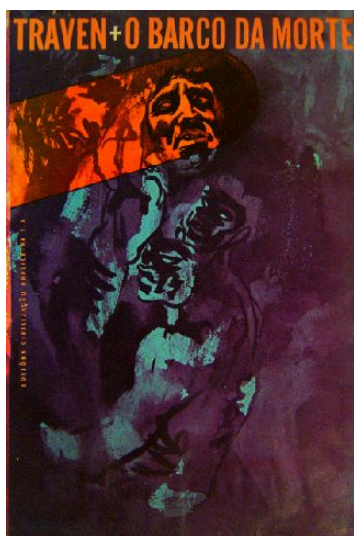
28. Capas de Eugênio Hirsch
1960 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



29. Capa de Eugênio Hirsch
1961 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



30. Capa de Eugênio Hirsch
1960 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



31. Capa de Eugênio Hirsch
1964 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira

produção de seus ilustradores, não reservada apenas ao miolo das publicações, mas também tomando a frente delas, conforme comentado no capítulo anterior. Nos anos 1930 até 1950, as ilustrações estavam sempre presentes nas capas de Santa Rosa para a José Olympio e para a Pongetti, embora confinadas à estrutura clássica da capa de livro (nome do autor, título do livro e nome da editora no rodapé, geralmente centralizados).

Mesmo na França, o modelo de capas tipográficas já convivia com a brochura refilada de capas totalmente ilustradas, como pode ser visto comparando *Les Hommes de la Route*, de 1957, com a edição do romance de L. F. Celine, pela editora Gallimard, de apenas dois anos antes (fig. 25).

As mudanças no mercado brasileiro são contemporâneas de novos procedimentos da indústria editorial norte-americana, que passava a investir mais nas brochuras, reeditando clássicos da literatura em livros de bolso, formato bastante procurado por estudantes universitários. Alguns editores investiram também em lançamentos no formato de brochuras, “o que fez com que design e tipografia inovadores fossem ainda mais valorizados.” (HELLER, 2007, p. 247)

Essas constatações não diminuem a relevância da renovação gráfica promovida nos livros da Civilização. A brochura, formato relegado à edições baratas, muitas vezes associado a literatura descartável, seria o meio base de todo o catálogo da editora carioca. Como comenta Hallewell:

Com isso, deu início a uma revolução que, desde então, se estendeu à indústria editorial brasileira como um todo. O aspecto do moderno livro brasileiro, de qualquer editora, ajusta-se basicamente ao estilo adotado pela Civilização Brasileira em meados da década de sessenta. As capas passaram a ser desenhos ocupando toda a altura e largura do volume, em tista

quatro cores, quase sempre com o devido crédito ao artista no verso da página de rosto. (...) De muitas maneiras, as inovações representaram um rompimento final com padrões e práticas oriundos da França e a adoção de métodos norteamericanos. (HALLEWELL, 1985:454)

Além das margens refiladas e da impressão colorida offset, um dos motores da reforma visual da Civilização foi Eugênio Hirsch, como lembra o próprio Ênio Silveira: “Suas capas eram muito vigorosas. Ele dizia assim: ‘Não vim para agradar, vim para agredir’. Agredir no sentido visual. Ele era um criador e chamou muita atenção.” (FERREIRA, 1992, p. 156)

2.1 - A chegada de Eugênio Hirsch

A história do livro no Brasil deve muito a Monteiro Lobato. Além de grande escritor, ele foi um empreendedor ousado, que nos anos 1920 e 1930 renovou o mercado editorial, e deixou, além do legado cultural, maquinário que modernizou parte da indústria gráfica brasileira.

Não bastasse tudo isso, Lobato foi ainda responsável indireto por um encontro que viria renovar o aspecto gráfico de nossos livros. Como dito no início deste capítulo, foi ele quem recomendou Ênio Silveira a Octalles Marcondes Ferreira, o que ajudou o rapaz a iniciar sua carreira na Companhia Editora Nacional, através da qual chegou à Civilização Brasileira. E foi Lobato, também, quem iniciou esforços para trazer ao Brasil um certo desenhista que trabalhava na Argentina, e chamou sua atenção ao ilustrar edições de sua obra pela Editorial Codex. Este ilustrador era Eugênio 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 apud Mariz, 2005, p. 258)

Este trecho de uma carta de Lobato mostra que já havia negociações adiantadas para a vinda de Hirsch ao Brasil. O acordo, porém, não se concretizou por causa da morte do escritor, em 1948.

Em entrevista a Ethel Leon, o artista comenta uma reunião com Monteiro Lobato:

Eu viajei para São Paulo e Monteiro Lobato me recebeu em seu apartamento, de peignoir vermelho até os pés (...) Ele me disse que homens sérios fazem organogramas. Pois bem, nós fizemos muitos e muitos, mas nada saiu disso. O que aconteceu foi que me apaixonei pelo Brasil e voltei para a Argentina disposto a me mudar para cá.

(LEON, 1991, p. 111)

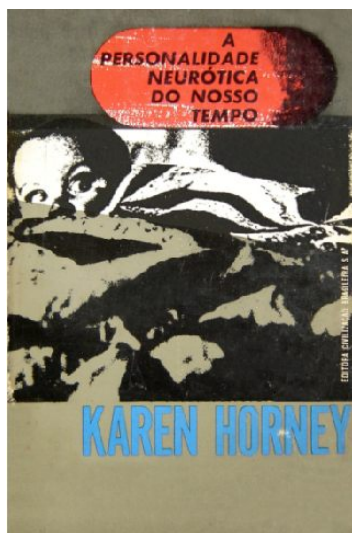
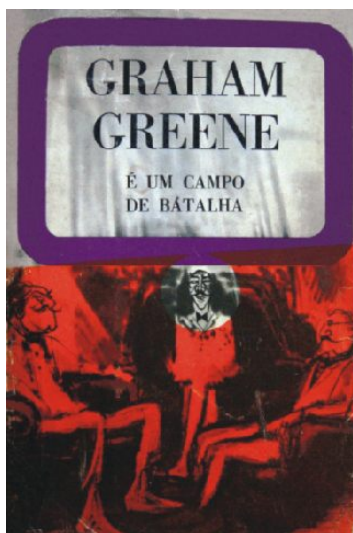
As fontes estudadas divergem um pouco em relação à data do primeiro contato de Hirsch com o escritor brasileiro. Mariz o posiciona em 1946, em visita de Monteiro Lobato a Buenos Aires. Segundo o texto de Ethel Leon, o encontro teria sido em uma exposição de artes plásticas, em 1955. Esta data provavelmente resulta de uma confusão da memória do ilustrador e designer, ou de um erro de digitação, já que em 1955 Lobato já havia falecido. Na segunda hipótese, pode-se imaginar que a exposição aconteceu em 1945, data mais plausível, e próxima da indicada por Mariz.

Chegando ao Brasil em 1957, o austríaco mudou-se para o

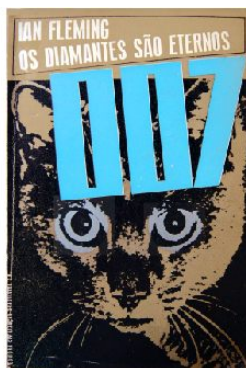
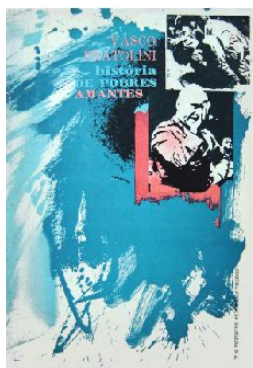
Rio de Janeiro em um período de efervescência cultural. As artes plásticas absorviam o impacto do Concretismo e do Neo Concretismo, e o Rio logo deixaria de ser a capital federal, lugar destinado a Brasília, cuja construção mexia com o país e provocava debates também no campo da arquitetura. Fernando Paixão, organizador de Momentos do Livro no Brasil, resume o panorama de agitação no campo político e cultural na passagem dos anos 1950 para os 1960:

Todos concordavam que o desenvolvimento era primordial, mas divergiam quanto aos caminhos para atingi-lo. No início dos anos 60, as críticas ao modelo econômico adotado pelo governo Juscelino, as reivindicações populares e as denúncias da “invasão estrangeira” se manifestavam vivamente. Havia um clima de contestação no ar, uma efervescência política e cultural nunca vista, uma valorização da cultura brasileira e a crença num projeto nacional revolucionário como, talvez, nunca mais se veria. (PAIXÃO, 1996, p. 109)

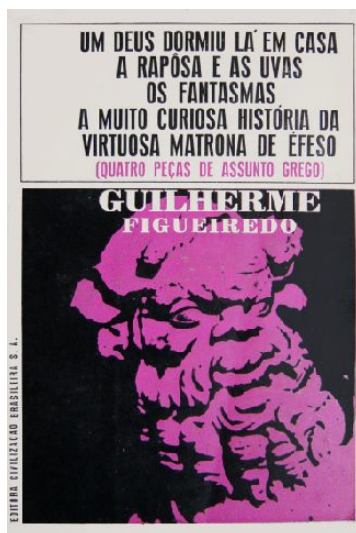
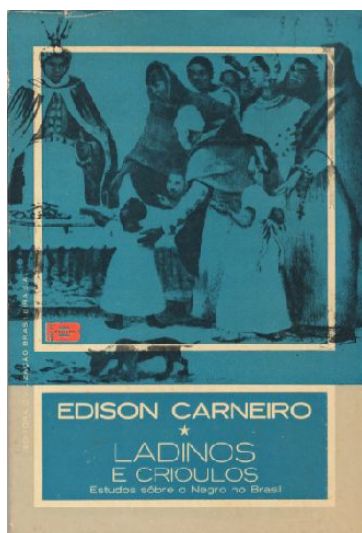
Após um período em agências de publicidade, Hirsch iniciou sua parceria com a Civilização Brasileira, a partir de 1959, e encontrou as condições ideais para desenvolver um trabalho marcante. A primeira edição brasileira de *Lolita*, o polêmico romance de Vladimir Nabokov, se constituiria num marco do design gráfico brasileiro. O livro, que recebeu grande investimento publicitário para seu lançamento, fez grande sucesso e apresentava uma capa de extremo contraste (fig. 26). O título do livro ocupava toda a largura do volume, unindo-se às margens laterais. O desenho das letras do título se assemelha à Futura Black, de Paul Renner, pelas formas estêncil geométrizadas. Mas as letras de Hirsch são mais condensadas, e seu “A” tem formas curvas no topo, ao contrário do formato triangular



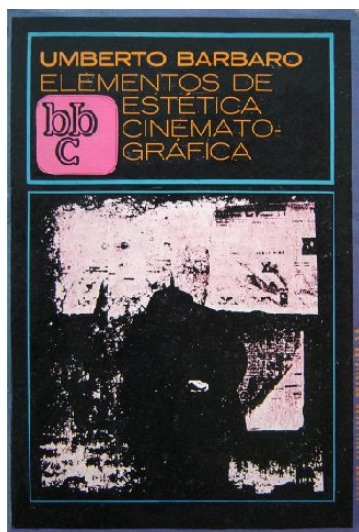
32. Capas de Eugênio Hirsch
1964 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



33. Fotografia em capas de Eugênio Hirsch
1963, 1964 e 1965 respectivamente.
Editora Civilização Brasileira



34. Capas de Eugênio Hirsch
1965 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



usado por Renner.¹ Posicionado bem ao topo, o título deixava abaixo de si um enorme espaço em branco, já que a ilustração, uma figura de menina, de cores contrastantes e desenho anguloso, se fundia ao desenho das letras I e T de Lolita. O nome do autor invade o branco, ou sobe por este em direção ao título e à figura da menina, composto em inclinação que se alinha à diagonal da parte inferior da letra L.

A capa de Lolita se assemelha a um cartaz publicitário, estabelecendo a nova e vigorosa linguagem gráfica dos livros da Civilização Brasileira. Essa linguagem se apóia inicialmente nos expressivos desenhos de Hirsch, como em *Um Ramo para Luíza*, de 1959 (fig. 27). Nas capas de 1960 é recorrente a representação da figura humana, com o rosto ocupando a maior parte do espaço disponível, ou projetado para frente até que extrapole os limites da página (fig. 28). A partir do ano seguinte passam a marcar presença também as composições abstratas, como em *Coração, Cabeça e Estômago* (fig. 29). Nesta mesma capa pode ser observado o gosto de Hirsch pelas cores fortes, combinando matizes vibrantes, contrastando complementares como amarelo e violeta e ainda adicionando o vermelho. Sobre esta questão é preciso realçar o suporte dado a Hirsch pela editora em relação ao investimento em produção gráfica. Afinal, o número de cores tem, ainda hoje, influência direta no custo de produção de uma capa de livro. O designer Henrique Malzone, que iniciou sua carreira em 1959, relembra o processo de impressão *offset* em cores nas décadas de 1960 e 1970:

1. Conforme apontado pela Prof. Dra. Priscila Farias durante Exame de Qualificação

*Antigamente (anos 1960, 1970), se não me engano a melhor máquina de impressão era uma Holland bicolor. Folha inteira, 66 x 96cm. Era o supra-sumo das impressoras. De resto, acho que a maioria era a Solna 125 Super, que rodava uma cor por vez. (...) No caso de uma impressão de cinco cores, eram necessárias cinco entradas de máquina. E nas cinco vezes era preciso desmontar a máquina para lavar as peças e então poder trocar de cor.*²

Desse modo pode-se imaginar a complexidade da produção de uma capa como a do livro *Quem Perde Ganha*, de Graham Greene, editado em 1960 (fig. 30).

Ainda sobre as cores, é interessante notar como Hirsch as usava para destacar certos elementos da composição, como o rosto de um personagem, por exemplo. Na capa de *O Barco da Morte*, de 1963 (fig. 31), um rosto se sobressai do fundo escuro e frio por meio de uma faixa de cor laranja que ilumina sua feição apreensiva. Os rostos também eram realçados pela ausência da cor, como em *A Personalidade Neurótica do Nosso Tempo*, de Karen Horney, e *É um Campo de Batalha*, de Graham Greene, ambos de 1964 (fig. 32).

A fotografia passa a ser usada com maior frequência, e quase sempre em alto contraste, a partir de 1963 (fig. 33). No ano seguinte torna-se frequente o uso de molduras ou fios que percorrem as laterais da capa, ou de uma área da capa, destacando ou delimitando melhor certos elementos (título e nome de autor, por exemplo). A figura 34 agrupa alguns exemplos. Texturas com riscos de lápis ou giz coloridos aparecem em certos volumes de 1965 (fig. 35).

2. Entrevista ao autor, março de 2009

2.2 - O intenso uso das condensadas: as escolhas tipográficas

Os tipos condensados são presença constante no conjunto aqui analisado. Sua forma mais alongada tem proporções semelhantes ao formato mais comum para os livros, permitindo a inserção de mais texto em uma única linha, e oferecendo ao designer amplas possibilidades de composição. Permite inclusive que o texto seja composto em seu sentido normal (horizontal) nas lombadas dos livros mais volumosos. Nesse caso a leitura se torna mais confortável, mas há uma perda em termos de visibilidade na estante, já que as letras precisam ter corpo pequeno para se ajustarem à largura limitada. A vantagem, novamente, fica por conta da ampliação das possibilidades de composição, bastante exploradas por Hirsch nas lombadas e capas que desenhou (fig. 36).

Os tipos condensados aparecem na produção de Hirsch tanto em corpos grandes, como títulos, como em textos pequenos (geralmente a assinatura da editora). Olhando atentamente algumas capas é possível notar que as letras em corpos maiores tem formas mais irregulares, com variações no desenho, provavelmente decorrentes do desenho à mão. O depoimento de Clara Pechansky³, capista da Editora Globo nos anos 1960, ajuda a compreender o processo de letreiramento da capa:

Eu desenhava o lettering sobre uma máscara feita com chapa de raio-x (ficava azulada depois de limpa), separada do original da capa, que já era apresentado a 4 cores. As letras desenhadas à mão eram reproduzidas em arte-final no departamento de desenho. Eles tinham uma grande equipe para isso. O resto era linotipo e depois fotolito.

3. Depoimento de Clara Pechansky ao autor, agosto de 2008.

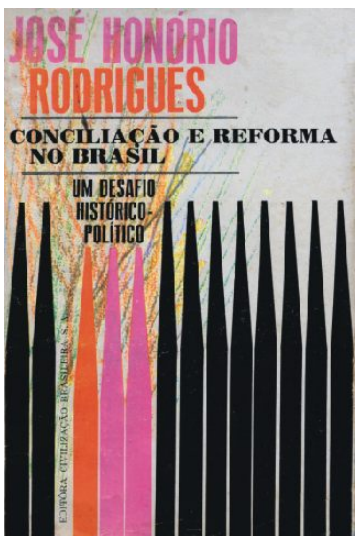
O overlay era usado para retocar o título (eu, por exemplo, criava o lettering do título à mão e enviava na cor final, tudo pintado em guache. Indicava todas as fontes menores, usando o catálogo de fontes da Livraria do Globo).

O designer Henrique Malzone explica um pouco mais sobre o trabalho com tipografia nos layouts da época, a partir da escolha de uma fonte em um catálogo produzido pelos fornecedores de tipos:

Comprávamos uma folha de papel manteiga, íamos para o catálogo de tipos e marcávamos a palavra toda. Às vezes não era preciso escrever a palavra, mas íamos marcando o tamanho da letra, para sabermos quanto ia caber. Ai podíamos encomendar o tipo no tamanho correto. Depois recebíamos uma prova impressa num papel couchê de alta qualidade. Vinham sempre duas cópias. (...) Depois você colocava um overlay, uma folha de papel vegetal, onde se fazia todas as observações, como a cor do título, por exemplo. Marcava tudo direitinho e isso ia para o fotolito, que fotografava essa arte, depois fazia a seleção de cores.

Na falta de originais das capas de Hirsch para serem analisados, buscou-se depoimentos de profissionais atuantes no mesmo período para se ter um parâmetro dos procedimentos técnicos aos quais Hirsch poderia recorrer.

Em linhas de texto menores há uma pequena variação nos tipos sem serifa usados. Como exemplo temos uma versão condensada da Futura, um outro tipo de desenho bastante estreito, muito próximo à Hanseatic, e uma News Gothic extra condensada, como podemos ver nos detalhes apresentados nas figuras 37a, b e c, respectivamente.



35. Capas de Eugênio Hirsch
1965 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



36. Lombadas de livros. Eugênio Hirsch
1963 e 1964
Editora Civilização Brasileira

Dentre os tipos sem serifa, um foi largamente utilizado por Hirsch, de 1962 a 1965 (identificado em 42 capas deste período). Não tinha formas estreitas, como os outros. Pelo contrário, era um tipo de largura expandida (*extended*), usado normalmente em seu peso *light*, ou seja, de espessura reduzida. Um dos muitos exemplos está em *Filho do Homem*, livro de Augusto Roa Bastos, de 1965 (fig. 38).

Vale mencionar que a escolha dos tipos também era influenciada por fatores práticos, como pela disponibilidade deles na gráfica, por exemplo. A partir de 1964, quando a Companhia Gráfica Lux era a principal impressora dos livros da Civilização, começou a aparecer nas capas o tipo Futura Display (fig. 39). Pode-se presumir, já que o tipo não aparecia nos anos anteriores, que tratava-se de uma fonte que não estava no catálogo dos outros fornecedores.

Considerando a escolha de um tipo e seu uso em relação ao conteúdo da obra, um dos melhores exemplos encontrados na pesquisa é o do romance de Thomas G. Buchanan intitulado *Quem matou Kennedy?*, de 1964 (fig. 40). Dentro de uma capa que reúne luto e enigma em seu fundo negro predominante figura uma imagem quase abstrata, lembrando um rosto humano desprovido de traços de identificação, estabelecendo relação com o mistério que envolveu os E.U.A. O texto se amolda ao clima enigmático. Composto em tipos de máquinas de escrever, como se fosse extraído dos arquivos de uma investigação, reserva-se ao rodapé da capa, em tamanho discreto. O título da obra está quase oculto, assim como continua oculta, para muitos, a identidade do assassino do ex-presidente norte-americano. A colorização dos tipos é pontual e precisa. A única aplicação do vermelho em toda a capa está sobre a palavra “Quem”, reforçando a questão proposta pela obra.

O modo como Hirsch utiliza a cor associada à tipografia será analisada em mais detalhes no capítulo seguinte.

2.3 - Identidade visual e o design das coleções

Ao mesmo tempo em que o trabalho de Hirsch se guiava pela busca do impacto visual, mais do que pelo conteúdo de cada livro (HOMEM DE MELO, 2006, p. 62), seu amplo leque de recursos visuais dava ao catálogo da Civilização a diversidade plástica de que ele necessitava.

O nível de sistematização das capas criadas por Hirsch na primeira metade da década de 1960 era pequeno, se o compararmos, por exemplo, às capas da editora inglesa Penguin Books produzidas no mesmo período. Tomemos como exemplo três capas do designer Romek Marber para a série Penguin Crime (fig. 41). O logotipo da editora está sempre posicionado no canto superior direito da página. A cor predominante é sempre o verde, cobrindo todo o fundo da capa, permitindo assim que o branco do papel seja usado como uma terceira cor. A segunda é o preto, usado para as fotos ou ilustrações, título do livro e nome da editora. A cada elemento era atribuída uma área fixa, seguindo o padrão já estabelecido pela editora, o que tornava suas publicações facilmente reconhecíveis.

Durante todo o período de Hirsch na Civilização, a assinatura da editora não seguiu um padrão único, alternando posição na página, sentido de leitura e tipografia (fig. 42). Em muitos casos seu nome nem sequer aparecia na capa. O logotipo da editora foi criado apenas em 1966, pelo sucessor de Hirsch, Marius Lauritzen Bern. Mesmo assim as capas da Civilização



a



b



c

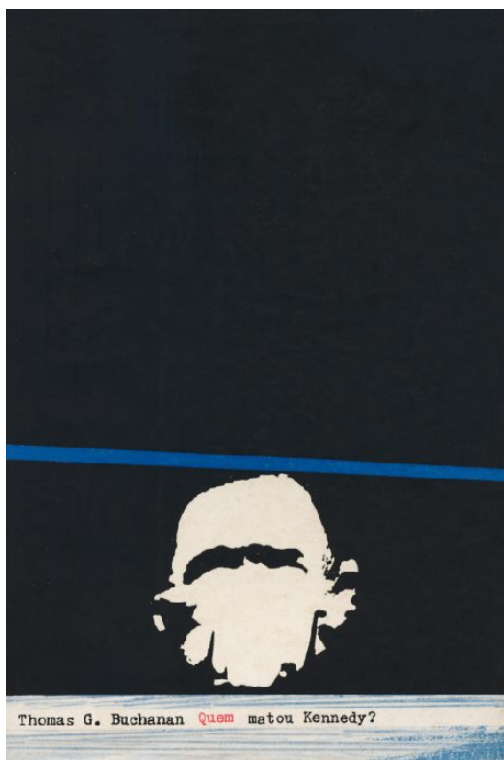
37a, b e c. Alguns dos tipos condensados utilizados por Hirsch no início dos anos 60



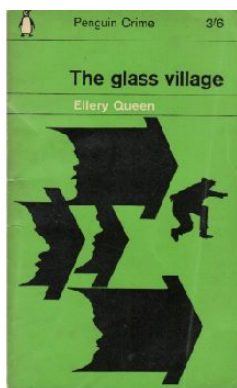
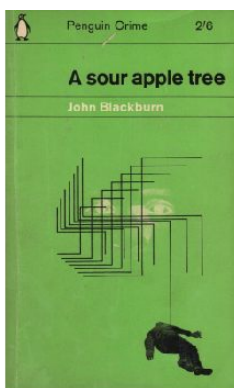
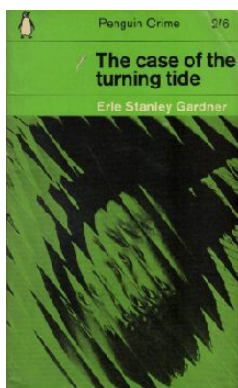
38. Capa de Eugênio Hirsch
1965 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



39. Capa de Eugênio Hirsch
1965 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



40.
Capa de Eugênio Hirsch
1965 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



41. Capas de Romek Marber,
1962,1963, 1964
Penguin Books

tinham uma identificação forte, e se destacavam nas prateleiras, inclusive pelo fato das lombadas das publicações acompanharem o design das capas, em vez de seguirem um padrão único (fig. 43).

O mérito da formação da identidade visual da Civilização Brasileira é exatamente o sucesso em obter caráter único sem recorrer apenas à padronização dos elementos. Era guiada pela postura de enfrentamento e pela disposição do editor e do designer de repensar os padrões. Assim como um diretor de arte escolhe um fotógrafo ou ilustrador com estilo adequado à peça que vai veicular, Ênio soube escolher um designer que traduzisse a essência subjetiva de seu empreendimento. “Se o editor era o catalisador da produção literária da esquerda brasileira, Eugênio era a principal substância gráfica dela.” (FERNANDES, 2002, p. 02)

Para Chico Homem de Melo, “seria mais preciso incluir Hirsch na estirpe dos artistas gráficos do que na dos designers” (HOMEM DE MELO, 2006, p. 62). Mas, como veremos a seguir, há uma parcela da produção de Hirsch que inclui a prática projetual característica do design. Aliando conhecimento sensível ao técnico, o designer precisa conciliar uma série de fatores envolvidos na concepção de um produto ou peça gráfica: identidade visual, função, adequação aos processos de fabricação ou de reprodução seriada. Pode-se acrescentar à esta equação o gosto pessoal do cliente que, como financiador do projeto, quer ver um resultado que esteja a seu contento. No caso específico do “produto” livro, sua função primordial é ser lido, mas também é preciso que ele seja visto nas prateleiras das livrarias, e depois na estante da casa do leitor. Cabe ao designer prever as situações de uso do objeto e preparar seu desenho para que atravessasse de modo eficiente as etapas de impressão e acabamento, exposição e utilização⁴.

4. Para compreender melhor a relação entre design e indústria editorial brasileira no período aqui estudado é indicada a leitura de “Brochura Brasileira: Objeto sem Projeto”, de Ana Luísa Escorel, publicado pela José Olympio em 1972.

O projeto editorial de Ênio Silveira compreendia a edição de novos autores da literatura brasileira, da literatura estrangeira, de pensadores destacados na área de sociologia, história e política, além de teatro e poesia. Para organizar tal catálogo, dar unidade e identidade que facilite a vida do público leitor, os títulos com afinidade de gênero, estilo, assunto, podem ser agrupados em coleções, algo comum no meio editorial. Este é um caso em que o planejamento gráfico ajuda a equilibrar semelhança e individualidade de maneira satisfatória. Em muitas coleções é necessário que o primeiro volume já seja criado levando-se em consideração os volumes subsequentes, de modo que todos formem um conjunto coeso. Ao mesmo tempo é necessário um certo nível de diferenciação entre cada livro.

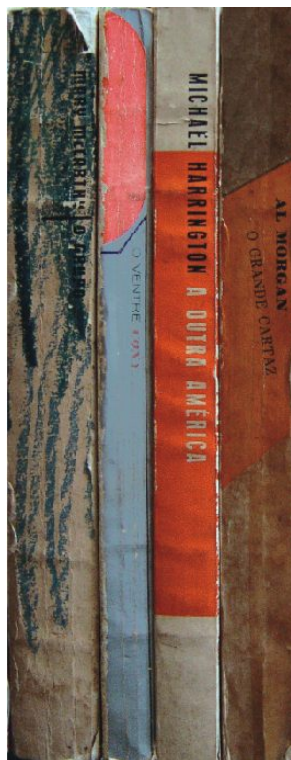
Para algumas das coleções editadas pela Civilização Brasileira foram criados *layouts* estruturais sobre os quais variavam-se os elementos necessários. No início dos anos 60 circulava a coleção *Aventura e Romance*, na qual figuraram livros de Rafael Sabatini, H. G. Wells e Edgar Wallace. A estrutura das capas era convencional, reservando um espaço fixo para a ilustração, contida em uma moldura de formas geométricas (que se repetia no centro do rodapé com o nome da coleção). Logo abaixo o título da obra em tipografia sem serifa condensada e o nome do autor em uma didone bold itálica (fig. 44).

Para a coleção *Novelas Brasileiras* (fig. 45), em 1964, Hirsch utiliza um *layout* com destaque para a tipografia, criando uma espécie de logotipo/ilustração, unindo as iniciais N e B em um desenho que lembra uma marca de carimbo.

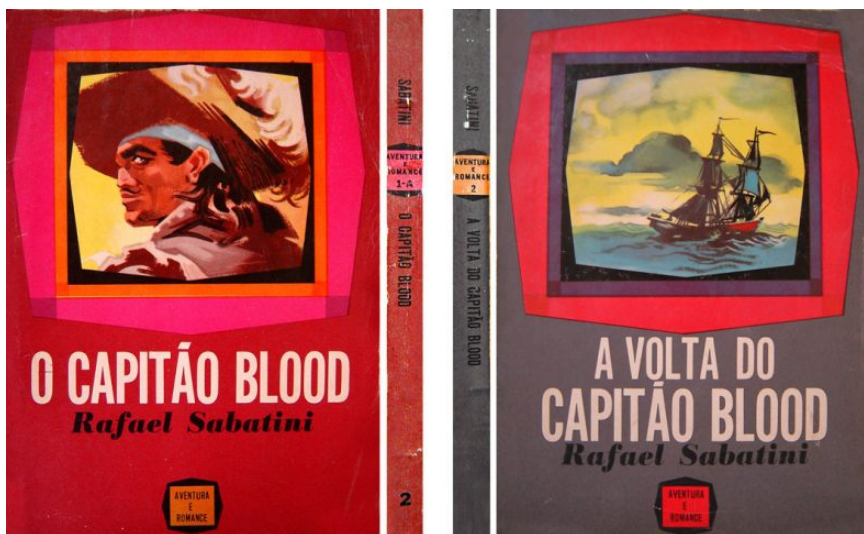
Em cada volume da coleção *Novelas Brasileiras*, a marca era aplicada sobre um fundo colorido, vazado por uma área em branco reservada ao número do volume dentro da coleção e à uma



42. Detalhes de capas da Civilização Brasileira com diferentes assinaturas da editora.



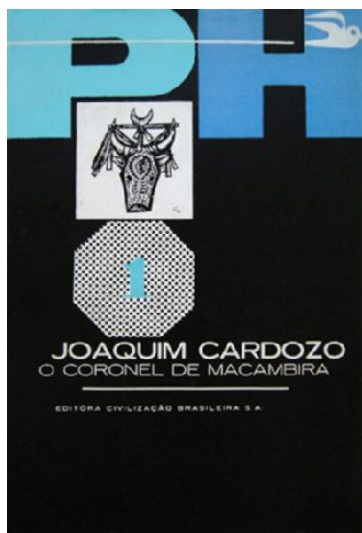
43. Lombadas de livros da Civilização Brasileira



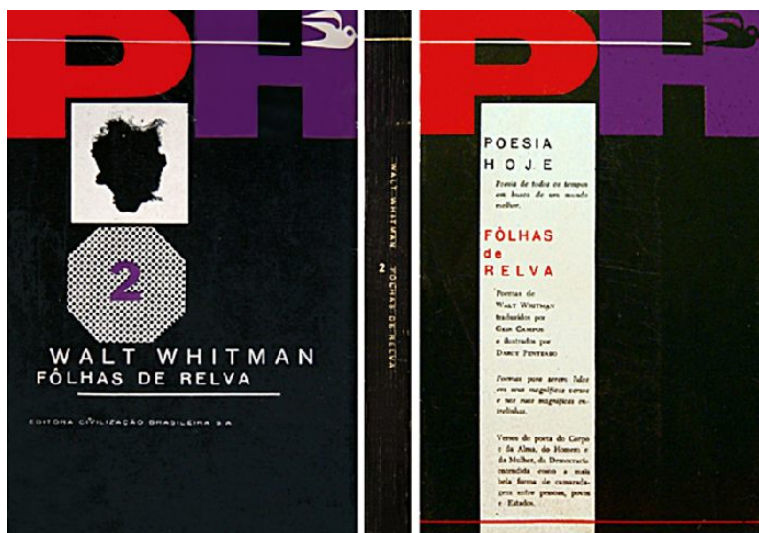
44. Capas e lombadas de Eugênio Hirsch
1962 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



45. Capa de Eugênio Hirsch,
1964. 13x17cm
Editora Civilização Brasileira

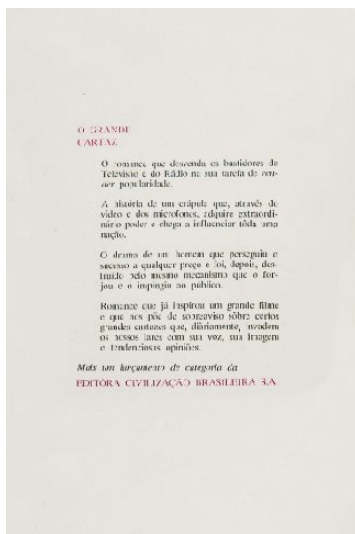


46. Capa de Eugênio Hirsch, 1963.
Abaixo: capa, lombada e contra-capas.
Editora Civilização Brasileira





47. Capas de Eugênio Hirsch
1963
Editora Civilização Brasileira



48. Contracapa de livro da Civilização Brasileira (esq.)
e de livro da BUP.
1963-64.

ilustração relativa ao livro, além do nome da editora e do autor. Logo abaixo se compunha o título da obra.

As coleções com estrutura mais fixa eram provavelmente *Poesia Hoje* e *Cadernos do Povo Brasileiro*. *Poesia Hoje* tinha as grandes iniciais “PH” ao topo, cruzadas pelo vôo de uma pomba, vazada em branco, formando o logotipo da coleção. Os espaços para as informações cambiantes eram bem delimitados e reduzidos, o que talvez explique o destaque para o número do volume (fig. 46).

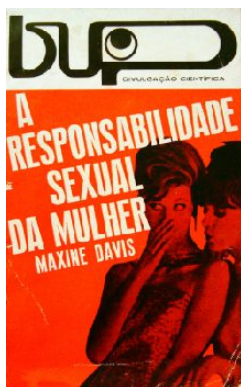
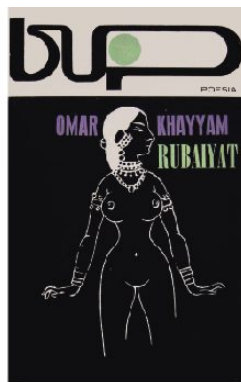
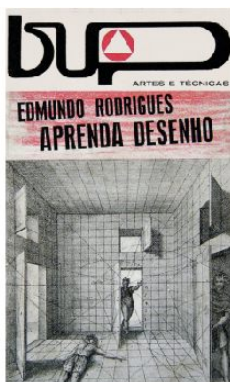
Os *Cadernos*, lançados em 1962, são outro sinal do comprometimento político de Ênio Silveira. Cada volume (foram 24 mais 4 edições extras), em formato de bolso com capa não plastificada, trazia um ensaio sobre temas econômicos atuais e polêmicos. Por essa coleção saíram, por exemplo, *Que são as Ligas Camponesas?*, de Francisco Julião, que inaugurou a série; *Como seria o Brasil Socialista?*, de Nestor de Holanda; *O que é Reforma Agrária*, de Paulo R. Schilling; *Por que os ricos não fazem greve?*, de Álvaro Vieira Pinto, que colaborou com Ênio na organização da coleção. No design dos *Cadernos* predominava o *lettering*, com destaque para o nome da coleção desenhada em letras de caráter simples, combinando com o material editado (fig. 47). Cada capa indicava o número do volume dentro de um círculo posicionado dentro da letra V, mas o que mais diferenciava cada edição era a mudança das cores na metade inferior dos livros.

A partir de 1963 Hirsch passa a fazer capas para edições de bolso, no formato 10,5x17cm, em cujo topo lia-se BUP, abreviatura de *Biblioteca Universal Popular*. As edições não levavam a assinatura da Civilização Brasileira na capa, nem na página de rosto, mas em alguns volumes podia-se ver que os direitos de publicação da obra pertenciam à editora de Ênio. O parentesco visual também era perceptível, já que a coleção tinha o mesmo capista

e o mesmo estilo de diagramação da contracapa utilizados na Civilização (fig. 48). Também eram impressos no mesmo lugar, a Companhia Gráfica Lux.

A coleção era financiada pelo banqueiro José Luiz de Magalhães Lins, creditado em todas edições. Na página de internet oficial do banqueiro, encontra-se a confirmação da ligação entre a BUP e a Civilização: “Ênio Silveira, dono da Editora Civilização Brasileira, criou, em meados de 1963, uma coleção chamada BUP (Biblioteca Universal Popular), financiada por José Luiz de Magalhães Lins.”⁵ Os livros da coleção eram facilmente identificáveis, com um diagrama fixo, lombadas padronizadas e o logotipo no topo, ocupando aproximadamente um quarto da altura da capa. As três letras do logotipo foram desenhadas em um traço contínuo e modulado. Dentro da letra “P”, um círculo indicava à qual linha da coleção pertence o livro - Ficção Estrangeira, Policial, Divulgação Científica, entre outros (fig. 49.1). Essa indicação se mantinha nas lombadas, acima de outro círculo vazado em branco contendo o número do volume dentro de cada linha da coleção (fig. 49.2). Apesar das características permanentes as capas da Biblioteca Universal Popular não eram repetitivas, já que a maior parte do espaço ficava livre para as experimentações de Hirsch com tipografia, colagem e desenho.

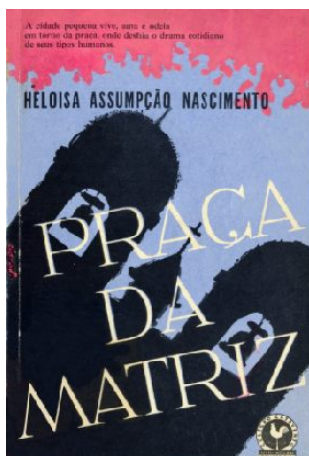
5. Curiosidades - BUP - Biblioteca Universal Popular - disponível em <http://www.joseluizdemagalhaeslins.com.br/curiosidades/bup.htm> - acesso em 21 de setembro de 2008.



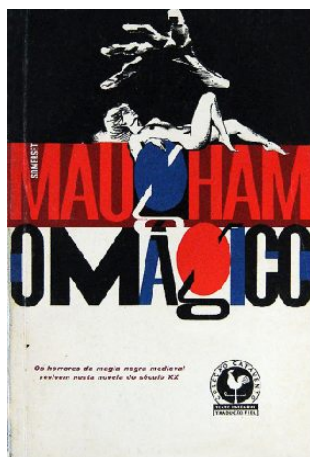
49.1 Edições da BUP
1963-64 - 10,5 x 17cm
Editora Civilização Brasileira



49.2 Lombadas de algumas
edições da BUP, 1963.
Editora Civilização Brasileira



50. Capas de Clara Pechansky
1964 - 12 x 18cm
Editora Globo



51. Capa de Eugênio Hirsch
1962 - 12 x 18cm
Editora Globo



52. Capa de Eugênio Hirsch
1961 - 12 x 18cm
Editora Globo

2.4 - Hirsch na Editora Globo: A “revolução” se estende

Hirsch fez algumas capas para a Editora Globo, começando em 1961, quando a editora gaúcha já havia ultrapassado a marca de 2.000 títulos. A maioria dos trabalhos encontrados durante esta pesquisa faz parte da Coleção Catavento, na qual foram publicados mais de 75 títulos até 1964.

A principal capista dessa coleção era Clara Pechansky, que fez cerca de sessenta capas para a Globo como freelancer. Clara foi influenciada pelo estilo de Hirsch (fig. 50), mesmo sem saber, à época, que ele também fez capas para a Globo. “Para mim, que era uma guria de 20 anos na época, cada capa dele era uma fonte de novidade.”⁶

É interessante notar que Hirsch desfrutava na Globo da mesma liberdade que lhe concedia Ênio Silveira na Civilização Brasileira, já que as características visuais de seu trabalho se mantêm inalteradas. Estão lá os desenhos expressivos, a colagem misturada ao desenho e, claro, a tipografia distorcida, recortada e recriada, tendo como principal exemplo a capa do livro de W. Somerset Maugham, *O Mágico*, de 1962 (fig. 51). Além do desenho das letras bastante característico e mistura de cores e pesos, vale notar a relação espacial do *lettering* com a ilustração da capa. O sobrenome do autor serve de apoio para a figura feminina, que abraça a letra “g”, projetando-a para frente e criando uma vaga sensação de tridimensionalidade. Encontramos este mesmo procedimento, menos evidente, em *O Ministro da Morte*, de 1961, em que um policial aparece atrás da palavra “Ministro”, mas seu cacetete se projeta à frente das letras (fig. 52).

6. Depoimento de Clara Pechansky ao autor, agosto de 2008.

As capas da Globo do início dos anos 60 demonstram que o novo estilo de Hirsch foi absorvido com certa rapidez por parte do mercado editorial. Pelo menos pelas editoras que já tinham tradição de qualidade gráfica nas capas. Podem ser também o indicador de que o trabalho do austríaco possuía um apelo comercial no qual valia a pena investir.

TIPOGRAFIA COMO

IMAGEM

NAS CAPAS DE HIRSCH



53. Capa de Eugênio Hirsch
1963 - 10,5 x 17cm
Editora Civilização Brasileira



54. Capas de Eugênio Hirsch
1961 e 1963 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira

Em um texto de 1932 intitulado *The Cristal Globet*, Beatrice Warde defende que a tipografia jamais deveria se interpor entre o leitor e o conteúdo do texto. “Type well used is invisible as type, just as the perfect talking voice is the unnoticed vehicle for the transmission of words, ideas” (WARDE, 1932, in McLEAN, 1995, p. 75). Os princípios que Warde defende para uma tipografia “transparente” são muito relevantes para o texto no interior de um livro, em que é necessária a imersão do leitor no conteúdo apresentado. Nesta dissertação a tipografia é analisada dentro de outra situação de leitura, que precede àquela do texto principal, e onde a neutralidade dos tipos não é imprescindível. Na concepção da capa do livro é preciso considerar fatores externos ao conteúdo da obra, como por exemplo a necessidade de atrair os leitores que percorrem uma livraria, influenciando-os em sua decisão de compra. Para Chico Homem de Melo, um dos motivos da busca de Hirsch pelo impacto visual é o empenho na venda do livro. “Se pensarmos no tripé obra-design-público,

veremos que o trabalho de Hirsch hipertrofia o design para atingir o público. Dos três, o menos contemplado é a obra. A capa era concebida como um cartaz no ponto de venda” (HOMEM DE MELO, 2006, p. 62). Neste contexto, o desenho tipográfico assume novas funções. Além de legível, passa a ser visível. A seguir são apresentadas diversas capas de Eugênio Hirsch onde as propriedades visuais das letras são explicitadas.

Uma transformação dos tipos em imagem pode ser vista na capa de *Os Sete Enforcados*, de L. N. Andreiev (fig. 53), feita em 1963 para a Biblioteca Universal Popular (BUP). O desenho da capa mostra seis pessoas penduradas em um grande galho de árvore. O sétimo enforcado é o título do livro, com o primeiro “O” pendendo para o lado como a cabeça de um homem, e as letras subsequentes formando seu tronco e membros. Neste caso o texto é parte indissociável da ilustração. Este seria um dos exemplos mais completos de integração texto e ilustração nas capas estudadas. Porém, ao usar os tipos impressos para construção do “título enforcado”, Hirsch provoca um distanciamento visual entre os elementos. Os tipos sem serifa utilizados, com seu traçado extremamente regular e contornos nítidos, guardam pouca relação com os traços rápidos e espontâneos que compõem a árvore e os corpos vizinhos ao título. Outro estranhamento é provocado pela dupla presença do título na capa.

Em outras capas, como as duas da figura 54, o desenho particular de algumas letras ou o modo como uma palavra é composta faz menção direta ao conteúdo do livro. Na primeira, *Duas Arquiteturas no Brasil*, de Benjamin de Carvalho, de 1961, a referência ao tema do livro se dá por meio de duas letras bastante decoradas, contrapostas a duas letras de linha retas, sem ornamentos, em alusão às arquiteturas barroca e moderna¹.

1. Temas centrais da obra, como explica o texto de apresentação na orelha do livro.

A segunda capa, do livro *Inflação e Monopólio no Brasil*, de 1963, faz alusão à subida dos preços causada pela inflação, compondo a palavra em um movimento ascendente.

A Cidade de Cada Um (fig. 55), de 1963, alia ritmo e contraste mesclando no mesmo título fontes de desenhos e tamanhos diferentes, chamando atenção para a forma das letras. A fonte ornamentada retorna, desta vez acompanhada por letras sombreadas, uma serifada, outras de serifa quadradas e tipos estêncil. É possível que essa diversidade tipográfica tenha sido motivada pela quantidade de autores da obra, remetendo à multiplicidade de visões de um mesmo tema. Ou pode ter tido como inspiração a paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro, onde as edificações de diferentes épocas e se misturam aos morros e favelas, compondo uma paisagem nada uniforme.

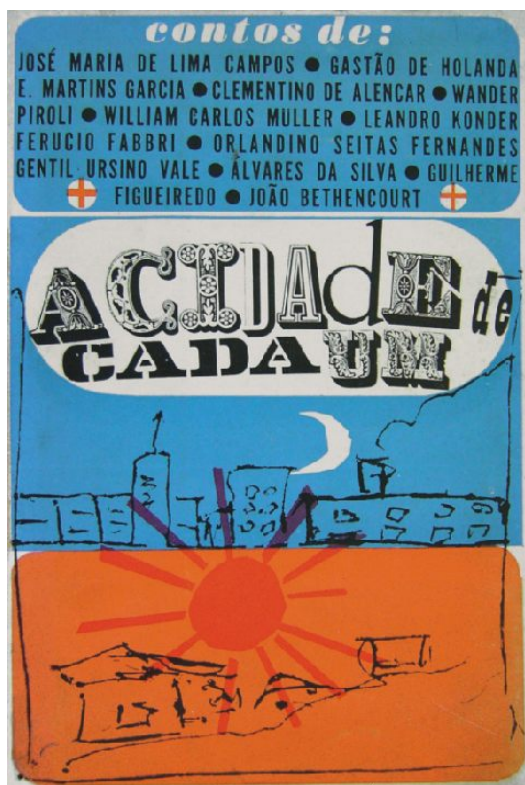
Em dois livros da escritora Adalgisa Nery editados pela José Olympio (fig. 56), o desenho tipográfico chama atenção por reafirmar visualmente o título do livro. No primeiro deles, o título *Neblina* é cortado diversas vezes em toda sua extensão horizontal e as tiras resultantes deslocadas de modo que a palavra não seja vista com clareza. No segundo, pequenos fragmentos das letras que formam a palavra *Erosão* se desprendem, como se sofressem o efeito daquilo que significam. Dessa forma a imagem das letras, “transformada em ‘substância’ subconsciente para o leitor, é elevada ao campo da consciência e do pictórico (FRUTIGER, 2001, p. 162)”. É interessante notar que as letras de *Erosão* precedem em duas décadas as fontes digitais com esta aparência, denominadas por FARIAS como *grunge*, em FARIAS, P.L. & PIQUEIRA, G. (org.), 2003.

Considerando que existe uma hierarquia dos elementos presentes nas capas de Hirsch para a Civilização Brasileira e ente

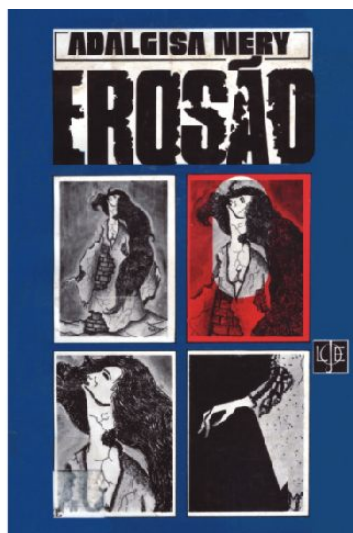
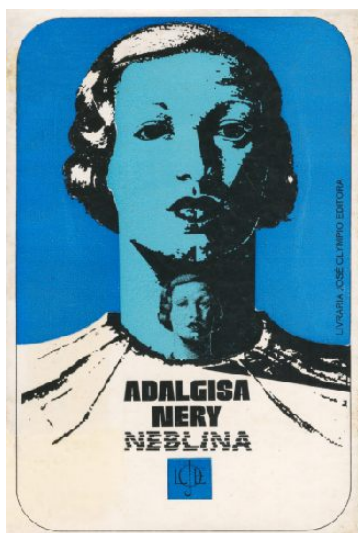
Globo, percebe-se que o desenho ou fotografia normalmente predominavam. Pelo espaço ocupado, posição na página e aplicação de cores, as fotos detinham o foco da atenção dentro da capa. O mesmo foi observado nos diversos exemplares concebidos por outros capistas e coletados durante a pesquisa. Este capítulo se concentra na série de exceções em que a tipografia toma da ilustração o lugar de destaque dentro da capa ou estabelece uma relação de igualdade com ela. Na ausência de fotografias ou desenhos na capa de *O Ato e o Fato* (fig. 57), de Carlos Heitor Cony, os tipos se encarregam de criar impacto visual, por suas grandes proporções e pela alternância de famílias e corpos diferentes.

No entanto, mesmo com uma ilustração presente, a tipografia se sobrepõe pela dimensão e pelo tratamento gráfico diferenciado nas capas da coleção *Novelas Brasileiras* (fig. 58), parcialmente descritas no capítulo anterior. Ao desenho foram reservados poucos centímetros, enquanto o logotipo da coleção ocupa toda a metade superior da capa. Esse logotipo, em que o N e o B dividem a mesma haste, lembra uma marca de carimbo bastante ampliada, expondo as falhas no preenchimento das letras. Este tipo de desenho tipográfico, em que os ruídos são bem-vindos e adotados conscientemente como parte constitutiva de uma linguagem plástica, se popularizaria durante a década de 1990, em meio à ascensão da tipografia digital. As formas irregulares de cantos arredondados das letras de Hirsch lembram levemente duas fontes representativas dos anos 1990: a *Template Gothic*, 1990, criada por Barry Deck com base em uma placa de lavanderia, e a *Blur*, 1992, de Neville Brody. (fig. 59).

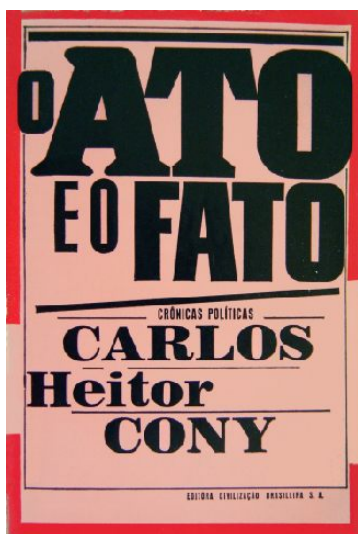
No livro *Os Tempos de Dillinger*, (fig. 60) os tipos dominam a composição. É interessante notar que os grandes tipos



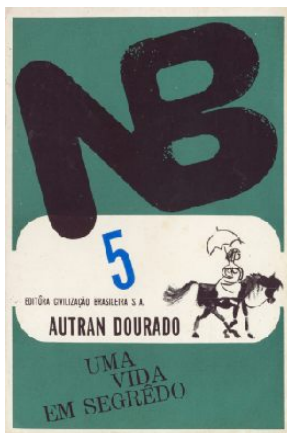
55. Capa de Eugênio Hirsch
1963 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



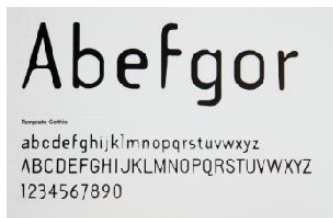
56. Capas de Eugênio Hirsch
1972 - 14 x 21cm
Livraria José Olympio Editora



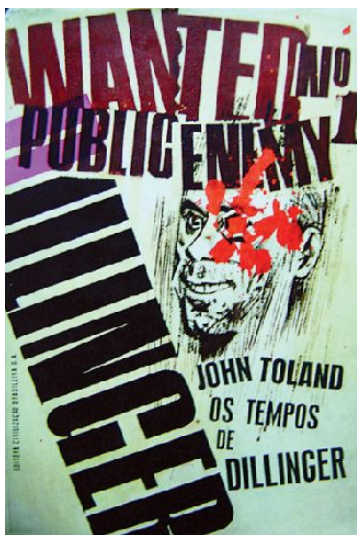
57. Capa de Eugênio Hirsch
1964 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



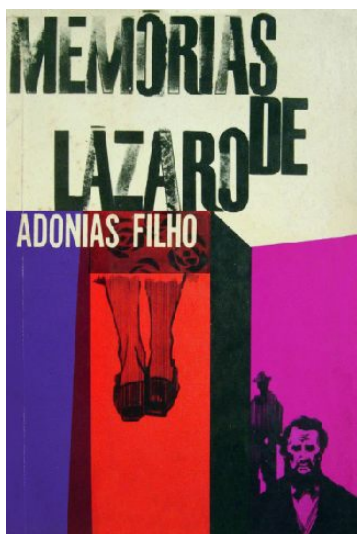
58. Capa de Eugênio Hirsch
1963 - 13 x 18cm
Biblioteca Universal Popular



59. As fontes Template Gothic, de Barry Deck
e Blur, de Neville Brody.



60. Capa de Eugênio Hirsch
1963 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



61. Capas de Eugênio Hirsch
1961 (esq.) e 1974 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira e Livraria José Olympio Editora



62. Capa de Eugênio Hirsch
1962 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira

desconstruídos e inclinados em vários ângulos, que saltam aos olhos, não são nem o título do livro nem o nome do autor. São palavras típicas dos cartazes que ofereciam recompensas pela captura de bandidos muito procurados, como Dillinger. Palavras que nesta capa foram usadas primariamente como ilustração.

Em capas como *Memórias de Lázaro*, de 1961 e *O Homem de Macação*, 1974 (fig. 61) os caracteres chamam atenção pela textura diferenciada que apresentam.

Em *A Pele* (fig. 62), de Curzio Malaparte, de 1962, nome do livro e do autor serviram, em um primeiro momento, como base geradora de uma outra imagem, mais pictórica que tipográfica. Essa imagem evidencia a gestualidade e explora a plasticidade do pincel e da tinta, levando a legibilidade ao limite e criando um parentesco com o expressionismo abstrato. As informações se repetem na base da página, desta vez em tipos legíveis, quase como uma legenda para a imagem principal.

3. 1 - Características recorrentes

3.1.1 - O lettering pictórico

Assim como a capa de *A Pele* (fig. 62) está mais próxima da pintura que da caligrafia, há uma série de capas de Hirsch nas quais o desenho das letras está mais para a escrita que para a tipografia. Embora menos distorcidas que as do exemplo acima citado, o interesse dessas letras reside na espontaneidade e não no virtuosismo. São formas irregulares, que enfatizam o movimento rápido da mão (fig. 63).

A forma manuscrita permite a Hirsch trabalhar com liberdade o espaço entre as letras. Em *O Grande Gatsby* (fig. 64), de 1965, temos duas ocorrências interessantes no desenho do nome do autor. No fim da primeira linha o segundo “T” de Scott se abriga abaixo do primeiro T. O espaço vazio acima do “L” abriga a letra “D”. Em *Cais, Saudade em Pedra* (fig. 65), de Moacyr C. Lopes, o “C.” ocupa o olhoda letra “R”.

Embora não tão expressivas em quantidade, as ocorrências deste lettering pincelado são relevantes, já que foram raros os paralelos encontrados no trabalho de outros capistas contemporâneos, como Clara Pechansky, Alceu Saldanha Coutinho, Marianne Peretti e Marius Lauritzen Bern.

Além dos tipos pincelados, outros procedimentos relacionados à tipografia são observados constantemente nas capas de Hirsch. Eles estão mais relacionados a fatores externos à forma dos caracteres, como o espaço entre letras e entre linhas, o sentido de leitura e a posição dos tipos na página. Estes fatores também são definidores da experiência do leitor e o modo como Hirsch lidava com eles mostra como ele tratava os tipos com a mesma importância que a ilustração.

3.1.2 - Posição dos tipos na página

Em *O Gênio e a Deusa* (fig. 66), a palavra “Gênio” se apóia sobre as cabeças das duas figuras desenhadas na metade inferior da composição. De encontro a elas vai também o nome do autor, deixando vazia a metade superior da capa. *O Fiel e a Pedra*, (fig. 67), segue a mesma solução, com o lettering sobreposto à ilustração, concentrando os elementos principais em um mesmo núcleo. Usando a mesma paleta de cores para as letras e para

a imagem, Hirsch amplia a integração desses elementos. Outra composição com grande área livre e com o texto que se une ao ponto focal da capa é a da capa de *Os Desgarrados*, (fig. 68) de William Faulkner. Em *O Colecionador* (fig. 69), os caracteres tipográficos seguem a ilustração em seu movimento para fora do centro da página. O rosto atormentado de um personagem masculino pintado de vermelho dirige o olhar para o canto inferior esquerdo da capa, graças ao seu contraste intenso com o fundo em azul e preto. Dessa forma, título e nome do autor, apesar de compostos em corpos pequenos e colocados à margem esquerda da página, ocupam um ponto privilegiado da composição.

3.1.3 – *O texto rotacionado*

Talvez a mais recorrente característica da tipografia nas capas de Hirsch, as linhas de texto ou palavras inclinadas são muito presentes nas capas da Civilização Brasileira (40 ocorrências dentro dos 170 exemplares analisados). A maior parte das capas de 1959 e 1960 apresenta o nome do autor ou título do livro em diagonal, como a da edição de 1960 de *O Crepúsculo de um Romance* (fig. 70).

Em certos casos esse recurso provocava uma sensação de quebra, pela inclinação de uma única linha ou palavra dentro de um bloco de texto apoiado horizontalmente. Como em *Revolução e Contra-Revolução no Brasil* (fig. 71).

Também há exemplos de múltiplas diagonais em uma mesma capa, como em *Industrialização e Desenvolvimento Social no Brasil* (fig. 72), em que cada linha tem um ângulo de rotação diferente.

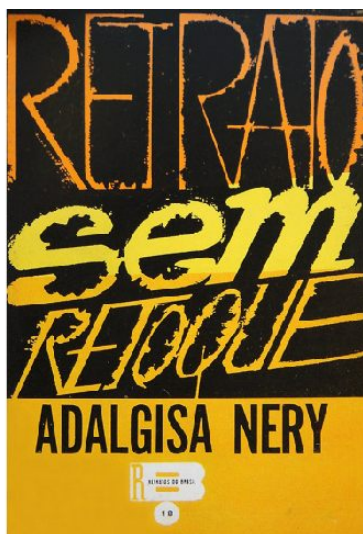
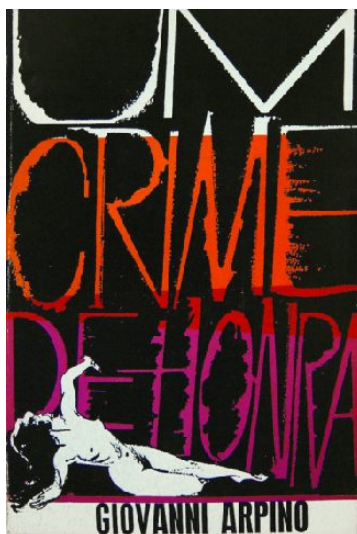
3.1.4 – (Des)alinhamento

Em blocos de texto, o alinhamento é um modo de ordenação tipográfica que auxilia o leitor a passar de uma linha à outra de modo confortável para a leitura, ou ajuda o designer a conferir harmonia a uma página. Nas capas de Santa Rosa vistas no capítulo 1, por exemplo, as informações textuais eram dispostas simetricamente ao eixo vertical. Já na capa de Hirsch para *As Portas da Percepção/O Céu e o Inferno* (fig. 73), de Aldous Huxley, desenhada por Hirsch em 1961, o logotipo da coleção Biblioteca do Leitor Moderno está centralizado em relação à largura da página, mas todas as linhas abaixo dele estão deslocadas para a esquerda ou direita.

Em *Breve História do Fascismo* (fig. 74), título e nome do autor são dispostos próximos à margem esquerda da página, mas cada uma das cinco linhas mantém uma distância diferente em relação à essa margem. A terceira linha, inclusive, composta apenas pela preposição “do”, parece estar se deslocando em direção à margem contrária.

Em *Forró no Engenho Cananéia* (fig. 75), todos os elementos principais estão centralizados entre si, porém deslocados do eixo central da capa, criando uma tensão entre simetria e assimetria.

Em alguns casos o que determina a posição desalinhada das palavras são os limites da figura central, como em *Este Lado do Paraíso* (fig. 76), em que os tipos contornam a cabeça e ombro do personagem desenhado.

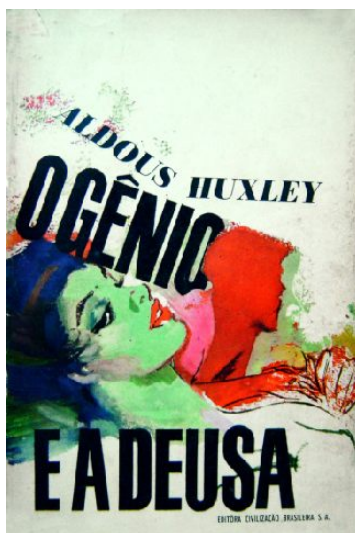


63. Capas de Eugênio Hirsch
1963 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira

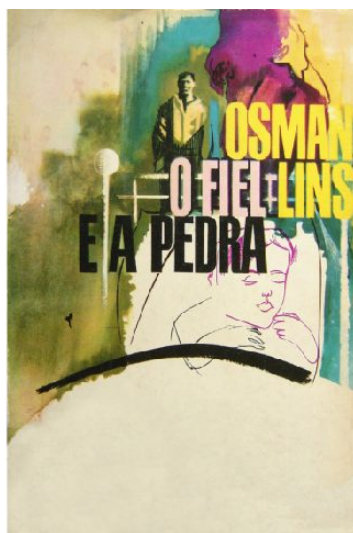


64. Capa de Eugênio Hirsch
1965 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira

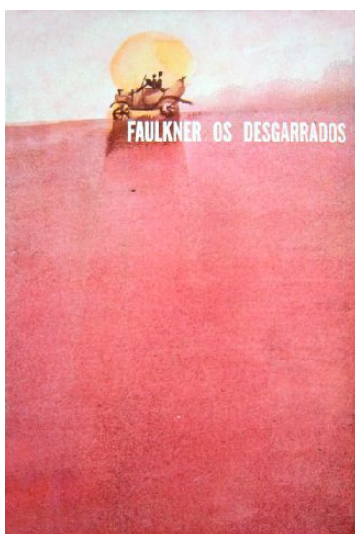
65. Capa de Eugênio Hirsch
1963 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



66. Capa de Eugênio Hirsch
1962 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



67. Capa de Eugênio Hirsch
1961 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



68. Capa de Eugênio Hirsch
1963 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



69. Capa de Eugênio Hirsch
1964 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira

3.1.5 – Combinação de famílias tipográficas diferentes

Reverendo as figuras 66 e 75 percebe-se que o título do livro e o nome do autor são compostos em fontes tipográficas bem diferentes entre si. Essa mistura, comum no trabalho de Hirsch, é acentuada em *Berlim Ocidental: Ponta de Lança do Imperialismo* (fig. 77), em que os tipos variam muito em cada uma das três linhas em que o título foi dividido. Os tipos sem serifa condensados da primeira linha são seguidos por letras serifadas de eixo vertical, na segunda linha, e por tipos bastante largos e espessos, de serifa triangular, na terceira linha.

3.1.6 - Sobreposição de caracteres.

Três capas do ano de 1965 (fig. 78) apresentam uma mesma solução gráfica: a redução do espaço entre letras da mesma palavra faz com que alguns caracteres se sobreponham. Nota-se nos três exemplos que o espaçamento não é homogêneo, sendo alguns caracteres escolhidos para se unirem a outros. No caso das letras sobrepostas impressas em vermelho, criou-se um jogo de profundidade e transparência, já que, embora intercalados, os caracteres continuam integralmente visíveis.

3.2 - O diversificado uso da cor

As capas analisadas a seguir foram impressas pelo sistema *offset* (MARIZ, 2005), que tem como pigmentos básicos o ciano, o magenta e o amarelo, adicionados do preto, que na indústria

gráfica se torna cor chave, melhorando o contraste de claridade das imagens e compensando as impurezas dos pigmentos industrializados (GUIMARÃES, 2004, p.75).

Em tipografia, quando nos referimos à “cor do texto”, muitas vezes pretende-se falar sobre a qualidade da mancha do bloco de texto na página. Isso porque a cor, ao contrário da forma, não constitui um elemento estrutural de uma família tipográfica, como a forma das serifas, a espessura das hastes, as proporções entre altura e largura e o contraste grosso/fino, por exemplo. O caractere “A” de uma fonte Bodoni, impresso em preto, continuará sendo um Bodoni se impresso em outra cor. Mas, se forem alteradas suas serifas, tornando a espessura delas igual à das hastes, ele perde sua identidade. Quando desenha e projeta um alfabeto para reprodução, o *type designer* não o faz para que ele seja, por exemplo, azul. A escolha das cores aplicadas às letras varia de acordo com cada projeto, e essa decisão fica a cargo do designer gráfico que utilizará a fonte. Embora possamos presumir que uma fonte tipográfica criada para compor textos em jornais será impressa com maior frequência em preto sobre o papel branco, nada impede que o designer a use em outros contextos cromáticos.

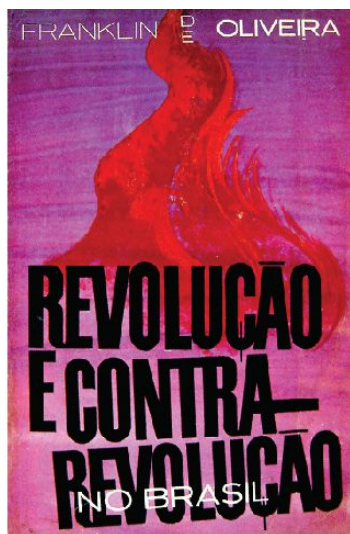
Nesta pesquisa foram identificadas diferentes situações de utilização da cor relacionadas à tipografia. Para melhor ordenar a apresentação dos exemplos, estes foram agrupados em duas categorias, descritas a seguir.

3.2.1 - A cor como invólucro do texto.

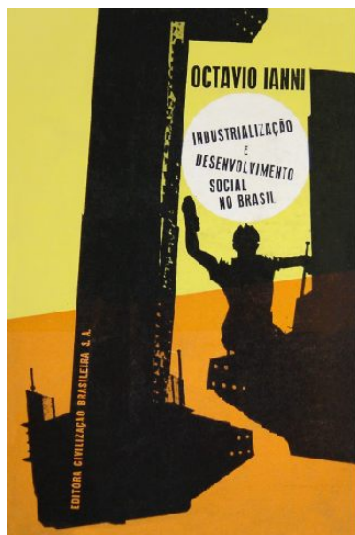
A tipografia pode se diferenciar através de áreas de cor que envolvem o texto (ou uma parte dele), destacando-o e separando-o



70. Capa de Eugênio Hirsch
1960 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



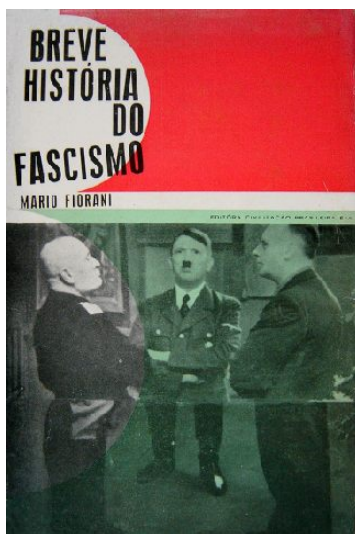
71. Capa de Eugênio Hirsch
1962 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



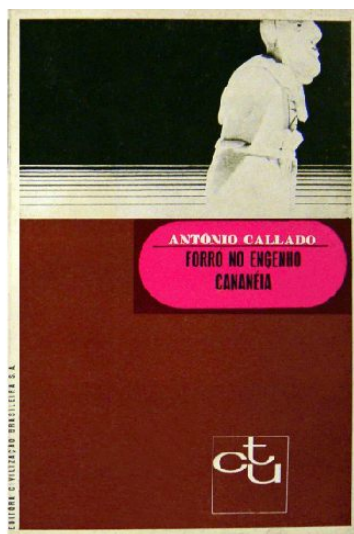
72. Capa de Eugênio Hirsch
1963 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



73. Capa de Eugênio Hirsch
1961 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



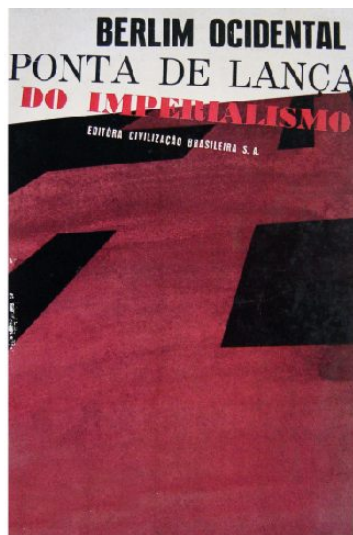
74. Capa de Eugênio Hirsch
1963 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



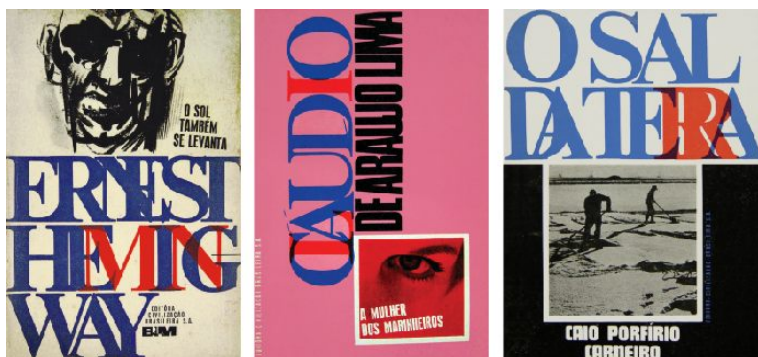
75. Capa de Eugênio Hirsch
1964 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



76. Capa de Eugênio Hirsch
1965 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



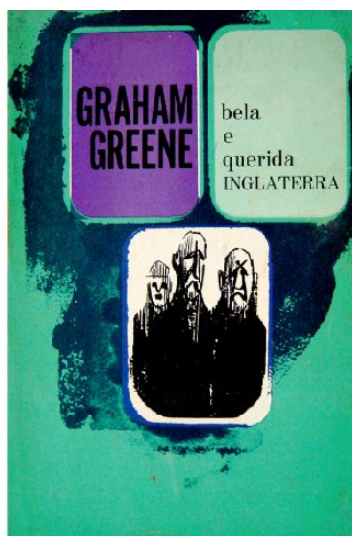
77. Capa de Eugênio Hirsch
1963 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



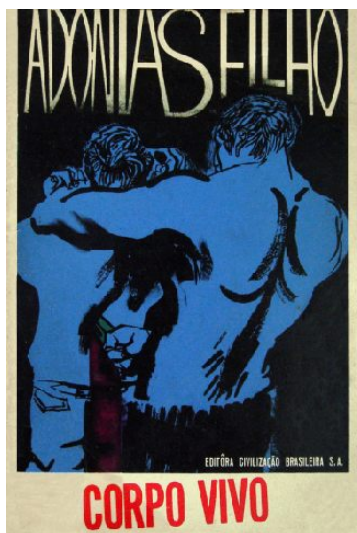
78. Capas de Eugênio Hirsch
1965 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



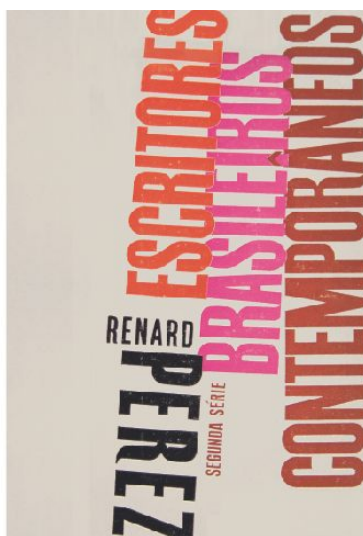
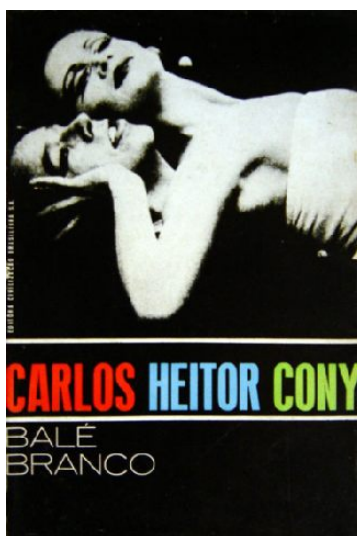
79. Capa de Eugênio Hirsch
1965 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



80. Capa de Eugênio Hirsch
1963. 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



81. Capas de Eugênio Hirsch
década de 1960 - 14x21cm
Editora Civilização Brasileira



82. Capa de Eugênio Hirsch
1965 - 14x21cm
Editora Civilização Brasileira

83. Capas de Eugênio Hirsch
1960 - 14x21cm
Editora Civilização Brasileira

do seu entorno. Em *Lugar Público* (fig. 79), de 1965, um retângulo de cantos arredondados agrupa o título do livro e o nome do autor, isolando-os do resto do conjunto. A vibração e luminosidade do matiz vermelho, em contraposição ao fundo cinza e roxo, traz o conjunto para a frente da composição e dirige o olhar para este grupo de informação.

Situação semelhante vemos em *Bela e Querida Inglaterra* (fig. 80), onde três áreas retangulares dividem cada grupo de informação, destacando o nome do autor pelo contraste entre o violeta e o fundo verde.

3.2.2 - *A letra como invólucro da cor*

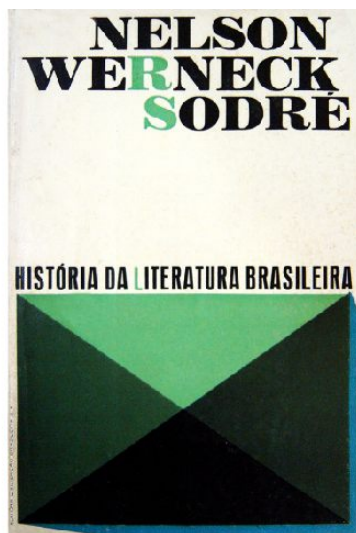
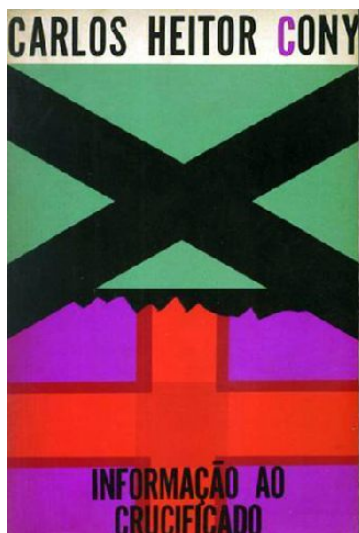
Podemos considerar que uma capa de livro contém quase sempre as seguintes informações em forma de texto: nome do autor, título da obra, editora, número da edição e, eventualmente, uma chamada publicitária ou comentário sobre a obra. Ao considerar-se, por exemplo, o “nome do autor” como um grupo de informação, é possível dividi-lo no sub grupo “palavra”, que por sua vez pode ser dividido em caracteres.

Normalmente a colorização das letras se aplica a um grupo de informação completo. Por exemplo, se no grupo “nome de autor”, temos três palavras, as três tendem a apresentar a mesma cor (ou um mesmo tom acromático), reforçando assim o sentido de grupo. A figura 81 traz dois exemplos.

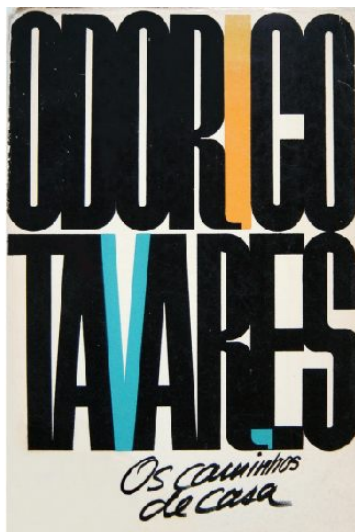
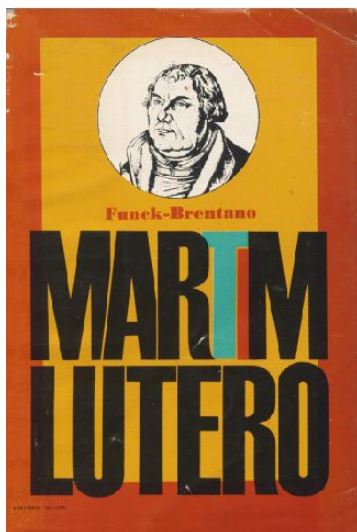
Em alguns momentos, esses grupos são ligeiramente fragmentados através da cor, como em *Balé Branco* (fig. 82), onde cada palavra do nome do autor, Carlos Heitor Cony, apresenta um matiz diferente, assim como o título de *Escritores Brasileiros Contemporâneos* (fig. 83).

Essa fragmentação dos grupos de informação é levada ao extremo por Hirsch, ao colorir individualmente algumas letras dentro de uma palavra ou frase, chamando atenção para um detalhe isolado dentro do grupo. Essa utilização da cor não tem uma função evidente de auxílio à legibilidade ou criação de uma hierarquia útil para o leitor. Aqui a cor se apropria dos tipos como forma, evidenciando a si mesma e não a um conteúdo textual. Uma série destas ocorrências é apresentada pela figura 84. Esta forma de uso da cor na tipografia foi considerada muito relevante nesta pesquisa, também por sua raridade no trabalho dos capistas contemporâneos a Hirsch. Dentre as centenas de capas analisadas durante esta pesquisa, em apenas uma foi encontrado procedimento idêntico: a capa de Maria Luiza Campelo para *Martim Lutero*, da editora Vecchi. Nela vemos a letra “T” em azul esverdeado, contrastando com o preto das outras letras do título. O espaço entre o “T” e o “M” é transformado em letra “I” ao ser preenchido com a cor marrom. Esta capa é semelhante à de Hirsch para *Os caminhos de casa*, de Odorico Tavares, como mostra a figura 85.

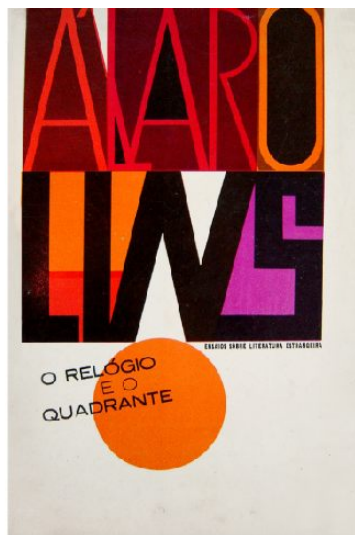
Há mais casos em que a aplicação de cor nos tipos não visa a clareza de informação, mas é usada principalmente como recurso visual ou simbólico. Em *O Sinal Semafórico*, de Lêdo Ivo (figura 86), a aplicação de magenta no pingô do “i” do nome Ivo cria um diálogo entre texto e ilustração através da cor, trazendo parte do desenho da letra para o primeiro plano, criando um contraponto e um equilíbrio com a massa de cor na base da composição, também magenta. Tal colorização pode ser lida como uma referência sutil ao título da obra, já que o ponto do “i” se transforma em uma espécie de sinal luminoso sobre um retângulo preto, algo próximo de um semáforo de trânsito indicando “pare”, ou de um farol.



84. Acima, capas de Eugênio Hirsch
década de 1960 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira
À esquerda: 1963 - 12 x 17,8cm
Editora Globo

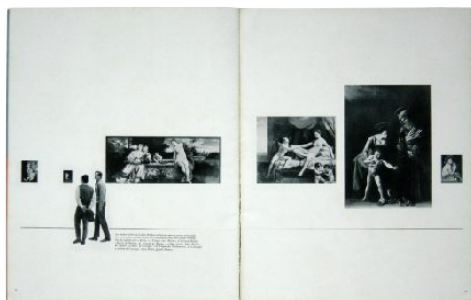


85. Capas de Maria Luíza Campelo (esq.)
e Eugênio Hirsch (dir.)
década de 1960 - 14 x 21cm

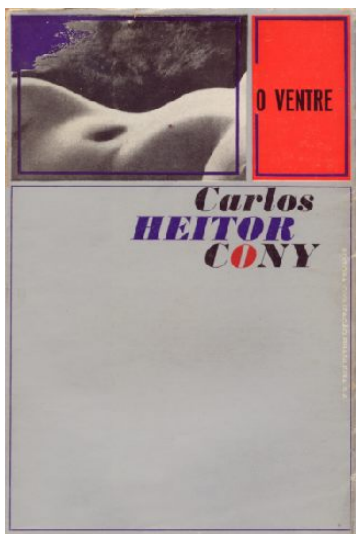


86. Capa de Eugênio Hirsch
1972 - 14 x 21cm
Livraria José Olympio Editora

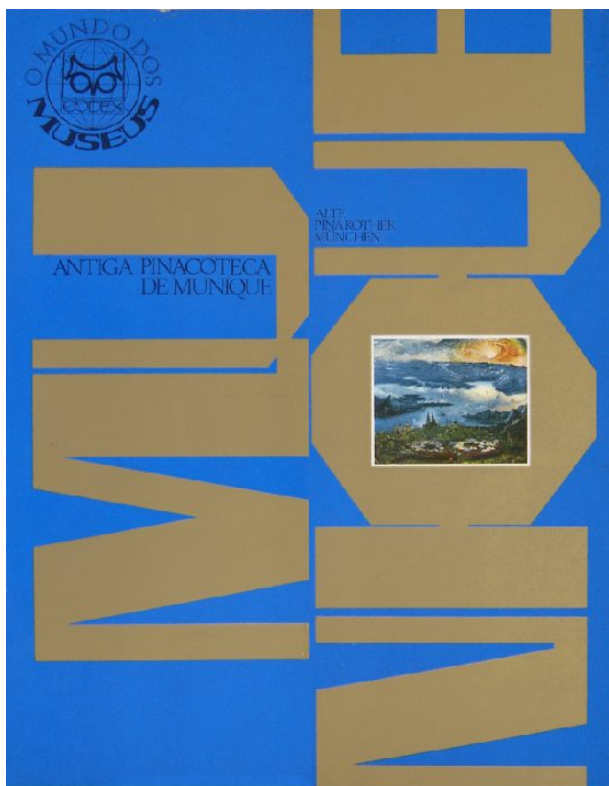
87. Capa de Eugênio Hirsch
1964 - 14 x 21cm
Editora Civilização Brasileira



88. Páginas internas da coleção
Museus do Mundo
Editora Codex



89. Capa de Eugênio Hirsch
1965. 14 x 21 cm
Editora Civilização Brasileira



90. Capa de Eugênio Hirsch
1968. 24,5 x 31,2 cm
Editora Codex

Há situações em que o espaço vazio, ou “negativo”, de uma letra delimita a área de cor. No livro do ensaísta Álvaro Lins, *O Relógio e o Quadrante* (fig. 87), Hirsch cria uma composição colorida utilizando a contraforma das letras e palavras. Espaços que seriam vazios são preenchidos com cores, transformando-a numa espécie de pintura abstrata geométrica e planificando a área que seria ocupada por figura (texto) e fundo (branco do papel). Essa planificação, porém, é relativa, já que a variação dos matizes cria a sensação de distâncias diferentes.

3.3 - *Intersecção texto e imagem na Coleção Museus do Mundo*

Em 1965, após colaborações para a revista *Playboy* americana, e um ano após ter realizado o projeto gráfico da revista *Pif-Paf*, de Millôr Fernandes, Hirsch foi convidado pela editora Codex para organizar uma coleção sobre os grandes museus do mundo. Mudou-se então para Madri, onde ficou de 1965 a 1969, como diretor artístico da coleção *El Mundo de los Museos*, que teve 36 volumes. Assessorado pelo crítico José Maria Moreno Galván e pelo fotógrafo Mario Carrieri, Hirsch não criava apenas as capas dos volumes, mas também todo seu interior.

As capas e documentos em cor eram impressas em papéis especialmente fabricados para a coleção, como indicado na página de créditos de cada fascículo. Precedendo as reproduções das principais obras de cada acervo, via-se uma apresentação da instituição, com sua história, uma reportagem fotográfica e um quadro comparativo. Este mostrava o tamanho de uma pessoa em relação à algumas das pinturas do acervo do museu em questão. Havia também um índice de quadros, impresso em

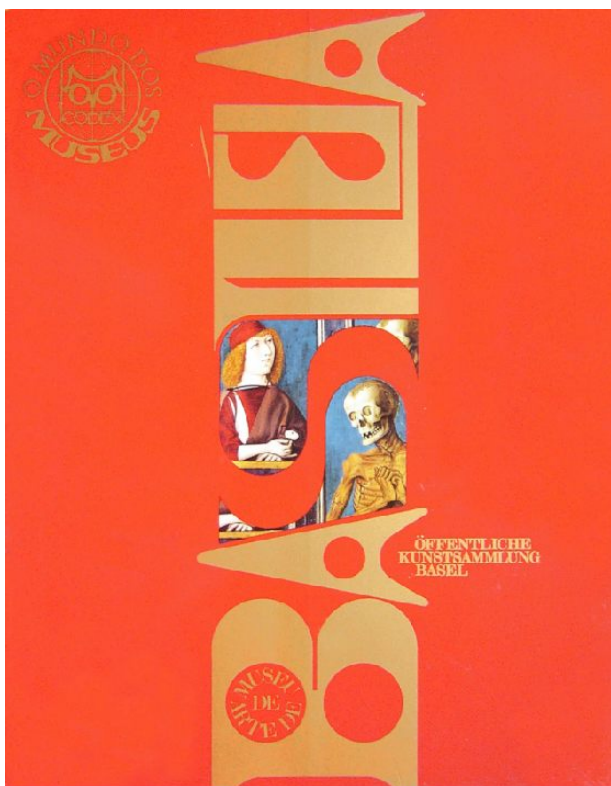
papel rugoso, diferente do resto do miolo. Esse índice fornecia uma visão geral do fascículo, com pequenas reproduções das obras em tons de cinza e um comentário sobre cada uma (fig. 88).

Verifica-se nessa coleção um constante uso de uma quinta cor de impressão, o pigmento “dourado” ou “prata”. “Impressionante que naquela época o Hirsch já pesquisava materiais como a tinta fosforescente”, comenta o designer João Baptista da Costa Aguiar (cit. in LEON, 1991, p. 113). O uso desse recurso confere um forte valor simbólico a capas de uma coleção dedicada a apresentar preciosidades da história da arte mundial, enfatizando a aura de nobreza que envolve os grandes museus. Mas as experiências de Hirsch com as tintas especiais não se iniciaram na Espanha e sim no Brasil, em 1965, como pode ser constatado na capa de *O Ventre* (fig. 89), de Carlos Heitor Cony, que possui impressão em tinta prata.

Para as capas de *O Mundo dos Museus*² estavam disponíveis imagens de boa qualidade de muitas das maiores obras de arte de nossa história. Mas em diversas ocasiões não são elas que ganham maior destaque nas capas, e sim o nome do museu ou da cidade em que este se encontra. Ou seja, a tipografia é privilegiada e comanda a composição. As pinturas estão sempre presentes, mas constantemente recortadas, às vezes subjugadas pelas letras.

Na capa de *Antiga Pinacoteca de Munique* (fig. 90), o nome da cidade ocupa toda a altura da capa, em enormes letras recortadas e douradas, rotacionadas em 90°. A letra “Q” (curiosamente desenhada sem cauda, parecendo um “O”) serve de moldura para um detalhe da pintura *A Batalha de Alexandre*, de Albrecht Altdorfer.

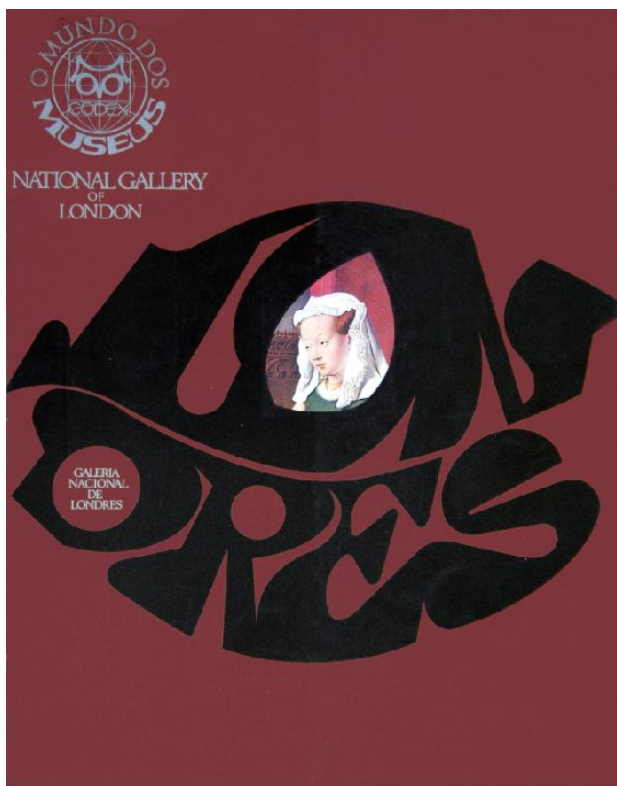
2. Os fascículos aqui descritos são da edição brasileira da coleção.



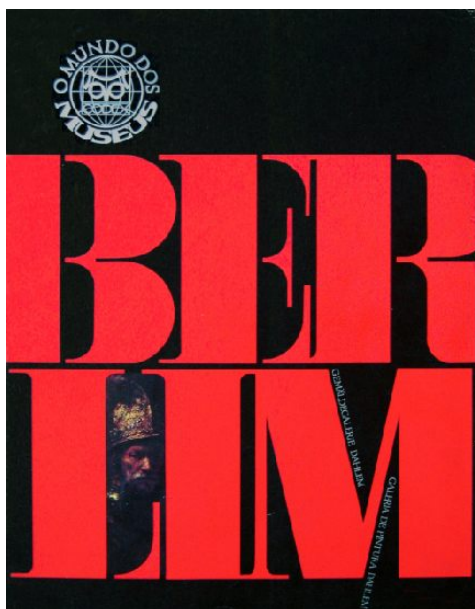
91. Capa de Eugênio Hirsch
1967. 24,5 x 31,2 cm
Editora Codex



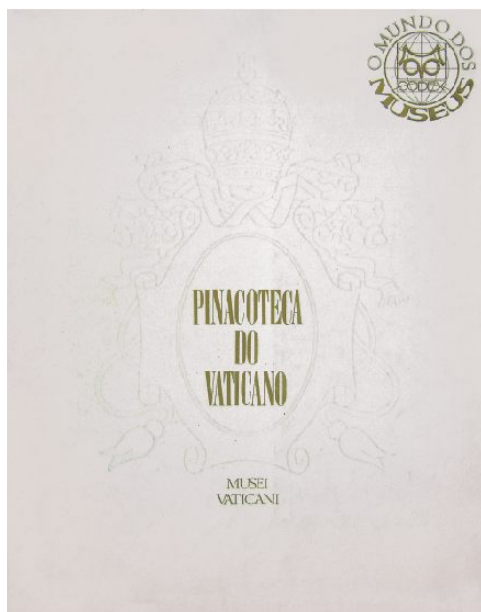
92. Capa de Eugênio Hirsch
1967. 24,5 x 31,2 cm
Editora Codex



93. Capa de Eugênio Hirsch
1968. 24,5 x 31,2 cm
Editora Codex



94. Capa de Eugênio Hirsch
1968 - 24,5 x 31,2 cm
Editora Codex



95.
Capa de Eugênio Hirsch
1968 - 24,5 x 31,2 cm
Editora Codex

No volume dedicado ao *Museu de Arte de Basileia* (fig. 91), o retrato Hyeronimus Tschekkenbürlim é cortado ao meio de maneira que o “S” de Basileia se forma entre suas duas metades afastadas. As demais letras foram construídas usando formas geometrizadas, porém irregulares. As larguras das hastes variam, e o primeiro “I” tem serifa enquanto o segundo não, sendo desenhado junto ao “E” numa espécie de ligadura. Assim como o exemplo anterior, nesta capa o sentido de leitura da palavra foi alterado para vertical.

Galeria da Academia de Veneza (fig. 92) mostra o nome da cidade em letras bastante alongadas ocupando quase toda metade superior da capa. As primeiras letras (V, E, N) se ligam umas às outras, compar-tilhando serifas, enquanto o “N” divide sua haste direita com a do segundo “E”. A pintura que ilustra a capa aparece recortada entre a contraforma da letra “E”. Espelhado vertical e horizontalmente, o detalhe da pintura se repete abaixo de si, lembrando o reflexo de uma paisagem na água.

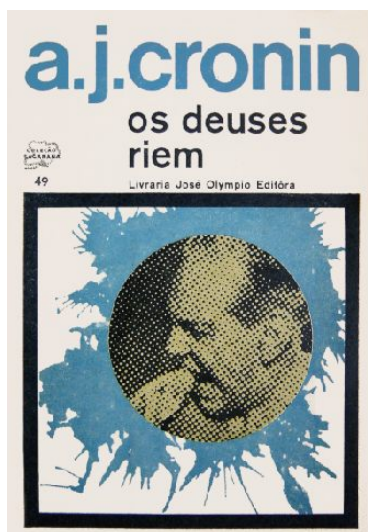
Para a *Galeria Nacional de Londres* (fig. 93), que ocupa dois fascículos, Hirsch explora o limite da legibilidade. Um enorme *lettering* toma conta da capa, deixando entrever no espaço interno do “O”, detalhes de uma das pinturas do acervo. A referência ao estilo psicodélico no desenho das letras distorcidas, sinuosas e quase ilegíveis uniu em uma única peça a faceta mais institucionalizada da cultura, preservada em museus, com uma produção visual *underground* da época, que corria à margem das instituições.

A capa onde a tipografia tem maior peso, visualmente, é a da *Galeria de Pintura Dahlem* (fig. 94). Não só pelo tamanho das letras de hastes super espessas que compõem a palavra “Berlim”, mas pela cor vermelha que as projeta à frente do fundo preto.

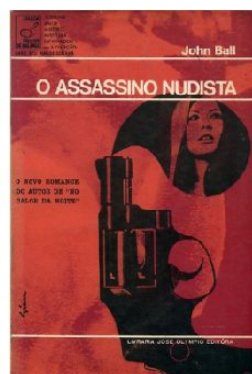
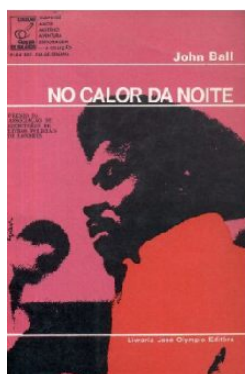
Um detalhe da pintura *O Homem do Capacete Dourado*, de Rembrandt van Rijn foi cuidadosamente posicionado entre as letras “L” e “P”, de modo que o guerreiro parece nos espiar através da penumbra, por trás das letras.

Merece menção, por ser muito diferente dos exemplos anteriores, a capa do volume dedicado ao *Museu de Arte do Vaticano* (fig. 95). As interferências no espaço branco da capa são poucas, reduzindo a quantidade de estímulos visuais ao mínimo necessário. Além dos tipos serifados dourados que compõem o nome do museu, há apenas um brasão em relevo, sem aplicação de cor. O conjunto é centralizado em relação aos eixos vertical e horizontal. Assim como quem entra em uma igreja católica tende a agir de maneira discreta, evitando ruídos que chamem atenção para si, esta capa de Hirsch denota uma serenidade e solenidade incomuns em seu trabalho, mas pertinentes ao livro em questão.

4 De volta ao Brasil:
JOSÉ OLYMPIO
e
Companhia
Editora
Americana



96. Capas de Gian Calvi
1968 - 13 x 18cm
Livraria José Olympio Editora



97. Capas de Gian Calvi
1967 e 1968 - 14 x 21cm
Livraria José Olympio Editora

De volta ao Brasil, em 1970, Hirsch passa a trabalhar como diretor de arte para a Livraria Editora José Olympio, para a qual já havia feito alguns trabalhos a partir de 1963. A José Olympio a essa época já se constituía como uma espécie de patrimônio cultural do país. É reconhecida como editora que sempre investiu nos autores nacionais, revelando muitos novos talentos e dando suporte a outros já consagrados. Em 1972, de seus 146 títulos já lançados, 110 eram de autores brasileiros (PAIXÃO, 1996, p. 84).

Sobre o aspecto gráfico de suas publicações, Mariz (2005) escreve: “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.” Como visto no primeiro capítulo, Santa Rosa é dono de um trabalho que marcou época, sendo até hoje lembrado como um dos maiores capistas que nosso país já teve, contribuindo para a renovação estética do livro nacional.

Hirsch, alguns anos depois, também protagonizaria uma renovação, ainda mais radical, na editora Civilização Brasileira, como vimos. Quando chegou à José Olympio, a “Casa” (como a editora era chamada pelos escritores) já tinha conquistado sua sede própria, no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, inaugurada em novembro de 1964.

Um dos principais capistas da Casa, a partir de 1967 (quando Hirsch estava na Espanha), foi Gian Calvi, ilustrador e designer, sócio de Marius Lauritzen Bern no Estúdio Gráfico. Calvi nasceu na Itália, em Bérgamo, e radicou-se no Brasil em 1949. O trabalho de Gian como capista está entre os mais interessantes da década de 1960, e em alguns momentos se difere do trabalho de Hirsch, utilizando-se de uma construção mais organizada e de uma composição tipográfica mais discreta. Como exemplos desse tratamento temos o projeto gráfico para algumas edições do autor escocês A. J. Cronin e para a *Coleção Cadeira de Balanço*, composta por romances de crime e suspense (figuras 96 e 97). Nessas últimas a tipografia varia pouquíssimo, deixando o destaque para as colagens e fotos em alto contraste que, aliadas a cores fortes em matizes saturados, garantem o impacto visual.

Em matéria da revista *Realidade*, em 1967, o editor Geraldo Pereira, filho de José Olympio, credita Gian como um dos responsáveis pelo sucesso de dois lançamentos da José Olympio naquele ano, e afirma que “uma boa capa não promove, mas uma capa ruim encalha um livro”. Ainda segundo a revista, Pereira também achava que Eugênio Hirsch foi um marco na indústria editorial brasileira. Entretanto, explica que a José Olympio “não faz questão de marcar a editora, mas sim o livro, individualmente” (REALIDADE, 1967, p. 12).

Embora não fizesse questão de marcar um estilo único,

a editora acaba aproximando-se do visual estabelecido pela Civilização Brasileira, já que, além de contratar Hirsch como principal capista na primeira metade da década de 1970, muitas capas de Gian Calvi tinham semelhança com o trabalho de Hirsch, como é visível em *Verão dos Infiéis* (fig. 98), de 1971 e *O Ólho Vigilante* (fig. 99), de 1967.

No romance de Dinah Silveira de Queiroz, temos uma ilustração pintada junto a grandes tipos display compostos em diagonal. Já o livro de Nabokov apresenta um grande olho pairando acima da cabeça de um personagem, emoldurado pela tipografia que percorre as laterais da capa. Os matizes saturados e o intenso contraste se encarregam de ampliar o impacto visual da peça. Como já visto, Hirsch era especialista nesse tipo de impacto, esforçando-se para que suas imagens atraíssem a atenção dos leitores nas livrarias. A seguir observaremos as características de seu trabalho na primeira metade da década de 1970.

4.1 - A ilustração perde espaço

Muitas das capas que Hirsch desenhou para a Civilização Brasileira tinham como característica compositiva uma grande área “vazia”, não preenchida por texto nem desenhos, apenas por uma cor predominante. Mas poucas vezes essa cor era o branco. Dentro do conjunto de capas da Civilização Brasileira analisados nesta pesquisa, apenas 10 volumes (de um universo de 200) tem como fundo predominante o branco. Na maioria eram usadas cores fortes como fundo. Já no período de 1970 a 1975, ocorre uma redução da paleta de cores nas capas. Pode-se

argumentar que isso resultou de restrições de investimento por parte da editora, visto que o número de cores interfere diretamente no custo de produção da capa. Mas lembrando que uma única cor basta para preencher a página por completo, esse argumento não é suficiente para explicar outro detalhe: a redução do número de cores vem acompanhada da redução da área ocupada pelo pigmento. Comparando em números, de uma amostragem de 74 livros da José Olympio, 19 possuem o fundo branco. Em relação à utilização das cores, nota-se um abrandamento, ou um amadurecimento, no próprio estilo de Hirsch.

Enquanto o início do período na Civilização Brasileira foi rico em desenhos, a estada de Hirsch na José Olympio nos anos 1970 gerou poucas ilustrações dele próprio.

Na capa de *João Miguel* (fig. 100), de 1973, o desenho que aparece em detalhe é assinado por Penna, feito para a capa da primeira edição do livro, de 1932 (pela Livraria Schmidt Editora). Mais do que o desenho, os tipos ganham destaque sobre o fundo branco, principalmente as letras do nome da autora, alternando cores vibrantes num dinamismo cromático que acompanha o ritmo de mudança de tamanho dos caracteres.

No projeto gráfico para a reedição das obras de José Lins do Rego, que utiliza vasto espaço em branco, vemos uma montagem utilizando desenhos produzidos por Santa Rosa para as edições anteriores das mesmas obras (fig. 101). Esses desenhos são recortados e gradativamente ampliados dentro de três molduras, lembrando um *storyboard* que simula enquadramentos cinematográficos e movimentos de câmera.

Na capa de *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso* (fig. 102), de 1974, peças de teatro escritas por Ariano Suassuna, o desenho

rodeado pelo texto é de Zélia Suassuna, cujo estilo se relaciona com o universo regionalista presente no livro.

Nos livros da Civilização Brasileira Hirsch explicitava mais sua habilidade de pintor e ilustrador. O que vemos nos exemplos acima é um Hirsch mais próximo de um designer ou diretor de arte, concatenando imagens cuja coesão não é dada pelo fato de serem criadas pela mesma mão, mas por terem sido organizadas pelo mesmo pensamento e pela mesma sensibilidade.

Voltando ao uso do branco, desta vez junto a grande número de cores, temos a capa de *Ninguém mata o arco-íris*, de 1972, de José Cândido de Carvalho (fig. 103), que pode ser vista de duas maneiras, ou em dois momentos. Com o livro fechado, temos o nome do autor, sem o título, e a imagem principal na horizontal. Se abrimos o livro com as capas voltadas para nós, o fundo colorido de arco-íris se transforma em um círculo, em cujo centro, na lombada, está o título do livro. Ao redor do arco-íris desfilam caricaturas de personalidades brasileiras – de autoria de Appé – que partem da máquina de escrever de José Cândido. Rotacionando noventa graus o livro aberto, a capa se transforma em um pequeno cartaz em cuja base está a foto do autor, sobre a qual se apoiam os demais elementos da composição, com o título no topo, composto de maneira a acompanhar o movimento circular do arco-íris.

É um caso raro em que capa, contracapa e lombada são desenhadas em conjunto. A relação entre as capas e as lombadas, um dos destaques no período de Hirsch na Civilização Brasileira, não era muito rica na LJOE, já que as lombadas costumavam seguir uma composição tipográfica uniforme em quase todos os livros da editora e a quarta capa destinava-se a apresentação do livro ou a algum tipo de informe da editora.

Em 1972, a José Olympio adquire a editora Sabiá, criada em 1966 pelos escritores Fernando Sabino e Rubem Braga. Para a Sabiá, Hirsch teve algumas oportunidades de explorar todo o espaço da capa, como em *Cidade Sitiada* (fig. 104), de Clarice Lispector. Em uma foto de altíssimo contraste que lembra um tipo de tela/grade com orifícios circulares, pequenos rostos aparecem de maneira difusa. Próximo a alguns dos rostos há uma composição com triângulos coloridos, cuja transparência dá leveza aos elementos. Título e nome da autora integram-se aos triângulos não só através da cor, mas também por conter o mesmo peso, em raro momento em que a tipografia de Hirsch se vale da discrição, dentro de uma capa que chama atenção pela riqueza rítmica.

A identificação dos tipos utilizados nas capas da José Olympio foi facilitado graças à análise de um catálogo da empresa Letraset, editado em 1973. A Letraset Limited foi fundada pelo inglês Dai Davies, que em 1961 patenteou o sistema de letras transferíveis a seco. “No sistema Letraset, o próprio designer decalcava as letras diretamente sobre o papel, com a possibilidade de editar espaçamentos e alinhamentos, sem as restrições dos sistemas convencionais.” (ROCHA, 2003, p. 32)

Segundo texto do catálogo: “A Letraset do Brasil estabeleceu-se em 1968 com a finalidade de facilitar o acesso de Letraset ‘Caracteres Instantâneos’ aos artistas, desenhistas, engenheiros, arquitetos, designers, impressores e educadores brasileiros” (LETRASET, 1973, p. 5).

A Letraset oferecia tipos em corpos grandes, de modo que o designer podia compor títulos sem ter que desenhá-los à mão. Outro reflexo da penetração da Letraset no mercado é observado na maior frequência de utilização de tipos display, o que fica

nítido nas capas de Hirsch a partir de 1971. Além da Futura Display, que Hirsch já usava nas capas da Civilização Brasileira e que lhe serviu de base para o design das capas de José Lins do Rego, outros dois tipos caem nas graças de Eugênio. A *Stop*, de Aldo Novarese e a *Zipper*, de Phillip Kelly (fig. 105).

Ao contrário das fontes mais usadas na Civilização, mais neutras, estas duas tem desenho muito característico e podem concorrer com a imagem principal ou com outra família tipográfica presente na mesma página. Tendo sido muito usadas no período de seu lançamento, hoje podem parecer datadas, como se a simples presença delas já remetesse aos anos 1970 ou começo dos anos 1980.

Olhando atentamente a capa de *O Retrato na Gaveta* (1974), de Otto Lara Resende, pode causar um certo estranhamento a mistura do desenho irregular, de traço vibrante e caricatural, com as formas retilíneas do tipo *Stop* (fig. 106). Este mesmo contraste aparece anteriormente em *Antes do Baile Verde* (fig. 107), de 1971. O compromisso com o impacto visual, nessas duas edições, parece suplantar a adequação ao tema da obra ou estilo do autor, pelo menos no que diz respeito à escolha tipográfica.

Os tipos display tornam mais complicada a mistura de tipos, prática constante no trabalho de Hirsch. Em capas com desenho mais carregado, unir dois tipos display diferentes pode provocar um excesso de estímulos visuais conflitantes. Em *O Ser Assassino* (fig. 108), de 1973, a Futura Display e a Zipper concorrem com um magenta luminoso, diagonais abundantes, retículas e uma ilustração rica em cores e detalhes mas pobre em desenvoltura de traço. Não fosse o tamanho dos caracteres do título, elemento com hierarquia melhor definida, nosso

olhar poderia vagar pela página sem se fixar em ponto algum, sem conseguir “ler” a capa.

Além do acesso aos tipos display, o sistema Letraset também facilitava alguns efeitos especiais. Na página 7 (fig. 14) do catálogo mencionado acima é descrito um método em que os títulos foram “transferidos sobre um acetato o qual foi ondulado antes de ser fotografado” (LETRASET, 1973, p. 07).

Em *Casa Grande & Senzala* (fig. 110), de 1975, vemos um efeito semelhante, em que a manipulação dos caracteres projeta o título para a frente, causando a sensação de expansão, ampliada pelo uso do vermelho.

Apesar das mudanças mencionadas, há muitas características do uso dos tipos por Hirsch que se mantêm vivas nas capas da José Olympio. A sobreposição de caracteres, frequente a partir de 1965, pode ser vista em *Finisterra* (fig. 111), de 1972, e no título de *A Bagaceira*, também de 1972, de maneira bem evidente nos pares “CE” e “RA” (fig. 112). *A Bagaceira* mostra também a desconstrução da sequência de leitura, presente em outros poucos trabalhos de Eugênio, com o título do livro se interpondo entre nome e sobrenome do autor, embaralhando as informações textuais, que precisam ser decifradas posteriormente à leitura inicial. O que torna a composição inteligível é a diferenciação das informações através da cor, graças à aplicação do ciano no nome do autor. Este é também o único exemplar da José Olympio, dentre os coletados na pesquisa, em que aparece ao fundo a textura “rabiscada”, muito usada na Civilização Brasileira nos anos de 1964 e 1965.

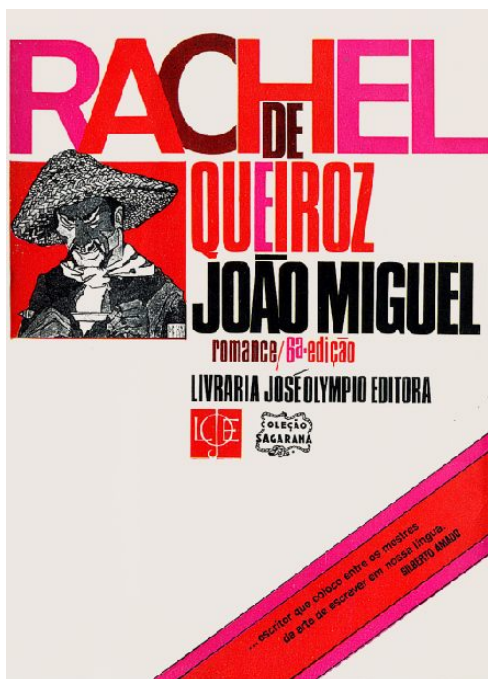
Outra característica mantida é a rotação da linha de base, como em *Ciranda de Pedra* (fig. 113), de 1974, em que as linhas se inclinam em três ângulos diferentes. Tanto em *Ciranda de Pedra*



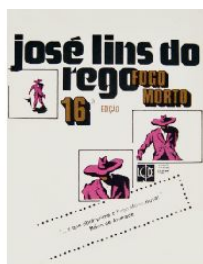
98. Capa de Gian Calvi
1971 - 14 x 21cm
Livraria José Olympio Editora



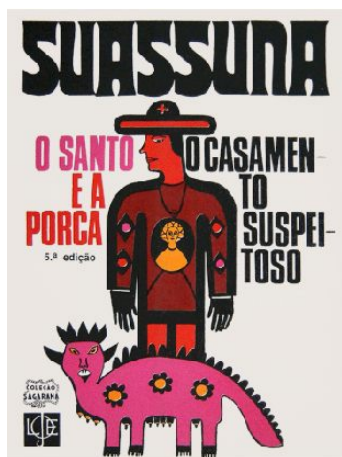
99. Capa de Gian Calvi
1967 - 14 x 21cm
Livraria José Olympio Editora



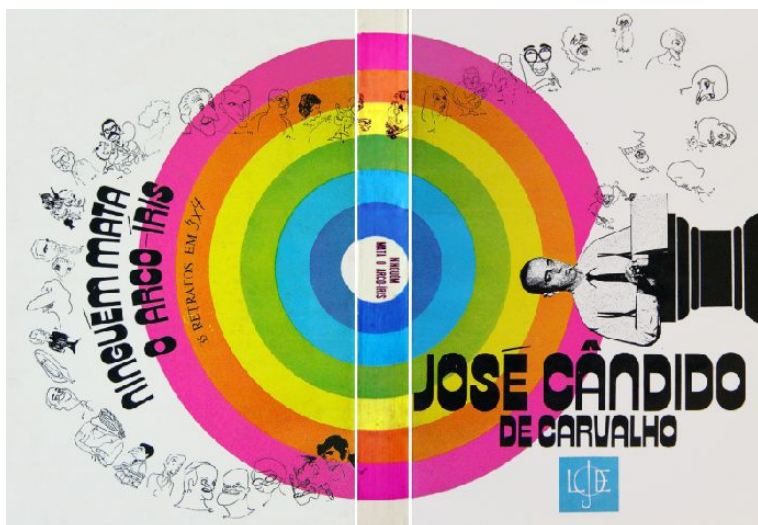
100. Capa de Eugênio Hirsch
1974 - 13 x 18cm
Livraria José Olympio Editora



101. Capas de Eugênio Hirsch
década de 1970 - 13 x 18cm
Livraria José Olympio Editora



102. Capa de Eugênio Hirsch
1974 - 13 x 18cm
Livraria José Olympio Editora



103. Quarta capa, lombada e capa de Eugênio Hirsch
1972 - 14 x 21cm
Livraria José Olympio Editora



104. Quarta capa, lombada e capa de Eugênio Hirsch
1972 - 14 x 21cm
Livraria José Olympio Editora

quanto em *Finisterra* temos também a colorização diferenciada de letras dentro de uma mesma palavra, procedimento bastante característico do trabalho de Hirsch, detalhado no capítulo anterior.

O *lettering* pictórico, gestual, mais presente nos anos 60, quase some na década de 70. O único exemplo presente no conjunto analisado está em *Castro Alves* (fig. 114), biografia escrita por Pedro Calmon para a Coleção Documentos Brasileiros. A dimensão das letras e seu aspecto irregular dão a elas o mesmo (ou maior) impacto que as imagens da metade inferior da capa, mesmo coloridas.

Nesta mesma capa, observamos também a continuidade de outro aspecto da tipografia no trabalho de Hirsch. O alinhamento entre as linhas de texto e a ilustração não é uniforme. Em uma capa com simetria um tanto fora do comum no trabalho obra estudado, quase todos os elementos estão alinhados ao centro. O nome do autor porém, desloca-se à direita, adicionando um pequeno ruído à composição.

Esse tipo de ruído é constante na obra de Hirsch, que usava composições assimétricas com linhas de texto desalinhadas entre si. Eram raros os casos em que texto e imagem eram dispostos simetricamente ao eixo vertical da página. Nesse sentido vale notar duas exceções, caracterizadas pela simetria: *Outra Terra*, *Outro Mar* e *Ninho de Cobras* (fig. 115). Na primeira nota-se que mesmo as pinceladas coloridas ao fundo do título são simétricas. Na segunda, além do texto centralizado temos também uma imagem com lado esquerdo e direito quase idênticos, espelhados. A sóbria capa de *As Impurezas do Branco*, de Carlos Drummond de Andrade, de 1973 (fig. 116), é a mais evidente exceção em meio ao conjunto da obra estudada.

Tipografia e “ilustração” se sucedem centralizados, sem rotação nem efeitos visuais, contrapondo-se à menção de “impurezas” no título.

Em 1974, a editora, que já há alguns anos vinha enfrentando problemas financeiros, tem seu controle acionário passado para o BNDE – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico. O único reflexo direto de tal mudança percebido durante a pesquisa foi a redução de formato e a supressão das orelhas dos livros, em algumas reedições por cerca de 1975.

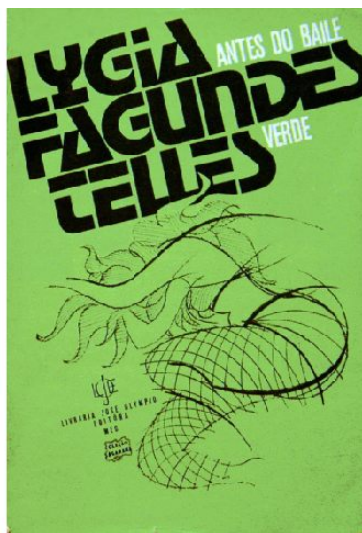
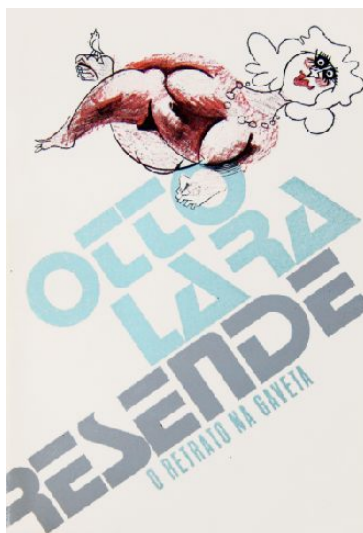
4.2 - As capas para a Companhia Editora Americana

Nos trabalhos para a José Olympio, uma das características do trabalho de Hirsch foi suprimida. Os nus femininos que ele tanto gostava de desenhar eram vetados pelo editor (LEON, 1991, p. 113). Os nus retornam em 1974, em algumas capas para a Companhia Editora Americana (CEA), de São Paulo.

Boy (fig. 117), de Christine de Ryvoire, retoma um procedimento já utilizado em capas para a Civilização Brasileira e Globo, dez anos antes: a interação direta da figura humana com a tipografia. Através de montagem fotográfica, uma jovem nua deita-se sobre o título do livro, “abraçando” um pedaço da letra “Y”. Sobre a foto da garota se apóia o nome da autora, em diagonal que se harmoniza com a linha da perna direita. Todo esse conjunto se apóia sobre outra montagem, desta vez uma figura masculina com estranhos óculos, cujas lentes são iluminadas pelo branco, chamando atenção para um detalhe ao mesmo tempo cômico e perturbador.



105. Os tipos *Futura Display* e *Zipper*, como aparecem no catálogo da Letraset, 1973.



- 106 e 107. Capas de Eugênio Hirsch usando o tipo Stop 1974 e 1971 - 14x21cm



108. Capa de Eugênio Hirsch
1973 - 14x21cm
Livraria José Olympio Editora



109. Detalhe de Catálogo da Letraset
1973



110. Capa de Eugênio Hirsch
1975 - 14x21cm
Livraria José Olympio Editora



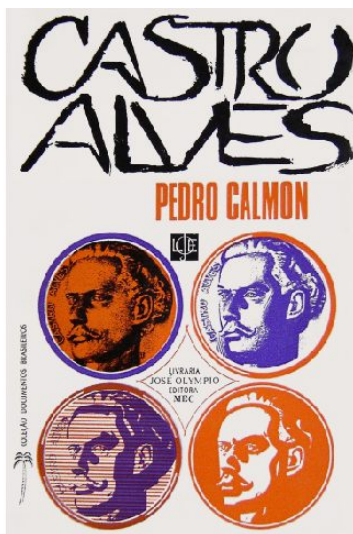
111. Capa de Eugênio Hirsch
1972 - 14x21cm
Livraria José Olympio Editora



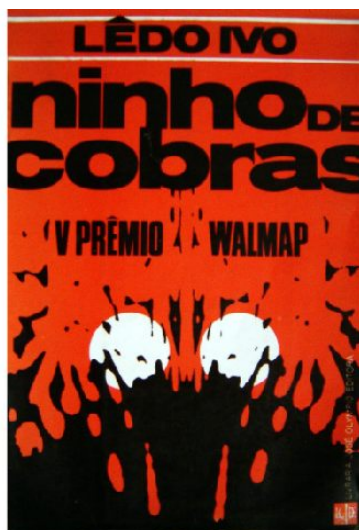
112. Capa de Eugênio Hirsch
1972 - 13x18 cm
Livraria José Olympio Editora



113. Capa de Eugênio Hirsch
1974 - 13x18cm
Livraria José Olympio Editora



114. Capa de Eugênio Hirsch
1973 - 14x21cm
Livraria José Olympio Editora



115. Capas de Eugênio Hirsch
1974 e 1973 - 14x21cm
Livraria José Olympio Editora



116. Capas de Eugênio Hirsch
1973 - 14x21cm
Livraria José Olympio Editora

Todos os elementos principais se agrupam num único núcleo visual, uma espécie de totem, deixando livre quase toda a metade superior da capa. Desta vez o tipo *Stop* está bem integrado ao conjunto, até pela aplicação nas letras da mesma textura granulada das fotos.

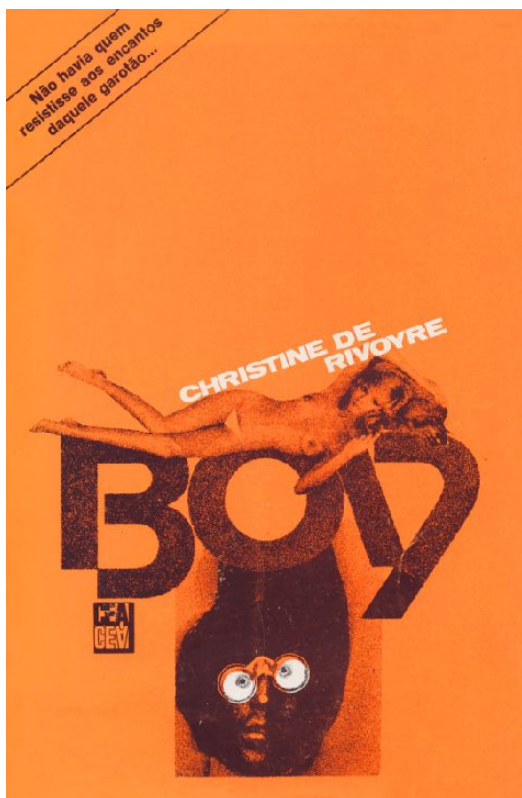
Projeto para uma Revolução em Nova-Iorque (fig. 118), de 1974, mantém o mesmo fundo laranja de *Boy*, com o título em tipo display extremamente gráfico¹, com entreletra negativa, mais visível na palavra “Nova”. A imagem central é novamente uma mulher nua, cuja foto se mescla com os arranha-céus e a figura masculina em uma montagem fotográfica.

Biografia de um Louco (fig. 119), de José Alcides Pinto, traz o nome de Eugênio Hirsch entre as dedicatórias. Como as outras capas da CEA, esta também usa fotografia como imagem principal, mas inclui traços feitos à mão, tanto nos riscos coloridos sobre a imagem da mulher, gigante em relação ao homem, como nas letras manuscritas no título da obra. Nota-se que o acento no nome do autor é desenhado à parte, como feito muitas vezes anteriormente, em traço fino e retilíneo sem relação com a espessura dos caracteres, em tamanho exagerado, tornando-se mais um elemento gráfico do que ortográfico.

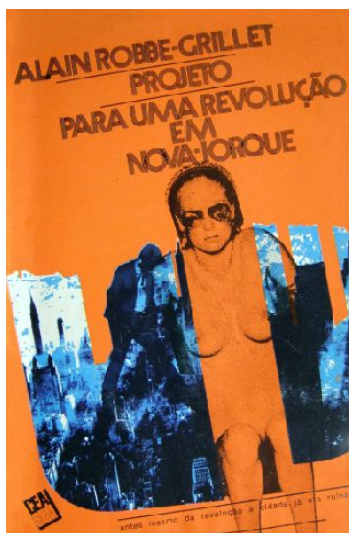
As capas da CEA mostram uma maior penetração da fotografia, que gradativamente foi ocupando mais espaço nas capas de Hirsch. Se na década de 1960 as fotos eram usadas em alto contraste, de maneira próxima de um desenho, nos anos 1970 ela é “assumida” como fotografia, ainda em preto e branco mas com mais gradações tonais nos cinzas e eventualmente reproduzidas em cores.

1. Identificada no catálogo da Letraset sob o nome Prisma.

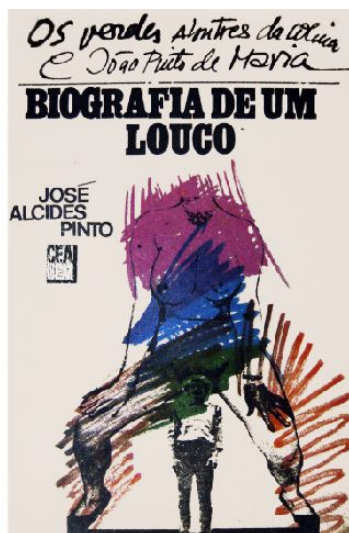
Essas capas (e também aquelas feitas para a José Olympio) demonstram também que, mesmo trabalhando para clientes com linhas editoriais distintas, em condições econômicas diversas, existe uma continuidade no estilo de Hirsch.



117. Capa de Eugênio Hirsch
1975 - 14x21cm
Companhia Editora Americana



118. Capa de Eugênio Hirsch
1975 - 14x21cm
Companhia Editora Americana



119. Capa de Eugênio Hirsch
1974 - 14x21cm
Companhia Editora Americana

Considerações finais

As capas desenhadas por Eugênio Hirsch refletem sua busca pelo impacto visual, numa abordagem ousada e autoral. Quase todos os elementos das capas foram explorados por ele. Entre as ilustrações, encontramos desde caricaturas e desenhos de nus até pinturas abstratas. No caso das fotos, algumas eram usadas em contraste máximo, perdendo quase toda sua referência ao modelo original, outras eram cortadas e remontadas, alterando seu efeito e ganhando um novo significado, ou ainda, misturavam-se a um desenho feito à mão, gerando uma forma híbrida.

É preciso também mencionar a quebra do diagrama típico das capas de livros, constituído pelas informações dispostas em sequência, centralizadas em relação ao eixo vertical da página. A quebra desse diagrama já ocorria antes da chegada de Hirsch ao Brasil. Mas, foi na Civilização Brasileira que Ênio Silveira e Eugênio Hirsch pavimentaram o caminho já aberto anteriormente por outros

capistas, fazendo com que as capas totalmente ilustradas fossem a regra e não a exceção na editora. Essa atitude, contestadora a princípio, agradou o crescente público universitário e, ao tornar-se comercialmente interessante, foi absorvida por outras editoras no decorrer da década de 1960. Isso foi constatado durante a pesquisa, por exemplo, nas brochuras de editoras como Fulgor, Edameris, Record e Vecchi. Editoras com maior tradição na apresentação gráfica de seus livros, como a José Olympio e a Globo, também encomendaram alguns trabalhos a Hirsch (ainda no começo dos anos 1960), atestando o valor da linguagem visual desenvolvida pelo austríaco. A real influência dessa linguagem no trabalho de outros capistas do período ainda precisa ser estudada em maior profundidade, podendo servir de base para futuras pesquisas.

A análise das capas posteriores ao primeiro período de Hirsch na Civilização Brasileira (ele volta a trabalhar para a Editora de Ênio Silveira a partir de 1978), confirma que existe uma continuidade em seu estilo, perceptível principalmente pelo modo como ele utilizava e posicionava as letras na página. Ainda que em muitos casos não se perceba relação entre a escolha dos tipos e o conteúdo do livro, é possível observar que eles se integravam com a ilustração, num esforço para que a capa fosse resolvida como um todo.

Hirsch tratava os tipos como imagem e portanto não via problemas em manipulá-los livremente, como a uma fotografia. Nas mãos de Hirsch, a tipografia sofreu quase todo tipo de alteração possível nos diversos aspectos de sua estrutura, como o desenho dos caracteres, entrelinha e entreletra, alinhamento, linha de base, além da alternância de tipos diferentes em uma mesma frase. Além de tudo isso temos a peculiar cromatização das letras, característica muito particular do trabalho de Hirsch.

Fica claro que o foco de Hirsch ao usar os tipos não era a legibilidade. Seria insuficiente julgar seu trabalho por parâmetros de eficiência na transmissão do conteúdo textual. Para considerar a tipo-

grafia importante em suas capas, é preciso considerar que a letra desenhada, se reconhecida como forma, tem seu próprio conteúdo objetivo e subjetivo. A própria negação de alguns cânones de legibilidade estabelece por si mesma, como atitude, um tipo de comunicação, não ligada à ordenação dos signos verbais.

Embora também se utilizasse dos tipos de maneira até certo ponto convencional em alguns casos, é a independência em relação aos padrões e a abertura de novas possibilidades que torna o trabalho de Hirsch relevante para a história do design gráfico brasileiro.

*Referências**

- BAINES, Phil; HASLAM, Andrew. **Tipografia. Función, forma y diseño**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002
- CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CASTRO, Ruy. **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CUNHA LIMA, Edna L. & FERREIRA, Márcia C. Santa Rosa: um designer a serviço da literatura. in: _____ (Org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 197-232
- ESCOREL, A.L. **Brochura brasileira: objeto sem projeto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- FERNANDES, A. Eugênio Hirsch: Um perfil especial entre os fundadores do design brasileiro. in: *Design*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes Visuais - Escola de Artes Visuais – UNIVERCIDADE, 2002. n° 4. p. 05-09.
- FERREIRA, J.P. (org.) **Ênio Silveira** (Editando o Editor: vol. 3). São Paulo: Edusp, 1992.
- GOMES, Leonardo M. Ernst Zeuner e a Livraria do Globo, in: _____ (Org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 233-259.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.
- HALEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: Edusp. 1985.
- HELLER, Steven. **Linguagens do design: compreendendo o design gráfico**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.
- HOMEM de MELO, Chico. (org.) **Design Gráfico Brasileiro: Anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

LEON, E. Eugênio Hirsch, o cigano das capas. In: **Design & Interiores**, São Paulo, n.25, p. 111-114, jul/ago 1991

LETRASET. **Catálogo Letraset 1973**: catálogo. Rio de Janeiro, 1973. 112 p.

LOURENÇO, Sonia Regina. Poty: o artesanato das metrópoles. A trajetória de um viajante moderno. Revista **UNIVILLE**, Joinville, v.10, n.1, p. 36-52, 2005. disponível em: http://www.musa.ufsc.br/docs/sonia_trajetoriapoty.pdf. Acesso em 19/01/09

MARIZ, Ana Sofia. **Editora Civilização Brasileira: O design gráfico de um projeto editorial (1959-1970)**. 2005. 180 p. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.anasofia.net/pesquisas.html>. Acesso em: 20/01/07.

PAIXÃO, Fernando, (Coord.). **Momentos do livro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ática, 1998.

RAMOS, Paula. **Artistas Ilustradores: A Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração**. 2007. 480 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

RAMOS, Paula. **Sobre a capa: da província para o mundo - As Capas da Revista do Globo (1929 – 1939)**. Disponível em <http://www.traca.com.br/revistadoglobo.cgi?tema=padrao&pag=GLOBOpaula&mod=inicial>. Acesso em 15/03/08.

ROCHA, Cláudio. (Ed.) Hirsch, o homem que, entre 59 e 65, revolucionou as capas de livro no Brasil. in: **Tupigrafia** n.º 4, São Paulo: Bookmakers, 2003a. p. 64-69.

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

WARDE, B. The crystal goblet, or, printing should be invisible. in: McLEAN, Ruari (org.) **Typographers on type**. London: Lund Humphries, 1995. p. 73-77.

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 1997.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARRAMILO NETO, M. **Contato imediato com produção gráfica**. São Paulo: Global, 1987.
- CAUDURO, F. V. **Desconstrução e Tipografia Digital**. disponível em: <[http://www.esdi.uerj.br/sobrearcos/artigos/artigo_flavio\(76a101\).pdf](http://www.esdi.uerj.br/sobrearcos/artigos/artigo_flavio(76a101).pdf)> Acesso em 16 nov. 2008.
- LAWSON, Alexander. **Anatomy of a typeface**. 4.ª ed. New Hampshire: David. R. Godine, 2005
- FARIAS, Priscila. **Tipografia Digital: O impacto das novas tecnologias**. Rio de Janeiro: Ed. 2AB, 2001.
- FERNANDES, Millôr. **Saudades de Eugênio**. in: *Tupigrafia* n.º 4, São Paulo: Bookmakers, 2003. pg. 70-71.
- GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. **A herança escultórica da tipografia**. São Paulo: Edições Rosari, 2004.
- GOLDCHMIT, Sara M. **Odiléa Setti Toscano: do desenho ao design**. São Paulo, 2008. disponível em <www.saragold.com.br/download/goldchmit_odilea.pdf>. Acesso em 25 fev. 2009.
- LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LUPTON, Ellen, MILLER, J.A. **Design writing research**. London: Phaidon Press, 1999.
- MEGGS, Philip e PURVIS, Alston W. **Meggs' History of Graphic Design**. 4 ed. New York: Wiley, 2005.
- ROCHA, Claudio. **Projeto Tipográfico: Análise e produção de fontes digitais**. 2 ed. São Paulo: Edições Rosari, 2003b.

UNIÃO ENTRE FORMA E CONTEÚDO

O formato deste volume partiu da iniciativa de acrescentar à dissertação uma experiência prática relevante e coerente com o tema abordado. Assim, foram produzidas brochuras no formato 14 x 21cm, simulando os livros para os quais foi criada a maior parte das capas de Eugênio Hirsch.

Foi desenhada uma capa diferente para cada membro da banca. Todas reproduzem algumas das características da utilização dos tipos no trabalho de Eugênio Hirsch, como apontadas no texto. O mesmo procedimento foi utilizado nas páginas que abrem cada capítulo desta dissertação.

A diagramação do texto teve como referência um dos livros estudados, *A Outra América: Pobreza nos Estados Unidos*, editado em 1965 pela Civilização Brasileira.

Mestrado em Artes

Julio Giacomelli

INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP