

Carina da Rocha Naufel

**A CAPA CONVIDA:
O DESIGN GRÁFICO DE MARIUS LAURITZEN BERN
PARA A EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA**

CAMPINAS
2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Carina da Rocha Naufel

A CAPA CONVIDA:
O DESIGN GRÁFICO DE MARIUS LAURITZEN BERN
PARA A EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Orientador: Prof. Dr. Edson do Prado Püftzenreuter.
Co-orientadora: Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em Artes Visuais.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Carina da Rocha Naufel e orientada pelo Prof. Dr. Edson do Prado Püftzenreuter.

Assinatura do Orientador

CAMPINAS
2012

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

N223c	Naufel, Carina da Rocha. A capa convida: o design gráfico de Marius Lauritzen Bern para a editora Civilização Brasileira / Carina da Rocha Naufel. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Edson do Prado Pfutzenreuter. Coorientador: Anna Paula Silva Gouveia. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Design gráfico 2. Livros - Capas. 3. Projeto gráfico (Tipografia) - História. 4. Desenho - 1960. I. Pfutzenreuter, Edson do Prado. II. Gouveia, Anna Paula Silva. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título. (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Every cover is an invitation: Marius Lauritzen Bern's graphic design for Civilização Brasileira.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Graphic design

Book covers

Graphic design (Typography) - History

Design - 1960

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Edson do Prado Pfutzenreuter [Orientador]

Sylvia Helena Furegatti

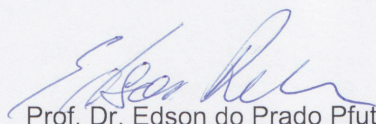
Marcello Montore

Data da Defesa: 30-08-2012

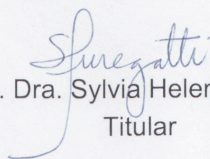
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

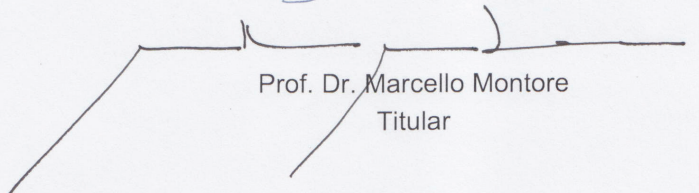
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Carina Da Rocha Naufel - RA 23308 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Edson do Prado Pfitzenreuter
Presidente



Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti
Titular



Prof. Dr. Marcello Montore
Titular

Para Murilo e Flora,
Por trazerem cor à minha vida
Para Cleunice,
Pelo amor e apoio incondicional

AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos, pois foram muitas as pessoas que participaram diretamente e indiretamente desta pesquisa.

Ao meu orientador Edson do Prado Pfützenreuter por me guiar neste enorme aprendizado e pela amizade.

Aos Professores Drs. membros da banca, Sylvia Furegatti, Marcello Montore, Cecilia Salles e Paulo Cesar Teles.

À minha coorientadora Anna Paula Silva Gouveia por acreditar em meu potencial.

À FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela bolsa de mestrado concedida a mim.

Ao Chico Homem de Melo pela atenção e doação de imagens de seu acervo.

Aos entrevistados Gian Calvi, Dounê Spínola e Daniel Justi.

Ao Hélio de Almeida, pela entrevista e pelos ensinamentos.

À Anna Bern, pela contribuição.

Ao MEPE – Museu do Estado de Pernambuco representado por Tânia. Ao AEL - Arquivo Edgard Leuenroth representado por Marina Tavares. À equipe da Biblioteca Central Cesar Lattes Coleções Especiais e Obras Raras pelo suporte e concessão de imagens.

Aos meus amigos do mestrado e do campo do design por compartilharem informações valiosas comigo, em especial ao Julio Giacomelli, Ivan Ordonha, Jade Piaia, Filipe Negrão, Milena Quattrer, Marcela Formico e Ana Carolina de Moraes.

À Profa. Dra. Priscila Farias pelos comentários iniciais.

À Profa. Ana Sofia Mariz pela atenção doada a mim quando solicitada.

À Celia Maria M. de Azevedo e Claudio Fragata pelo constante incentivo à escrita.

Aos meus familiares e amigos queridos pelo afeto, sem o qual não teria força para finalizar essa jornada.

À Clarissa Matheus pela orientação e presença fundamental.

Ao Cássio Abreu, pela força e carinho nesta última etapa.

RESUMO

As capas de livros analisadas nesta pesquisa foram criadas por Marius Lauritzen Bern para a editora Civilização Brasileira na década de 60 no Brasil. Marius Bern foi um designer brasileiro autodidata que iniciou sua carreira através das artes plásticas durante um período em que não havia a formalização do ensino de design no Brasil. Sua parceria com a editora Civilização Brasileira foi estabelecida através do editor Ênio Silveira no ano de 1965, após a saída do designer Eugênio Hirsch. No período de 1965 a 1970, Marius Bern permaneceu como principal designer da editora Civilização Brasileira. A Editora Civilização Brasileira pertencia ao editor Ênio Silveira, intelectual reconhecido no campo cultural brasileiro e importante na resistência contra a ditadura no Brasil. Ênio Silveira foi o grande incentivador das mudanças no design dos livros da editora. Em 1960 houve uma ruptura das convenções gráficas na cultura editorial e portanto no mercado de livros no Brasil. Circunstâncias específicas relativas ao exercício da atividade no período em questão, como o modo de criação e o processo de produção disponível então, foram abordados de modo a auxiliarem no entendimento do discurso gráfico das capas. Através da análise foi possível identificar algumas soluções visuais recorrentes na produção de capas de Marius Bern, o que permite algumas conclusões sobre sua produção.

design editorial, capa de livros, design gráfico, história do design, década de 1960

ABSTRACT

This research focuses on analysing Marius Lauritzen Bern's book cover production for *Civilização Brasileira*, during the 1960s. Marius was a self-taught designer who began his career in visual arts, in a time when the teaching of Design had still not been formalized in Brazil. Marius Bern began his partnership with the publishing *Civilização Brasileira* in 1965, through its visionary publisher Ênio Silveira. He joined them right after designer Eugênio Hirsch had left the company, and from 1965 to 1970 he stood as its chief designer. Ênio - owner of *Civilização Brasileira* - was considered an important Brazilian intellectual in the national cultural field and also an important figure in the fight against the military dictatorship. He was also the staunchest supporter of the changes adopted by the company in its book designs. The 1960s mark a twist in the graphic conventions adopted by the publishing culture and, therefore, in the Brazilian book market. Specific circumstances related to the practice of the profession, such as the ways in which book covers were created and the production processes that were available at the time, were addressed to ensure a better understanding of the graphic speech of the covers. Through the analysis it was possible to identify some recurrent visual solutions in Marius' book designs, which allow us to draw some conclusions regarding his work.

editorial design, book cover design, graphic design, history of design, 1960s design

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	01
<u>1. O DESIGNER E A EDITORA</u>	03
1.1 MARIUS LAURITZEN BERN	04
1.2 A EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA	08
<u>2. ANOS 60</u>	15
2.1 ANOS 60 CALDO SOCIAL	16
2.2 ANOS 60 DESIGN GRÁFICO	22
<u>3. CAMPO EDITORIAL</u>	29
3.1 CAMPO PROFISSIONAL DO CAPISTA	31
3.2 DESIGN EDITORIAL	35
3.3 CRIAÇÃO NA EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA	40
<u>4. ANÁLISE: DESIGN GRÁFICO DAS CAPAS</u>	49
4.1 MÉTODOS	51
4.2 AS CAPAS DE MARIUS BERN:	54
4.2.1 Imagem	64
4.2.2. Texto	86
4.2.3. Cor	112
4.2.4. Estrutura	120
4.2.5. O Tema e o Design	126
4.2.6. Lombadas	130
4.2.7. Logotipo	130
4.2.8. Estilo anos 60	132
<u>4.3 BERN E HIRSCH</u>	138
<u>CONCLUSÃO</u>	145

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como tema o design gráfico das capas de livros criadas por Marius Lauritzen Bern para a Editora Civilização Brasileira durante o período em que atuou como designer da Editora, 1965-1970. A Editora Civilização Brasileira é um marco na história do nosso país por ter sido uma editora dotada de uma postura arrojada no período. Marius Lauritzen Bern permaneceu como principal designer, de uma das mais importantes editoras brasileiras do século XX.

Busca-se entender e ressaltar a contribuição da produção de Marius Bern para o design editorial brasileiro através da análise do design gráfico das capas de sua autoria.

A pesquisa pretende abordar o contexto na qual a produção de Marius Bern estava inserida. As produções gráficas da época, o contexto político e social do período constroem o cenário no qual as capas foram concebidas.

Valendo-se de entrevistas realizadas com três profissionais da área, Gian Calvi, Hélio de Almeida e Dounê Spínola, foi possível complementar informações faltantes nas fontes bibliográficas. Gian Calvi, designer, foi sócio de Marius Lauritzen Bern e atuou no segmento de livros durante os anos 60, realizando capas para diversas editoras, dentre elas a José Olympio. Hélio de Almeida, artista gráfico, iniciou sua carreira em 1964 na Folha de S. Paulo, em 1968 integrou a equipe da Veja e em 1976 se tornou diretor de arte da revista IstoÉ. Desde 1989 cria capas de livros para a Editora Companhia das Letras. Dounê Spínola, designer, trabalhou no início dos anos 60 na revista “O Cruzeiro”, mais tarde ingressou no Jornal do Brasil e no fim da década foi contratado pela Editora Civilização Brasileira para criação das capas de livros.

A década de 1960 é uma época muito rica para o mercado editorial e se faz importante a pesquisa dos designers que

atuaram neste momento da história editorial brasileira.

A pesquisa, através da análise, identifica as estratégias visuais utilizadas por Marius Bern que definem o resultado final: a singularidade do seu trabalho. Espera-se que a pesquisa possa contribuir para parte do resgate e da valorização da história do design editorial do nosso país através do levantamento realizado para a análise, constituído por uma parcela do acervo gráfico da editora,.

A dissertação é subdividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo é apresentada uma breve biografia profissional de Marius Lauritzen Bern juntamente com o histórico da Editora Civilização Brasileira. No segundo capítulo são abordadas questões relativas ao contexto social e político dos anos 60, assim como dominantes visuais do design gráfico. O terceiro capítulo compreende informações relativas ao campo editorial, incluindo dados sobre a produção de capas na Editora Civilização Brasileira. O quarto capítulo destina-se unicamente à análise das capas de Marius Bern, ao final uma análise comparativa entre o design das capas de Eugênio Hirsch e Marius Bern destaca as particularidades de cada designer.

Procura-se alcançar com esse estudo um maior reconhecimento do trabalho do designer Marius Lauritzen Bern e divulgar as informações referentes a um período muito fecundo do design editorial brasileiro.

1

O DESIGNER E A EDITORA

1.1 MARIUS LAURITZEN BERN

1.2 A EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

1.1 MARIUS LAURITZEN BERN

Marius Lauritzen Bern atuou como designer gráfico¹, pintor e fotógrafo. Sua formação visual se deu inicialmente através de seu tio, Miksa Bern, artista e fotógrafo. Marius Bern nasceu em 1930 na cidade do Rio de Janeiro. Seu pai, William, era húngaro e sua mãe, Anna, era dinamarquesa. Em 1948, cursou somente por um ano a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1950, mudou-se para Recife, onde participou ativamente do movimento de artistas modernos de Pernambuco e fundou o Ateliê Coletivo². O Ateliê Coletivo surgiu a partir da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), um dos movimentos pioneiros de artistas organizados na capital pernambucana. O principal conceito do Ateliê era valorizar o caráter brasileiro da criação artística e possibilitar um maior acesso à arte para a população. Entre os fundadores e participantes do Ateliê Coletivo figuravam os artistas Abelardo da Hora, Gilvan Samico, Ionaldo, Ivan Carneiro, José Cláudio, Marius Lauritzen Bern, Wellington Virgolino. Interessados na arte figurativa engajada o grupo se inspirava nas obras dos artistas Carlos Scliar, Diego Rivera e Portinari. José Claudio cita em seu livro (1979) diálogo com Marius Bern, no qual o segundo comenta com seu cole-

¹ A denominação designer será aceita oficialmente no Brasil no ano de 1988 no V ENDI (NIEMEYER, 2000, p.28). Esta questão sobre a denominação profissional será aprofundada mais adiante na pg. 31.

² (MARIZ, 2005)



Figura 1. Título: Agosto - Óleo sobre Eucatex - 1953 81 X 66 cm - Acervo MEPE

ga a tendência de forjar em sua pintura a estética de Picasso. Muitos artistas brasileiros procuravam então retratar a realidade social do país através da exposição das mazelas, como era o caso de Abelardo da Hora, desenhista e escultor, integrante do Ateliê. Este tipo de pintura era realizado desde a década de 40 principalmente nas regiões consideradas periféricas do país. Segundo Zanini (1983, p.726) os integrantes do Ateliê faziam parte do grupo considerado da ala proletária da arte no estado do Nordeste. O Ateliê Coletivo foi muito importante na sociedade artística de Recife. Em uma conversa descrita no livro de José Claudio (1979) , Marius Bern confidencia para seu amigo que durante os anos em que esteve criando capas no Rio de Janeiro sentia falta da prática de pintura, atividade que lhe era muito cara.

A contribuição de sua formação artística no design das capas de livros é evidente nas criações que contemplam as técnicas de desenho e pintura nas quais a maestria do gesto é explorada de forma peculiar, como veremos adiante.

Em 1953 recebeu o prêmio de pintura do Museu do Estado com o quadro “Agosto” (Fig.1). Ainda em Recife, ingressou na área publicitária através da agência Abaeté Propaganda.

Considerada o primeiro grande escritório de propaganda do estado de Pernambuco. Fundada por Mário Leão Ramos nos anos 1960, a agência chegou a dispor de 65 profissionais ainda na década de sua fundação, alcançando certo destaque nacional e ocupando posição no eixo Norte-Nordeste.³ (ABREU, 2007, p. 17)

Em 1954, mudou-se novamente para o Rio de Janeiro. Hilda Hilst o recomendou para o jornal Tribuna da Imprensa, onde passou a trabalhar como cartunista. Atuou também como

³ Há uma certa inconsistência nos dados referentes às datas de inauguração da Agência e o período em que Marius trabalhou na mesma. Segundo Mariz (2005) Marius Bern ingressou na Abaeté antes de 1960.

diretor de arte e chargista⁴ do Jornal do Brasil. “Eu me lembro dele como o homem da charge em jornal” diz Gian Calvi⁵.

Em 1960, desvinculou-se do jornal e resolveu abrir um estúdio próprio, denominado “Estúdio Gráfico”. O estúdio inicialmente formado por Marius Bern e sua esposa Maria Minssen recebeu mais tarde Gian Calvi e Cláudio Sendim como sócios. Segundo Gian Calvi o estúdio atuava em todas as áreas do design gráfico. Apesar do curto período de estada no estúdio, somente dois anos, Gian Calvi rememora com carinho sua participação:

Era basicamente o trabalho da equipe. Mas vale lembrar que para mim o Marius era o líder, eu era um estagiário que estava entrando no mercado, entrando na profissão, então para mim o Marius Bern era o meu chefe. Nunca entendi o Marius como um competidor, nada disso. Era um “cara” mais experiente, já mais velho do que eu. Eu gostava muito do jeito, era um “cara” tranquilão, simpático e tal. Não era impositivo em nada.

Em 1966 Bern participou do XV Salão Nacional de Arte Moderna com uma obra pictórica. No dicionário de Artes Plásticas de Roberto Pontual (1969, p.340) Bern é descrito como:

Pintor e artista gráfico. Autodidata. Tem se dedicado principalmente à atividade de capista para diversos editoras do país, entres elas a Civilização Brasileira, José Olympio e Edinova do Rio de Janeiro.

Além de artista gráfico, pintor e chargista, Marius Bern atuava também como fotógrafo. O Brooklyn Museum de Nova York possui em seu acervo três imagens fotográficas de sua autoria: Restos de Carnaval (1989); Robo Cop (1992); Sem-

4 A coleta das charges de Marius Bern não foi possível devido à falta de dados que comprovem sua autoria. O responsável pelo acervo do Jornal do Brasil informou que parte dos arquivos foram perdidos em um incêndio, impedindo deste modo que fossem obtidas informações relativas à estada de Marius Bern no jornal.

5 Segundo Gian Calvi em entrevista concedida à pesquisadora (2012).

título (1992). Infelizmente o acesso às imagens não foi possível.⁶

Ainda trabalhando no “Estúdio Gráfico”, Marius Bern iniciou sua parceria com a Civilização Brasileira através do editor Ênio Silveira no ano de 1965, após a saída do designer Eugênio Hirsch. No período de 1965 a 1970 Marius Bern permaneceu como principal designer da Editora Civilização Brasileira. (MARIZ, 2005, p.14, 93, 95, 97). Iniciou-se neste momento uma história que rendeu importantes frutos tanto para Bern quanto para a Editora Civilização Brasileira. Marius Lauritzen Bern faleceu no ano de 2006.

A característica transdisciplinar de suas capas pode ser explicada por suas diversas incursões em outros campos correlatos ao design.

1.2 EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

A Editora Civilização Brasileira (CB) pertencia ao editor Ênio Silveira, reconhecido no campo cultural brasileiro, fazia parte do grupo de intelectuais que tiveram importância na resistência contra a ditadura no Brasil, foi ele o grande incentivador nas mudanças do design dos livros na editora.

⁶ Através de contato com o Brooklyn Museum de Nova York, foi informado que em breve será possível acessar as imagens no site (http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/artists/9994/Marius_Lauritzen_Bern)

Após contato com importantes editores norte americanos em sua viagem aos EUA, retornou ao Brasil com a intenção de inovar o design dos livros. A editora que possuía uma postura arrojada para a época, havia a preocupação em não elitizar o consumo literário, permitindo um maior acesso da população aos seus produtos através do uso de brochuras. Os títulos de seu catálogo eram escolhidos com grande cuidado e a casa era reconhecida por seu posicionamento contrário ao governo repressor. Segundo Hallewell (2005, p.536) “...a Civilização Brasileira se tornou o canal mais importante para a literatura moderna brasileira nos anos de 1960”.

Antes de pertencer a Ênio Silveira, a Editora Civilização Brasileira pertenceu a Octalles Marcondes Ferreira e era subsidiária da editora Companhia Nacional (CEN), fundada por Monteiro Lobato juntamente com Octalles Marcondes Ferreira em 1925. As publicações da CEN na grande maioria eram de caráter didático, as poucas publicações dos livros de ficção eram relegadas à Civilização Brasileira que nos anos cinquenta tinha mais feição de livraria do que editora e não possuía uma linha editorial definida. O futuro editor Ênio Silveira, através de contato com Monteiro Lobato foi orientado pelo mesmo a procurar Octalles, que acabou por lhe dar um cargo na CEN no ano de 1944.

Em 1946, Ênio Silveira empreendeu uma viagem aos Estados Unidos, foi aluno na Universidade de Columbia onde fez curso de edição de livros e pôde estabelecer relações com intelectuais de grande importância. Durante a estada no país estagiou na editora Alfred Knopf, fundada em 1915 por Alfred A. Knopf, que tinha como conceito principal prezar não só pela qualidade de suas publicações como também pela qualidade visual de seus livros¹. Dentre os designers que fizeram parte da casa configuram Dwiggins, Kauffer, Salter, Herbert Bayer, Lustig e Rand. Um time de peso que comprova a serie-

¹ VIEIRA, 1998

dade com que o design dos livros era tratado na editora Knopf.

Em 1948, após retornar do exterior, o editor assumiu a pedido de Octalles Marcondes a Editora Civilização Brasileira. A viagem aos EUA foi enriquecedora e Ênio Silveira colocou em prática as idéias inovadoras para a editora recém-assumida, entre elas, dar um novo enfoque para as publicações da casa e definir a identidade da empresa. A reformulação pretendida, que não era somente de cunho ideológico, mas também de caráter visual, acabou por enfatizar o marketing e a apresentação dos livros. Hallewel (2005) compara Ênio Silveira a Monteiro Lobato quanto a importância das aplicações no campo editorial.

Nos EUA, o design tinha papel fundamental nas campanhas publicitárias e o livro era concebido como um objeto comercial há algum tempo, ao contrário do que ocorria aqui no Brasil, onde a publicação literária recebia pouco investimento para a inserção mercadológica do produto.

Este tipo de apelo era visto com certo preconceito por alguns editores e pelo público leitor elitizado que acreditava que uma campanha de marketing, ou mesmo a preocupação na elaboração de um design dirigido ao grande público, diminuiria a credibilidade e o caráter cultural do livro. O design mais conservador dos livros franceses (capas tipográficas, brochuras não aparadas, ausência de ilustração na capa, ausência de orelhas) ainda era de certo modo uma referência para os livros nacionais. Esse tipo de pensamento acerca do objeto livro como produto comercial criou indignação no editor José Olympio, que acusou Ênio Silveira de transformar o livro em objeto vulgar². Segundo Hallewell (2005, p.545) no ano de 1967, 40% das editoras não possuíam um orçamento destinado para a publicidade, esse dado pode nos mostrar o quanto a aceitação do livro como objeto comercial ainda encontrava-se em questionamento, parecia existir por parte dos editores um receio

2 FERREIRA, 2003, p.155

quanto ao uso da publicidade, o que poderia comprometer a credibilidade do livro, considerado então um objeto cultural.

É fundamental citar aqui a importância de Ênio Silveira como incentivador na revolução gráfica das publicações da editora, a crença do editor na relevância do design de livros possibilitou as inovações gráficas empreendidas nas capas da CB. Para tanto, o editor contratou o artista gráfico Eugênio Hirsch³, de extrema importância na história do design gráfico brasileiro, é considerado por Cardoso um dos iniciadores do processo pós-moderno no Brasil. Hélio de Almeida, capista da Companhia das Letras discorre sobre a relação do design das capas e a importância da figura do editor:

O Eugênio marcou, ele deu uma cara para a Civilização. E claro, que o editor deixou ele dar essa cara. Tem isso também. Então às vezes não é só o artista, é preciso ter um editor que entenda aquilo.⁴

Não só Eugênio Hirsch criou as capas para a Civilização, outros capistas de grande renome foram contratados por Ênio Silveira, como Poty, Marius Bern e mais tarde Dounê Spínola.

Nenhuma editora teve efeito estético mais benéfico sobre a indústria, no que deve grande parcela a seus sucessivos produtores gráficos Eugênio Hirsch, Marius Lauritzen Bern, Roberto Pontual e (nos anos 1980) Léa Caulliriaux. (HALLEWELL, 2005, pg 600)

Ênio Silveira possuía formação política calcada em ideologia de esquerda. Durante seu período universitário era engajado e chegou a militar no Partido Comunista em 1941, então ilegal. Esse fato é de significativa importância, pois Ênio, mais tardiamente, como editor da Civilização Brasileira, assumiria uma postura assertiva contra a repressão do regime militar na década de 60, o que refletiria em todas as atividades

3 A obra de Hirsch é impressionante pela quantidade, qualidade e diversidade. Nascido em Viena e tendo vivido na Argentina começou a trabalhar na Civilização Brasileira em 1959. (HOMEM DE MELO, 2006)

4 Trecho de entrevista cedida à pesquisadora (2012)

da editora.

A censura minguou o mercado das ciências sociais e políticas no Brasil. Foi uma época de riscos tanto financeiros quanto pessoais. Apesar da repressão, foram anos de grande crescimento da área editorial⁵. Segundo Renato Vieira (1998, p.105), o perfil profissional de Ênio Silveira podia ser definido por “uma atuação marcada pela contestação política a uma visão comercialmente arrojada”. Suas publicações eram um canal de divulgação e discussão, onde eram expostos os abusos da ditadura e que visavam o apoio na luta contra a mesma. Era caracterizada por ser uma casa que reunia grandes intelectuais brasileiros como Carlos Heitor Cony, Antônio Callado, Dias Gomes, Millor Fernandes, Flávio Rangel. Além de publicar obras de autores nacionais e de temáticas ligadas à realidade brasileira, publicava também pensadores contemporâneos, marxistas e autores internacionais como Ernst Hemingway, Scott Fitzgerald, William Faulkner, Herman Hesse e Aldous Huxley. A livraria Civilização Brasileira, localizada na cidade do Rio de Janeiro, era considerada ponto de encontro obrigatório para as discussões do campo intelectual no período.

Apesar de ter sua ideologia ligada à esquerda, Ênio Silveira não se restringiu à sua posição política e construiu o catálogo da editora de uma forma heterogênea, unindo livros menos vendáveis, porém de valor cultural, com *best-sellers*.

O governo, através dos Atos Institucionais (AI) implementou um ritmo crescente de endurecimento e aumento da censura. Durante este período, a editora sofria com visitas regulares de agentes do governo, processos e tentativas de censura muitas vezes bem sucedidas. Vários de seus livros chegaram a ser retirados das livrarias. Ênio Silveira foi preso e a empresa chegou a sofrer dois atentados à bomba e um incêndio em 1970. Muitos editores sofriam perseguições regulares naquele período e os órgãos do governo ameaçavam com atos

5 (HALLEWELL, 2005, p.481)

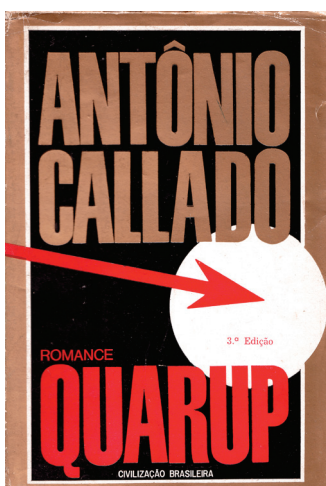


Figura 2. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

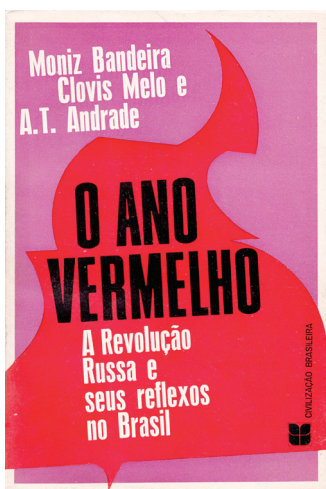


Figura 3. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 4. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

violentos as editoras que mantivessem atividades ditas subversivas.

A casa seguiu lançando livros durante todo o período de ditadura, mais de trinta títulos foram apreendidos. As ações confiscatórias ocorriam de modo confuso, sem critérios definidos, principalmente antes da instauração do AI- 5. Entre os anos de 1964 a 1968 a CB foi o principal alvo desse tipo de ação, chegou a ser invadida e ter sua produção editorial apreendida⁶. Para fugir da censura Ênio fazia tentativas de camuflar o real caráter das publicações. Exemplo deste tipo de atitude pode ser comprovada através da mudança de títulos de algumas obras, como por exemplo a do autor Gramsci. Segundo Ventura (1988), a obra antes intitulada de “Materialismo Histórico”, sofreu a alteração de título realizada por Ênio Silveira para “Concepção Dialética da História” pois o editor considerava assim “soar menos subversivo”.

Cechinel (2010) expõe em sua dissertação a possibilidade da capa criada por Hirsch para o livro Posto Seis de Carlos Heitor Cony pretender disfarçar o conteúdo político contido na segunda parte do livro. Esta hipótese lançada por Cechinel para a capa de Hirsch foi considerada aplicável também a um certo número de capas criadas por Marius Bern. Nestas, figuram composições abstratas (Fig.2 e Fig.3) que em nada parecem indicar o conteúdo político e social que a obra trata, levando a crer que de fato intencionavam esconder. Entretanto analisando outras obras com temas que poderiam ser passíveis de censura nos deparamos com capas figurativas e que explicitamente indicam o texto⁷ (Fig.4). Na busca por dados através de entrevistas⁸ e livros que comprovassem a intenção do capista

6 (REIMÃO, 2011)

7 Segundo consta em mandado de Ênio Silveira havia três grupos de livros apreendidos: 1. Por falsa indução em relação ao assunto em virtude do título ou da ilustração. 2. Os que se referem ao marxismo. 3. Os que se referem à revolução de abril ou a políticos por esta perseguidos (REIMÃO, 2011 p. 22)

8 Hélio de Almeida comenta sobre a criação de capas de revistas durante

em camuflar o teor da obra literária nenhum fator determinante foi encontrado para proceder com rigor na afirmação. Sobre o assunto Dounê Spínola (Entrevista, 2012) discorre na crença de que os censores não se detinham em profundidade nas capas, mas sim no conteúdo literário, deste modo afirma que não se recorda da censura influenciar suas criações para a CB. Segundo descrição publicada na revista *Veja*⁹ as obras eram retiradas das livrarias através de denúncias, nestes casos talvez fosse possível que a capa representasse um fator influente.¹⁰

Desde de meados da década de 60 a empresa já vinha sofrendo dificuldades financeiras ocasionadas pelo governo repressor através de formas veladas de censura, como a restrição ao crédito, além das apreensões e dos atentados já mencionados. A partir da década de 70 a editora entra em uma espiral descendente que irá culminar em 1982 na venda de 90% das ações da empresa para a Difel e a Bertrand Brasil.¹¹

Um relevante veículo de manifestação durante o golpe foi o periódico publicado pela editora, a *Revista Civilização Brasileira* (Fig.5 e Fig.6). Seus colaboradores eram os intelectuais mais diversos. A revista chegou a uma tiragem de 40 mil exemplares.

Marius Bern foi o designer responsável por reformular o design da *Revista Civilização Brasileira*, usado até o fim da publicação do periódico, que se extinguiu, após o lançamento de vinte e um números, em 1968.

Marius Bern, juntamente com seus assistentes, realizou outros trabalhos na área de design para Ênio Silveira, como o layout de diversos impressos de divulgação, anúncios, displays e até a decoração da Livraria Civilização Brasileira. É ele o responsável pela criação do logotipo da editora (Fig.7).

a censura.

9 *Veja*, 29 de dezembro de 1976 apud REIMÃO, 2011, p. 30

10 Segundo Vieira (1998, p.138) “As ilustrações tornam-se também um instrumento auxiliar de denúncia e crítica, como se pode verificar nas capas da *Revista Civilização Brasileira* e nos cartuns de Jaguar.”

11 VIEIRA, 1998



Figura 5. Revista Civilização Brasileira Ano 1 - Março, 1965



Figura 6. Revista Civilização Brasileira Número 17 Março, 1968

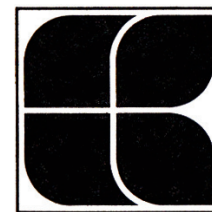


Figura 7. Logotipo Civilização Brasileira Autoria de Marius L. Bern

2

ANOS 60

2.1 CALDO SOCIAL

2.2 DESIGN GRÁFICO

2.1 ANOS 60

CALDO SOCIAL

O cruzamento de dados de ordem econômica e cultural com outras informações de natureza tecnológica e artística faz-se essencial para dar sentido à diversidade de manifestações do design em diferentes contextos. O florescimento de um mercado editorial... não se explica somente pelos custos de produção mas também em termos do tamanho do público leitor. (CARDOSO, 2008)

Os anos 60 na cultura ocidental foram anos de grandes mudanças em diversas áreas: social, política, cultural, econômica, tecnológica. Uma época de revoluções que ecoaram no campo do design e consequentemente no design de livros. É fundamental para a compreensão da produção do design do período um exame do cenário no qual estas produções estavam inseridas. É importante situar a produção de Marius Bern no contexto político e social do período em questão para entendermos melhor sua forma de criação e o resultado de sua produção.

A ruptura dos valores tradicionais e sua substituição por novas formas de atitudes e de pensamento foi uma característica forte da época. Entrou em vigor o comportamento de contracultura, termo cunhado por Roszak (1972) e que foi largamente utilizado ao se descrever a atitude vigente de 1960. A geração 60, termo utilizado nas páginas seguintes, busca retratar e definir, não somente uma faixa etária, mas sim um conjunto de ações revolucionárias adotadas pelas mais variadas idades.

“Filhos” dos Beatniks, os jovens da contracultura almejavam o estilo de vida “On the Road”, cultivavam sonhos de construir uma nova sociedade e acreditavam serem capazes

de incitar uma grande revolução social. Foram anos de experimentação, as teorias foram extraídas do papel e colocadas em prática em diversos níveis sociais: familiar, profissional, escolar.

O público universitário foi de fundamental importância na implementação dos novos valores sociais, figuravam importante força de ação, organizavam protestos, difundiam informações e instruíam os mais novos. Muitas vezes as ações realizadas pelos estudantes eram reações a estímulos recebidos de seus professores.

O aumento da população universitária na década de 60, advinda da década anterior, ocorreu não somente nos EUA mas também no Brasil, fato que acarretou o surgimento de uma geração de jovens instruídos, ávidos por informação e certos dos direitos a serem conquistados. Não à toa a universidade foi o quartel general (QG) de muitos movimentos significativos surgidos na época.

O movimento estudantil nasceu na universidade mas não se limitou à ela, muito mais do que uma defesa dos interesses dos estudantes o movimento estudantil se definiu pela luta a favor da igualdade social, assim foi em Maio de 68 na França e em Berkeley nos EUA.

Nos movimentos citados o design figurou como forma importante de ação através do qual os estudantes expressavam seus ideais. Roszak (1972) afirma que “a luta contra a segregação racial e contra a guerra vietname é inseparável da ação propriamente estudantil...”. Pode-se afirmar ainda que parte da produção de design estava inseparável das ações estudantis da época, como as respostas visuais surgidas com os cartazes da psicodelia e os cartazes de protesto de maio de 68 no Ateliers Populaire em Paris.

Grandes avanços tecnológicos ocorridos durante os anos anteriores repercutiram nos anos seguintes. Nos anos 50 a guerra fria atingiu seu auge e algumas das conseqüências impactaram não só o campo científico mas a sociedade como

um todo. Nos EUA tais avanços chegaram ao consumidor nos anos 50 através dos bens de consumo duráveis, houve então um salto na indústria quanto à tecnologia dos maquinários e consequentemente a alteração no processo de produção e da qualidade do produto final. É também durante a década de 50 que o cartão de crédito será criado nos EUA: o mercado saturado de bens duráveis não impelia a população às compras e para criar a necessidade do consumo, alavanca da economia norte-americana, o governo liberou o crédito e as indústrias começaram a criar produtos que em breve seriam descartados e trocados por uma versão mais nova, que segundo Cardoso (2008) é a condição imposta pela obsolescência estilística no design.

É neste ápice de consumismo que a década de 60 se inicia e apesar do aparente desentendimento entre a atitude de contracultura e a atitude consumista a época foi de grande salto no consumismo generalizado. Cardoso (2008, p.204) comenta a contradição “Na verdade o que ocorreu de modo amplo nos anos 1960 e 1970 foi não um confronto generalizado com a proposta de consumo em si, mas uma mudança qualitativa no tipo de produção e de consumo.” Consequentemente as décadas de 50 e 60 foram a era debutante da publicidade, as agências proliferavam e sua função era incitar a compra de produtos que não eram estritamente os necessários. O público alvo de grande parte das ações publicitárias eram os jovens e boa parcela das ações de marketing eram destinadas a eles, icentivando o consumo.

Tal feito não foi exclusivo da publicidade, algum setores dos meios de comunicação buscavam se dirigir diretamente aos jovens, muitas publicações utilizavam o design como ferramenta pretendiam atingir a nova geração.

~~protestos sociais e políticos seja na ousadia característica da moda, da música, das criações artísticas. -~~

Não se pode negar a enorme influência desses dez anos em toda a produção artística e cultural produzida durante o

período. Até hoje sentimos o impacto dessas produções, não é por acaso que o *revival* dos anos 60 parece ser uma tônica persistente durante todos os anos seguintes, seja na moda, nas artes visuais, no cinema, no design.

Essa geração, constituída não somente de jovens, mas por diversas faixas etárias podia ser caracterizada pelo despreendimento de certos valores tradicionais e a aceitação pelo novo. Foram anos de individualidade, da busca da personalidade e de extrema criatividade.

2.1.1 Os anos 60 no Brasil – Ditadura versus Cultura

Os nossos heróis são os jovens que cresceram deixando o cabelo e a imaginação crescerem. Eles amavam os Beatles e os Rolling Stones protestavam ao som de Caetano, Chico ou Vandrê, viam Glauber e Godard, andavam com a alma incendiada de paixão revolucionária e não perdoavam os pais – reais e ideológicos – por não terem evitado o golpe militar de 64. Era uma juventude que se acreditava política e achava que tudo devia se submeter ao político: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento. (VENTURA, 1988, p.16)

No Brasil o curso político possuía uma paisagem bem diferente da norte-americana no período. Foi o início de um percurso obscuro iniciado pelo golpe militar de 1964 e só teve seu fim em 1985.

Uma breve retrospectiva da política nacional auxilia no entendimento da configuração social e econômica do país durante os anos 60 e como determinadas medidas propiciaram o desenvolvimento e posterior falência da Editora Civilização Brasileira.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956 a 1961), o presidente promoveu a construção da nova capital, Brasília, apostou na abertura para o capital estrangeiro e investiu na indústria brasileira, isentou o setor de quase todos os impostos e adotou medidas protecionistas, possibilitando

assim maior competição de mercado entre produtos nacionais e internacionais. Esse dado, aliado ao aumento da população universitária na década de 60, permitiu que a indústria editorial firmasse um novo público consumidor. Através da política de Juscelino foi possível a renovação e modernização do parque gráfico brasileiro o que acarretou no aumento na produção dos livros e na qualidade de apresentação dos mesmos. Juscelino considerava a taxa de crescimento do mercado editorial como taxa representativa do estado cultural de um país. Ênio Silveira, editor da Civilização Brasileira, foi responsável pela melhoria das condições da indústria livreira no governo de Kubitschek e foi presidente do SNEL (Sindicato Nacional dos Editores de Livros) de 1952 a 1958.

Após a saída de Juscelino, Jânio Quadros assumiu o governo em 1961, o mandato teve fim desastroso após alguns meses através da renúncia de Jânio à presidência cedendo assim o cargo ao seu vice João Goulart, que permaneceu de 1961 a 1964. Em 31 de março¹² do mesmo ano ocorreu o evento fatídico: um golpe militar derrubou João Goulart da presidência e uma ditadura foi instaurada na nação.

O governo ditatorial no Brasil promoveu uma série de restrições à população civil, foram anos de abuso, violência, censura e repressão. É neste cenário trágico que a geração 60 brasileira desenvolveu seus ideais de revolução.

Os movimentos estudantis como a UME (União Metropolitana dos Estudantes) e UNE (União Nacional dos Estudantes) eclodiram. As passeatas organizadas por líderes estudantis e intelectuais se tornaram prática comum na época e em muitos casos resultaram em violentas batalhas civis como o episódio ocorrido em 1968 nomeado de sexta-feira sangrenta e durante o enterro de Édson Luis¹³, quando alguns alunos da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI chegaram a

¹² A data real é 1º de abril, o governo militar alterou a data para o dia 31 de março.

¹³ Estudante assassinado pela polícia militar em 28 de março de 1968

criar alguns cartazes de protesto.

A censura dos anos 60 atingiu todos os setores possíveis, não havia espaço para a liberdade de expressão, a imprensa estava condicionada ao crivo dos censores, os meios de comunicação, as aulas, as criações artísticas (música, artes plásticas, cinema, teatro) viviam à mercê da ação punitiva da censura. Por causa de tantos obstáculos era preciso que os artistas estivessem munidos de truques e muita criatividade para driblar o time de censores e conseguir a veiculação das suas obras.

Os Atos Institucionais (AI) tinham a função de restringir as ações civis e torná-las passíveis de punição severa. Com a edição do AI-5 em 13 de dezembro de 68 os meios de comunicação ficaram estrangulados, grandes jornais como o Estado de São Paulo, Jornal da Tarde e Jornal do Brasil, foram proibidos de circularem. Livros foram retirados à força das prateleiras das livrarias e muitos estavam impedidos de serem publicados.

Qualquer ato podia ser catalogado de “subversivo”, incluindo as criações artísticas. A política permeava todos os campos, transparecia na pintura de Antônio Dias nas músicas de Caetano Veloso ou no teatro de Zé Celso Martinez.

A união e organização dos intelectuais e artistas se fez força importante na luta contra a ditadura. Ênio Silveira pertencia ao grupo dos intelectuais militantes. A Editora e Livraria Civilização Brasileira era ponto de encontro para as mais diversas discussões dos teóricos brasileiros.

Nos anos 60 o público jovem brasileiro se tornou ainda mais adepto dos livros e do cinema. O conhecimento era adquirido pela leitura dos mais variados títulos, e primordialmente durante a ditadura por títulos com temas políticos e sociais ligados à ideologia de esquerda. Entre os autores mais lidos destaca-se “Marx, Mao, Guevara, Débray, Lukács, Gramsci, James Joyce, Herman Hesse, Norman Mailer e claro Marcuse” (VENTURA, 1988, p.54).

Ênio Silveira, editor da Civilização Brasileira, compreendendo a predisposição do público leitor, investiu em um catálogo com temas sociais e políticos, fazendo dos estudantes universitários, seu principal público-alvo. A Revista Civilização Brasileira foi um periódico vital na época, recheada por ensaios de autoria dos mais diversos pensadores brasileiros, a revista era leitura indispensável dos jovens universitários e ainda hoje é referência de qualidade por seus artigos.

É neste recorte temporal que o objeto de pesquisa se insere, o caldo cultural dos anos 60 está impregnado na produção editorial da época e consequentemente na produção de capas do Marius Bern.

2.2 ANOS 60

DESIGN GRÁFICO

As ressonâncias entre o design gráfico nacional e internacional podem ser vistas não só em termos de tecnologia de produção, mas também na maneira como os trabalhos foram executados em termos visuais, ou seja, em suas escolhas estéticas. Tal fato deve-se, talvez, ao início de uma globalização mais latente no período. O contato com produções gráficas de outros locais forjou um design que tendia à universalidade, entretanto certas particularidades provenientes de cada região geográfica parecem ter sido perpetuadas (HOLLIS 2000, p.194).

Na década de 60 iniciou-se a busca por um design gráfico mais libertário, livre das amarras do design modernista, onde os grids e a tipografia neutra imperavam. O design fluía para um estilo mais autoral, ilustrativo, influenciado pela cultura de massa. O Push Pin Studios, influente grupo norte

–americano, foi um dos responsáveis por disseminar a nova atitude visual. O uso combinado de desenho e tipografia marcou os trabalhos do estúdio e de toda a geração de designers contemporânea a eles.

No Brasil o grande expoente do design de livros, Eugênio Hirsch, influenciou o trabalho dos designers de livros que seguiram a ele, através do seu estilo agressivo e o uso ousado da tipografia.

Buscando-se compreender a inserção da produção das capas criadas por Marius Bern dentro do contexto do design gráfico, entende-se a necessidade de abordar outras produções de design gráfico da época que constituíam as dominantes visuais do campo.

Diversos estilos surgiram no design gráfico desde então. Havia no período os expoentes do Estilo Tipográfico Internacional nos EUA, oriundo da Alemanha e da Suíça (Fig.8 e Fig.9) nos anos 30. Dotados de uma estética rígida os designers do Estilo Internacional usavam os grids como estrutura principal da composição. Valiam-se de imagens fotográficas e de tipos sem serifa. O uso de ornamento era praticamente inexistente. O legado do Estilo Tipográfico Internacional perdurou por mais duas décadas na América do Norte e também fez parte do estilo típico dos anos 60.

Em estilo oposto ao design estruturado do Estilo Tipográfico Internacional havia o design desprovido de regras e convenções, autoral e que bebia das fontes mais diversas buscando a máxima expressão. Esse tipo de design que era muitas vezes criado por designers autodidatas, estava associado ao psicodelismo, ao Push Pin Studios, e a toda uma geração de designers que se inspiravam na busca pelo novo, por novas formas de comunicação visual.

A expressão visual da militância política e social é uma característica forte nas produções gráficas e artísticas da época. No contexto gráfico internacional do período havia na França o Atelier Populaire com seus cartazes serigráficos de protesto.



Figura 8. Cartaz para Exposição Theo Ballmer - 1928



Figura 9. Cartaz para Exposição - Max Bill - 1945

Nos EUA o movimento psicodélico com o uso das cores vibrantes, tipos ilegíveis desenhados à mão e suas formas distorcidas extraídas da Op Art. Ainda nos EUA o Push Pin Studios abusavam da reciclagem de imagens da cultura popular e de técnicas de manipulação que remetiam à Pop Art, como a utilização de imagens em alto contraste e uso da retícula ampliada. Aqui no Brasil no entanto, segundo Ventura, (1988, p.54) “as manifestações dos estudantes brasileiros tinham uma comunicação visual pobre”.

O contexto social dos EUA em 1960 era caracterizado pela luta dos direitos civis, liberação das mulheres e protestos contra a guerra do Vietnã. Foi nesse caldo social que alguns designers norte-americanos produziram seus trabalhos. O movimento dos cartazes psicodélicos nasceu da cultura hippie de São Francisco e os designers, em sua grande maioria eram autodidatas. A maior parcela de seus consumidores eram jovens que enxergavam na ilegibilidade dos cartazes, o culto aos shows de rock, às drogas psicodélicas e aos valores anti-establishment, ideais esses que eram propagados conscientemente pelos designers. As criações gráficas representavam os novos valores sociais imbuídas de um caráter de militância social. Com grande aceitação da massa, os cartazes invadiram as casas e se misturaram à decoração (MEGGS, p.565). Destacam-se as principais características visuais do design psicodélico como as curvas fluidas retiradas da Art Nouveau, a intensa vibração óptica e o uso de cores associado à Op Art, a reciclagem de imagens da cultura popular e a manipulação das mesmas (alto contraste, retícula) assim como na Pop Art. As experiências das festas psicodélicas eram traduzidas graficamente através de desenhos de movimento espiralado, letras arqueadas disformes e cores complementares de valores próximos. As fontes fantasia eram desenhadas à mão e distorcidas à quase ilegibilidade.

Os cartazes de Wes Wilson (Fig.10) e Victor Moscoco (Fig.11) fazem parte da memória iconográfica da geração 60.

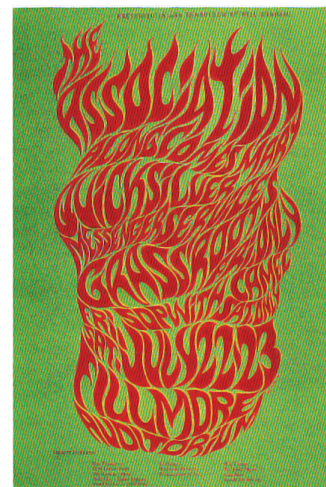


Figura 10. Cartaz para Concerto Wes Wilson - 1966



Figura 11. Cartaz para Chambers Brothers - Victor Moscoco - 1967



Figura 12. Cartaz Protesto Seymour Chwast - 1968



Figura 13. Cartaz Bob Dylan
Milton Glaser - 1967

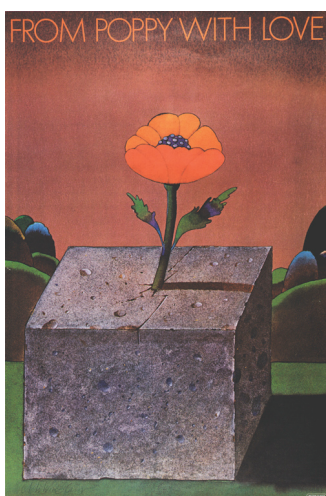


Figura 14. Cartaz da Poppy Records
Milton Glaser - 1968

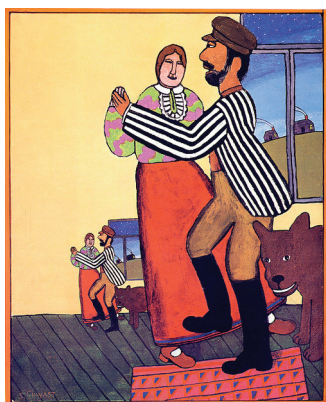


Figura 15. Ilustração para "When Shlemiel
went to Warsaw" - Seymour Chwast- 1970

O Push Pin Studios formado em 1954 por Milton Glaser, Seymour Chwast, Reynold Ruffins e Edward Sorel, foi um importante estúdio de design gráfico no período nos EUA e influenciou trabalhos de designers norte-americanos e brasileiros¹⁴. O principal consenso entre o grupo era o de uma atitude contrária perante o design produzido até então, o design modernista. As peças criadas no estúdio não seguiam regras e iam na contramão das convenções das escolas modernistas oriundas da Bauhaus. A liberdade criativa era representada pelo uso diversificado das mais variadas referências gráficas e artísticas da Arte Pop ao Renascimento. Os integrantes não faziam juízo de valor e acreditavam que qualquer técnica e estilo visual era válido para se alcançar um resultado final satisfatório. As imagens criadas no Push Pin exigiam uma leitura detida por parte do observador, pois havia um discurso implícito presente em cada peça criada (fig.12 , fig. 13 , fig.14 e fig.15).

Na França em maio de 1968 o movimento estudantil invadiu as ruas da cidade de Paris reivindicando a busca por maior liberdade e por direitos civis mais justos em oposição ao governo repressor de De Gaulle. Inserido no movimento estava o Atelier Populaire, formado por estudantes dentro da escola de Artes de Paris. O grupo foi responsável por diversos cartazes de protestos. As peças sem autoria eram de criação coletiva. Os estudantes reuniam-se diariamente para discutir os acontecimentos ocorridos no dia para então criar os cartazes que eram afixados pelas ruas à noite. A produção era diária e para tanto os designers valiam-se de variadas técnicas como a serigrafia, litografia e linotipia que possibilitavam uma impressão e secagem rápida do material criado. A precariedade na produção acabou por tornar-se a marca estética dos cartazes

¹⁴ Exemplo da relação entre os trabalhos do Push Pin e as criações de Marius Bern pode ser verificado nas capas dos livros *Contos* e *Sobre Todas as Coisas* onde Marius Bern utiliza a tipografia Artone desenvolvida por Chwast como fonte principal do título e do nome do autor.

produzidos pelo Atelier.

O uso de somente uma cor reflete a simplicidade de recursos e a rapidez necessária na produção diária. As imagens possuíam forte simbologia e eram construídas com traços rígidos, em parte em função das técnicas utilizadas.

No cartaz monocromático impresso em tinta vermelha (Fig.16) um punho cerrado, indicando luta surge no lugar da chaminé de uma fábrica, abaixo está a frase sintética “A luta continua”. No segundo cartaz (Fig.17) impresso em preto uma figura de olhos vendados circunscrita por um retângulo está posicionada frente ao microfone de onde vaza do retângulo um fio retorcido que direciona o olhar do observador para a frase “Informação Livre”. Munidos de um uso consciente do design, a produção gráfica do Atelier Populaire se tornou a “cara” dos eventos ocorridos em maio de 68.

No Brasil a ESDI incorporava a figura da escola ulmiana, instruindo seus alunos através dos preceitos racionalistas. Com seu design mais rígido e econômico a vanguarda modernista conquistou um grande espaço no design brasileiro na década de 60 através de designers como Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães, profissionais muito reconhecidos na área durante o período. Apesar da importância do design de origem ulmiana podem ser apontadas outras expressões ocorridas fora do estilo modernista, associados mais a uma busca pessoal relativa a cada designer do que a algum movimento organizado. (CARDOSO, 2008).

Possivelmente a única tentativa de movimento brasileiro dentro do campo do design tenha sido com o tropicalismo. Mais notadamente associado à música o movimento também se estendeu às artes plásticas, ao cinema, ao teatro e ao design. O nome Tropicália nasceu de uma instalação criada pelo artista plástico Hélio Oiticica (Fig.18), fica claro aqui a busca de referência entre as diversas áreas da cultura dentro do movimento. Rogério Duarte foi uma das principais personalidades da Tropicália. Escritor, poeta, músico e designer,



Figura 16. Cartaz Atelier Populaire



Figura 17. Cartaz Atelier Populaire



Figura 18. Instalação Tropicália
Hélio Oiticica - 1967



Figura 19. Capa do Disco Gilberto Gil de Rogério Duarte, David Drew Zingg e Antônio Dias - 1968



Figura 20. Colagem, "Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?" - Richard Hamilton - 1956



Figura 21. "Dezesseis Jackies" Andy Warhol - 1964

criou as capas de discos mais representativas do movimento (Fig.19). Como ele mesmo se auto definia era o "porta-voz visual" do Tropicalismo. Rogério participou ativamente do ensino na ESDI e apesar de sua formação voltada para o formalismo da Bauhaus e da escola de Ulm não se deteve à escola modernista e ultrapassou os limites dela, assim como o fizeram os designers do Push Pin e do Psicodelismo. O conceito da antropofagia modernista foi transportada aos anos da rebeldia. Em entrevista a Homem de Melo (2006, p.206), Duarte diz: "minha visão era bem pós-moderna, no sentido de que eu não estava contestando o passado, mas queria incorporar tudo", assim como os designers do Push Pin e dos cartazes psicodélicos. Mas isso não foi só mérito de Duarte, outros designers brasileiros, assim como Marius Bern, já praticavam a mistura de referências nacionais e internacionais advindas das Artes Plásticas e do Design.

A existência de imbricações entre os movimentos artísticos e o design não é exclusiva da década de 60, entretanto alterações na manufatura das obras de arte e o crescimento da comunicação de massa e da publicidade durante esses anos intensificaram a relação entre as duas áreas.

No fim da década de 50 e início de 60 a figuração retorna com grande força no campo artístico. O período pós-guerra caracterizado pelo abstracionismo é substituído pela arte figurativa dos anos 60 carregada de imagens da comunicação de massa. Segundo Peccinini (1999) a figuração terá a função de transmitir ao público de maneira mais efetiva o conteúdo da mensagem da obra.

A Pop Art nasceu na Inglaterra e migrou para os EUA no início da década de 60. O marco do movimento é a colagem de Hamilton intitulada "O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?" (Fig.20). Nascida do design dos anúncios publicitários e das comunicações de massa a Pop Art se valia de diferentes técnicas que possibilitavam a reprodução das imagens de consumo como a colagem e a serigrafia.

Muitos quadros de Andy Warhol por exemplo, eram realizados com técnica mista de pintura e colagem. Os contornos acentuados, as cores saturadas, as pinceladas sem traços pictóricos e os temas extraídos dos meios de comunicação de massa (Fig.21) como a tv, jornais, revistas, histórias em quadrinhos e cinema caracterizavam a Pop Art como um movimento de gosto popular, os temas abordados faziam parte do cotidiano da época. A Pop Art não se alimentava somente da celebração à cultura comercial, apesar de ser seu mote principal, alguns artistas acrescentaram ao discurso das suas obras o sentido de protesto, principalmente em relação às atitudes do governo norte americano perante à guerra-fria.

Em meados dos anos 60 designers começaram a se inspirar nas obras do movimento pop complementando assim o ciclo de relações entre o movimento e o campo do design, (McCARTHY, 2001).

Quando perguntado aos três entrevistados que atuaram no design de capas na década de 60 sobre a influência de algum capista nacional todos foram unânimes na resposta: Eugênio Hirsch. Quanto às influências internacionais os entrevistados citaram algumas publicações que permitiam o contato com a produção estrangeira, dentre elas a *Graphis* (Fig.22), *Modern Publicity*, *Advertising Age* e *Toquio*.



Figura 22. Revista Graphis - 1965

3

CAMPO EDITORIAL

3.1 CAMPO PROFISSIONAL DO CAPISTA

3.2 DESIGN EDITORIAL

3.3 CRIAÇÃO NA EDITORA CIVILIZAÇÃO
BRASILEIRA

Mudanças no ensino e nas tecnologias de produção influenciam o resultado gráfico projetado pelo designer, afinal são elas vetores, junto com a ação do designer, da criação final.

Apesar das diferenças no ensino de design e na tecnologia da produção entre o Brasil e os países mais desenvolvidos economicamente ao longo das décadas anteriores, nos anos 60, o país inicia um processo de equiparação com os EUA e Europa no campo do design gráfico, possibilitado pela criação de cursos específicos da área e pela chegada do mais moderno equipamento para impressão em offset.

Durante a década de 60 houve o início de uma formação profissional do design no Brasil, principalmente através da fundação da ESDI, a Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro em 1963. Anteriormente à ESDI outras instituições já buscavam o reconhecimento do ensino de design no país como o IAC, Instituto de Arte Contemporânea do MASP, a Escola Técnica de Criação do MAM – RJ e a FAU – USP¹ através da inclusão em seu currículo da graduação de um curso de Desenho Industrial. Entretanto a formação profissional de um designer em uma graduação específica na área só foi possível a partir da ESDI. Pode-se dizer que foi um germe da profissionalização do design no Brasil, que até os dias de hoje não se consolidou.

As tecnologias de impressão também influíram sobre a qualidade e na criação do design gráfico, a impressão em offset acabara de se firmar na década anterior como técnica principal para produção de impressos em geral, incluindo as capas de livros. Em 1966 52,9% dos livros produzidos no Rio e em São Paulo, por empresas afiliadas ao SNEL eram impressos em offset (HALLEWELL, 2005, p.555). A importação de maquinário recente foi de fundamental importância para o campo editorial:

¹ A FAU –USP em 1962 incluiu em seu currículo o design, iniciativa que contribuiu para o ensino do design no território nacional.

O governo federal cedeu à argumentação do GEIPAG quanto à necessidade de se importarem equipamentos. Assim, o parque gráfico nacional modernizou-se, parcialmente, em parâmetros da mais atualizada tecnologia mundial. O conselho de desenvolvimento industrial, CDI, liberou muitos projetos de expansão para o setor, em especial para compra de máquinas na área editorial. (CAMARGO 2003, p. 126)

a importação de máquinas fotocompositoras ocorreu no fim da década de 60. “As primeiras máquinas importadas foram as Linofilm Quick, de segunda geração, que chegaram em 1968 pela editora Delta e pela Editora LUX .” (CAMARGO, 2003 p. 129)

3.1 CAMPO PROFISSIONAL DO CAPISTA

A questão da denominação da profissão gera alguns impasses. O termo capista parece ser o mais apropriado para a função exercida por Marius Bern, entretanto diversas terminologias podem ser aplicadas, como capista/artista gráfico/designer, o que acaba por refletir conceitos básicos de definição do próprio campo na década estudada, deste modo, torna-se um assunto pertinente para ser abordado. Para Dounê Spínola o termo capista é uma atividade específica, enquanto “artista gráfico” é mais amplo. Para o entrevistado “designer” refere-se à mesma atividade que “artista gráfico” com o diferencial de que o

nome parece ser mais sofisticado. Segundo Escorel o capista é o resultado da serialização da indústria, ou seja, da divisão de tarefas no feitiço do produto o que impede uma visão globalizante do mesmo. Para a autora, a atuação do designer implicaria na criação de um projeto que contemplasse a coerência entre as partes e entre as etapas da produção. Seria de responsabilidade do profissional se ocupar do formato, da escolha do papel, do tipo de impressão, do miolo, projetando o objeto como um todo. A criação do curso de Desenho Industrial na ESDI causou maior confusão quanto à utilização do termo correto. A denominação designer só iria ser aceita oficialmente no Brasil no ano de 1988 no V ENDI (NIEMEYER, 2000, p.28).

Apesar da diferença existente nas denominações da atividade, durante o presente texto ora utiliza-se o termo designer, ora capista, para designar a atividade incubida a Marius Bern. Apesar de capista ser uma atividade restrita à criação de capas, é uma denominação típica do período portanto, considera-se válida por retratar as condições profissionais da época. Quanto ao termo designer, embora Marius Bern não tenha se profissionalizado na academia, como a grande maioria dos designers brasileiros no período², considera-se que sua atividade de fato estava inserida nas atividades pertinentes ao designer³ na época estudada, sendo esta seccionada ou não.

Escorel (1974) cita em seu livro que a ambivalência de artistas plásticos praticando a atividade do designer no campo editorial configurava um certo equívoco para a área, já que a tendência do artista plástico seria de tratar o objeto como espaço plástico e não gráfico, não levando em consideração suas funções e características. Em outro aspecto a atuação dupla de artistas/designers ou designers/artistas nas duas atividades,

2 Somente uma parcela muito pequena da população brasileira poderia de fato ter acesso à educação institucionalizada do design no país.

3 Segundo Niemeyer (2000, p.25) “Design é o equacionamento simultâneo de fatores sociais, antropológicos, ecológicos, ergonômicos, tecnológicos e econômicos, na concepção de elementos e sistemas materiais necessários à vida, ao bem-estar e à cultura do homem.”.

proporcionava uma troca interessante que poderia resultar em composições visuais ricas de diálogos com as artes plásticas. Ao longo das décadas anteriores muitos foram os artistas plásticos brasileiros contratados para executar a criação de capas de livros, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Santa Rosa⁴ são alguns exemplos. O termo “designer híbrido” utilizado por Chico Homem de Melo (2006) para designar a atividade dupla de designer e artista, pode ser aplicado à Marius Bern e muitos outros designers do período, como Rogério Duarte por exemplo. Duarte comenta a relação simbiótica entre as duas áreas:

Eu estabeleci no meu trabalho uma outra visão teórica, na qual não havia uma categoria estanque que se pudesse separar design de obra de arte. Havia uma gradação de funcionalidade que eu chamava de graus de determinação, aproveitando a própria terminologia matemática, ou seja, graus de contingência.(HOMEM DE MELO, 2006, p.206)

A inauguração da ESDI em 1963, iniciou o processo de formalização do ensino superior do design no país, o intercâmbio alterou, mas não se extinguiu. A escola de Ulm, durante o comando de Maldonado na década de 60 buscou a autonomia do design em relação às Artes Plásticas, distanciando-se dos antigos dogmas da Bauhaus. A tomada de atitude de Maldonado prova a tamanha simbiose entre as áreas e a necessidade de criar certa diferenciação. Apesar de campos separados são áreas correlatas e não há possibilidade de isolá-las completamente. A troca intensa entre arte e design pode ser considerada uma característica do período estudado.

O capista, para se profissionalizar buscava entrar no mercado de trabalho e dele tirar os conhecimentos necessários para atuar no setor. Provavelmente pela institucionalização do ensino do design no país ser incipiente no período, não havia na época grande procura por uma educação formal do design.

⁴ Reconhecido designer de livros na década de 30 e 40, teve sua formação artística voltada para as artes plásticas, era pintor, gravador e crítico de arte.

A baixa remuneração e os prazos curtos⁵ para a realização do trabalho⁶ parecem ser um fator comum que impulsionava o capista a atuar em diferentes áreas do design. Diferentemente do que afirma Homem de Melo (2006) os entrevistados confirmam que a prática nos diversos campos do design era fundamental para a sobrevivência financeira.

A expectativa do editor em relação ao capista, era que o profissional solucionasse a arte da capa, delegando o design das outras partes integrantes a outros profissionais, preferencialmente os diagramadores.

Durante os anos que prestou serviço de capista à editora IBRASA na década de 60, Hélio de Almeida comenta que era responsável somente pela criação da primeira capa do livro.

Só a capa, só a primeira capa. Porque era essa coisa, em geral, eles não tinham a orelha ainda pronta e nem a foto do autor, nem se colocava ainda, em alguns livros sim, não em todos. Então eu fazia só a capa e depois o pessoal da arte lá resolvia.

Segundo Hélio de Almeida (2012) a visão do livro como um objeto coeso foi ocorrendo gradativamente, diferente do design da revista, na qual já na década de 60 o capista tinha a função de cuidá-la por inteiro, diagramando o miolo, criando infogravuras entre outras funções. Como descrito anteriormente o capista não participava do processo integral da construção do livro como objeto, sua função era restritamente relacionada ao invólucro. No entanto os três entrevistados confirmam que possuíam conhecimento aprofundado das técnicas de impressão, e que o acompanhamento das provas era regular.

5 O prazo curto poderia talvez ser uma causa da perda de qualidade na criação das capas. Dentro da amostragem foram verificadas algumas capas que não parecem condizer com o restante da produção de Bern em termos de cuidado da composição.

6 ESCOREL, 1974

3.2DESIGN DE CAPAS DE LIVROS

Em 1960 houve uma ruptura das convenções na cultura editorial gráfica no mercado de livros no Brasil. O período resultou em um crescimento quantitativo e qualitativo de leitores. Leitores que possuíam uma predisposição muito maior para as inovações gráficas, permitindo assim uma maior liberdade de criação por parte das editoras e de seus designers quanto ao design dos livros. A indústria editorial brasileira, buscando atender os anseios deste novo mercado consumidor, investiu no design dos livros⁷, que acabou por cumprir papel essencial no sucesso das vendas das publicações literárias. O design deveria destacar o livro nas prateleiras das livrarias e servir de chamariz para que o leitor se interessasse pela obra.

As brochuras se tornaram a melhor forma de difusão da cultura literária, por seu baixo custo.

Na Inglaterra as brochuras já figuravam no cenário editorial desde 1935 publicadas pela editora Penguin. Allen Lane criador da famosa editora britânica, foi responsável por colocar as brochuras no mercado britânico, a editora investiu em títulos de considerável qualidade literária, porém baratos. O

⁷ A afirmação não desconsidera os empreendimentos anteriores de outros editores quanto ao aspecto comercial do livro, como o caso de Monteiro Lobato, porém comparativamente, o investimento no setor de publicidade e design foi muito mais agressivo nos anos 60.

design da Penguin então, era rígido e modular, baseado em um modelo que se repetia e pouco se alterava, as capas eram compostas com faixas de cores específicas designando o gênero da publicação e com espaços pré-destinados ao título e nome do autor (Fig.23 e Fig.24). Esse tipo de estrutura modular dificilmente é utilizada nas capas de Marius Bern. A exceção são para os pocket books da editora: coleção Biblioteca Universal do Leitor e coleção Autores e Críticos, (Fig.44, Fig 45 e Fig.46).

Nos EUA os *paperbacks* eram avidamente consumidos pelos estudantes universitários por seu baixo valor de venda, títulos que antes eram lançados somente em capa dura passaram a ser lançados em brochuras. Os pocket books, foram responsáveis por abrir o mercado para as brochuras. Como a qualidade das brochuras era inferior se comparadas ao formato capa dura, o investimento no design gráfico dos livros acabou sendo fundamental para conferir a elas certa presença. Editoras como Grove Press, New Directions, Vintage Books, Noonday Press e Meridian Books investiram em um design de qualidade para o novo formato nos anos 50 e 60, anos de glória das brochuras tanto nos EUA como no Brasil.

A editora Grove Press, que apostou nas brochuras ao longo dos anos 50 e 60, contratou o designer, então iniciante, Roy Kuhlman (Fig.25). Responsável por construir uma nova identidade à editora, Kuhlman criou capas inspiradoras durante seus vinte anos de trabalho na Grove Press através da mistura de um design intuitivo e da influência do design modernista norte-americano⁸. A capa do livro *The Other America* (Fig.26) apresenta faixas vermelhas transparentes, que remetem à bandeira dos EUA, sobrepostas à imagem fotográfica. Curioso notar que um recurso similar foi utilizado por Bern para a capa de *Esta Nação Corrompida* (Fig.200).

⁸ O Modernismo nos EUA tem uma abordagem diferenciada do modernismo europeu que era então mais rígido.

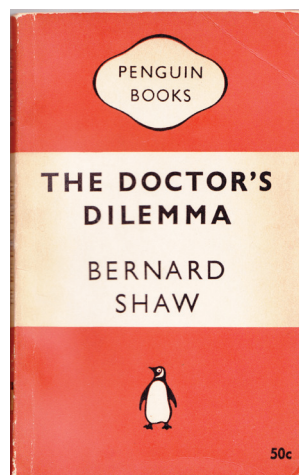


Figura 23. 1ªCapa
Penguin Books - 1954

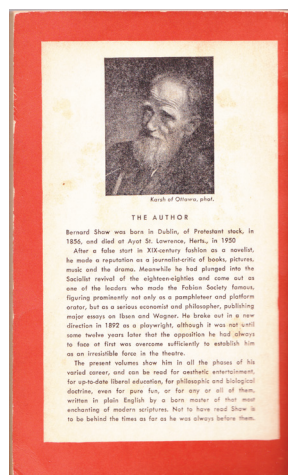


Figura 24. Lombada e 4ª Capa
Penguin Books - 1954

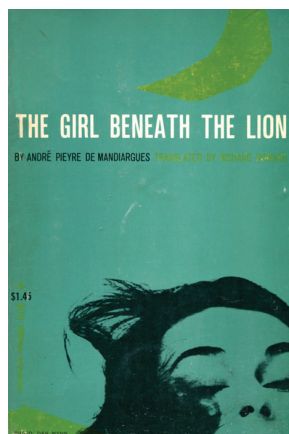


Figura 25. Capa de Roy Kuhlman
Grove Press - 1958

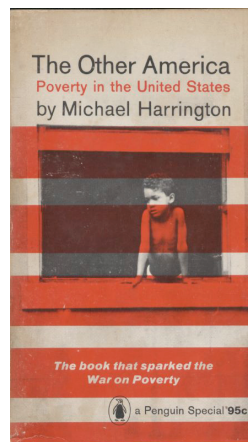


Figura 26. Capa de Roy Kuhlman
Penguin Books - 1964

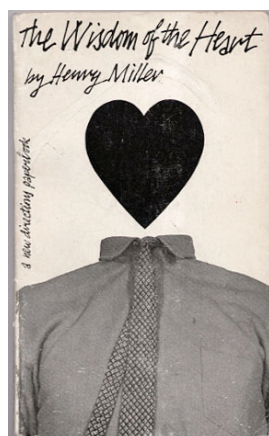


Figura 27. Capa de Chermayeff e Geismar
New Directions - 1959

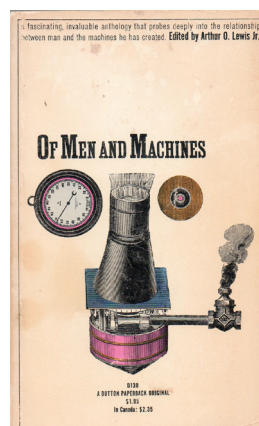


Figura 28. Capa de Seymour Chwast
E.P. Dutton - 1963

A New Directions editora norte-americana reconhecida por sua excelência literária contratou na década de 60 o designer Ivan Chermayeff (Fig.27) para criar as capas de suas brochuras. Chermayeff havia sido assistente de Alvin Lustig que também criou capas para a New Directions nos anos 40 e 50, a construção das capas através de colagens se tornou uma marca registrada do designer.

Adeptos da ilustração figurativa, os designers do Push Pin Studios, Seymour Chwast e Milton Glaser contribuíram para a construção de um estilo particular de design de livros na década de 60. O ar informal de suas capas dialogam com as capas de Bern, principalmente nas capas com ilustrações figurativas⁹ (Fig.28, Fig.29, Fig.30, Fig.31 e Fig.32)

Como conclui Mariz (2005) o envolvimento de Ênio Silveira com a produção de livros nos EUA possibilitou ao editor vislumbrar variadas opções de tratamento visual de um livro brochura. No cenário editorial nacional durante o período haviam outras editoras no mercado publicando livros neste formato.

A Editora do Autor investiu em um design atualizado e diferente do praticado na Editora Civilização Brasileira, segundo Homem de Melo (2006) são capas elegantes, menos vibrantes e mais reflexivas (Fig.33 e Fig.34). Na editora trabalharam designers que antes já haviam criado na revista Senhor: Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Bea Feitler. Mais tarde, em 1966 a editora do Autor se transformou na editora Sabiá, nesta pode-se destacar duas capas: “Roda Viva” e “O Encontro Marcado”. Percebe-se que nos dois livros da editora Sabiá há uma preocupação em tratar as capas do livro de modo integral, diferentemente da Civilização Brasileira, onde a 4ª capa era destinada a um design padrão composto somente por tipos que continham frequentemente informações sobre o autor e o assunto tratado pelo livro.

⁹ Ver páginas 62, 63.

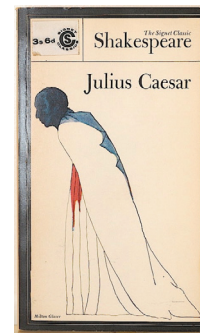


Figura 29. Capa de Milton Glaser 1963



Figura 30. Capa de Seymour Chwast E.P. Dutton - 1961



Figura 31. Capa de Seymour Chwast Time Books - 1962

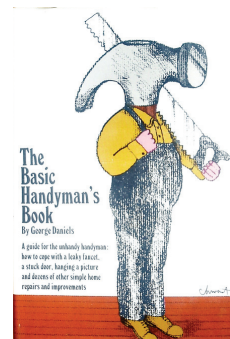


Figura 32. Capa de Seymour Chwast Harper & Row - 1966

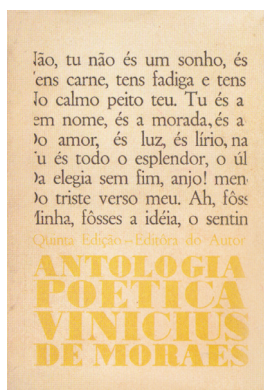


Figura 33. Capa Bea Feitler - Editora do Autor - 1966

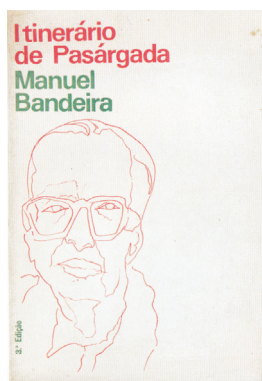


Figura 34. Capa de Carlos Scliar e Glauco Rodrigues - Editora do Autor - 1966

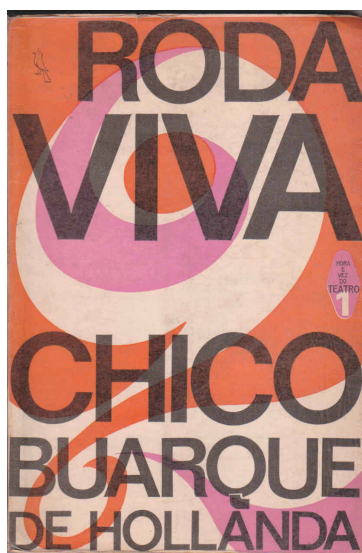


Figura 35. Capa de Maria Mynssen Sabiá - 1968

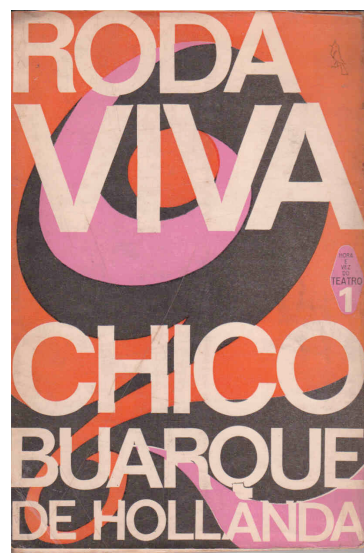


Figura 36. 4ª Capa de Maria Mynssen Sabiá - 1968

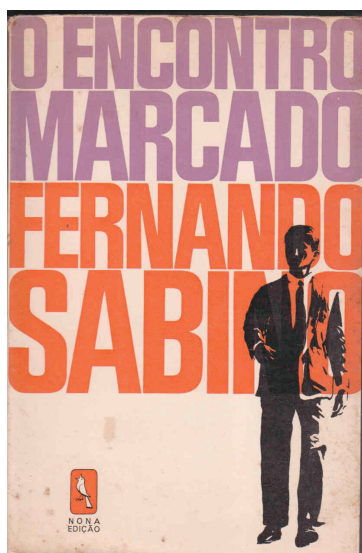


Figura 37. Capa de Belmiro Pires Sabiá - 1968

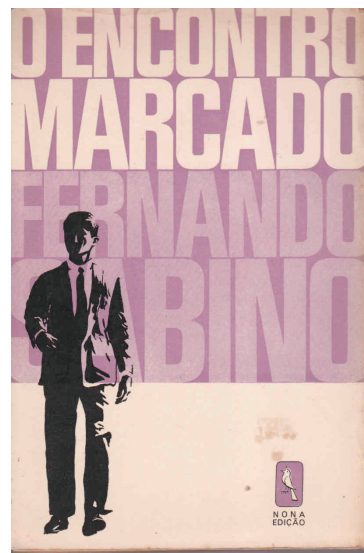


Figura 38. 4ª Capa de Belmiro Pires Sabiá - 1968

A capa de Roda Viva (Fig. 35 e Fig.36) criada por Maria Mynssen¹⁰ apresenta tipografia sem serifa e de cor preta que transmite certa austeridade contrapondo o fundo da capa composto por linhas sinuosas e espiraladas com cores análogas (magenta e laranja) que remetem ao estilo psicodélico da época. O tratamento único dado à 1ª capa, lombada e 4ª capa pode ser verificado pela repetição dos elementos da 1ª capa na 4ª capa, com o diferencial da inversão das cores: preto e branco. Em Encontro Marcado (Fig. 37 e Fig.38), Belmiro Pires une a 1ª e 4ª capa através da repetição e espelhamento de parte da composição. As únicas alterações são novamente no uso das cores e no espelhamento da figura masculina em alto contraste. O texto justificado e sangrado que ocupa 70% da área da capa, a sobreposição da figura masculina no nome do autor e o espaço vazio abaixo das informações textuais, gera uma tensão visual que destaca a capa.

Com a ilustração dominando a capa, o design de Jayme Cortez para a Melhoramentos (Fig.39) e de Vicente Di Grado para o clube do livro (Fig.40 e Fig.41), inserem-se no leque gráfico de capas produzidas no período.

Na José Olympio o destaque são para as capas tipográficas de Gian Calvi (Fig 42 e Fig.43).

A comunicação e a troca entre as produções locais e internacionais resultou em um design de livros atualizado com as produções editoriais internacionais.

3.3 CRIAÇÃO NA EDITORA

¹⁰ Segunda esposa de Marius Bern



Figura 39. Capa de Jayme Cortez Melhoramentos - 1969



Figura 40. Capa de Vicente Di Grado Clube do Livro - 1966



Figura 41. Capa de Vicente Di Grado Clube do Livro - 1968

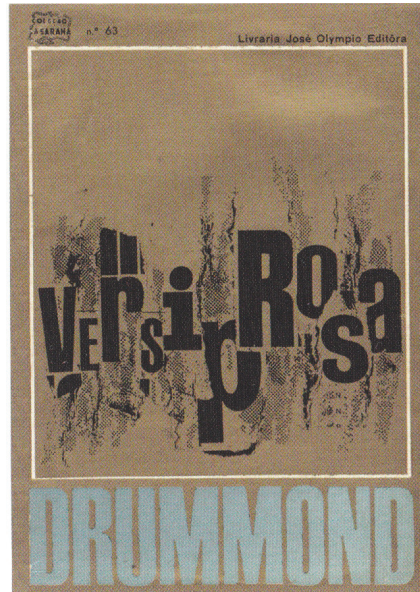


Figura 42. Capa de Gian Calvi
José Olympio - 1967



Figura 43. Capa de Gian Calvi
José Olympio - 1970

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Algumas questões sobre a produção de capas na CB deverão ser abordadas para buscar-se entender as condições que influíam na ação do designer. Dados como a divisão de tarefas e a influência do editor no design das capas auxiliaram na reconstrução do campo de trabalho de Marius Bern e suas implicações no resultado final de seu design.

O formato 14cm x 21cm era o formato padrão adotado pela editora no período em que Marius Bern atuou. Na coleta de títulos no período de 1965 a 1970 foram encontrados também, além do formato mencionado, o livro de bolso, com dimensão de 12cm x 18cm, relativo à coleção BUP (Biblioteca Universal Popular) e à coleção Autores e Críticos (Fig.44, Fig.45 e Fig.46).

Assim como em outras editoras brasileiras do período, na Editora Civilização Brasileira os livros eram gerados de modo setorizado, com suas partes criadas separadamente. O designer capista era responsável pela criação da capa e lombada, enquanto outros funcionários, com formação específica na técnica tipográfica, eram encarregados da diagramação do miolo, das orelhas e da quarta capa. Na época da atuação de Marius Bern na Civilização Brasileira, a capa era caracterizada como o setor artístico e a diagramação como setor técnico (ESCOREL, 1974). A diferença também existia no processo de produção, pois a capa era impressa em offset e o miolo muitas vezes em linotipo e tipografia (MARIZ, 2005).

As fontes usadas nas capas, folha de rosto e na contra capa muitas vezes não se relacionavam, resultando em falta de coerência estética entre as partes que geravam o produto final (Fig.47, Fig.48 e Fig.49). Comumente a quarta capa, re-



Figura 44. Capa Marius Bern 1967
12 x 18 cm



Figura 45. Capa Marius Bern 1967
12 x 18 cm

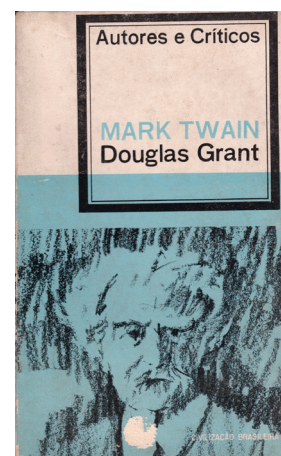


Figura 46. Capa Marius Bern 1966
12 x 18 cm

cebia além de uma breve sinopse, anúncio divulgando os lançamentos da própria editora. Além da divisão na criação das partes integrantes do livro, havia também outro fator influente na produção das capas da Civilização Brasileira, o fluxo de produção de livros era bem alto, em média eram lançados 20 novos títulos por mês no ano de 1964 a 1968 (VIEIRA, 1998). Para conseguir realizar tal demanda, Bern tinha de criar as capas em um curto prazo, um fator que poderia influir no resultado final da criação.

Em entrevista com Dounê Spínola¹¹, capista que sucedeu Marius Lauritzen Bern na Editora Civilização Brasileira foram angariadas diversas informações relevantes sobre a produção de capas dentro da editora. Dounê Spínola iniciou contato com a editora no final de década de 60 através da indicação do colega Leopoldo Câmara, que havia trabalhado com Dounê Spínola na revista *O Cruzeiro* e no *Jornal do Brasil*. Contratado como freelancer após o fechamento do departamento de arte da editora, Dounê, segundo próprio depoimento, permaneceu trabalhando para a CB até o falecimento do editor¹² (Fig.50, Fig.51, Fig.52, Fig.53 e Fig.54). Segundo Dounê Spínola, Marius Bern trabalhava no departamento de arte interno da editora e após o fechamento do mesmo, Marius Bern permaneceu como capista porém com contrato de freelancer. Dounê Spínola trabalhava solitariamente em seu estúdio em casa, não havia uma equipe para se dividir as tarefas do feitiço da capa. O método de criação e produção dentro da editora é descrito no trecho a seguir retirado da entrevista:

PESQUISADORA -. Como era o processo da criação da capa dentro da Civilização Brasileira?

DOUNÊ SPÍNOLA - Eu recebia um telefonema da secretária lá chamada Eunice, que me ligava: “Olha, tem uma capa de livro aqui para você fazer.” Aí eu passava lá na editora, às vezes ela mesma me descrevia o que era o livro, ela lia o

11 Entrevista de Dounê Spínola cedida à autora 2012.

12 Ênio Silveira faleceu em 1996.

livro ou às vezes me dava um resumo do livro. Eu levava para casa e trazia depois lá com o layout feito. Às vezes um layout era rejeitado e eu tornava a fazer. Mas poucas vezes.

PESQUISADORA - O Senhor levava o layout e quem olhava era o Ênio Silveira ?

DOUNÊ SPÍNOLA - Não, deixava o layout, eu tenho a impressão que a Eunice, que era a secretária, ela levava para mostrar para o Ênio Silveira e depois ela me ligava: “Olha, a capa está aprovada.” Eu pegava o layout lá, chegava em casa e fazia uma arte-final da capa.

PESQUISADORA - E quem encaminhava para a gráfica? Era o senhor mesmo?

DOUNÊ SPÍNOLA - Era a própria Civilização Brasileira.

PESQUISADORA - O senhor acompanhava a impressão das capas para a Editora Civilização Brasileira?

DOUNÊ SPÍNOLA - Olha, não. A impressão eu não acompanhava, acompanhava a prova. Porque a impressão ela era feita pelo departamento da editora mesmo que cuidava disso. Quando fazem a prova de fotolito, a gráfica que imprimia, uma das gráficas que imprimia, era de muito boa qualidade, então eu ficava descansado quanto a isso.

PESQUISADORA - E a Gráfica Lux? Imprimia o miolo e a capa?

DOUNÊ SPÍNOLA - A capa era impressa em outro lugar e eles faziam só o acabamento. Ou seja, pegavam o miolo, chegava lá e fazia o acabamento com a capa que vinha impressa de outro lugar às vezes. Na maioria das vezes a capa chegava lá e o miolo era feito lá na Gráfica Lux, daí encaixavam a capa ali, os cadernos eram costurados, naturalmente, colados e a capa era o último processo. A Gráfica Barbero com certeza era uma das gráficas que imprimia as capas.

PESQUISADORA - O editor Ênio Silveira influenciava muito o produto final, a criação da capa?

DOUNÊ SPÍNOLA - Olha, eu confesso a você que ele só via a capa depois que eu fazia o layout e apresentava. Porque geralmente eu recebia um resumo do livro, umas páginas, às vezes o livro todo, às vezes uma parte do livro, um resumo. Eu lia o livro e dali do livro eu tirava a ilustração para eu fazer a capa. Ele raramente contestou alguma dessas coisas.

PESQUISADORA - O autor chegava a ter também alguma

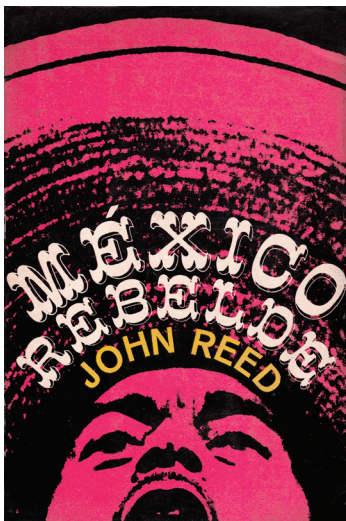


Figura 47. 1ª Capa
Marius Bern - 1968 - 14 x 21 cm

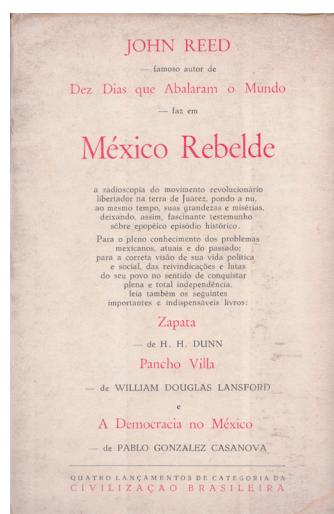


Figura 48. Lombada e 4ª Capa
Marius Bern - 1968 - 14 x 21 cm

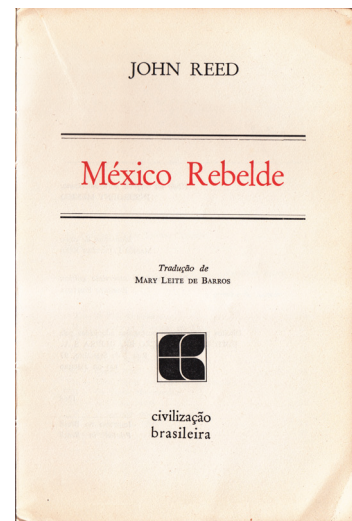


Figura 49. Folha de Rosto
Roberto Pontual - 1968 - 14 x 21 cm

participação?

DOUNÊ SPÍNOLA - Costumava ter, mas a maioria dos autores, eu tenho a impressão, que não se preocupavam muito com isso. Porque eles confiavam muito no Ênio Silveira. Está entendendo? A não ser alguns autores mais sofisticados que aí interferiam um pouco. Mas eram poucos, a maioria aceitava muito bem as capas.

Para confeccionar a capa, o designer necessitava ter acesso ao conteúdo do livro, que poderia ser repassado ao profissional das mais diversas formas: através do texto integral, de resumo, de trechos do livro e de descrições verbais. Dounê Spínola comenta como ocorria o contato com o conteúdo da obra no trecho da entrevista:

PESQUISADORA - Quanto à criação de livros na Civilização Brasileira, o senhor comentou que o acesso ao conteúdo do livro se dava ou através de sinopses ou através de algum capítulo, confere?

DOUNÊ SPÍNOLA - Ou através de folhas impressas. Chama a “boneca do livro”, né? Eu às vezes trabalhava em outros lugares e eu deixava com a minha mulher, pedia para ela ler o livro para mim e me contar quando eu chegasse. Aliás, eu achava isso muito bom pelo seguinte, que eu estava ali ouvindo a opinião do leitor sobre o livro. Então eu não estava fazendo, assim, uma capa na minha concepção, eu estava fazendo uma capa de acordo com o que o leitor tinha observado do livro. Eu achei interessante isso. Às vezes eu lia o livro,

Também era possível criar a arte da capa através do título e em casos específicos, o designer poderia receber o livro original publicado em outro país, para a capa estrangeira servir de referência na criação da versão brasileira.¹³

Nas capas de Eugênio Hirsch e Marius Bern a experimentação tipográfica era facilitada pela fotocomposição (

13 O designer Dounê Spínola cita o exemplo de capas criadas para as obras do autor Herman Hesse que foram criadas a partir desse processo de observação do original estrangeiro, no caso a obra que servia de referência era norte-americana.



Figura 50. Capa Dounê Spínola 1972



Figura 51. Capa Dounê Spínola 1970



Figura 52. Capa Dounê Spínola 1970

MARIZ, 2005 p 113).

PESQUISADORA - O senhor utilizava catálogo de letras no anos 60 para a criação das capas da Civilização?

DOUNÊ SPÍNOLA - Não. Tinha uma empresa que fornecia os textos impressos, que a capa era toda montada em papel, não é como hoje. A gente pegava, tinha uma empresa que fazia composição, títulos e letras e tal. E eu usava muito um negócio chamado letra set, quando estava fazendo o título e tal. E geralmente quando tinha cor era indicado no papel. Tinha um papel manteiga que cobria a original e a gente indicava ali o percentual de cores e tal. Mas eu fazia uma pintura e levava aquilo como o original.

PESQUISADORA - Essas letras então não eram de catálogo de letras?

DOUNÊ SPÍNOLA - Não, não era. Tinha catálogo de letras, mas a gente pedia em um sistema que fazia fotoletra. A gente pedia o título, marcava bonitinho e já fazia no tamanho exato que a gente queria. A gente pedia, marcava e colocava na arte-final.

PESQUISADORA - Quando se utilizava a letra set?

DOUNÊ SPÍNOLA - Letra set é quando, é para fazer algum título, assim, diferente, uma coisa. Tinha vários processos de fazer, naturalmente.

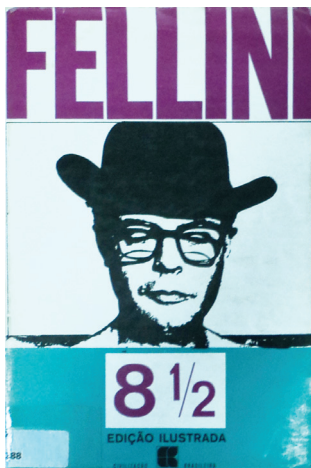


Figura 53. Capa Dounê Spínola 1972



Figura 54. Capa Dounê Spínola 1971

Apesar dos obstáculos presentes, Ênio Silveira permitia aos designers uma liberdade muito grande quanto à criação das capas, raramente impunha alguma condição ou recusava algum layout. Resultando em um design único, como comenta Dounê Spínola:

Os livros da Civilização Brasileira eram notadamente com melhor qualidade, pelo menos no aspecto gráfico, do que as outras editoras. A Editora Civilização Brasileira dominou o mercado de livros no Brasil, naquela época, totalmente. Até os próprios títulos de livros. O Ênio Silveira era um “cara” muito inteligente e muito culto e ele sabia escolher muito bem, quando precisava lançar um livro, ele sabia escolher muito bem o livro para ser lançado. Ele tinha uma visão muito intelectualizada e muito competente do livro que ele iria lançar. Ele previa já o sucesso do livro.

4

ANÁLISE: DESIGN GRÁFICO DAS CAPAS

4.1 MÉTODOS

4.2 AS CAPAS DE MARIUS BERN

4.3 BERN E HIRSCH

Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual é o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar. Procuramos um assunto, uma chave com a qual tudo se relacione. Se houver um assunto instruímo-nos o mais que pudermos a seu respeito, porque nada que um artista põe em seu trabalho pode ser negligenciado impunemente pelo observador. Guiado com segurança pela estrutura total, tentamos então reconhecer as características principais e explorar seu domínio sobre detalhes dependentes. Gradativamente, toda a riqueza da obra se revela e toma forma, e, à medida que a percebemos corretamente, começa a engajar todas as forças da mente em sua mensagem.

(ARNHEIM, 1994 p. Introdução)

4.1 MÉTODOS

O critério de busca para o levantamento dos títulos foi alterado ao longo do percurso da pesquisa. Inicialmente os locais selecionados para a procura dos títulos consistiam nas bibliotecas da Universidade Estadual de Campinas (que em busca online revelava um grande número de obras no período pretendido) e no acervo da editora Record, detentora atualmente da marca Civilização Brasileira. O sistema informatizado das bibliotecas da UNICAMP foram de grande valia para a localização dos livros. Filtrados por editora e ano de edição correspondente ao período de estada de Marius Bern na editora (1965 a 1970) eliminou-se grande parte das capas de autoria de outros designers. Porém ao longo do processo de levantamento dos títulos nas bibliotecas da UNICAMP verificou-se a dificuldade de encontrar capas em estado satisfatório de conservação, a presença de etiquetas coladas nas capas e lombadas, o excesso de manuseio e a ausência da capa dos títulos que haviam sido encadernados¹ apresentaram-se como obstáculos. Além da dificuldade citada relativa aos títulos das Bibliotecas, as diversas tentativas de acesso ao acervo da editora Record mostraram-se frustradas diante das respostas negativas por parte da editora, que insistia em afirmar que em decorrência da falta de organização, o acervo não estava aberto ao público. A pesquisadora ofereceu a possibilidade da organização do mesmo caso fosse possível o contato com os títulos obtendo novamente resposta negativa a seu pedido. Sem a possibilidade de permanecer na busca dos títulos somente através das bibliotecas da UNICAMP foram definidos outros locais que oferecessem quantidade razoável de amostragem. A biblioteca Aldir Gigliotti (indicada por Nogueira) apresentou-se como uma opção viável. Além do levantamento nas bibliotecas foi

¹ Principalmente nas bibliotecas do IFCH e IEL.

realizada a aquisição de títulos através de sebos, que acabou por configurar em uma oportunidade da pesquisadora construir um acervo pessoal, formado atualmente pelo número significativo de noventa e quatro títulos.

Após o levantamento, foi realizada a catalogação e o registro das capas através de fotografia e escaneamento. O registro imagético das capas contém além da imagem em alta resolução da primeira capa, imagens da quarta capa, lombada, verso da página de rosto e colofão, partes consideradas relevantes para a análise do objeto de estudo.

A partir do estabelecimento de um corpus significativo formado por duzentos e trinta e quatro capas foi iniciado o processo de análise seguindo o método utilizado por Nogueira². A observação do conjunto de capas permitiu o reconhecimento das dominantes visuais presentes na produção de Marius Bern, ou seja, a identificação de certas tendências no design de suas capas. Além das recorrências foram também observadas algumas soluções únicas que se destacavam pelo impacto visual. Categorias nascidas da observação intensa do objeto de estudo, foram utilizadas como tópicos para classificação da produção. Utilizando-se o sistema de TAGS através de um software específico para manipulação das mesmas foi possível inserir as imagens em cada tópico de modo que uma única capa pudesse ser contemplada por mais de um tópico, evitando assim a rigidez no sistema de classificação. Após a classificação do montante total foi verificado o número de ocorrências para cada tópico. A interpretação final dos dados foi feita segundo seguinte critério:

1. Aspectos visuais significativos pelo número de ocorrências na produção analisada
2. Aspectos visuais significativos pelo impacto visual em determinada capa. O impacto visual pode ser alcançado por diver-

2 Julio G. Nogueira , 2009,Dissertação de Mestrado

sas escolhas no feitio da composição: do recorte fotográfico, da seleção cromática ao superdimensionamento da tipografia.

Conduzindo o olhar através das diversas características presentes em sua produção, pretende-se dar ao leitor a compreensão do vasto arsenal gráfico que Bern dispõe na criação de suas capas.

4.2 AS CAPAS DE MARIUS BERN

Apesar de em um primeiro olhar a produção de Marius Bern se mostrar heterogênea, sendo de fato esta uma das características do seu design, à medida que a análise se aprofunda, apresentam-se recorrências visuais que, como fios condutores, permeiam toda sua produção. O modo como o designer manipula as fotografias, seu estilo de ilustração, os recursos tipográficos recorrentes, o repetido uso de molduras que estruturam seu design, são exemplos da gama de soluções visuais presentes nas capas de sua autoria.

A capa tratada como uma composição única, é criada de modo particular para cada obra, sem a imposição de fórmulas rígidas ou definição de um estilo único que encerre todo o conjunto de capas, de modo que o caráter visual de cada criação se sobrepõe ao conjunto da produção. Deste modo foram estipuladas categorias, que a partir dos elementos estruturais do seu design (Imagem, Texto, Cor, Estrutura) se desdobram em soluções. Como comentado anteriormente as capas contemplam mais de uma solução em seu design, portanto algumas capas poderão ser repetidas ao longo da análise, por serem consideradas representativas a mais de um tópico.

O capítulo se divide em duas partes. Na primeira uma descrição detalhada de quatro títulos (Um Sonho Americano; Lutando na Espanha; O Homem Contra o Mito; Angola), apresenta, com uma pequena amostragem, as ocorrências típicas da produção de Marius Bern. As ocorrências foram identificadas a partir da análise global das 234 capas que será apresentada na segunda parte do capítulo em tópicos. A escolha das quatro capas não foi arbitrária, cada capa concentra um grande número de soluções visuais que se diluem ao longo de



sua produção, deste modo os quatros títulos são representantes máximos do conjunto total de capas coletadas para o presente estudo.

Na capa de **Um Sonho Americano** (Fig.55 e Fig.56), a área vazia proporciona respiro à composição e conduz o olhar para o inferior da capa, onde encontra-se o maior peso visual. A foto em tratamento alto contraste, apresenta uma figura feminina deitada. O enquadramento doa impacto à imagem. A figura posicionada diagonalmente aponta para as informações à esquerda.

A moldura preta sangra para a lombada e se funde com a imagem. A linha horizontal, com o mesmo tratamento irregular da moldura, secciona a capa e deste modo auxilia na organização das informações visuais e textuais: separa o título do nome do autor, a área da imagem da área do fundo.

O círculo enfatiza parte da composição formada pelo texto e o rosto da figura feminina. Em um jogo de inversão cromática, vermelho e branco se alternam no texto e em parte do preenchimento do círculo.

Os tipos que compõem o título foram desenhados à mão, a irregularidade dos traços e as diferenças formais entre os caracteres “o” denunciam a manufatura. O estilo remete à tipografia psicodélica, fluida e com ornamentos. O nome do autor foi composto em fonte bastonada, sem serifa, e em caixa alta criando um contraste de formas em relação a letragem manual do título.

Na lombada, prezando a legibilidade, a tipografia do título foi substituída por uma fonte condensada sem serifa em caixa alta.

Posicionado na parte superior, o logotipo preto replica a cor presente em outros elementos da composição. Neste caso o logotipo não está acompanhado do símbolo¹. A com-

1. O logotipo da CB foi criado por Marius Bern no ano de 1966 (MARIZ, 2005). Após sua implementação, muitas das capas não utilizavam a nova versão, sendo ainda adotada a versão antiga, como poderemos verificar nas



Figura 55. Lombada Marius Bern
1966 14 x 21 cm

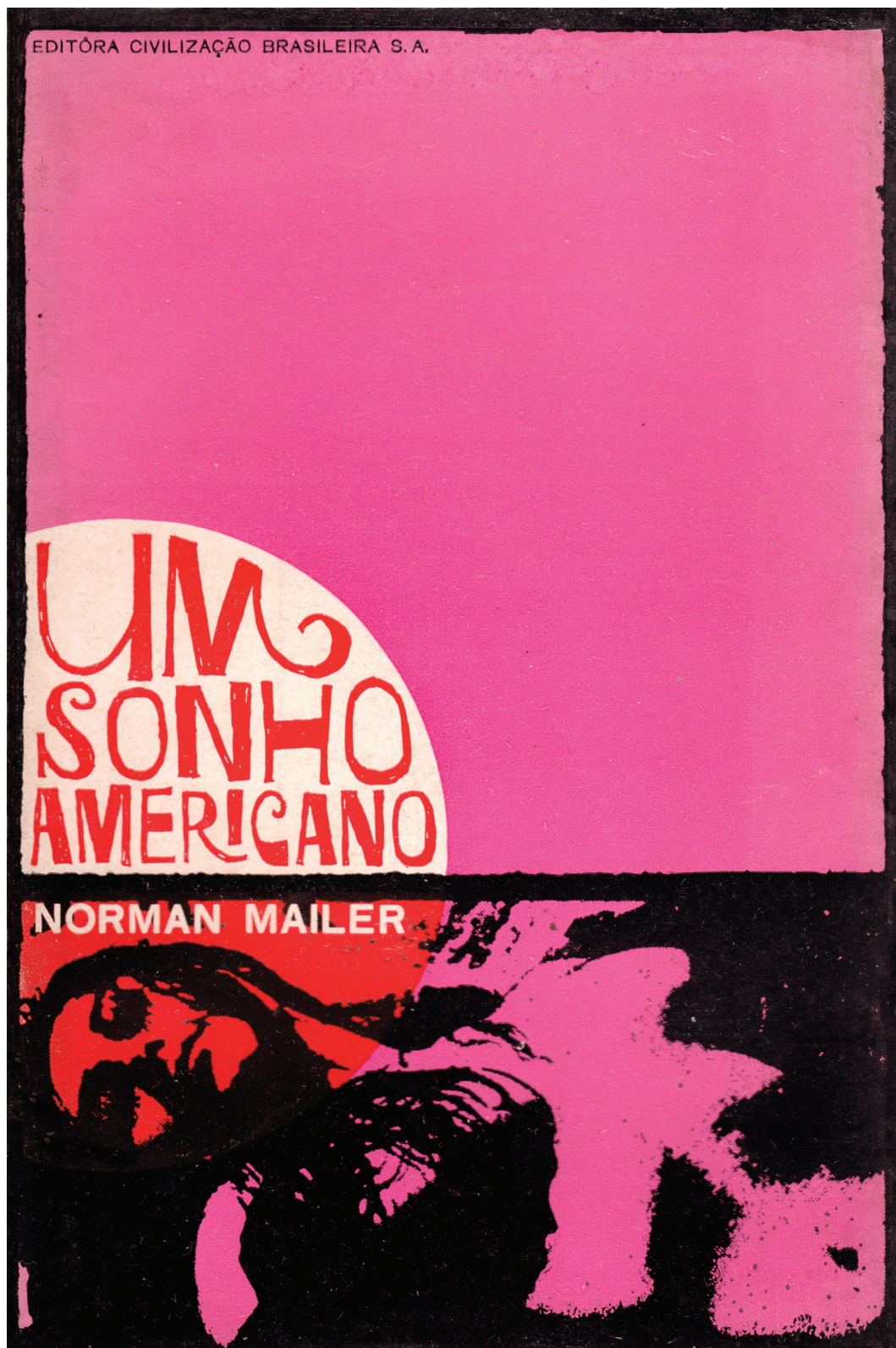


Figura 56. Capa Marius Bern 1966 14 x 21 cm

posição desta capa guarda similaridades com a composição de um cartaz (poucas informações, imagem de impacto, tipografia display em corpo grande), se impressa em maiores dimensões, poderíamos confundi-la com um cartaz de filme, seu projeto difere da estrutura de uma capa de livro considerada tradicional.

Em **Lutando na Espanha** (Fig.57 e Fig.58), a ênfase no desenho gestual, presente em muitas outras capas como veremos adiante, apresenta tratamento de esboço: traços rápidos, hachuras e ausência de detalhes. Através da textura sugere no desenho a qualidade do material empregado para realizá-lo: carvão ou um lápis de ponta macia.

A imagem foi desenhada a partir da famosa foto de Robert Capa “Falling Soldier” de 1936 tirada durante a guerra civil espanhola. O livro de George Orwell é um depoimento do autor sobre a Guerra Civil na Espanha, não por acaso, Marius Bern escolhe a imagem citada para retratar o conteúdo do texto. Apesar da referência do desenho à foto de Robert Capa ser explícita em termos formais, não consta no livro nenhum crédito à imagem fotográfica, provavelmente uma postura comum à época.

A informação textual está disposta nas áreas livres da capa, onde há intervalo da imagem. Título, subtítulo e nome do autor estão rotacionados na diagonal, conferindo movimento à composição. O designer utilizou quatro fontes diferentes para cada bloco de informação (título, informação adicional, subtítulo, nome do autor). Todo os caracteres estão em caixa alta. A fonte do título, comparada às demais, possui maior espessura e corpo, o que acaba por criar um bloco de texto mais denso, destacando-o das outras informações.

A preocupação de Bern em manter uma boa hierarquia visual, pode ser verificada não só na disposição dos elementos





Figura 58. Capa Marius Bern 1967 14 x 21 cm

(preservação de áreas livres, ordenação das informações textuais, destaque para certas áreas da imagem) mas também no uso de elementos gráficos que auxiliam na diferenciação das informações. Os retângulos vermelhos localizados abaixo, ao lado e acima do título contribuem para a hierarquia da informação textual, separando e destacando o título do texto principal do segundo título.

A aplicação da cor vermelha no círculo, nos elementos gráficos intertextuais e no logotipo, transforma-os numa unidade visual que se diferencia do restante da composição. O círculo vermelho, impresso em tinta translúcida, é sobreposto ao rosto da figura masculina, atrai o olhar e aumenta a dramaticidade na cena retratada. O mesmo recurso adotado na capa de “Um sonho americano”. O logotipo da editora, em sua versão recente, está localizado à direita, ao pé da página e em leitura horizontal. Neste caso o símbolo foi posicionado à direita e alinhado à base do texto². Nas capas de Marius Bern o diálogo entre o logotipo e os outros elementos visuais que constituem a capa, é estabelecido pelo uso da cor replicada. O desenho avança para a lombada. Título e nome do autor mantêm as mesmas fontes utilizadas na primeira capa com alteração de cor do título para vermelho. Apesar de densa a capa não apresenta traços de exagero ou profusão.

Em **O Homem Contra o Mito** (Fig.59 e Fig.60), Bern optou por uma composição abstrata e um tratamento pictórico da imagem. As formas orgânicas da pintura contrastam com os tipos retilíneos do título e nome do autor. O peso do bloco de texto à esquerda, próximo da margem é compensado pela massa da esfera à direita.

O designer manipulou o título com irreverência ao rotacionar na horizontal a letra “o” contrapondo o caractere inicial à direção dos outros caracteres do título. Com uma paleta

² O logotipo criado por Marius Bern, quando utilizado, apresenta-se nas mais diversas disposições de acordo com o design da capa, como veremos adiante.



Figura 59. Lombada Marius Bern
1966 14 x 21 cm



Figura 60. Capa Marius Bern 1966 14 x 21 cm

reduzida de cores, Bern apostou na integração entre os elementos tipográficos e a imagem através da aplicação da mesma cor em diferentes elementos da capa: a cor magenta da esfera foi utilizada também no título da obra e a cor amarela, análoga à cor do fundo, foi aplicada no nome do autor e na marca da editora. Na lombada, a pintura mantém continuidade e o texto encontra-se dividido por um discreto fio tipográfico.

Na capa do livro **Angola** (Fig.61 e Fig.62), o título encontra-se repetido duas vezes: no fundo e à direita, junto das outras informações textuais. O título que aparece ao fundo da capa encontra-se em caixa baixa com exceção da letra “a”, composta em caixa alta, porém com altura próxima a dos outros caracteres. Dividido em sílabas, o título apresenta os caracteres justapostos, uns acima dos outros.

A dimensão e a escolha da fonte display auxilia para que a composição tipográfica seja vista como uma composição que extrapola a função textual e avança para a solução visual, é o uso da tipografia como imagem (Nogueira 2009, p. 91). O posicionamento do bloco de texto no quadrante inferior direito da capa, permite, apesar da sobreposição, a visualização do título-imagem ao fundo. As informações secundárias (subtítulo e nome do autor) estão abaixo do título e alinhadas à esquerda.

A fonte utilizada para o título deriva da fonte Futura Black. Pequenas diferenças formais nos caracteres, como a presença de serifa, indicam que não se trata da fonte original criada por Paul Renner (Fig.63 e Fig.64). A moldura, com tratamento desgastado estrutura a composição. O logotipo em posição vertical acompanha o caractere “l”.

Na lombada título e nome do autor parecem retornar às formas originais da fonte Futura em caixa alta. O subtítulo é substituído por outra fonte diversa da capa, não-condensada e de peso mais leve. A capa se destaca por sua simplicidade de recursos e um efeito marcante.

Levando-se em consideração as quatro capas analisadas e a amostragem de capas coletadas pode-se elencar os



Figura 61. Lombada Marius Bern
1967 14 x 21 cm

**ABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZÀÁÊË
ÔÕÜabcdefghijklmno
pqrstuvwxyzàáêíõöü&
1234567890(\$£.,!?)**

Figura 63. Futura Black - Paul Renner

angola ANGOLA

Figura 64. Simulação do título em Futura Black na versão original de Paul Renner

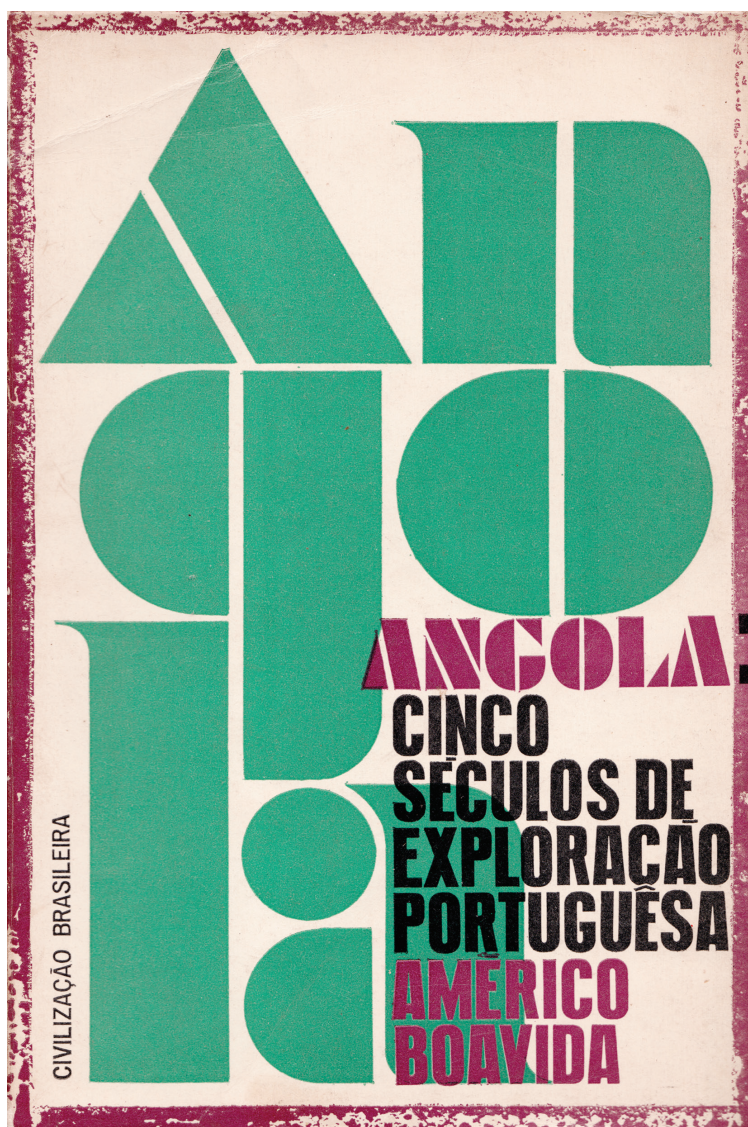


Figura 62. Capa Marius Bern 1967 14 x 21 cm

seguintes tópicos para análise da produção de Marius Bern:

1.Imagem

Ilustração

Fotografia

Imagens Sequenciais

2.Texto

Capas Tipográficas

Texto como Imagem

Fontes Display

Direção

Organização dos Blocos

Hierarquia

Superdimensionamento

Imagem e texto

3.Cor

Organização

Destaque

4. Estrutura

Molduras

Fios Tipográficos

5. O Tema e o Design

6. Lombadas

7. Logotipo

8. Estilo anos 60

9. Bern e Hirsch

4.2.1 IMAGEM

Pode-se distinguir dois tipos de imagens utilizadas nas capas: A ilustração e a fotografia. A ilustração por vezes com tratamentos muito próximo aos das Artes Plásticas exibem traços soltos e expressivos. A fotografia com seus enquadramentos diversos parece se inspirar na linguagem cinematográfica.

ILUSTRAÇÃO

O termo ilustração parece carecer de uma definição única.

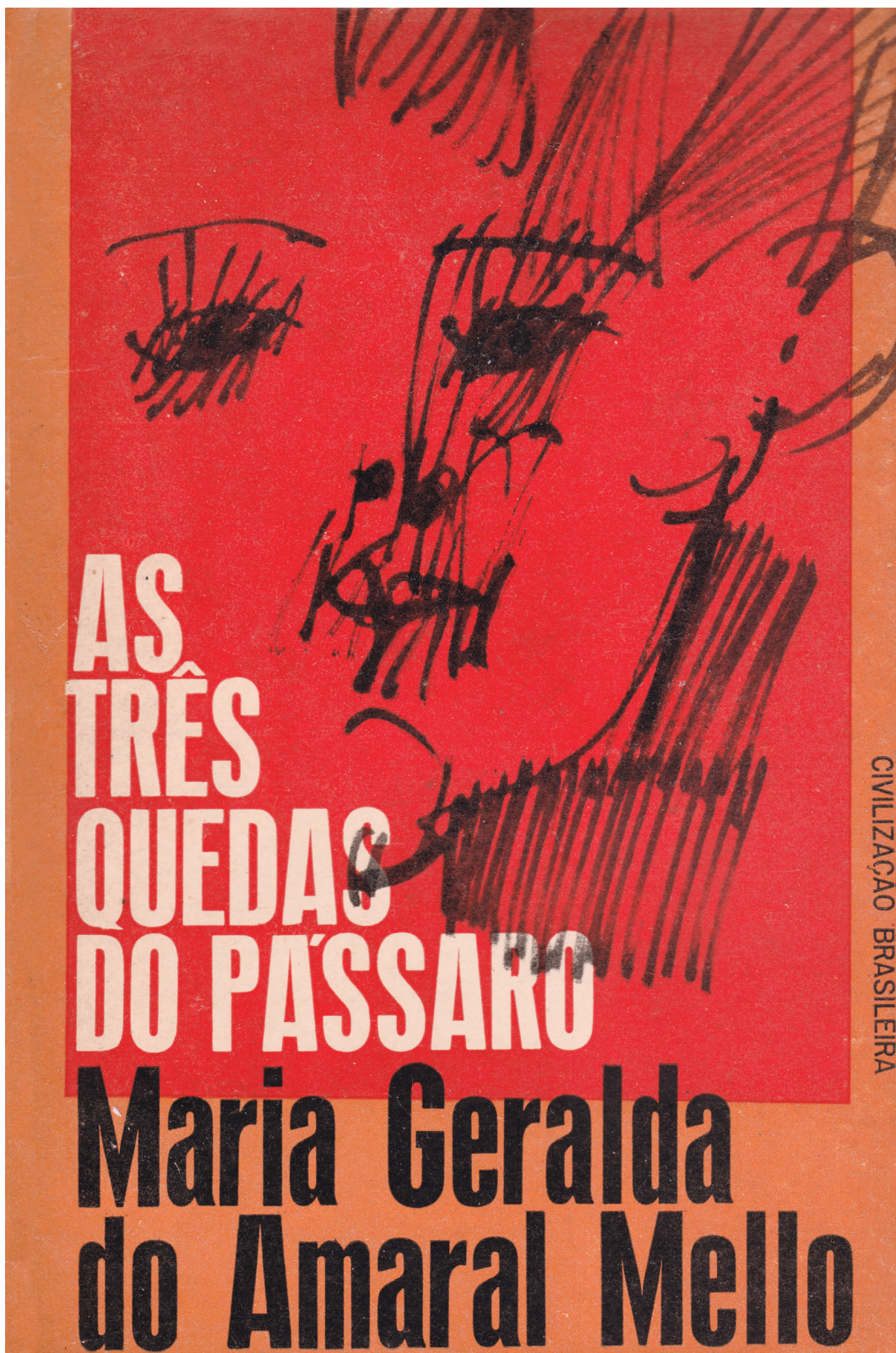


Figura 65. Capa Marius Bern 1966 14 x 21 cm

Diversas descrições e aplicações divergentes podem ser encontrados nos autores da área como Homem de Melo (2006), Dondis (1997), Hurbulrt (1999), Heller (2004) Meggs (2009), portanto foi determinado que o termo ilustração, para o caso específico, é uma imagem não fotográfica, “de natureza gráfica que compartilha freqüentemente com o texto o mesmo campo referencial, estabelecendo todo tipo de nuances nessa triangulação” (GUARALDO, 2006 p.2). Esta imagem, seja ela representacional, simbólica ou abstrata busca de algum modo, direto ou indireto, referenciar a obra da qual ilustra a capa. A imagem abstrata em uma capa de livro pode tornar-se uma imagem capaz de evocar mensagens que se relacionem com o tema da obra, ou seja, a abstração, no caso da capa de livro, sempre carregará uma mensagem que será associada à obra, apesar de suas significações serem de caráter mais amplo e menos preciso do que a figuração.

No glossário de termos da Associação dos Designers Gráficos (ADG) consta que ilustração é “qualquer imagem concebida ou utilizada com o intuito de corroborar ou exemplificar um texto de livro, jornal, revista, ou qualquer outro tipo de publicação” (2012, pg 109). Na afirmação acima não é esclarecido ao leitor o tipo de imagem que a categoria abrange, podendo-se assim incluir imagens fotográficas. Buscando a diferenciação entre ilustração e fotografia, recorreu-se ao autor Hulbert que em seu livro *Layout: o design da página impressa*, difere os dois tipos de imagens e os contrapõem como duas atividades distintas que competem entre si, como podemos verificar no trecho a seguir “com o rápido desenvolvimento da arte e da técnica fotográfica, o equilíbrio entre fotografia e ilustração alterou-se favorecendo a primeira” (1999, p.119).

As capas ilustrativas exibem os mais diversos tratamentos. A incursão de Marius Bern nas Artes Plásticas lhe garantiu habilidade suficiente como pintor e desenhista para forjar uma grande variedade de soluções. Afirmar a existência de uma única tônica é uma tarefa quase impossível quando

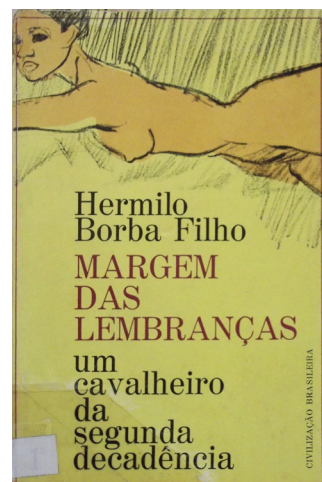


Figura 66. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 67. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

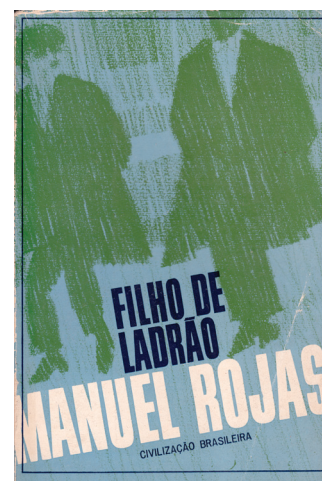


Figura 68. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

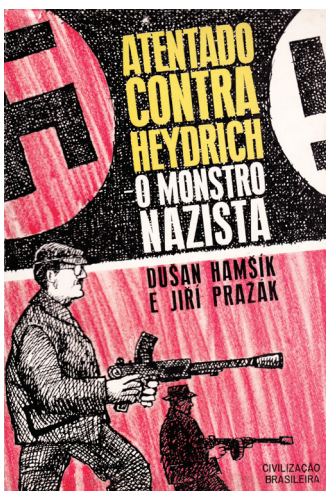


Figura 69. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

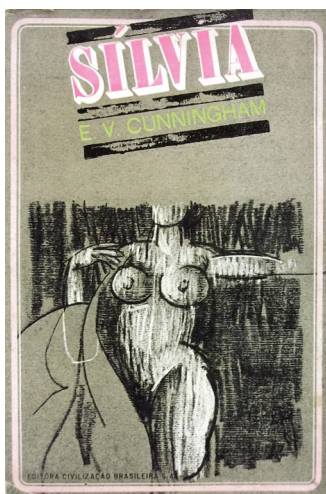


Figura 70. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

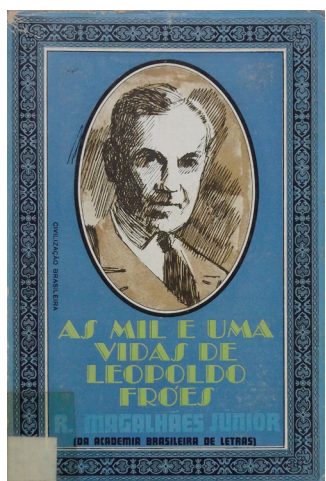


Figura 71. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

analisamos suas ilustrações.

Do traço gestual, das pinceladas pictóricas à composição exclusivamente gráfica, o passeio por entre as capas revela as múltiplas possibilidades de feitiço de uma ilustração. Desenhos figurativos e abstratos realizados pelos mais diversos meios, aquarela, carvão, lápis, figuram entre as capas que namoram as artes plásticas.

A presença do traço irregular que denuncia o movimento da mão surge como característica dominante em um grupo de capas com desenhos gestuais expressivos (Fig.66, Fig.69, Fig.71). Nestes, a variação de modulação da linha oferece alternativas variadas de ilustrações.

Traços rápidos e afilados, desenhando com uma qualidade quase infantil o rosto de **As Três Quedas do Pássaro** (Fig.65). As linhas, que parecem ter sido feitas com caneta hidrocor, vazam para a área do bloco de texto e se sobrepõem aos tipos do título, uma atitude abominável para muitos designers. Desenhos hachurados formam tramas densas de linhas que determinam áreas de sombra e luz na capa de **Cavalo da Noite** (Fig.67). Seguindo a direção diagonal as linhas de **Filho de Ladrão** (Fig.68) criam diferenças tonais através do espaçamento. Hachuras e contornos vazios adicionam contraste de tons aos desenhos de **Sílvia** (Fig.70) e **Os Ratos** (Fig.74). Com aparência de esboço, os desenhos parecem conter uma urgência em seu feitiço e se apresentam com partes incompletas.

O tratamento pictórico presente em parte das capas ilustrativas (Fig.72 e Fig.73) enriquece a composição com diferentes texturas. Aliada aos desenhos de contornos definidos a massa pictórica soma-se ao léxico das ilustrações. Em uma sobreposição de formas uma sombra feminina constituída por massas disformes encobre a figura masculina de contornos definidos na capa de **Os Crimes de Cabot Wright** (Fig.75). Em **Giovanni** (Fig.76) as pinceladas colorem delicadamente o fundo e as áreas delimitadas pelo desenho. A tinta borrada



Figura 72. Capa Marius Bern 1969
14 x 21 cm



Figura 73. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

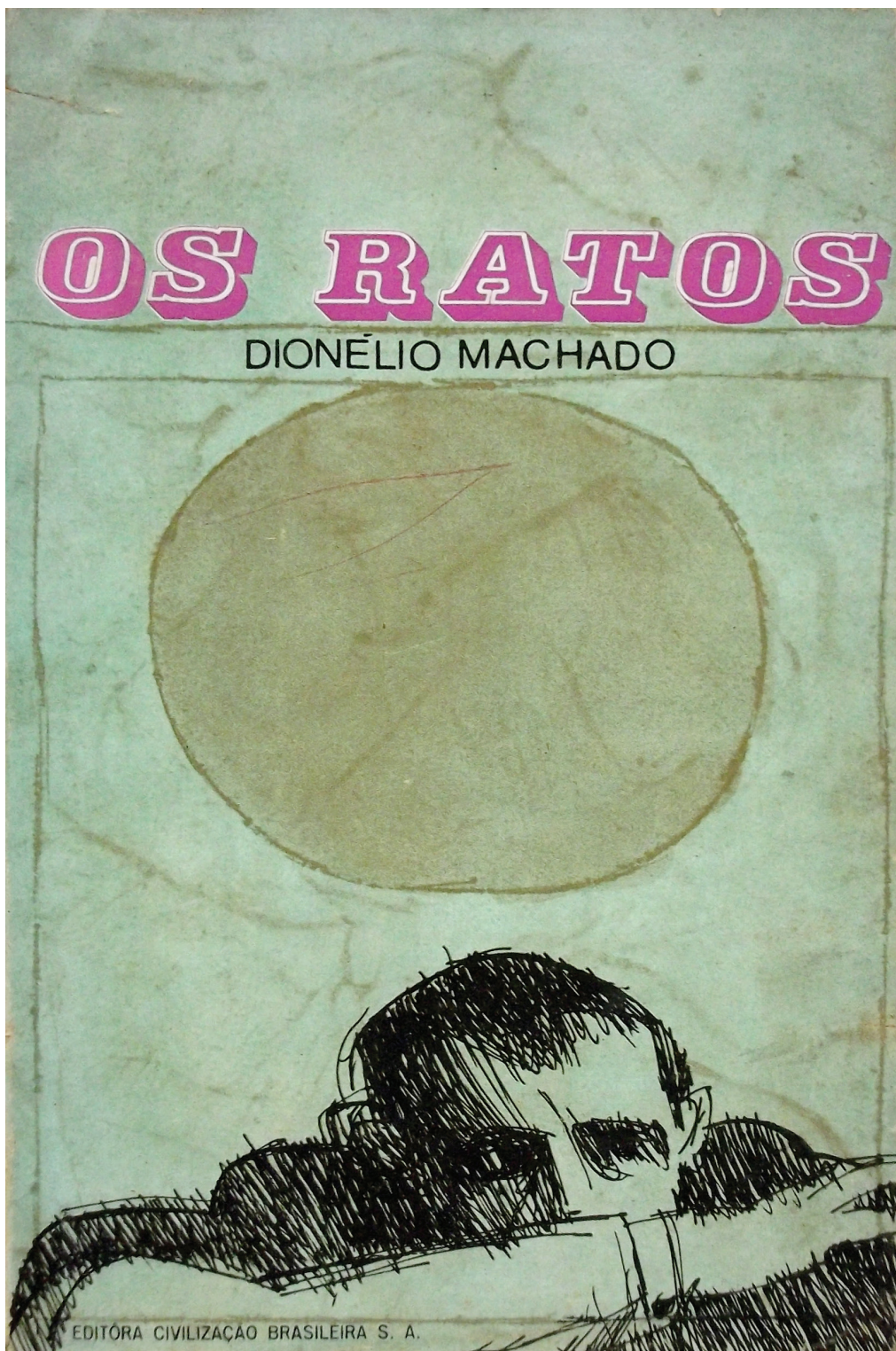


Figura 74. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

acresce à capa de **Os Comediantes** (Fig.77) um acabamento sujo que contribui para a mensagem da obra em questão. Em **Lídia** (Fig.83), figura e fundo são compostos por manchas, possivelmente criadas a partir da técnica da pintura.

Em um diálogo com os quadrinhos, as figuras das capas de **Desfile Fatídico**, **Inspetor Mate Esta** e **A Noite Sem Homem** (Fig.78, Fig.79 e Fig.80) são definidas por contornos pretos e cores chapadas. Retratadas com proporções irreais, as personagens apresentam-se com um ar quase cômico, provavelmente uma herança das charges. Desenhos a traço, sem variação de tom assemelham-se ao alto contraste das fotografias (Fig.81 e Fig.82).

Assim como as ilustrações figurativas, as composições abstratas apresentam a mesma variação de tratamentos. Massas opacas e densas de tinta são denominador comum nas capas de **A Democracia do México** (Fig.84), e **Raças e Classes Sociais** (Fig.85).

Espiraais de contorno preto, com irregularidades típicas do traço feito à mão se amontoam lado a lado formando a imagem labiríntica de **O Caminho dos Tormentos** (Fig.86). Em **Metafilosofia** (Fig.87) a imagem densa formada por borrões de tinta parece ter sido criada a partir de um carimbo, as margens brancas e generosas fornecem a dose necessária de leveza à capa. Em **Ferro e Independência** (Fig.89), uma formação geométrica gráfica assemelha-se às composições formais concretistas.

Contidas por molduras, ou fios tipográficos algumas ilustrações se inserem em um diagrama mais próximo do convencional, texto e imagem permanecem em diferentes espaços, em um diálogo contido enquanto em outras capas a imagem incorpora o texto às suas formas, como no caso de **FBI Por Dentro** (Fig.90), no qual o movimento da mão ao abrir o casaco é evidenciado por uma faixa branca onde título e nome do autor se inserem, adentrando-se à figura masculina, desvendando o secreto mundo do FBI.

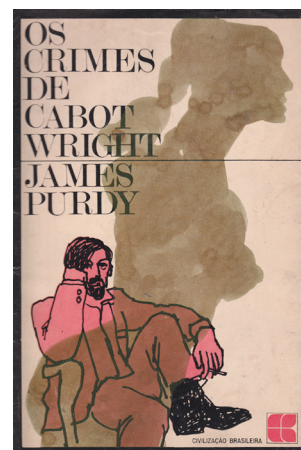


Figura 75. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 76. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

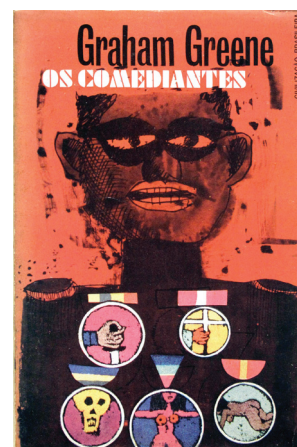


Figura 77. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 78. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

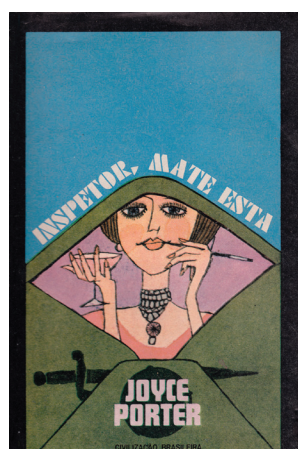


Figura 79. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

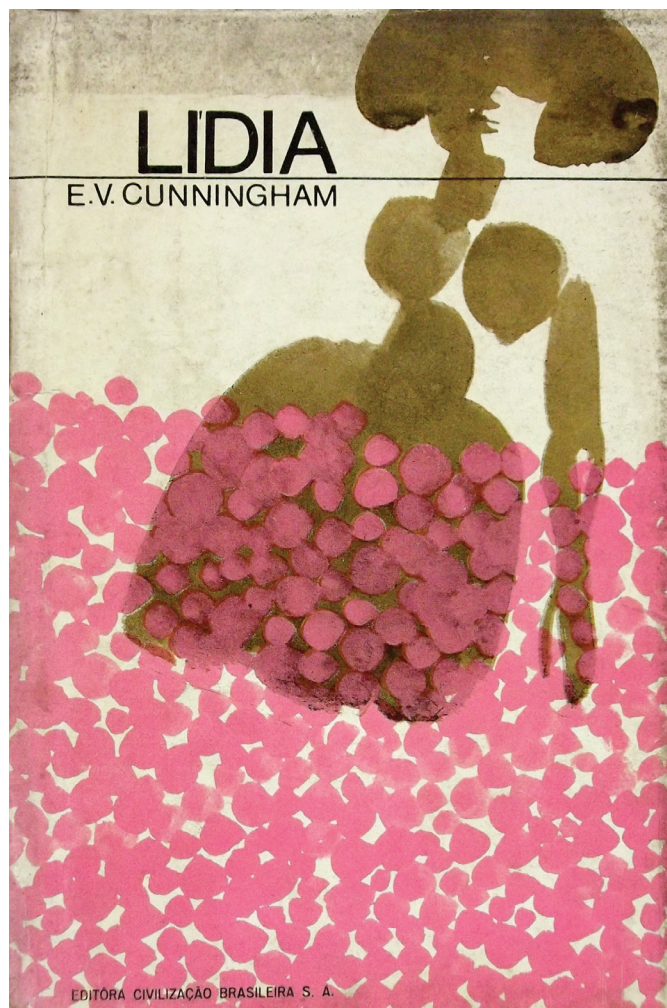


Figura 83. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 80. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 81. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

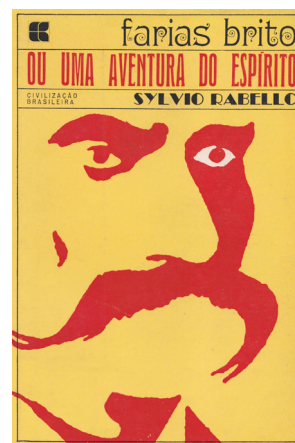


Figura 82. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 86. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

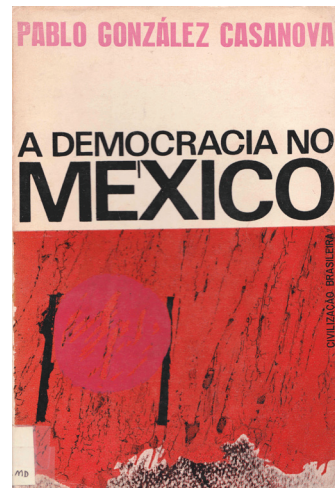


Figura 84. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

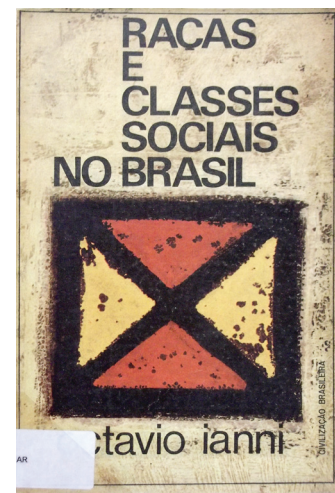


Figura 85. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 87. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

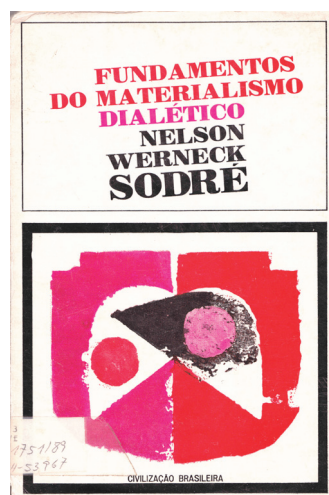


Figura 88. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 89. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

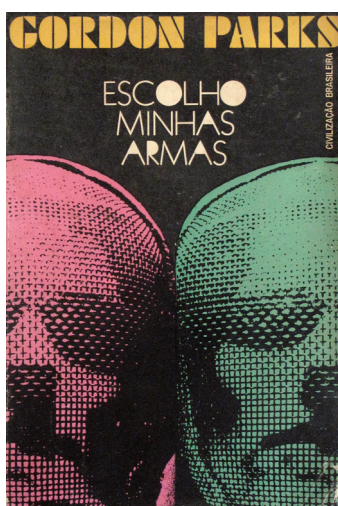


Figura 91. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 92. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

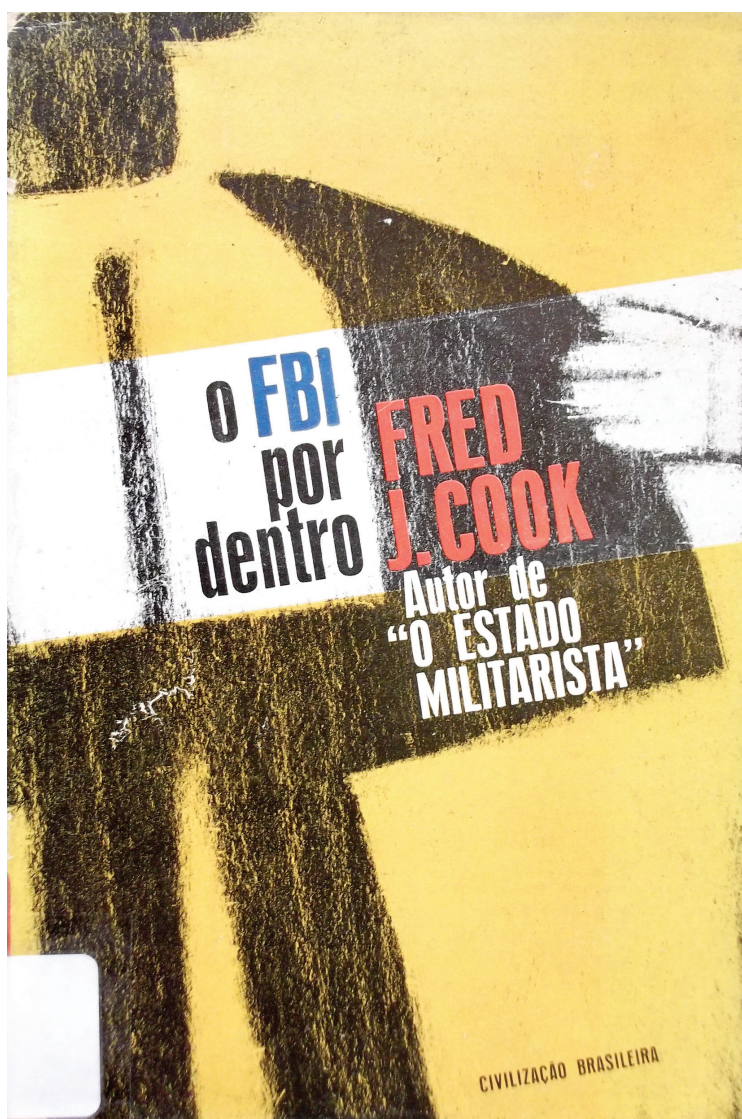


Figura 90. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

Privados de limites, os desenhos podem ocupar toda a dimensão da página (Fig.91 e Fig.92), chegando a sangrar para a lombada. O espaço utilizado pelas ilustrações nas capas, em sua maioria é generoso, em raras ocasiões, a ilustração se torna pequena a ponto de competir, em termos de dimensão, com o texto.

FOTOGRAFIA

Manipuladas, as fotografias se tornavam nas mãos de Marius Bern imagens com múltiplos desdobramentos. Enquadramentos, superposição de cores, retículas expandidas, alto contraste são só algumas das técnicas visuais que eram aplicadas às imagens.

A partir de uma foto com grande potencial, era possível, através das mais diversas técnicas (enquadramentos, alto contraste, coloração etc.), amplificar suas possibilidades. As fotografias poderiam ser feitas pelo próprio designer, encomendadas ou extraídas de banco de imagens. Se caso retiradas de outras fontes impressas, eram necessárias alterações significativas na imagem para não infringir os direitos autorais. Dounê Spínola, capista sucessor de Marius Bern na Civilização Brasileira comenta o processo:

Geralmente ou eu fazia o desenho, né, ou então a gente utilizava uma foto que a gente produzia, mandava fazer. Às vezes era foto mesmo tirada por fotógrafo. tinha banco de imagens. Às vezes a gente precisava e buscava lá nesse banco de imagens. Era um espaço físico no escritório, a gente ia lá no centro da cidade, ia lá e escolhia a foto. Foto de algum monumento, de alguma cidade, de alguma pessoa e tal. A gente pesquisava lá: ‘Ah, quero fazer com a ponte não sei o quê...’ A gente ia lá procurar, tinha tudo. Eu tinha um catálogo de fotos. Esses laboratórios que tinham essas fotos, a gente os pagava, tinha um preço. Pode ser que até que em algum momento a gente utilizasse (fotos de outros meios impressos), mas fazendo alguma adaptação, ou seja, fazendo uma mudança qualquer. Porque desde que faça a mudança



Figura 93. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

não tem que pagar direito autoral. Às vezes uma foto se você transformar essa foto em outra foto, ou seja, fazendo intervenções, o direito autoral ali já perdía o seu direito. Pelo menos o Ênio Silveira falava isso.

Independente da origem, a escolha das imagens fotográficas das capas evidencia o olhar sagaz que Bern possuía, uma qualidade exigida aos diretores de arte. Em **Uma Vida Encantada** (Fig.94) a figura feminina no centro da capa dá as costas ao observador. Uma imagem que poderia incomodar e ser julgada como imprópria para uma capa de livro, aqui se torna o foco central da mesma. É o exemplo de uma escolha acertada de imagem, que resolve a capa de maneira autônoma.

Os enquadramentos em primeiro plano próximo e em plano detalhe resultavam em capas ousadas e vigorosas. Amplificando o efeito do enquadramento, os rostos em close sangram os limites da capa (Fig.98, Fig.100 e Fig.105). Os cortes nas imagens poderiam eliminar partes do corpo da figura retratada (Fig.95 e Fig.99) criando deste modo imagens inusitadas, como no caso de **As Cariocas** (Fig.97), na qual o designer não hesitou em cortar a cabeça da figura feminina, mantendo no enquadramento da capa somente o tronco. Em **Shirley** (Fig.93) o corte abrupto da imagem fotográfica na parte superior dos olhos cria um estranhamento que atrai o olhar. Em **Ascensão e Queda** (Fig.96) o plano detalhe da mão agigantada em tratamento alto contraste imprime força à capa. Estas variações de recorte atestam a habilidade de Marius Bern como editor de imagens.

O uso da foto em alto contraste³, foi um recurso adotado com frequência nos anos 60. Na produção de Marius Bern não poderia ser diferente, a exploração da técnica pode ser vista em diversas de suas capas (Fig.101, Fig.102, Fig.103, Fig.104 e Fig.105). O alto contraste é uma técnica que elimina

3 “Ao se reproduzirem fotografias a traço, as ampliações são realizadas em alto contraste” (BAER 1999 p.22)

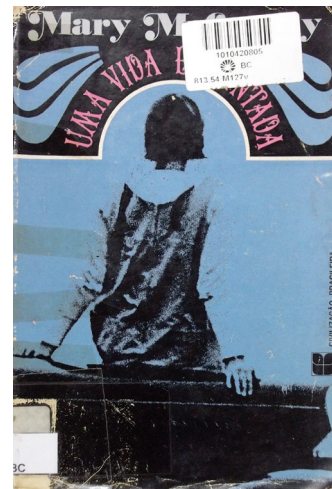


Figura 94. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 95. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

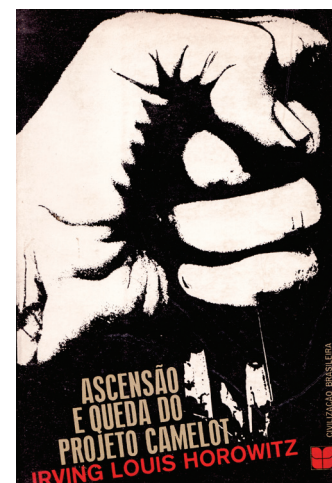


Figura 96. Capa Marius Bern 1969
14 x 21 cm

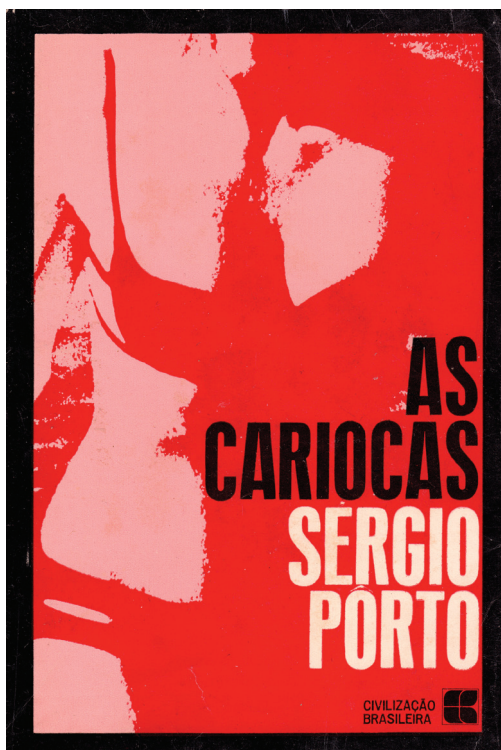


Figura 97. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

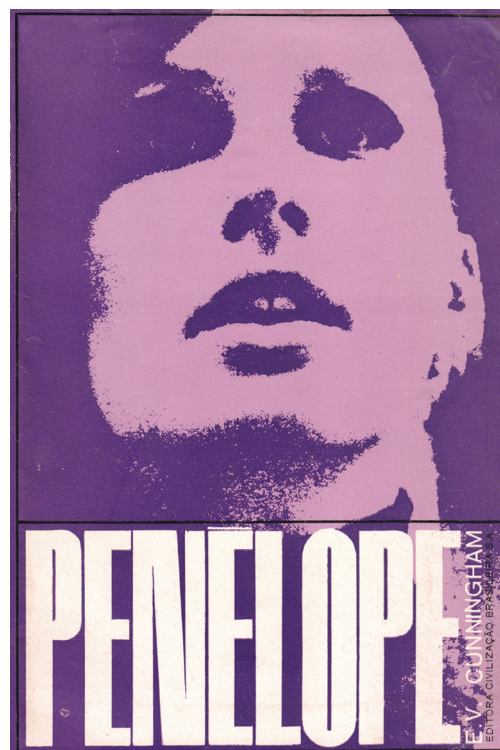


Figura 98. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 99. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 100. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

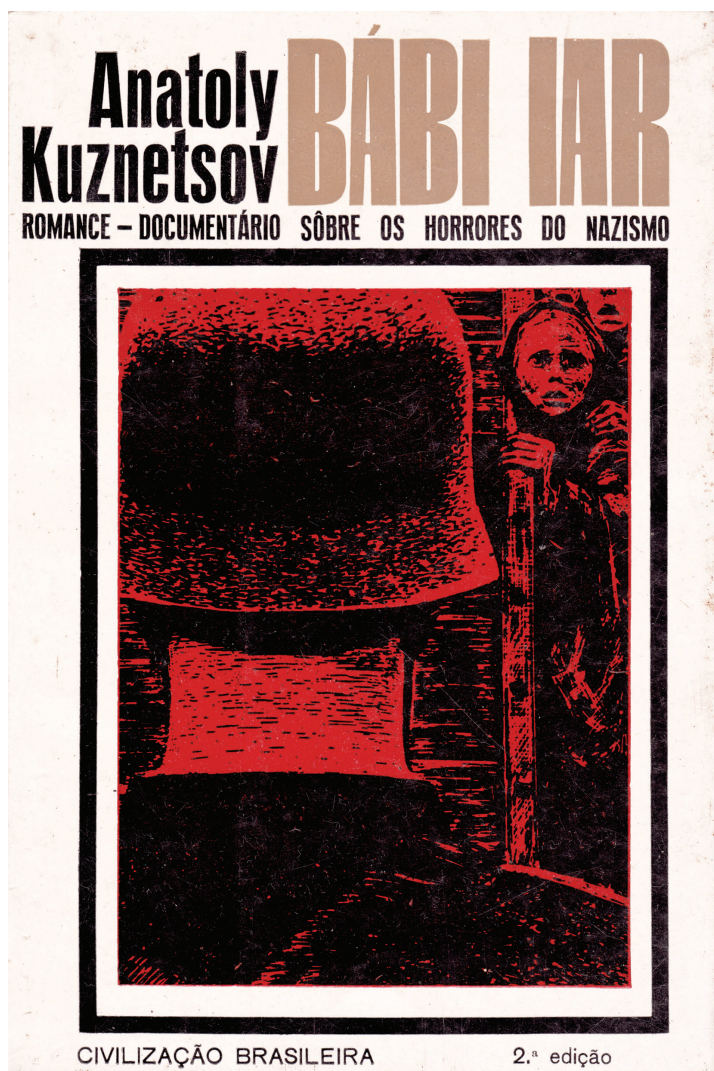


Figura 101. Capa Marius Bern 1969
 14 x 21 cm

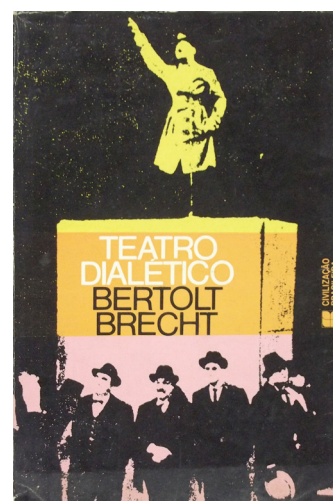


Figura 102. Capa Marius Bern 1967
 14 x 21 cm

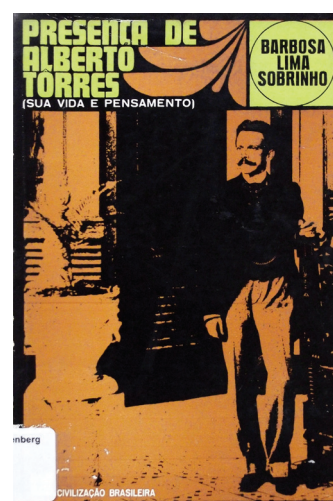


Figura 103. Capa Marius Bern 1968
 14 x 21 cm



Figura 104. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

o meio tom e deste modo reduz o nível de detalhamento. O resultado, segundo Chico Homem de Melo⁴ é a transmutação da imagem fotográfica em imagem gráfica. Dounê Spínola cita o processo de confecção do alto-contraste nas capas de livro do período “com foto contraste também tinha um estúdio fotográfico que a gente pegava uma foto e pedia para eles fazerem uma foto com foto contraste. A gente recebia a foto com aquela coisa praticamente em preto e branco.”

A retícula ampliada (Fig.106), utilizada em diversas de suas capas fotográficas de tom-contínuo⁵, assim como nas imagens da Pop Art, acrescenta textura à imagem retratada. Os pontos das retículas podem ter os mais diversos tamanhos. O termo retícula ampliada refere-se aos pontos em grande dimensão.

Como em uma colagem Bern mesclava imagens fotográficas com as ilustrações criando um jogo interessante de tipos de imagens. O olho fixado no revólver em nada fica devendo às composições fotográficas de Man Ray (Fig.107). Na capa de **Inspetor Sonhe Comigo** (Fig.108), a colagem de imagens de objetos e partes do corpo humano, levada às últimas conseqüências, forma uma composição fotográfica de cunho surreal, típica dos sonhos, como o próprio título incita.

Além de colagens e enquadramentos outras possíveis intervenções na imagem enriqueciam a leitura das capas. O rasgo na foto da capa de **Equipe de Gideon** (Fig.109) se transforma em um ponto de exclamação juntamente com a mancha vermelha que aponta para o corpo. O aspecto amassado da impressão fotográfica de **Senhora da Boca de Lixo** (Fig.110) reforça o clima decadente induzido pelo título. A janela circular de **Conheça os Estilos de Pintura** (Fig.111) revela a imagem

4 Anotação de aula ministrada por Chico Homem de Melo.

5 “Para reproduzir uma imagem de tom-contínuo, emprega-se uma retícula para converter o tom em traço - um padrão de grade de pontos da mesma cor. Onde o original contém tons escuros, os pontos são grandes; onde contém tons claros, os pontos são menores”. (HASLAM 2007, p. 174).

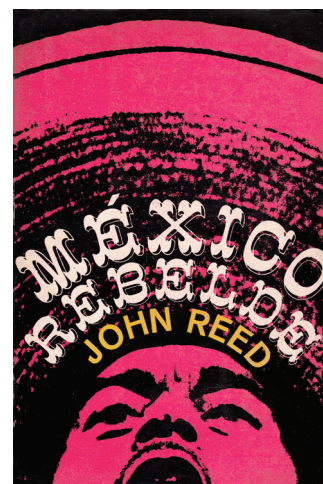


Figura 105. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

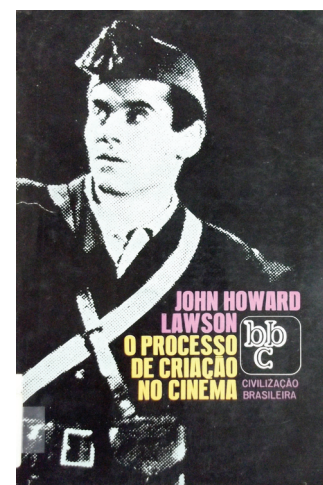


Figura 106. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

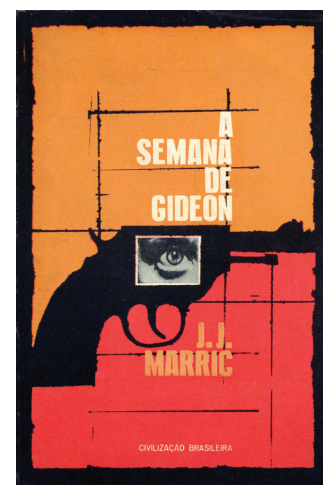


Figura 107. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 108. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

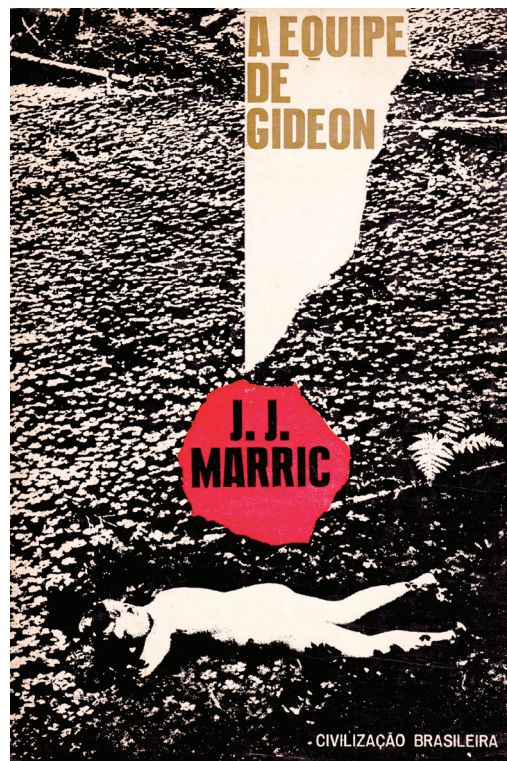


Figura 109. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 110. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

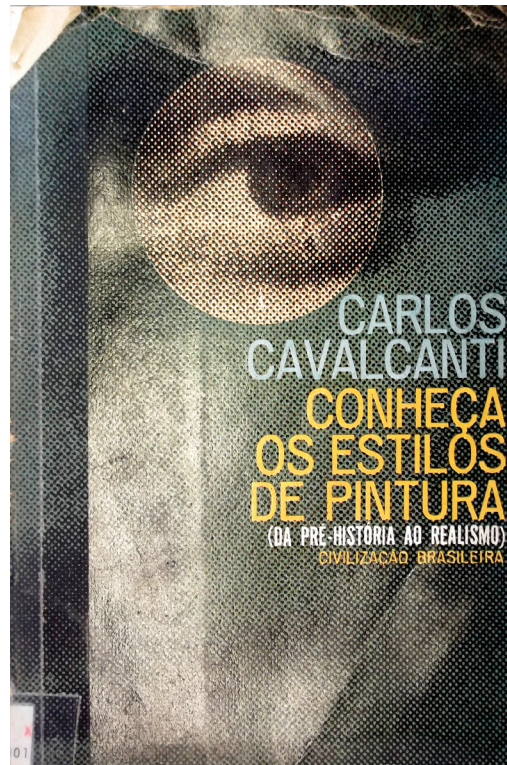


Figura 111. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 112. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 113. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

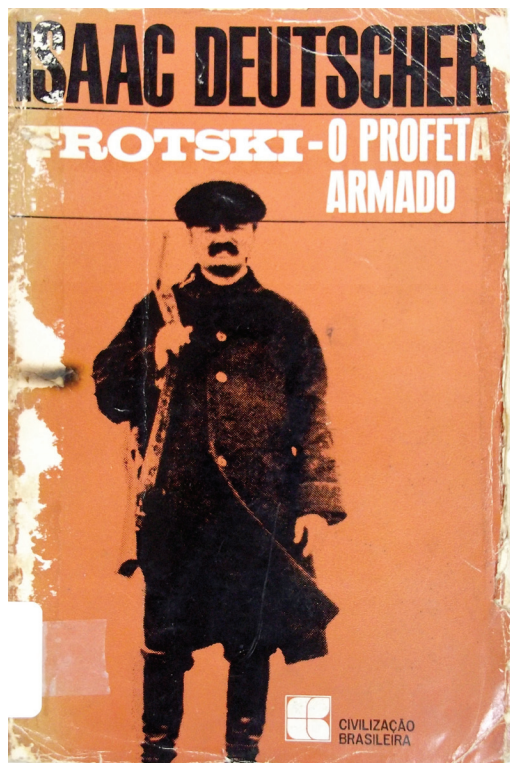


Figura 114. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

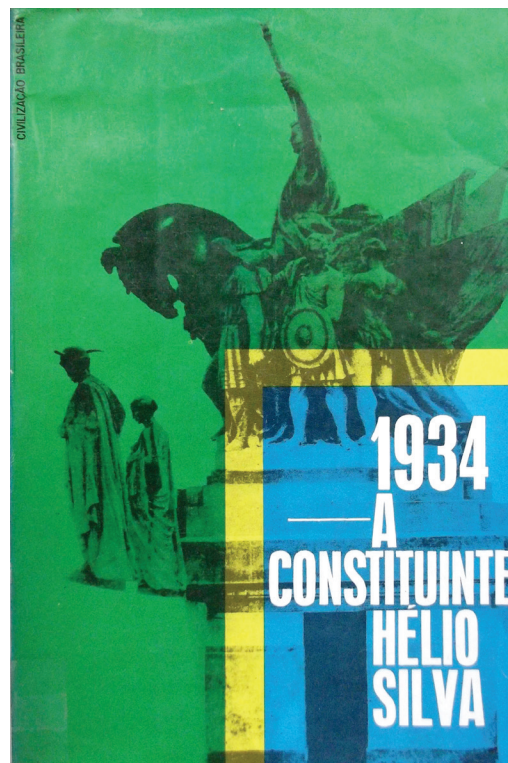


Figura 115. Capa Marius Bern 1969
14 x 21 cm



Figura 116. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

de um olho super ampliado, com textura de retícula que parece observar o leitor. Em um recurso semelhante, o centro da fotografia em alto contraste de o **Pagador de Promessas** (Fig.116) encontra-se iluminado por uma área branca em forma de gota destacando a cena de maior impacto, enquanto o restante da imagem é colorido por uma camada vermelha. Figuras destacadas de seu fundo original são realocadas para as capas de fundo de cores chapadas, onde parecem flutuar na composição. Fora do cenário fotográfico, a interação com os outros elementos gráficos parece se intensificar (Fig.112, Fig.113, Fig.114 e Fig.115)

Todos esses exemplos corroboram a experiência de Bern na manipulação da imagem fotográfica. O resultado final, são capas de impacto e que atraem o olhar do observador.

IMAGENS SEQUENCIAIS

Dignas da linguagem cinematográfica, as imagens com estrutura sequencial destacam-se das demais capas. Separadas por faixas, quadros ou áreas de cor, a relação temporal é sugerida pela ordem da leitura esquerda-direita, superior-inferior.

Em **Caiu na Vida** (Fig.121) a leitura visual próxima a das histórias em quadrinhos, sugere a idéia de ação, cena a cena através dos quadros. O conto que dá nome à obra narra a história de um personagem que sofre diversos atropelamentos. Como uma cena de ação em três tempos, a narrativa se insinua. A moldura preta dos quadros impede que as três imagens sejam vistas somente como uma única cena.

Na capa de **Brasil em Tempo de Cinema** (Fig.120), o recorte retangular das fotografias, assim como a tela de cinema, não poderia ser mais apropriado para o tema da obra. As imagens extraídas do filme de Glauber Rocha “Deus e diabo

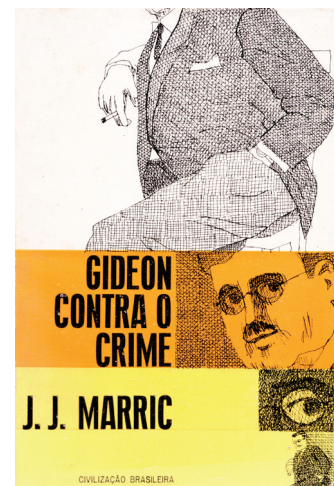


Figura 117. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

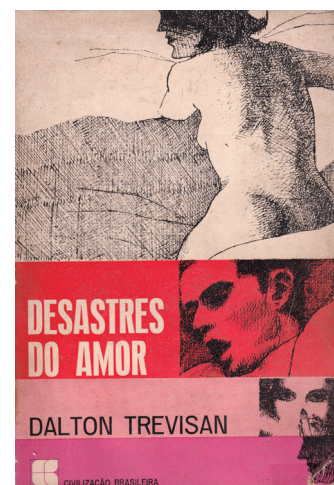


Figura 118. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 119. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

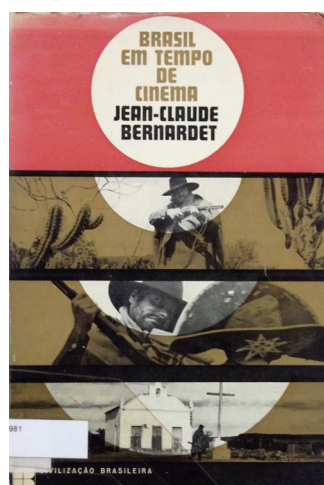


Figura 120. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

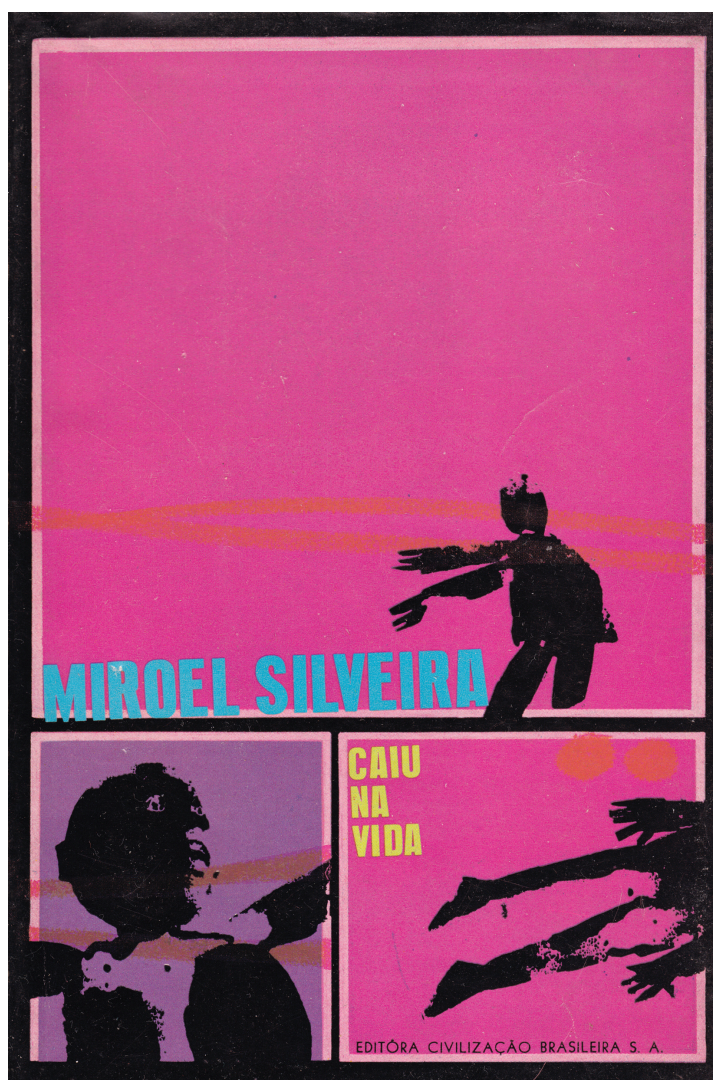


Figura 121. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

na terra do sol” são posicionadas uma abaixo da outra. Como uma lente de câmera, o disco branco que contém o texto, desliza para cada cena elegendo parte das imagens. As faixas pretas que intercalam os fotogramas, assim como o disco branco, crescem progressivamente conforme o olhar corre em direção a base inferior da capa, ditando deste modo, o movimento, o ritmo de leitura.

Em **Gideon Contra o Crime e Desastres do Amor** (Fig.117 e Fig.118) a estrutura utilizada é a mesma, a variação de enquadramentos, e as faixas de cores análogas se repetem em ambas as capas.

Em **Alice** (Fig.119) é interessante notar, como fora do diagrama tradicional o título situa-se entre as imagens, separando-as e criando um embate entre as duas ilustrações: as rodas dos trem e o rosto feminino.

4.2.2 TEXTO

A preocupação do designer com a legibilidade, impede que as composições tipográficas sofram muitas intervenções. Tratados como blocos, os textos se tornam massas coesas e dotadas de peso visual que se inter-relacionam entre si e interagem com a imagem.

Em grande parte de suas capas se faz presente o uso de tipos condensados e sem serifa (Fig.122), segundo Nogueira (2009, p.69) o mesmo uso de tipos também pode ser encontrado nas capas de Hirsch:

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.

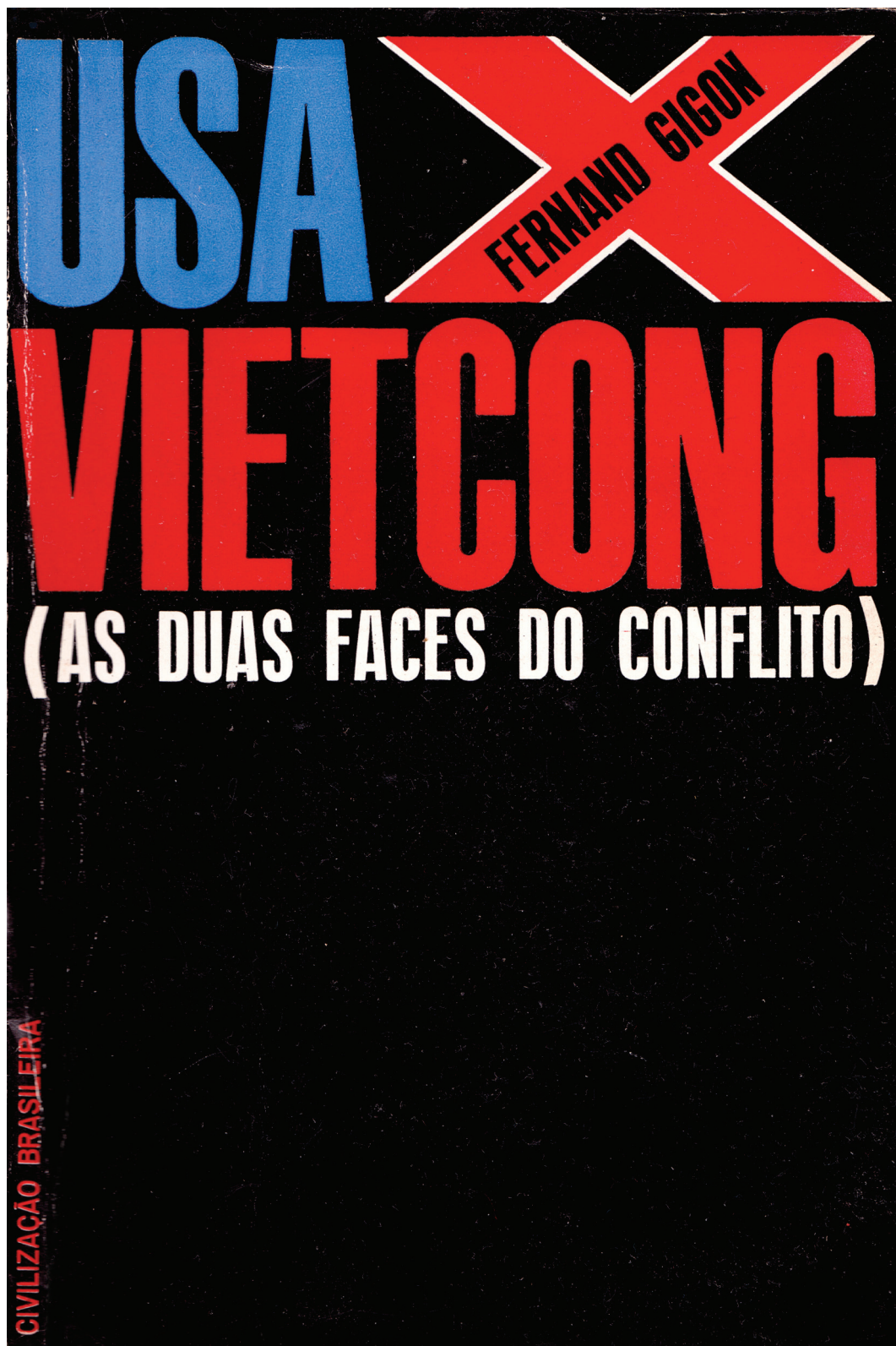


Figura 122. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

A interação entre texto e imagem, seja através da fusão ou do diálogo é uma questão constante na criação das capas.

Em algumas capas criadas por Marius Bern a solução não surgiu a partir da imagem mas sim através da composição tipográfica. No grupo de capas tipográficas a composição é predominantemente realizada por tipos, às vezes acompanhados de elementos com função decorativa ou que auxiliam na organização (Fig.123, Fig.127, Fig.128, Fig.129, Fig.130 e Fig.131). As soluções apresentadas no tratamento do texto, nas capas tipográficas e nas capas dotadas de imagem se repetem, sendo o único diferencial o destaque dado à composição tipográfica.

Excedendo a função textual, os tipos são explorados de modo a se portarem como imagens, chamando mais atenção para suas formas e para a interação com os outros elementos do que para seu conteúdo.

Em **O Capital Estrangeiro na Imprensa Brasileira** (Fig.125) um cifrão de corpo aumentado e textura de carimbo extrapola o limites da capa, ficando visível somente sua metade inferior. O traço vertical do símbolo se torna uma seta que aponta para o título da obra e quebra-o ao meio. Como nas capas que contém imagens, a moldura ajuda a destacar a área específica para o texto informativo.

Em **USA X Vietcong** (Fig.122) há o uso de somente uma fonte com variação de corpo. Abstendo-se de um tratamento monótono, o caractere “x” (versus) se expande até ocupar metade da área destinada ao bloco de texto e recebe em seu interior o nome do autor. O bloco está justificado e concentrado na metade superior da capa. Na metade inferior o fundo preto, com ar quase sepulcral, domina o restante da área livre. Apesar das cores vívidas utilizadas no texto a sobriedade do preto cumpre seu papel.

A palavra “subdesenvolvimento” extraída do título compõe a imagem na parte inferior da capa de **Vanguarda e Subdesenvolvimento** (Fig.124). Impressa diversas vezes a



Figura 123. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 124. Capa Marius Bern 1969
14 x 21 cm

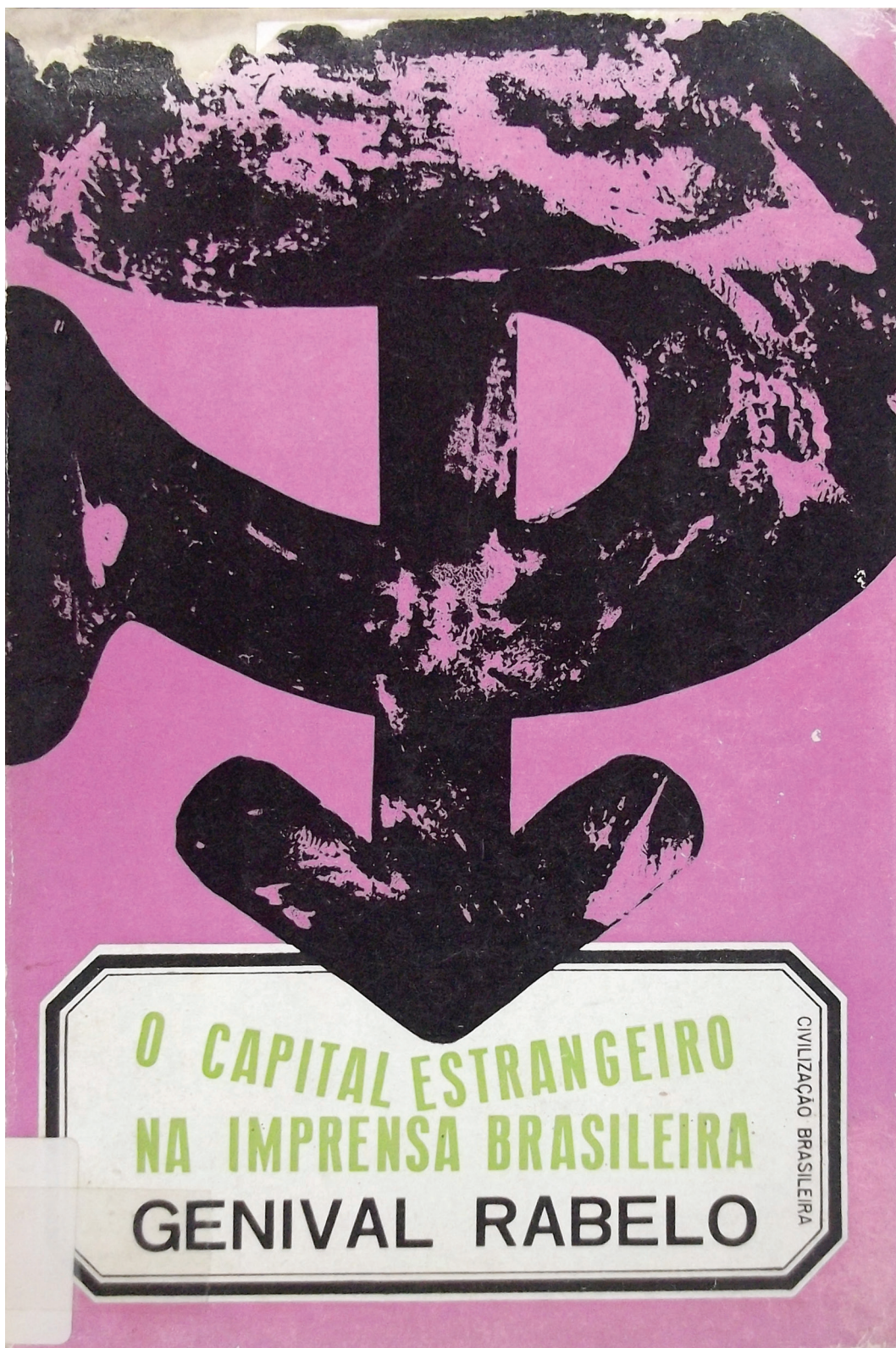


Figura 125. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

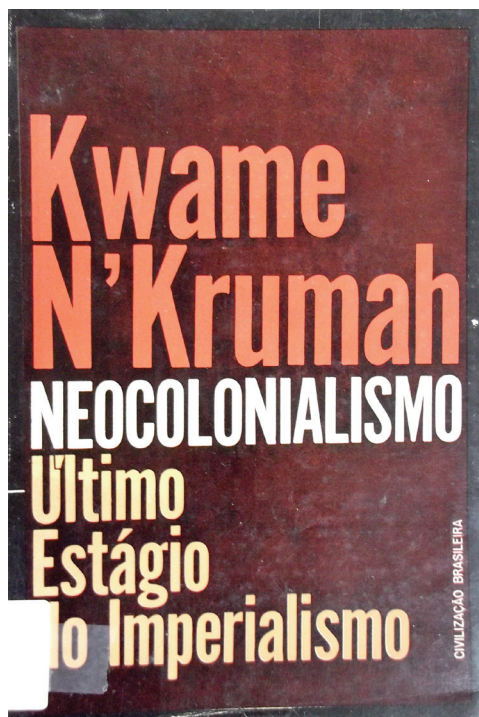


Figura 126. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

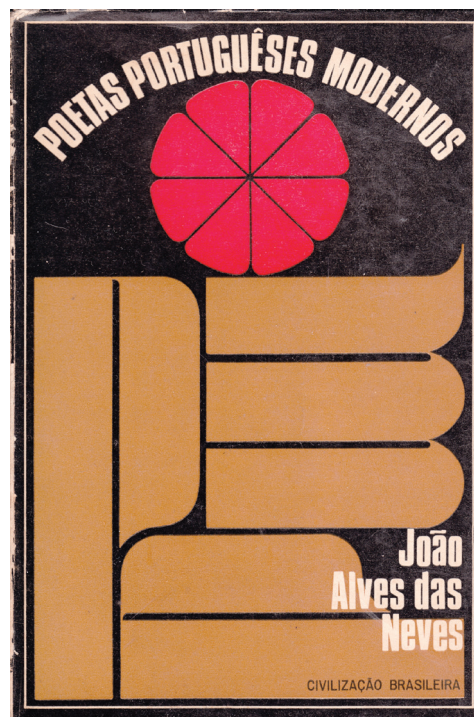


Figura 127. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

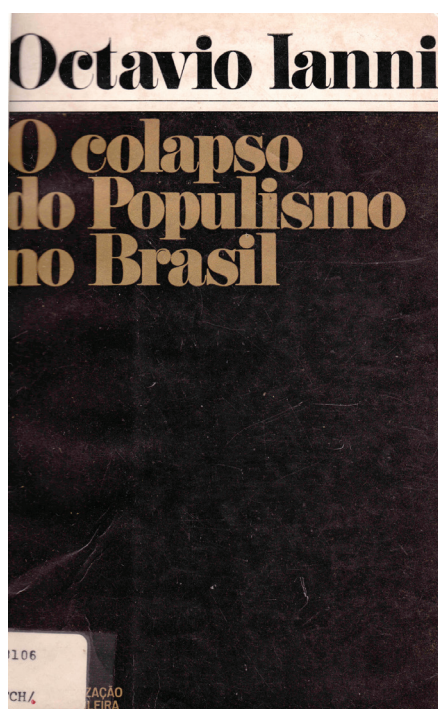


Figura 128. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

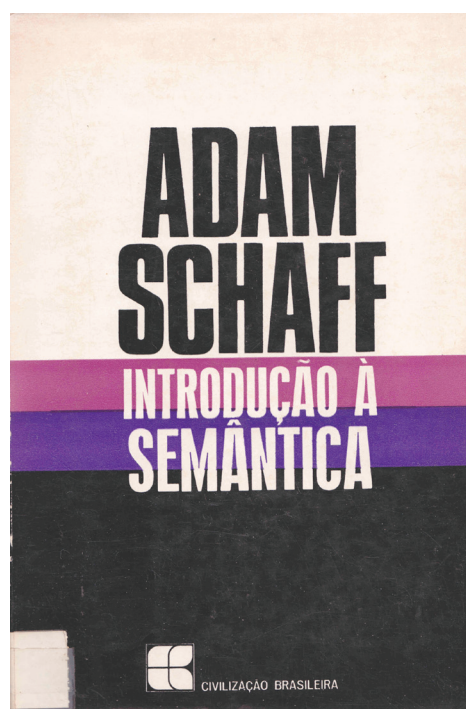


Figura 129. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

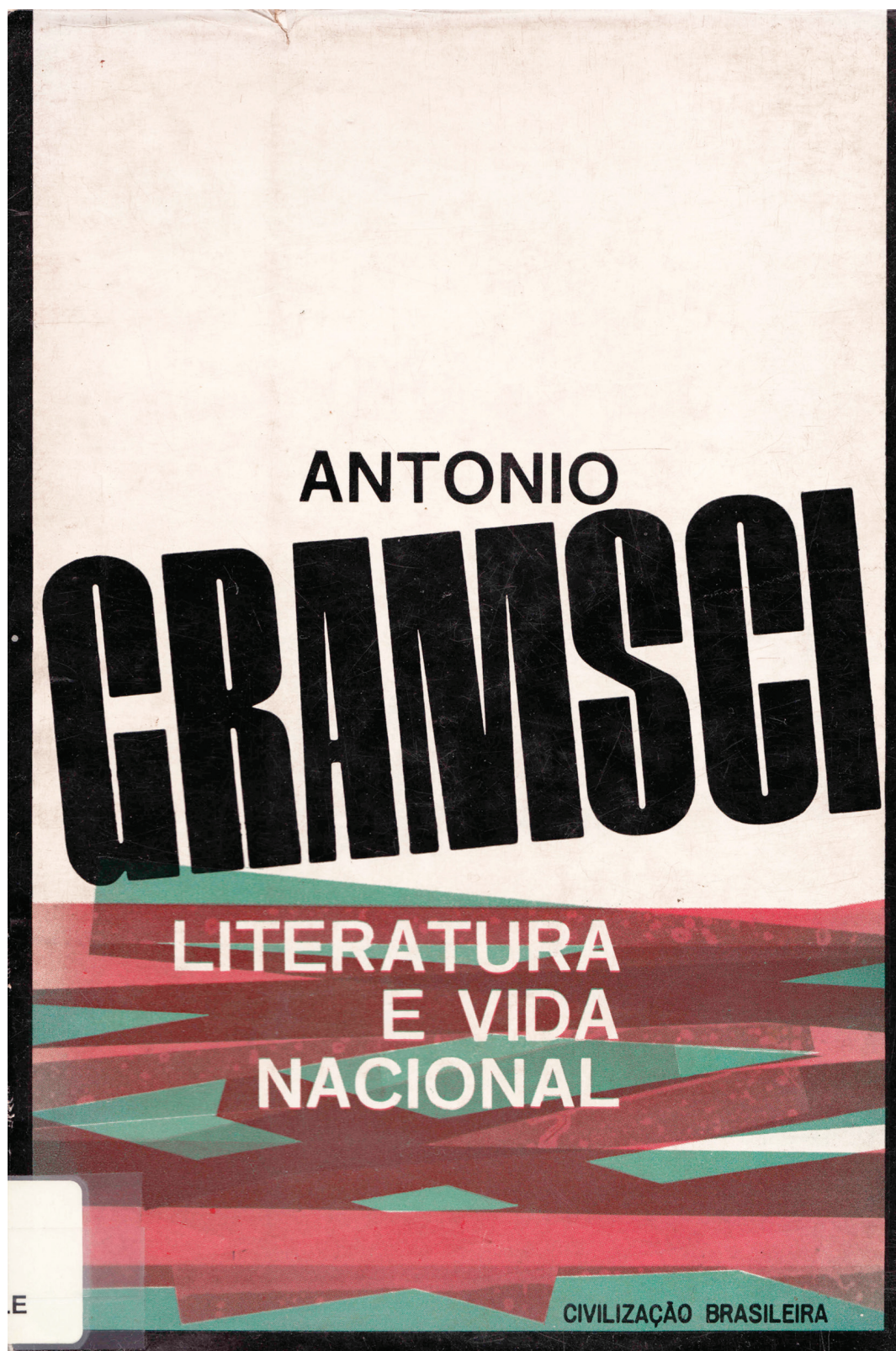


Figura 130. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

legibilidade está comprometida pela textura de carimbo e pela sobreposição de caracteres. O tratamento precário não se configura como um problema já que o texto encontra-se repetido e intocado na parte superior garantindo a transmissão da informação. A palavra se distancia do universo textual para, juntamente com o fundo pictórico, migrar para o universo da imagem.

Na capa de **Fundamentos da Estética Marxista** (Fig.131) o designer brinca com as formas dos caracteres iniciais do título “F.E.M” que, formados por uma composição geométrica, são transformados em elementos gráficos quase abstratos.

O uso de fontes de catálogos de letras e a habilidade de desenhista de Marius Bern, renderam diversos estilos de fontes aplicáveis à informação textual.

As fontes chamadas Display, ou Fantasia⁶ são fontes específicas para títulos ou textos curtos que tem como objetivo chamar a atenção do observador. Nascidas para os cartazes essas fontes migraram para todas as outras mídias. Nos anos 60 elas eclodiram por conta dos movimentos psicodélicos que buscavam reviver as formas do passado e exaltar o design de origem vernacular. Os tipos podiam ser desenhados à mão ou extraídos de catálogos de fontes. As fontes fantasia “roubam” a cena dos outros elementos chamando para si o olho do espectador. A expansão da fotocomposição na década de 60 teve papel fundamental na disseminação dessas fontes.

Na fotocomposição o espacejamento de letras podia ser estreitado, as formas podiam se sobrepor, maior gama de tamanho de, qualquer tamanho, aumentado ou diminuído sem perder a nitidez, lentes especiais podiam ser usadas para estreitar, italicizar, criar contornos (MEGGS, 2009, p.513).

6 Fontes com formas excêntricas, que não são apropriadas para a diagramação de um texto, preferindo-se utilizá-las somente em títulos, cartazes, letreiros ou anúncios. (FARIAS, 1998)

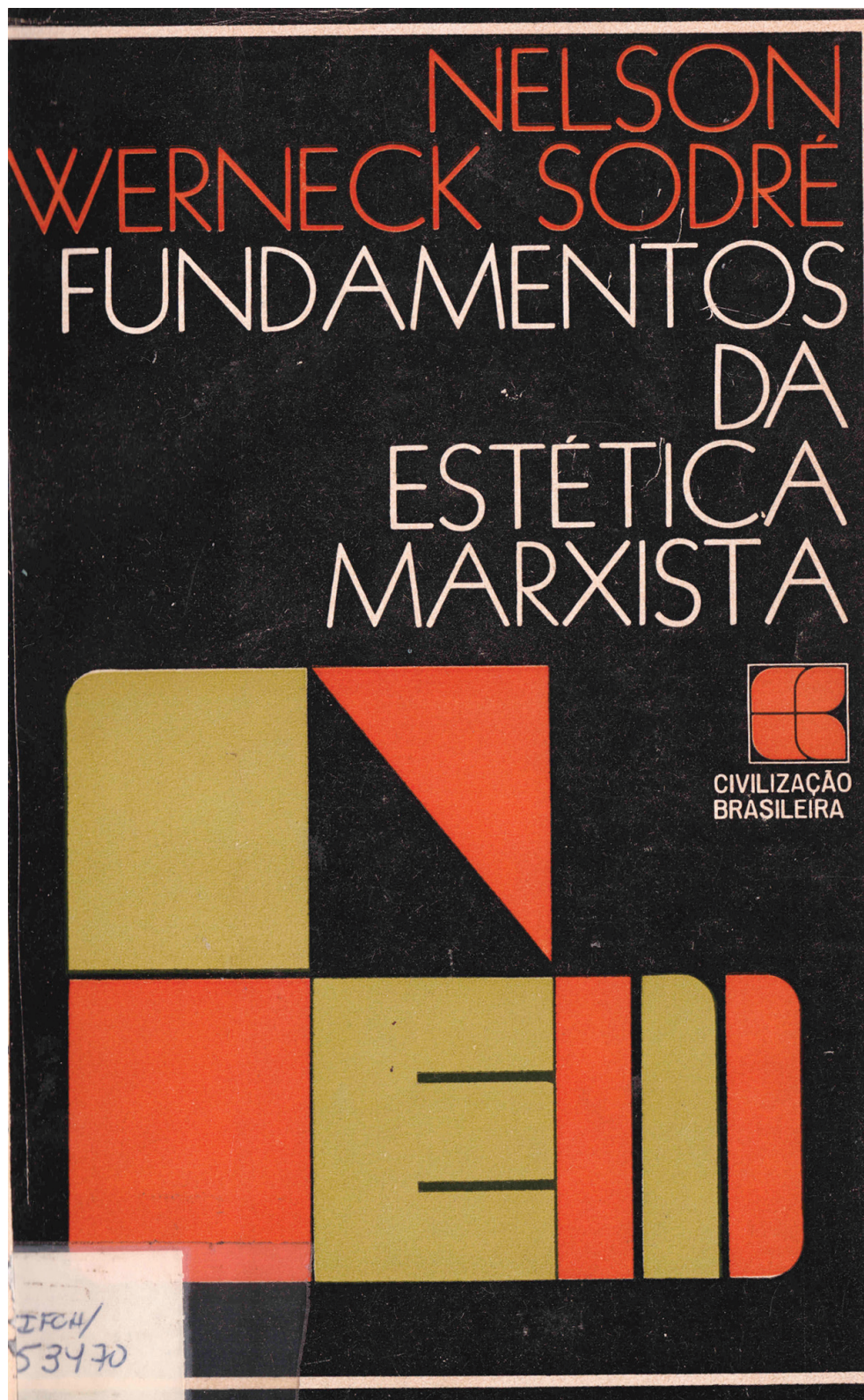


Figura 131. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

A frase do designer Lubalin resume o espírito da época quanto ao uso dessas fontes “às vezes você tem de comprometer a legibilidade para obter impacto” (LUBALIN apud MEGGS, 2009, p.515)

No livro **México Rebelde** (Fig.132), os tipos do título podem ser encontrados, de acordo com Mariz (2005, p. 97), no catálogo de letras *Lettera 1, a Standard book of fine lettering*.

As capas de **Os Ratos** (Fig.133) e **Sílvia** (Fig.134) apresentam o uso de fonte com perspectiva isométrica, muito comum no período⁷. Em **Pancho Villa** (Fig.137) a fonte utilizada no título se insere na classe de fontes egípcias, com serifas retangulares e pesadas.

O estilo da fonte de **Guerra Conjugal** (Fig.136), pode ser classificada como Fat Face, fontes que “exageram a polarização das letras em componentes finos e grossos” (LUPTON, 2006, p.20).

Em **Um Rio Imita o Reno** (Fig.138) a fonte do título exibe formas inspiradas nas letras góticas. Em **Satíricon** (Fig.135), a fonte fantasia, comparada às demais, apresenta-se mais discreta. Sua espessura delgada, corpo alongado e pouco espaçamento entre os caracteres confirma a suspeita de fonte Display.

Ao longo do montante total de capas, pode-se verificar, a repetição de diversas fontes fantasias. A fonte floreada utilizada em **Giovanni** (Fig.140) também foi aplicada no título de **Farias Brito** (Fig.141), a capa por sinal apresenta três fontes fantasia diversas entre si, quase como um mostruário. A mesma variação de fontes ocorre em **Um Talento para o Amor** (Fig.147), apesar da grande diversidade formal dos tipos, o texto é organizado dentro do balão de forma a criar uma unidade coesa. Parte do título da obra é composto pela mesma fonte isométrica presente em **Os Ratos** (Fig.133). Dentre as fontes display utilizadas por Marius Bern a que mais se destaca é



Figura 132. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 133. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 134. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 135. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

⁷ Ver pg 512 Meggs.



Figura 136. Capa Marius Bern 1969
14 x 21 cm

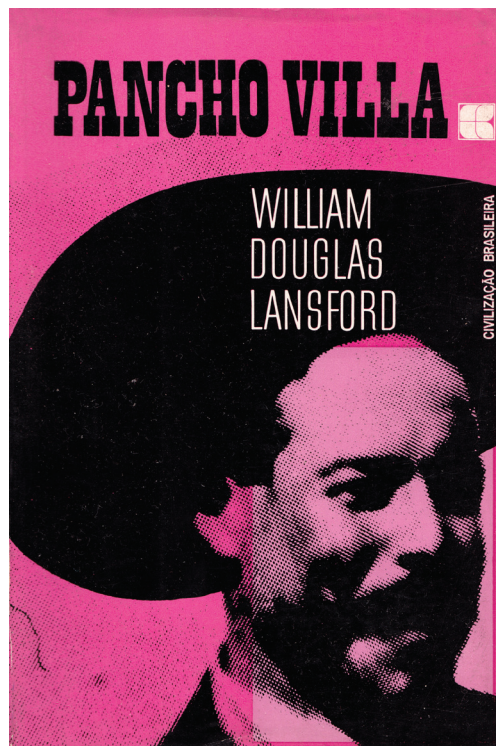


Figura 137. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

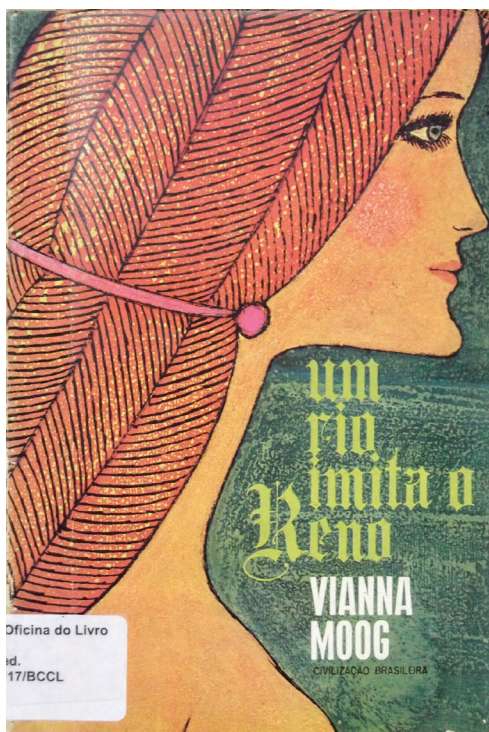


Figura 138. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

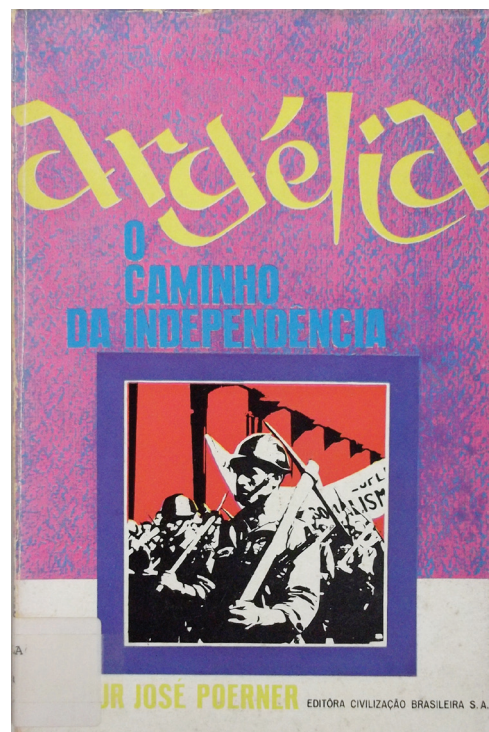


Figura 139. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 140. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 141. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

**ABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZÀÁÊ
ËÜabcde fghijklmnop
qrstuvwxyzàáêíõü&
1234567890(\$£.,!?)**

Figura 142. Futura Black - Paul Renner



Figura 143. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 144. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 145. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 146. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 147. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

a Futura Black⁸ (Fig. 143, Fig.144, Fig.145 e Fig.146), com treze ocorrências na amostragem total de capas. Desenvolvida por Paul Renner na década de 20 a Futura é uma fonte sem serifa, com quinze alfabetos e duas fontes display (MEGGS, 2009, p.422). As formas da Futura Black foram inspiradas na técnica de estêncil (Fig.142).

Desenhados à mão, os tipos que compõem **Os Italianos** (Fig.148) imbutem um aspecto único à capa. A tipografia de inspiração psicodélica ocupa quase toda a área. A fonte utilizada no nome do autor contrasta com as formas fluidas do título. Os caracteres “o” e “s” estão posicionados de modo que vazam para fora dos limites da moldura. Por possuir um caráter diferenciado, a tipografia de **Os Italianos** levou o designer Daniel Justi, a criar um projeto de fonte inspirada nos tipos desenhados por Bern para a capa em questão. Em entrevista cedida à pesquisadora o designer fez uma breve análise do desenho dos tipos:

Pesquisadora: Os tipos de fato foram desenhados à mão⁹ ou foram extraídos de catálogo?

Daniel Justi : Tudo indica que foram feitos à mão, pois pelo desenho das letras pode-se notar que elas não fazem parte de um sistema que leva em conta as demais letras. O capista utilizou algum recurso para duplicar o “a” e o “i” que são idênticos, mas a chave para saber que não é uma fonte¹⁰ é a altura da letra “i”, esse desenho gera um problema para fazer letras como o ‘d’ ou ‘b’.

Pesquisadora: O estilo dessa letragem manual leva em conta algumas características das letragens psicodélicas (com formas curvas que remetem ao Art Nouveau). Você concorda com essa afirmação?

Daniel Justi: Concordo. Foi justamente esse aspecto que me chamou a atenção e me deixou curioso. Fiquei pensando que relação poderia existir entre “Os italianos” e essas formas psicodélicas. O motivo final de querer tocar o projeto de *revival* foi a solução que ele deu para o “nos”, que é como

⁸ É possível também que seja uma versão da Futura Black.

⁹ Segundo consta em Mariz (2005) os títulos foram desenhados à mão.



Figura 148. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

uma ligatura discricionária¹¹, achei demais.

O interesse de um designer atual pelo trabalho tipográfico criado há mais de quatro décadas por Marius Bern, demonstra o alcance e a influência de sua produção para o campo do design gráfico brasileiro.

Um recurso tipográfico utilizado frequentemente por Bern que auxilia na quebra do eixo central e promove movimento à composição da capa, é o uso da direção diagonal no texto, na maior parte das vezes em sentido ascendente do texto (Fig.149 e Fig.151). Presente em 47 das 234 capas, pode-se afirmar que constitui uma característica substancial de sua produção. Apesar de seu antecessor, Eugênio Hirsch, também utilizá-la, veremos mais adiante alguns pontos que os diferem no uso desse recurso. A capa de **Um Talento para o Amor** (Fig.150) coordena todos os elementos na mesma direção, a diagonal da imagem é acompanhada pela direção do texto, assim como da moldura e do logotipo da editora.

A aplicação vertical do texto, apesar de rara, se torna uma escolha marcante em determinadas capas, como no caso de **Antologia Moderno do Conto Português** (Fig.152) e **Vietnã Norte** (Fig.153). Na primeira, a sobreposição dos blocos de texto forma uma estrutura em cruz na capa. A palavra conto repetida no título e ao fundo na vertical, reforça o tema do livro. Os tipos escolhidos para o texto na vertical são serifados e estão em caixa baixa, diferenciando-se dos tipos que compõem o bloco de texto na diagonal. Sua dimensão toma o espaço da capa e chama a atenção para si. A leitura vertical do texto é um diferencial quando comparada às outras capas. O logotipo acompanha a leitura vertical. Em **Vietnã Norte** o uso da tipografia como elemento de informação textual e também como elemento gráfico é evidenciado pela repetição do título em caixa alta e de corpo grande disposto ao redor da imagem

¹¹ Sua função principal é estilo, não possui a intenção de evitar choques entre os caracteres.

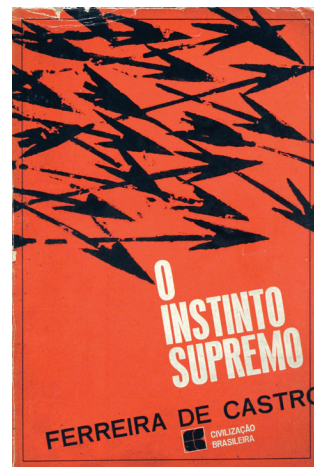


Figura 149. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 150. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 151. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 152. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

em leitura horizontal e vertical, formando uma moldura para a imagem fotográfica. O logotipo aparece localizado no canto inferior da imagem na direção vertical, acompanhando o título disposto na mesma direção.

Os blocos de texto dificilmente apresentam-se soltos nas capas, parecem unidos e estruturados, de forma a contemplarem a estabilidade compositiva. Título e nome do autor ora podem ser encontrados em um único bloco de texto (Fig.154), ora em blocos separados (Fig.155). O alinhamento do texto não segue uma regra única, altera-se a cada capa, alinhado à esquerda ou centralizado aparenta aspecto mais tradicional. Alinhado à direita, evidencia a variação do comprimento das linhas que constituem o bloco. Em um jogo de alternância, alinhamentos diversos dividem o bloco criando um ritmo de composição, como no caso de **Lira e Anti-Lira** (Fig.157) e **Informação ao Crucificado** (Fig.158). O alinhamento confuso e a hifenização de **Economia Burguesa e Pensamento Tecnocrático** (Fig.156) figuram como recursos incomuns no conjunto analisado.

Bern evita utilizar mais de duas fontes de estilos diversos na mesma capa. A diferenciação de formas das fontes auxilia na hierarquia, distinguindo deste modo os tipos de informação: nome do autor, título e texto adicional (Fig.159, Fig.160, Fig.162). Marius Bern sabia combinar formas que contrastassem e destacassem a capa. Estilos parecidos de fonte podiam ser adotados como forma de minimizar o contraste, como no caso de **Contos de guerra** (Fig.161), capa na qual as fontes utilizadas para título e nome, possuem o estilo Fat Face, comentado anteriormente.

Em capas nas quais a mesma fonte era utilizada para título e autor a hierarquia era obtida através da manipulação da cor, do tamanho dos tipos e da diferenciação de caixas (caixa alta versus caixa baixa). O título de **Senhora da Boca do Lixo** (Fig.154), está em caixa alta e em amarelo, enquanto o nome do autor está em azul e caixa baixa. O título tanto por sua cor,



Figura 153. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 154. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 155. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 156. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 157. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 158. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 159. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 160. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

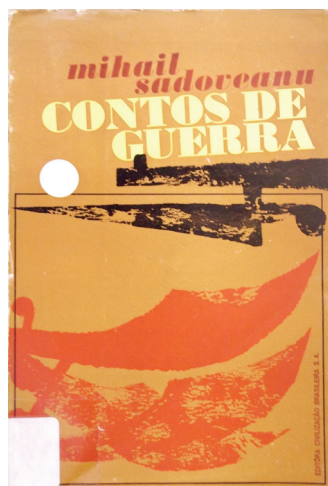


Figura 161. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

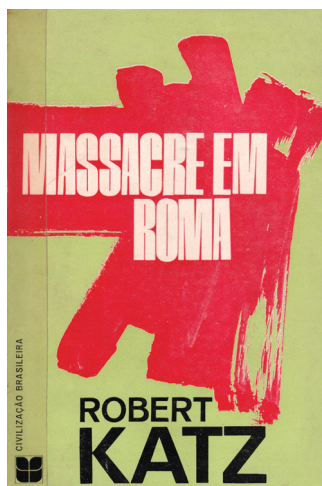


Figura 162. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 163. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

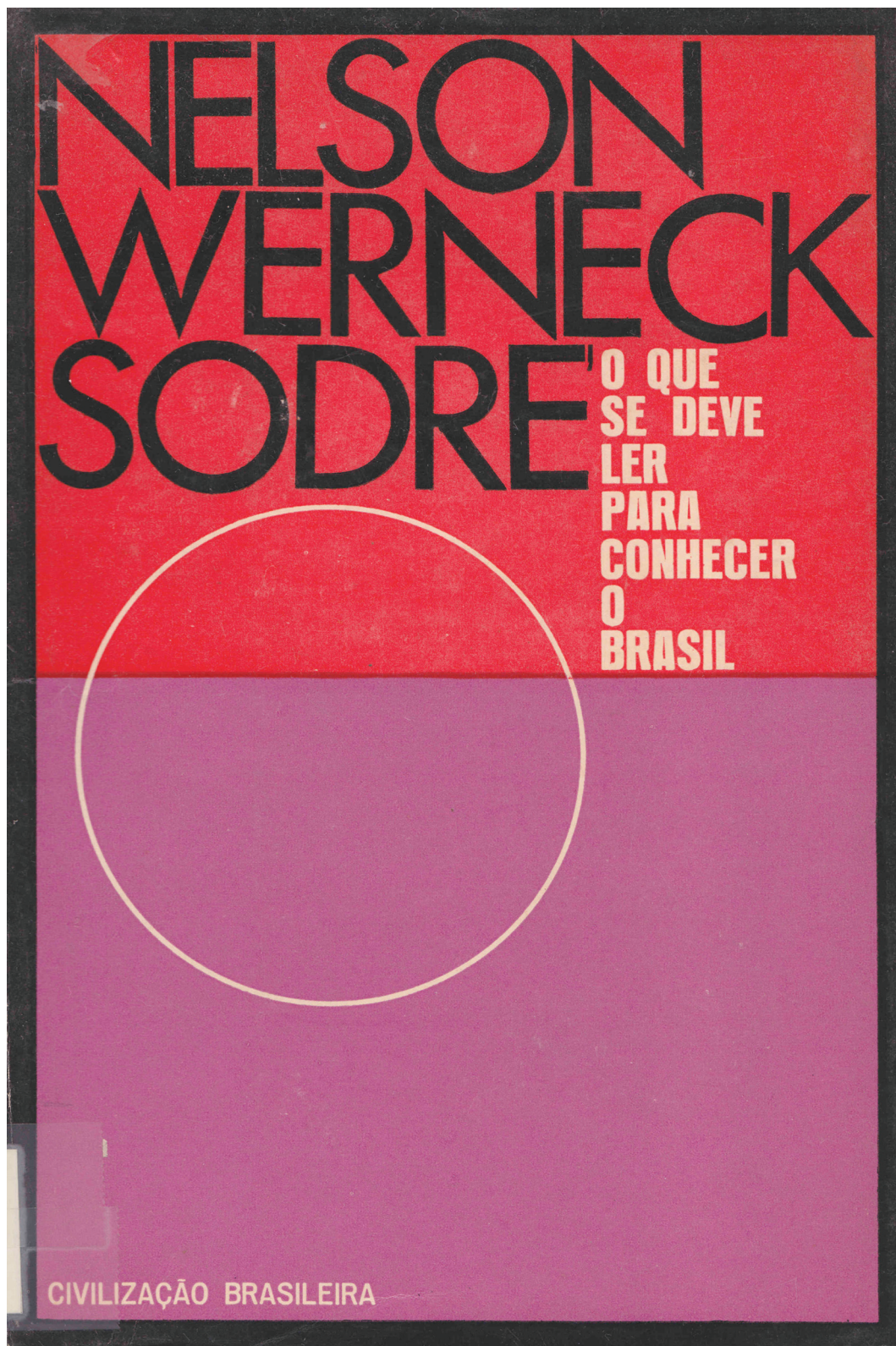


Figura 164. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

como pelos tipos em caixa alta, se destaca do restante do texto.

Em **Espião Involuntário** (Fig.163) o nome do autor ganha maior importância pelo corpo maior. O mesmo recurso é usado na capa do livro **O Que se Deve Ler para Conhecer o Brasil** (Fig.164), na qual o nome do autor em caracteres agigantados e negros ganham o olhar pelo espaço que ocupam em comparação com o diminuto corpo do título. É muito provável que nestes dois casos o autor fosse um chamariz maior para a venda da obra do que o título. Usando somente a cor como elemento de diferenciação, o nome dos autores de **Aventura no Cinema** (Fig.165) e de **A Tragédia de Sacco e Vanzetti** (Fig.166) são segregados do título, escolha fundamental para evitar confusão das informações textuais, já que os dois textos estão compostos na mesma fonte e unidos no mesmo bloco. Efeito similar ocorre em **Antes o Verão** (Fig.167).

Na busca por uma capa de apelo visual mais forte, Bern superdimensionava os tipos, dando a impressão de que, se não fosse pelas bordas da capa, saltariam para além do limite das mesmas (Fig.168, Fig.169 e Fig.171). Um exemplo claro dessa técnica visual é a capa do livro **Penélope** (Fig.98).

Em **Interesse Nacional e Política Externa** (Fig.170) há destaque para nome do autor em caixa alta que ocupa toda a extensão horizontal da capa.

Um detalhe interessante nas capas de Marius Bern indica a preocupação com a homogeneidade da mancha do texto, é a substituição dos acentos agudos por apóstrofes e traços horizontais de modo a não interferirem na entrelinha, construindo um bloco de texto mais homogêneo (Fig.176, Fig.177 e Fig.178).

O diálogo entre texto e imagem é estreitado através de soluções diversificadas. Em **Poemas da Liberdade** (Fig.172) a cabeça de um pássaro que surge do limite da lombada e irrompe a moldura, encerra parte da informação textual em seu interior. As patas do cavalo de **A Cavalaria Vermelha**

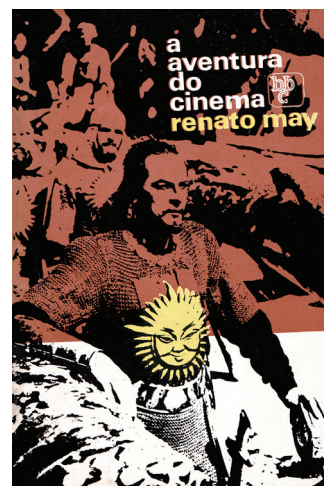


Figura 165. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 166. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 167. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

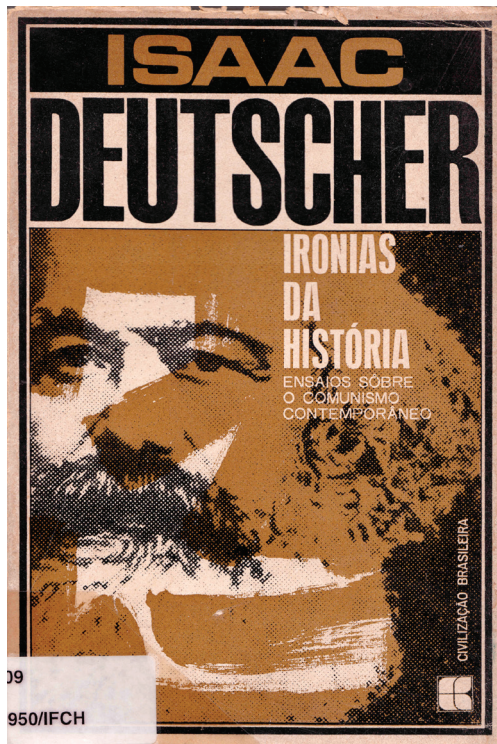


Figura 168. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

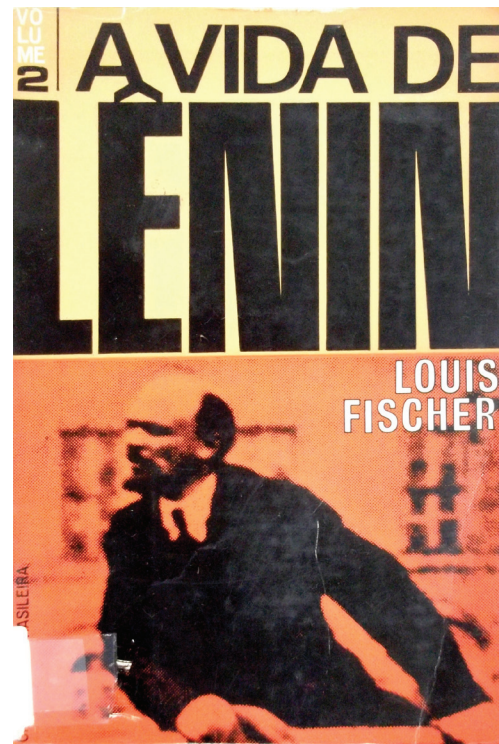


Figura 169. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

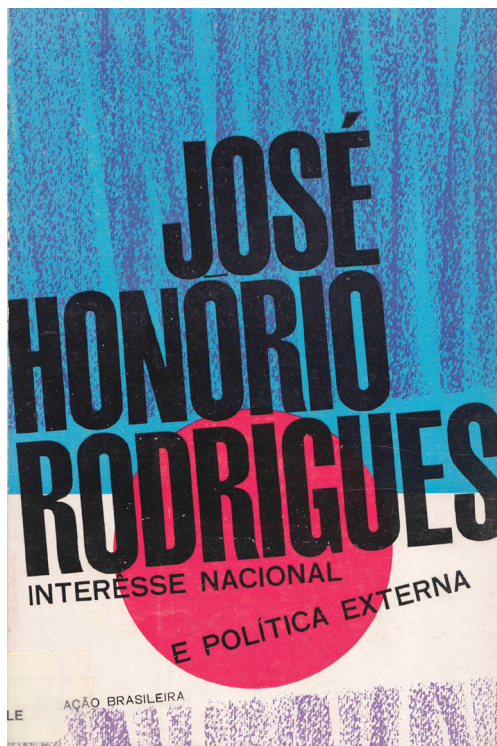


Figura 170. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 171. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

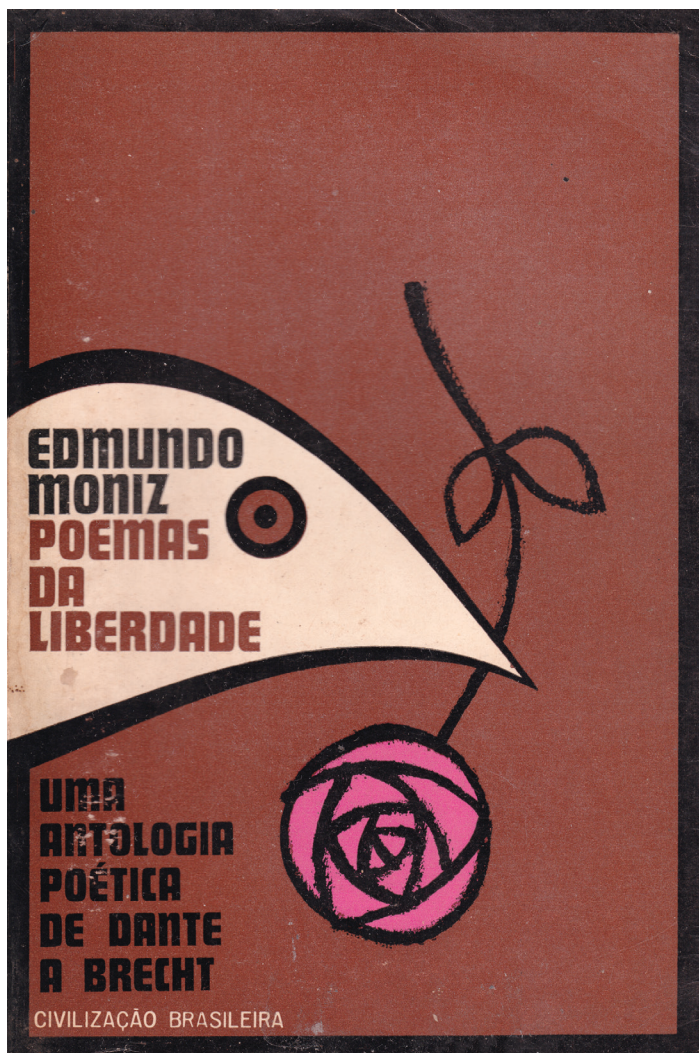


Figura 172. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 173. Capa Marius Bern 1969
14 x 21 cm



Figura 174. Capa Marius Bern 1969
14 x 21 cm

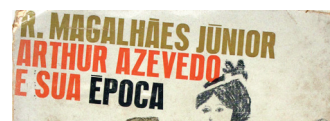


Figura 176. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 177. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 178. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

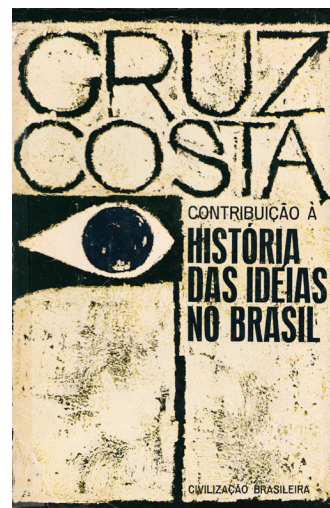


Figura 175. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

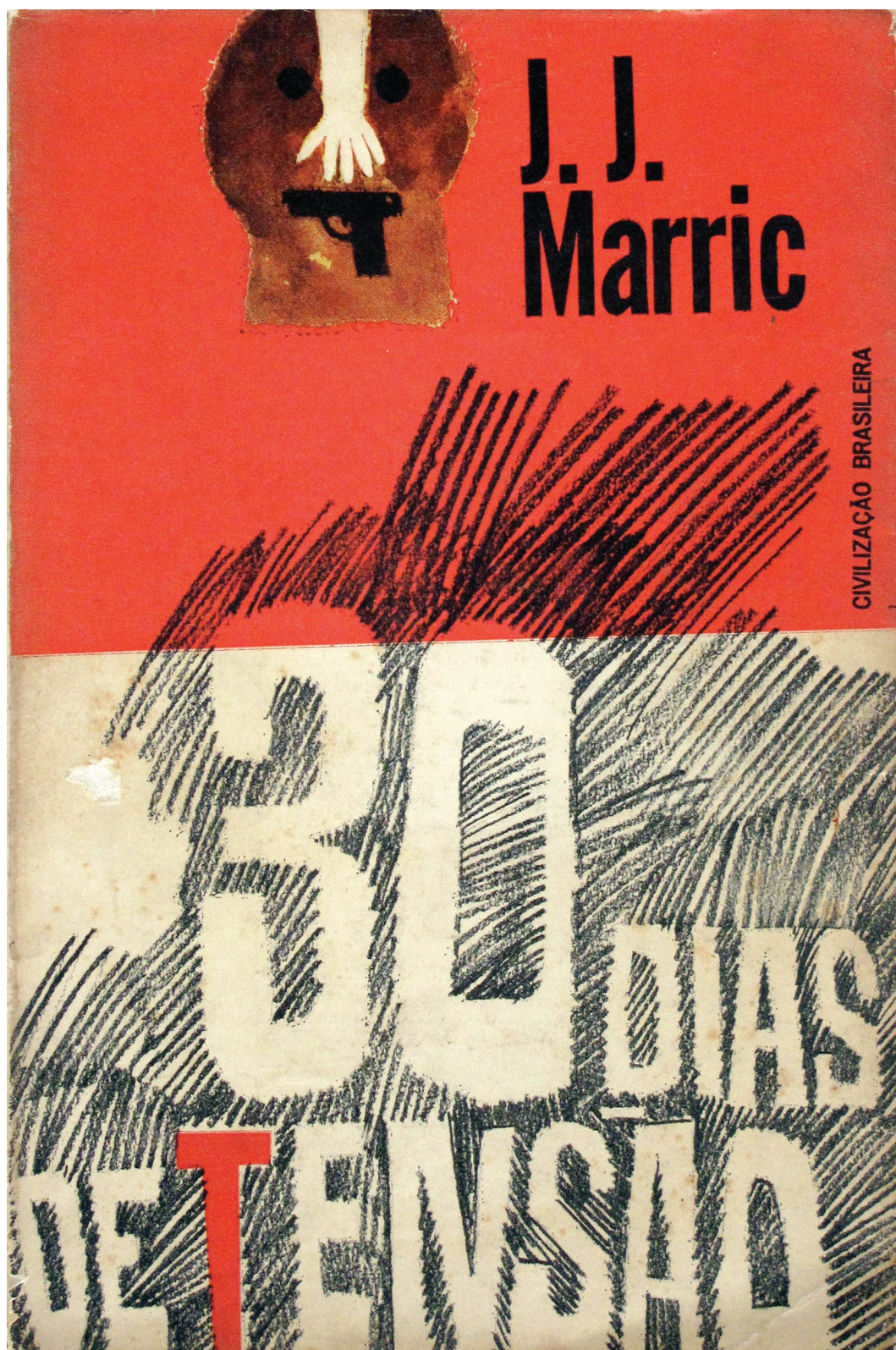


Figura 179. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

(Fig.173) estão posicionadas no espaço em branco surgido do espelhamento dos caracteres “A”. Em **Um Caso Liquidado** (Fig.174) a formação do bloco de texto acompanha a perspectiva triangular da figura. A integração de figura e texto em **30 Dias de Tensão** (Fig.179) surge da textura hachurada que forma a partir do negativo as letras do título. O traço gestual constrói os tipos de maneira irregular, trazendo certa singularidade à capa. O tratamento pictórico aplicado no nome do autor em **Contribuição às Histórias do Brasil** (Fig.175) corresponde ao mesmo tratamento dado à imagem.

4.2.3 COR

“A cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebida pelos olhos e decodificada pelo cérebro”
(GUIMARÃES, 2000, p.12).

As cores que enxergamos em um impresso produzido em offset são um efeito óptico da sobreposição das retículas de cada cor, em sua maioria constituídas por quatro cores. Nas capas da CB, além da presença das quatro cores básicas de impressão CYMK, Mariz (2005, p.111) verificou também a presença de cores especiais¹² nas capas criadas por Hirsch e Bern.

Na capa de **Quarup** (Fig.180), Bern não a fez por desmerecer. A cor especial, dourada aplicada na moldura e no título, doa à brochura uma aparência luxuosa. Apesar de poucos elementos a cor desempenha papel importante na composição, resultando em uma capa impactante.

As reedições da casa, quando não havia alteração da arte da capa, usualmente apresentavam variação de cor, pro-

¹² Cores produzidas a partir da tinta propriamente dita e não pela simulação de meio-tons. A cor especial é qualquer cor com exceção das cores básicas de impressão CYMK.(BOAS, P.48)

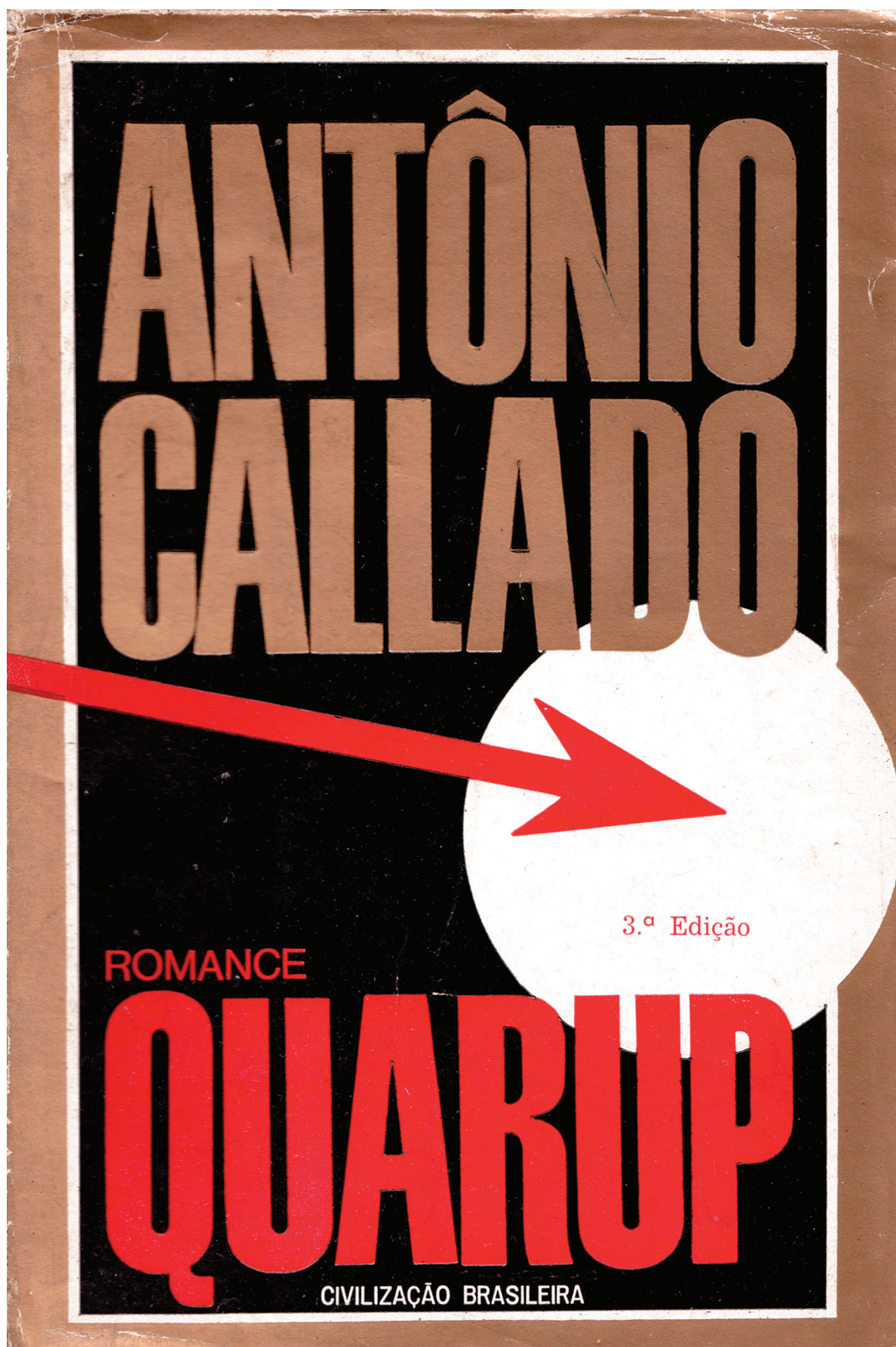


Figura 180. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

vavelmente visando a distinção entre as edições (Fig.181, Fig.182 e Fig.183). O mesmo ocorria em títulos com mais de um volume (Fig.184)

Nas capas de Marius Bern a cor desempenha um papel fundamental como elemento aglutinador. Repetida no texto do título e no símbolo do logotipo (Fig.185), repetida no título e imagem (Fig.188 e Fig.189) e em outros elementos (Fig.186), favorece a coesão do projeto visual.

Utilizada também de forma a ressaltar partes específicas da composição, intervém na hierarquia do design. Exemplo claro pode ser encontrado na capa de **Caiu na Vida** (Fig.185). A fonte do título em corpo reduzido se sobressai ao nome do autor pelo uso da cor verde, matiz complementar ao magenta utilizado no fundo. Em **O Sentido Social da Revolução Praieira** (Fig.190), a palavra “social” em branco projeta-se perante às demais e comunica-se com a imagem.

A cor impõe limite a determinadas áreas, dividindo a capa em diferente seções. No caso da capa de **Na Pista de Martin Broman** (Fig.191) as cores análogas diferenciam a área de texto da área da imagem.

O magenta é um matiz que aparece com um grande número de ocorrências nas capas de Bern¹³, seja em detalhes (Fig.193 e Fig.194) seja em grande proporções (Fig.195).

Aplicada como uma película semi-transparente, a cor enriquece a fotografia de **História da Prostituição** e **A Revolta Vermelha** (Fig.196 e Fig.197). Segundo Cechinel (2010 p.33) “Esse recurso é possível devido a questões técnicas inerentes à impressão em offset que utiliza tinta translúcida”.

A cor transmite significados e simbologias que ajudam na compreensão da mensagem veiculada no design da capa. Citando Guimarães (2000, p.15) “utilizaremos a cor como informação, que desempenha determinadas funções quando aplicada com determinada intenção em determinado objeto”.



Figura 181. Capas Marius Bern 1968/69 - 14 x 21 cm



Figura 182. Capas Marius Bern 1968/69 - 14 x 21 cm

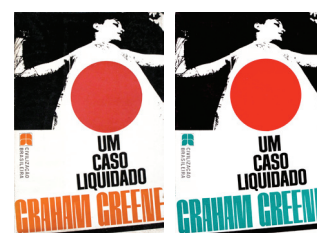


Figura 183. Capas Marius Bern 1969/72 - 14 x 21 cm

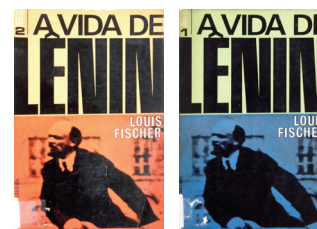


Figura 184. Capa Marius Bern 1967 14 x 21 cm

13 Como Cechinel (2010) já havia notado na produção das capas da CB.

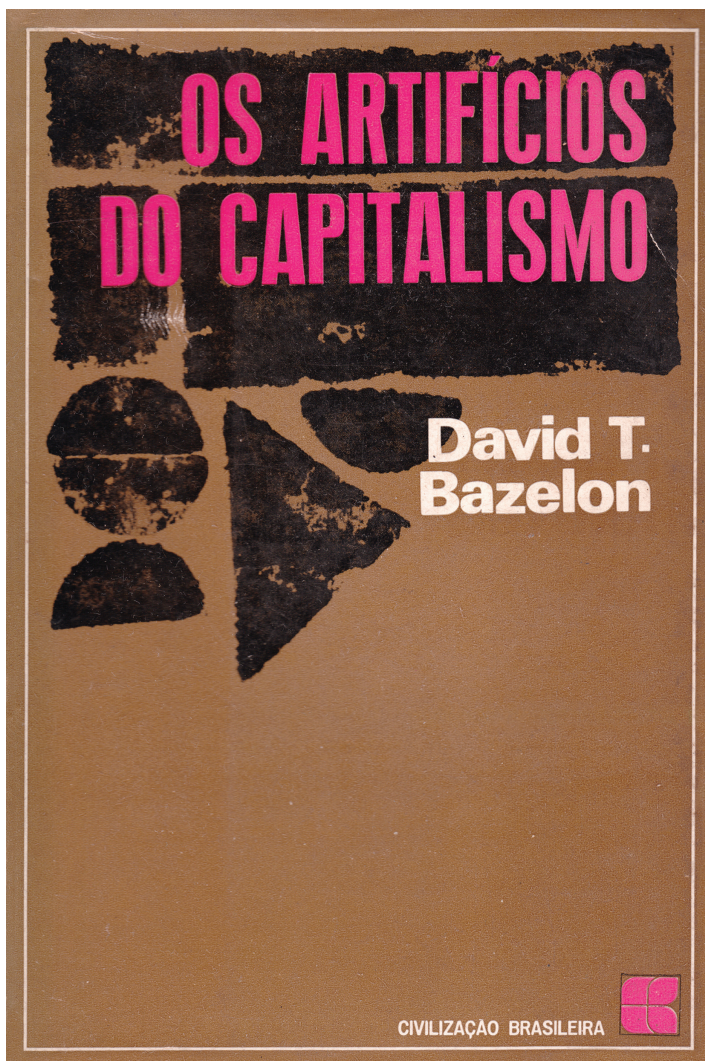


Figura 185. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

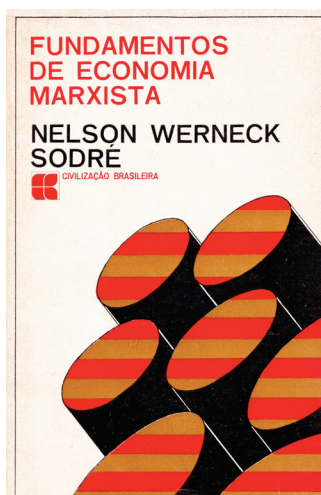


Figura 186. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

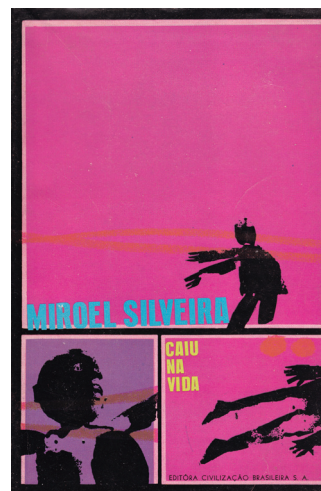


Figura 187. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

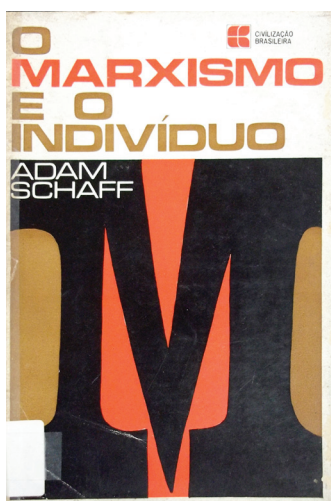


Figura 188. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

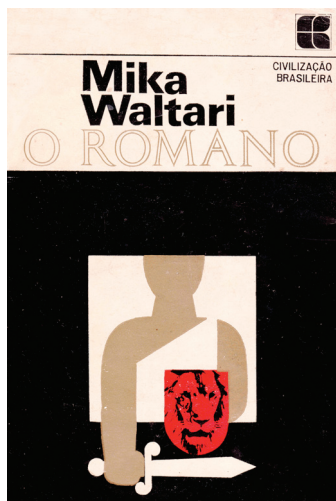


Figura 189. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

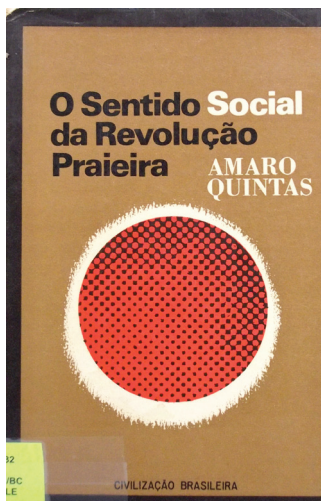


Figura 190. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

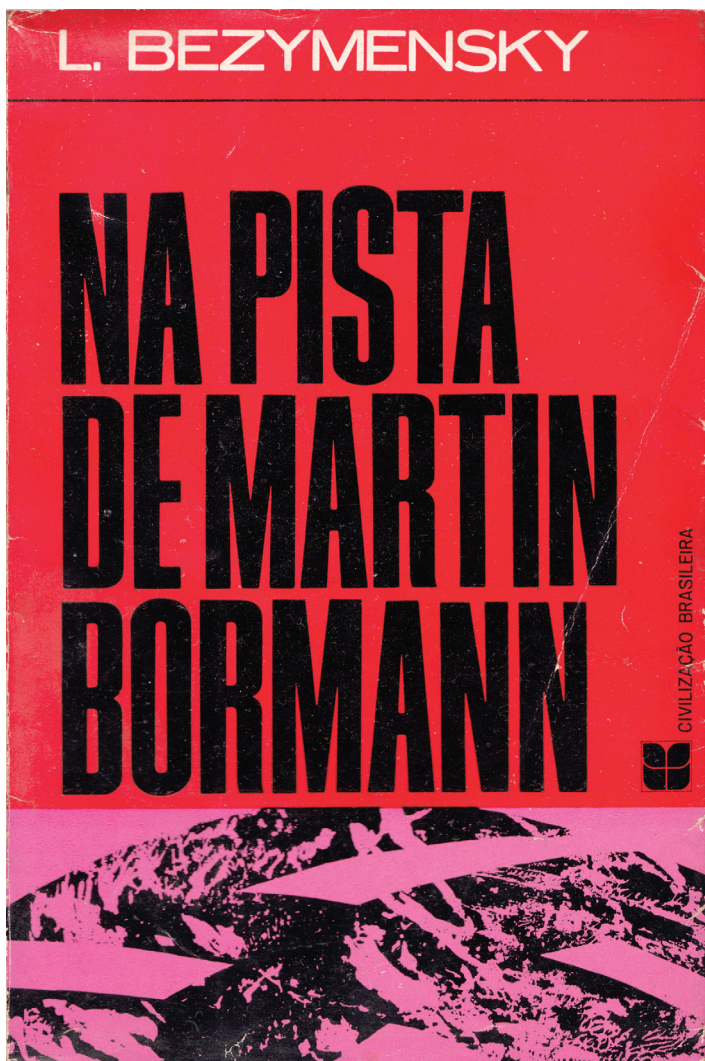


Figura 191. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

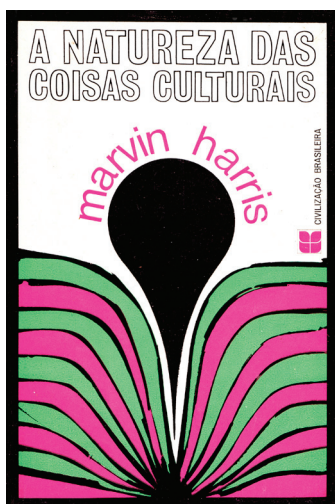


Figura 192. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

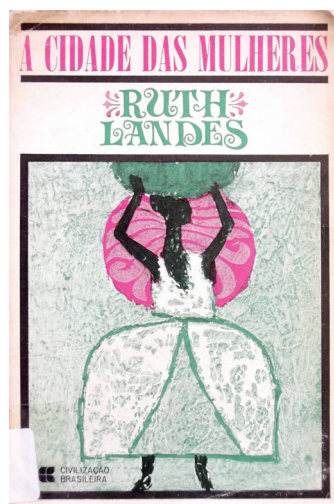


Figura 193. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

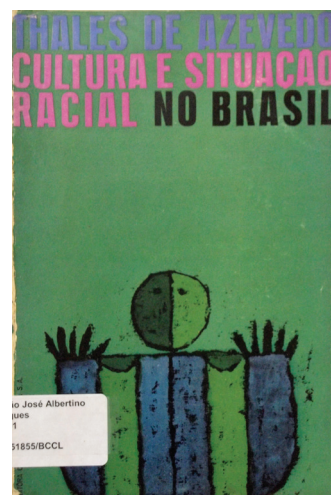


Figura 194. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

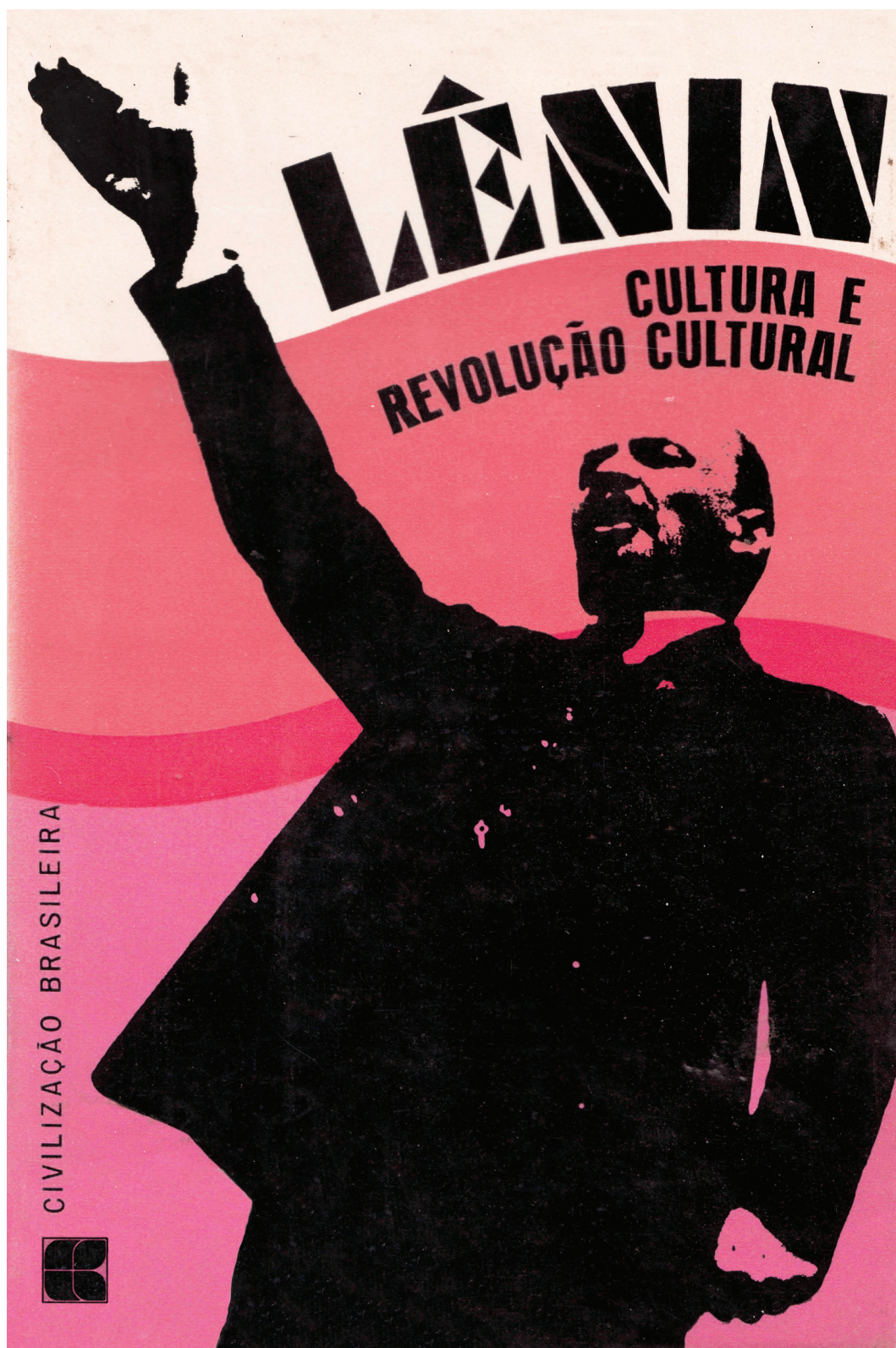


Figura 195. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

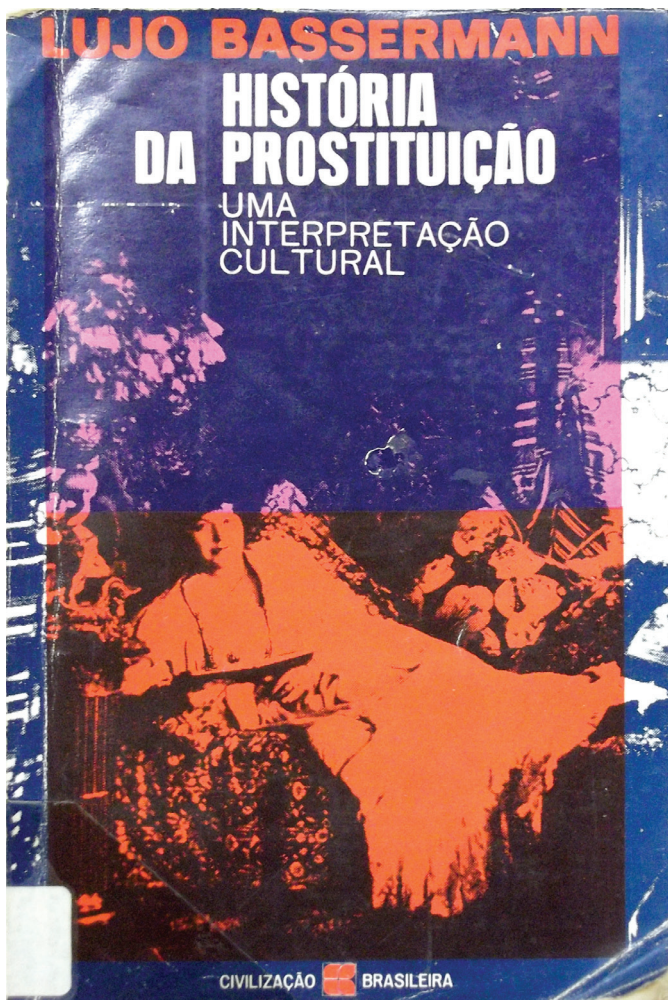


Figura 196. capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

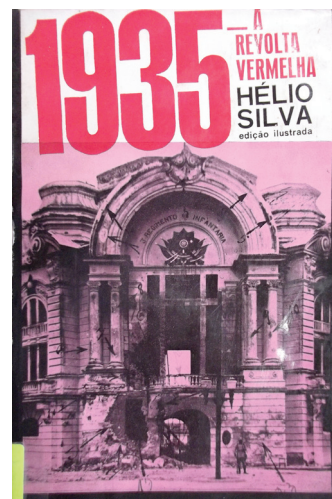


Figura 197. Capa Marius Bern 1969
14 x 21 cm



Figura 198. capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

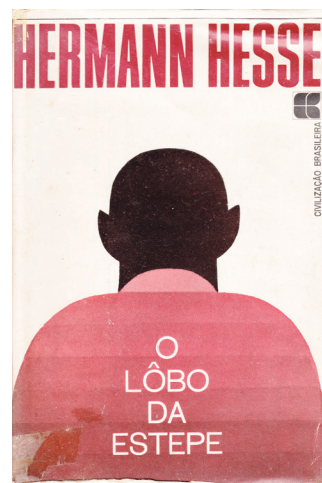


Figura 199. capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 200. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

Na capa de **Esta Nação Corrompida** (Fig.200) a interessante sobreposição de faixas vermelhas nos olhos da águia não enriquece somente a composição formal, mais que isso, transmite ao observador pelo conjunto de cores vermelho, azul e branco, que a nação corrompida da qual a obra trata é os EUA. A águia, símbolo norte americano confirma a leitura, entretanto é o uso da cor que reforça a constatação. O repertório do leitor é exigido, se este não conhecer as cores da bandeira dos EUA, não terá a recepção da mensagem total.

Em **Um Dia Infernal** (Fig.198), o uso de vermelho, magenta e marrom alaranjado, evocam a sensação de calor. O azul de **O Cavalo da Noite** (Fig.67) parece retratar a luz noturna.

Com exceção do uso associado de verde e magenta (Fig.192 e Fig.193 e Fig.194), a justaposição de cores complementares¹⁴ não é frequentemente adotada por Bern, sua preferência recai sobre os matizes análogos (Fig.199).

Responsáveis por chamarem a atenção do possível comprador, as cores auxiliam no destaque do produto na livraria.

4.2.4 ESTRUTURA

Não há diagrama rígido, muito menos a presença de grids nas capas. Com uma liberdade típica dos designers dos anos 60, Marius Bern domina o espaço da capa com um ar isento de formalidades, com uma atitude quase intuitiva, talvez um reflexo das tendências do período que se distanciavam dos padrões modernistas. Para a difícil tarefa de aliar expressividade e rigor na legibilidade, o designer investe em elementos orga-

¹⁴ As cores complementares em sua saturação máxima, quando aplicadas próximas, por sua vibração de igual teor, criam contraste à capa

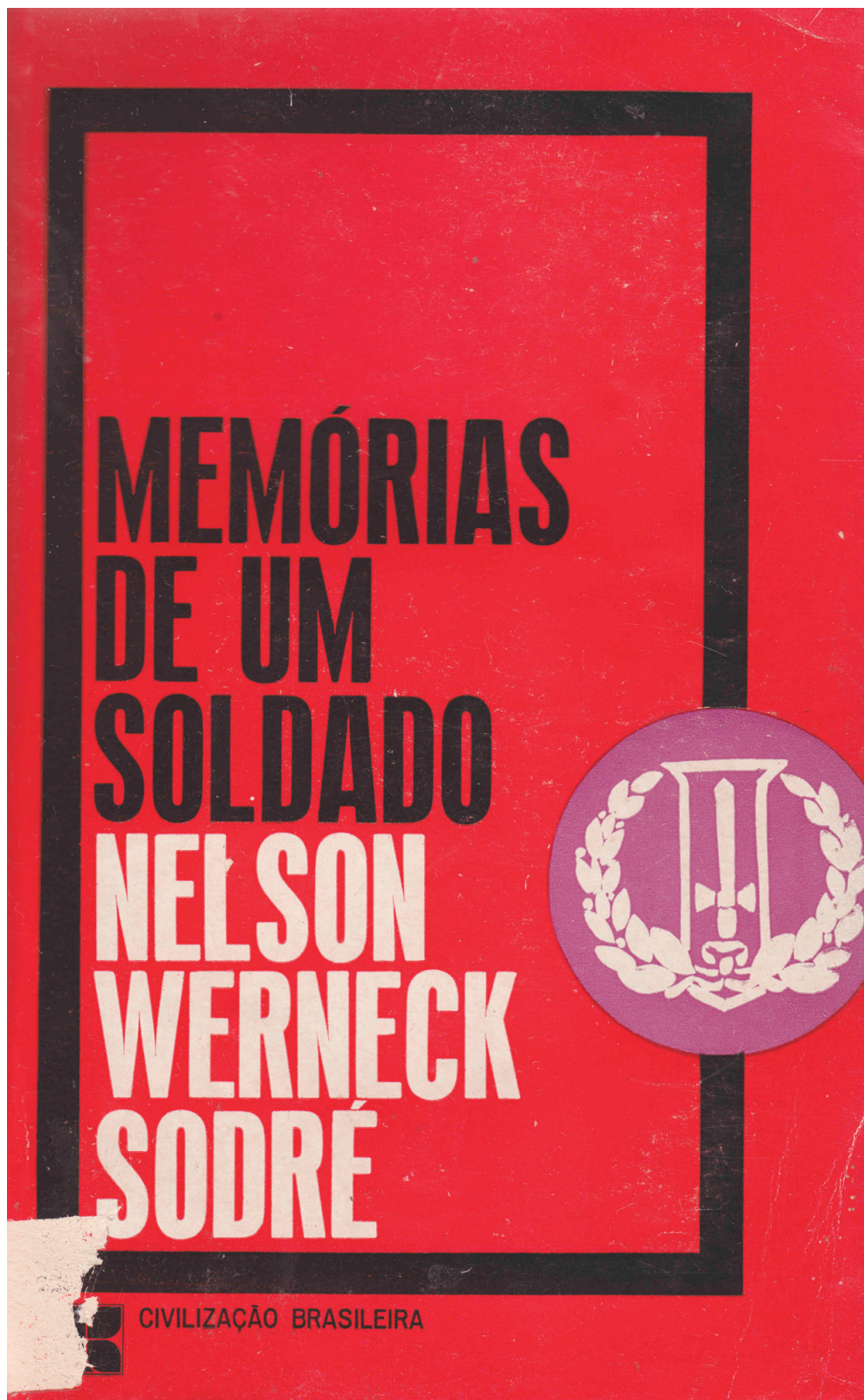


Figura 201. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

nizadores da composição: molduras, fios tipográficos, faixas e círculos.

As molduras são apresentadas nas mais diversas formas. Com um traçado fino, quase imperceptível, fogem da função de conter os elementos que rompem seus limites e prestam-se a um papel quase decorativo (Fig.202 e Fig.203).

Como coadjuvantes necessárias, as molduras encerram parte da composição (Fig.201). Pequenas, servem somente ao texto, segregando-o da imagem (Fig.204, Fig.205 e Fig.206). Grandes ocupam quase toda a área e sangram para lombada, dando à capa a dose necessária de estabilidade (Fig.209).

A moldura de **Empreste-nos Seu Marido** (Fig.207) recebe e ressalta o texto. Extrapolando o formato retangular, a moldura enfeitada remete aos letreiros de peças teatrais. Os ornamentos rococós de **Guerra Conjugal** (Fig.136) além de servirem de caixa para o texto, reforçam o clima romântico e irônico sugerido pela imagem em contraposição ao título.

O círculo aparece e reaparece com grande frequência nas capas. Com uma função próxima à da moldura, cerca parte das informações textuais e imagéticas criando áreas de destaque na imagem. Sua participação não é tão sóbria quanto a das molduras, sua presença grita por atenção, os elementos nele inseridos saltam na composição e não passam despercebidos (Fig.210, Fig.211, Fig.212, Fig.213 e Fig.214).

Os fios tipográficos alteram de espessura conforme a intenção do capista. Finos e delicados se estendem até sangrar para a lombada e figuram como opção elegante para separar a informação textual em duas categorias distintas: nome do autor e título (Fig.215, Fig.216, Fig.217, Fig.218 e Fig.219). Com espessura maior alguns fios se transformam em retângulos que participam mais ativamente do design da capa. Em **Subdesenvolvimento e Estagnação na América latina** (Fig.220), o ritmo do texto é reforçado pelos elementos pretos retangulares que se interpõem nos blocos, novamente segregando o título do nome do autor. Em **Charles Chaplin**

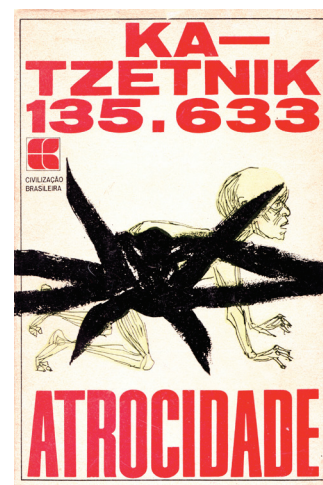


Figura 202. Capa Marius Bern
1968 14 x 21 cm

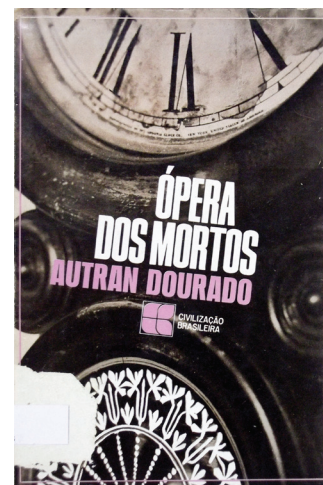


Figura 203. Capa Marius Bern
1967 14 x 21 cm

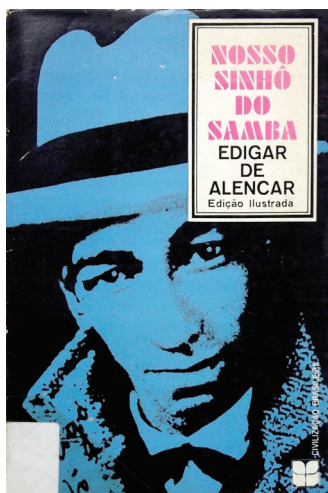


Figura 204. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 205. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

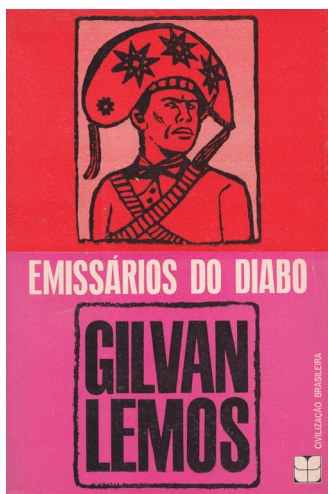


Figura 206. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

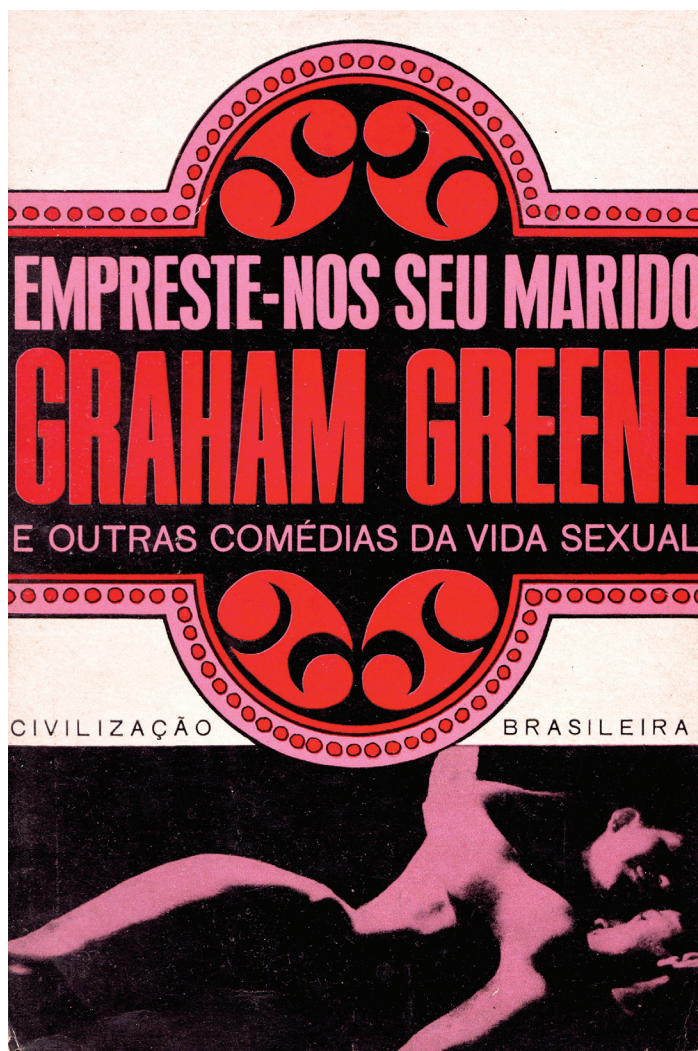


Figura 207. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm



Figura 208. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 209. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

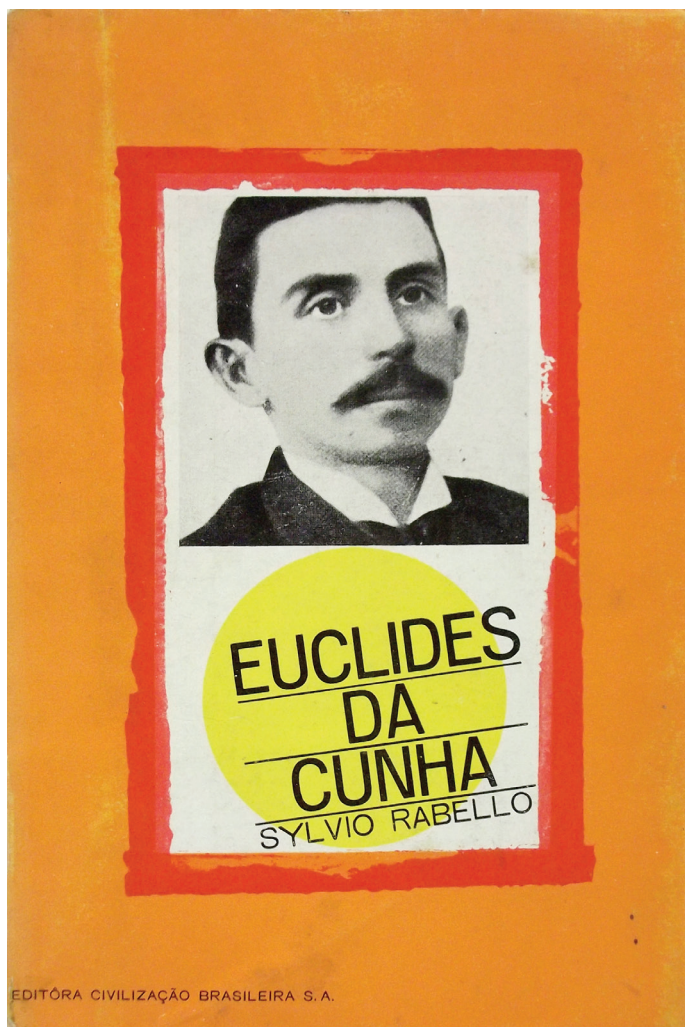


Figura 210. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

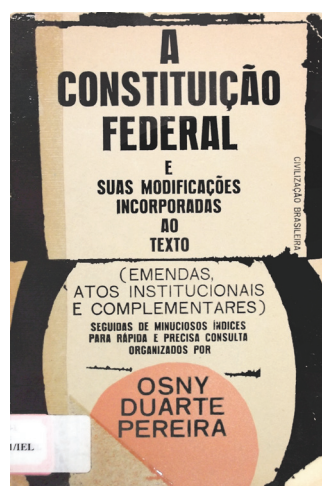


Figura 213. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

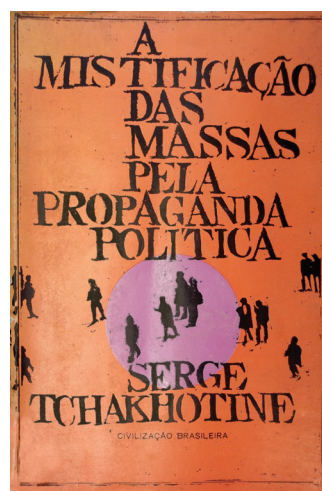


Figura 214. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

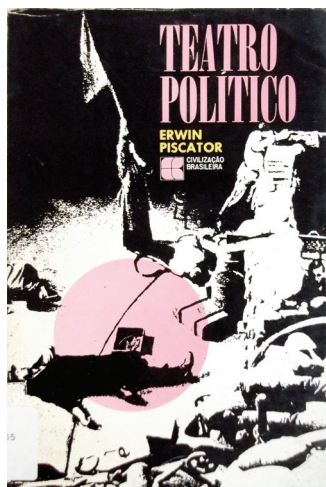


Figura 211. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

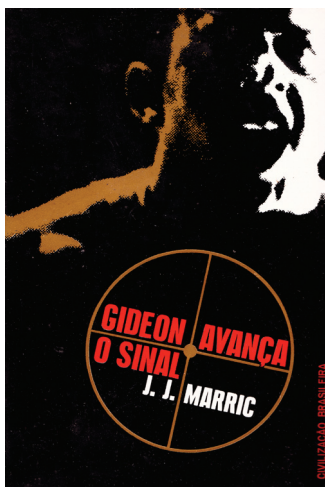


Figura 212. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 215. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

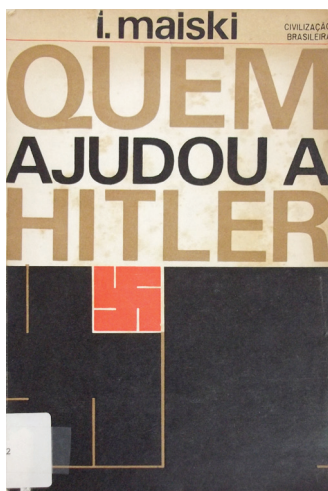


Figura 216. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm



Figura 217. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

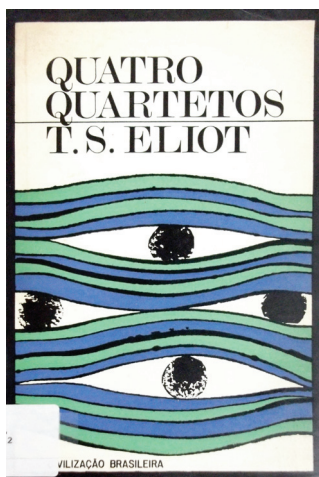


Figura 218. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm



Figura 219. Capa Marius Bern 1969
14 x 21 cm



Figura 220. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

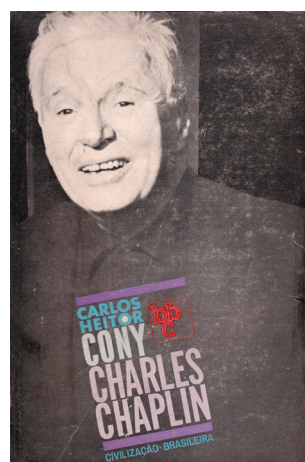


Figura 221. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

(Fig.221), os fios coloridos além de acrescentam vivacidade, formam um bloco coeso de texto.

Os elementos organizadores utilizados por Bern permitem que a informalidade de suas composições não comprometa a hierarquia e a legibilidade da capa.

4.2.5 O TEMA E O DESIGN

“A capa de um livro tem duas funções: proteger as páginas e indicar o conteúdo. Uma capa de livro se torna uma promessa feita pela editora, em nome do autor, para o leitor”. (HASLAM, 2010, p. 160)

A capa do livro funciona como um cartaz que divulga o conteúdo do miolo. É a primeira impressão do livro, o primeiro contato do leitor com o objeto. O designer responsável por sua feitura pode submetê-la às mais diversas interpretações visuais. A capa indica, fornece pistas, estabelece vínculos com o tema abordado. A relação pode ser direta e clara, ilustrando o título do livro ou indireta, referindo-se à uma cena específica, podendo ser quase enigmática invocando sensações relacionadas à obra. Como já descrito anteriormente, o resultado é influenciado pelo material ao qual o designer tem acesso para a criação da capa, quanto mais farto o material, mais opções.

Algumas capas da produção de Bern, se destacam pela forma como o designer estabeleceu a relação entre o design e o conteúdo do livro, a escolha da mensagem e a concepção visual que a comunica.

Em a **Máfia por Dentro** (Fig.222) o contraste cromático entre o vermelho e o laranja da ilustração com o preto e branco da foto, causa impacto à primeira vista. Após a apre-

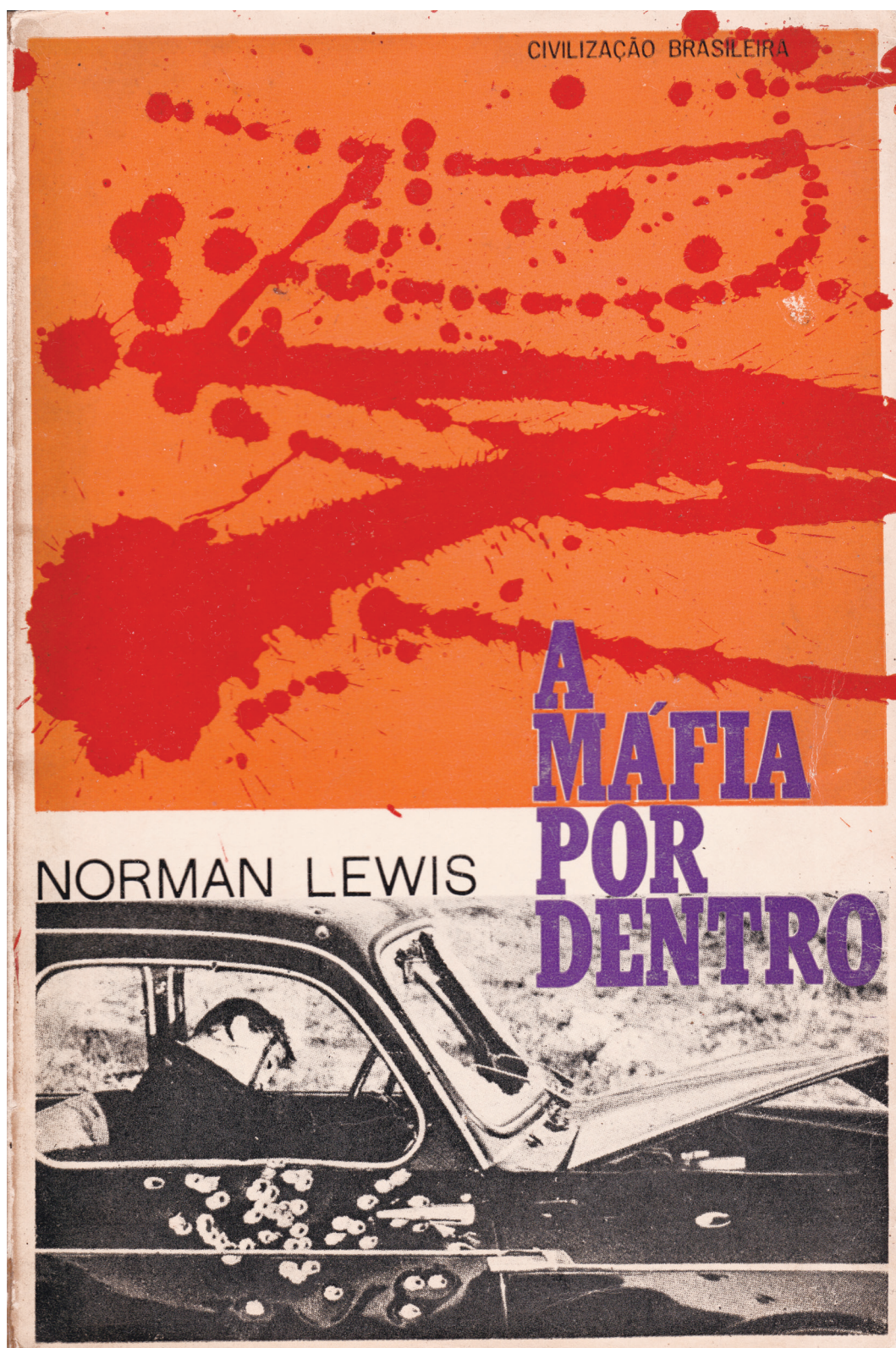


Figura 222. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

ensão sensorial, o observador detêm-se na mensagem de forte conteúdo veiculada pelas imagens. Em um diálogo seqüencial de ilustração e foto, rastros de tinta vermelha, dignas de Pollock transformam-se em indícios da cena fotográfica retratada abaixo, Bern poderia ter se detido no uso de somente uma das imagens, mas é na relação complexa entre as duas imagens (forma e significado), que está o diferencial da capa.

Em **Antes o Verão** (Fig.226) a composição abstrata induz o leitor a encarar os rastros de pincel que desenham a forma circular como uma ilustração do sol. Em parte pela relação entre a palavra “verão” do título e em parte pela presença da faixa azul abaixo que pode-se associar ao horizonte e ao mar. O texto fornecido na quarta capa reforça a relação entre as imagens sugeridas pela composição abstrata e o romance de Carlos Cony. “Uma pungente história de amor que transcorre numa casa plantada sobre areia, batida pelos ventos e sitiada pelo sal”. Apesar de abstrata a imagem soluciona, com poucos elementos, a representação da obra.

Em **Cartas Abertas ao Presidente** (Fig.224) a águia, símbolo norte-americano, segura em seu bico um retângulo branco, uma carta, como informa o título. Outro detalhe da composição complementa o universo imagético retratado, como em um documento oficial, um círculo com textura de carimbo guarda o texto adicional.

Em **Aspirações Nacionais** (Fig.223) o losango metade amarelo sobre o fundo verde, parece ser uma desconstrução da bandeira nacional. As formas e as cores indicam o elo com o tema.

Em **Inspetor Gideon e o Incêndios** (Fig.225) o fundo constituído por uma fotografia de um papel parcialmente queimado relaciona-se diretamente com as informações do título.



Figura 223. Capa Marius Bern 1970
14 x 21 cm

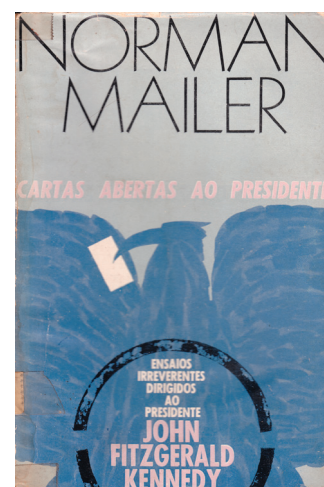


Figura 224. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

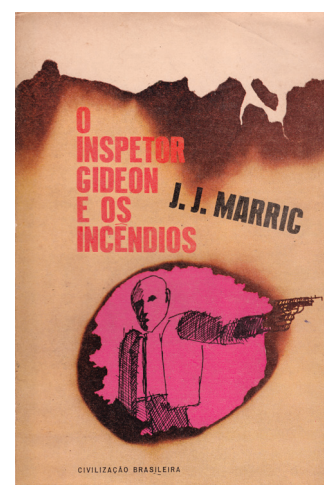


Figura 225. Capa Marius Bern 1966
14 x 21 cm

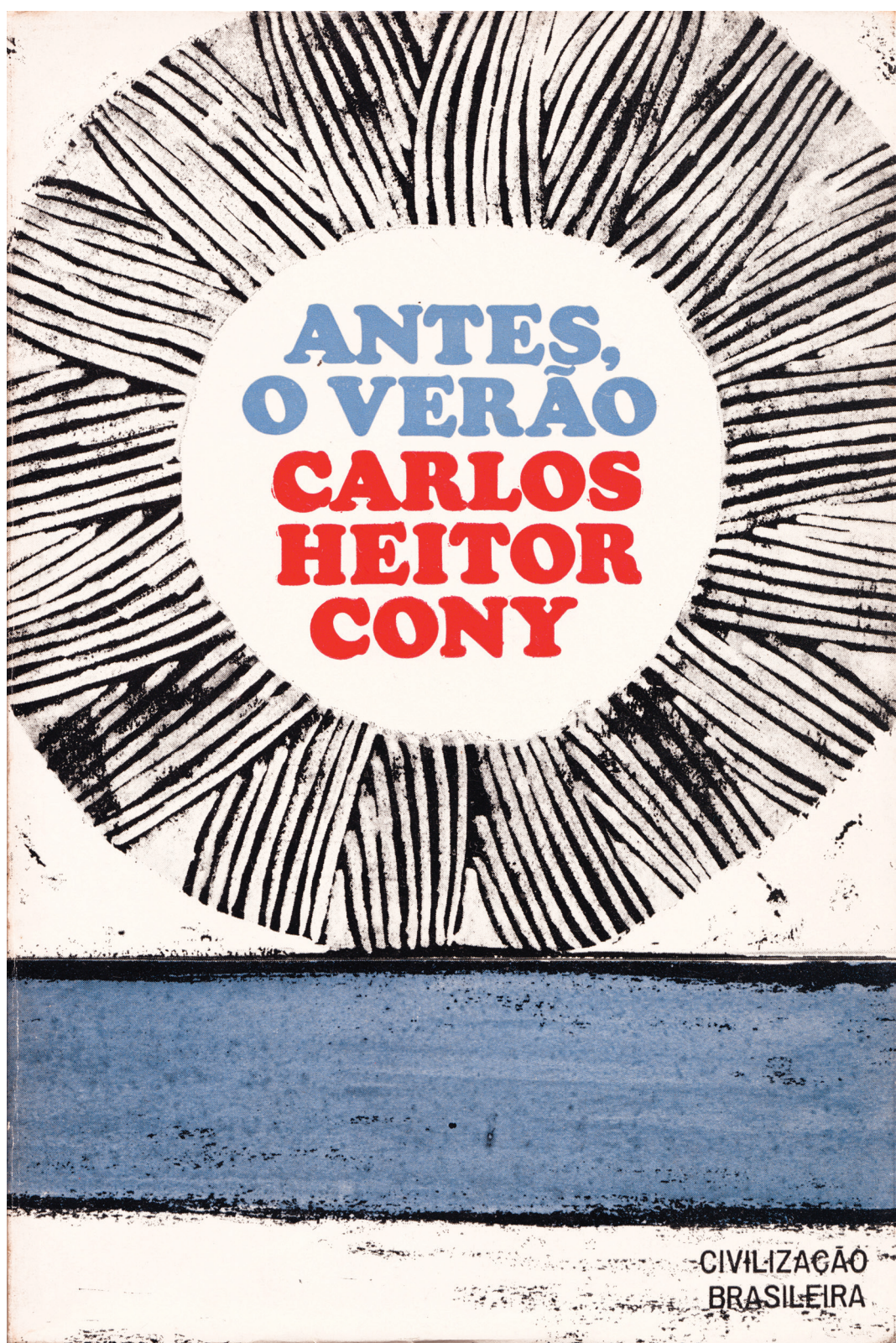


Figura 226. Capa Marius Bern 1967
14 x 21 cm

4.2.6 LOMBADAS

Através da lombada visualizamos o livro nas estantes atulhadas de títulos. Não só o texto permite a identificação da obra mas também o design, ou seja, a permanência de identidade visual entre lombada e outras partes integrantes do livro é fundamental para reconhecermos os mesmos quando dispostos nas estantes ou empilhados. Como já visto anteriormente a lombada nas publicações da CB, é uma continuação da capa, a única parte externa do livro além da 1ª capa criada pelo designer. Constam nas lombadas o nome do autor e título e em raras ocasiões há a presença do logotipo (Fig.227). A repetição das cores das capas reforçam a identidade, porém as fontes nem sempre são preservadas, sendo alteradas em função da espessura do dorso e da legibilidade. A tipografia é aplicada no sentido da cabeça em direção ao pé (Fig.228).

Nove lombadas foram selecionadas a fim de retratar as diversas possibilidades de tratamento das lombadas criadas por Bern. As lombadas são muito mais prejudicadas pela ação do tempo do que as capas encontrando-se em estados alterados do original, com desbotamento de cores, vincos e rasgos.

4.2.7 LOGOTIPO

O logotipo da CB foi criado por Marius Bern no ano de 1966¹⁵ (Fig.229). Mesmo após sua implementação, muitas das capas não utilizavam a nova versão (figura), sendo ainda adotada a versão tipográfica antiga (figura), como podemos verificar nas capas de 1966, 1967, 1968, 1969.

O logotipo com símbolo, quando utilizado nas capas,

15 (MARIZ, 2005)



Figura 227. Lombadas Variadas - Marius Bern



Figura 228. Lombadas Variadas - Marius Bern



CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Figura 229. Lombadas Variadas - Marius Bern

apresenta-se com variadas configurações. Não há posição nem regras rígidas quanto à disposição dos elementos. Ora na vertical, ora na horizontal, símbolo e tipografia podem estar alinhados pela base, alocados um acima do outro, alinhados à esquerda, à direita, centralizados e dimensionados nas mais diversas proporções. Esse fator implica em maior liberdade na criação, permitindo que a intenção do designer se sobressaia na composição final de cada capa.

4.2.8 ESTILO ANOS 60

Nas capas analisadas neste tópico, as características típicas da produção de Marius Bern são relegadas a segundo plano para cederem lugar às estratégias visuais típicas da época. Como Dondis (2000) define podem existir dois tipos de estilos: O estilo cultural e o estilo individual. O estilo cultural próximo às convenções é superposto ao estilo pessoal, entretanto o estilo cultural não compromete o segundo, ambos coexistem nas expressões visuais. Portanto o estilo visual da década de 60 presente nas capas de Marius Bern não é exclusividade do estilo específico do designer, pelo contrário, estão presentes em outras manifestações de design do período, abarcam outros artistas e deste modo configuram características de um período histórico específico.

As capas apresentadas aproximam-se da estética psicodélica. Como já tratado anteriormente no capítulo 1, o movimento Psicodélico pode ser caracterizado pelo uso de ornamentos, cores complementares de valores próximos, fontes desenhadas à mão (fontes fantasia) e apropriação de imagens



Figura 230. Fonte Artone
Seymour Chwast



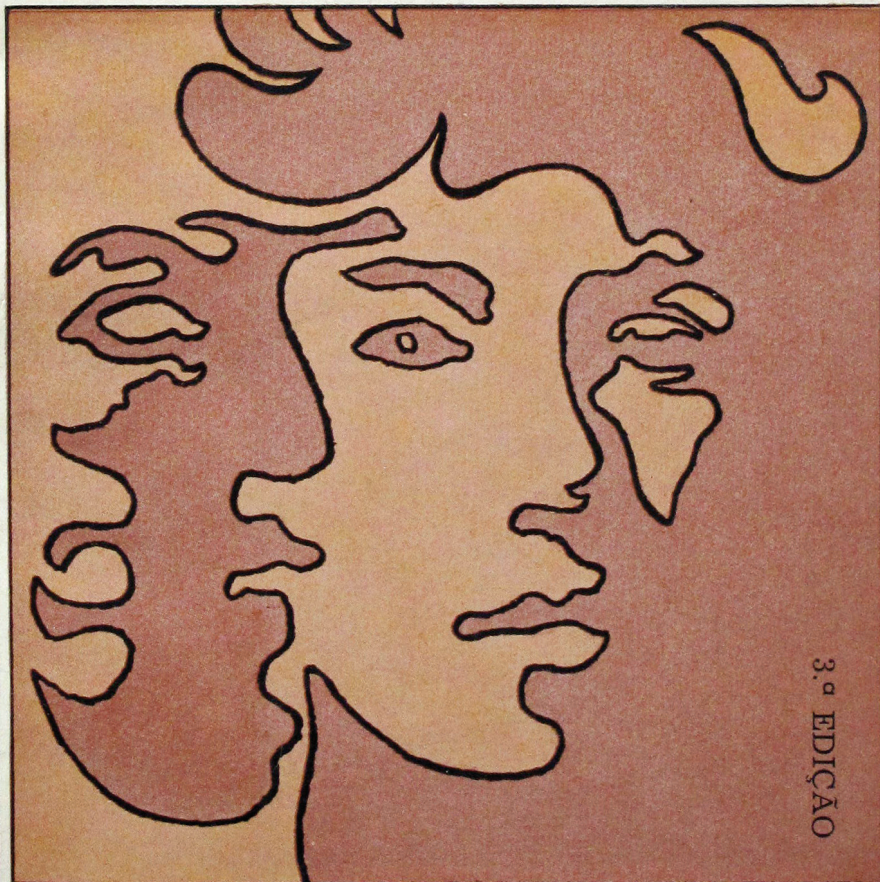
Figura 231. Detalhe Título



Figura 232. Caractere “c”
Fonte Artone - Seymour Chwast

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

CONTOS HERMANN HESSE



3.^a EDIÇÃO

Figura 233. Capa Marius Bern 1969
14 x 21 cm

da cultura popular.

Em **Contos** (Fig. 233) pode-se destacar dois aspectos que remetem à psicodelia: o tipo de tratamento dado à ilustração principal e a escolha da tipografia utilizada no título.

A figura do rosto masculino de cabelos longos é construída com linhas orgânicas abundantes em curvas. O contorno preto (típico dos quadrinhos e também utilizadas na psicodelia) separa as duas áreas de cores análogas. Pode-se dizer que a aplicação da cor nesta capa foi conservadora se comparada às cores utilizadas nas composições psicodélicas, nas quais a justaposição de complementares saturadas vibram intensamente no olhar do observador. Figura e fundo se mesclam formando o rosto masculino, ora desenhando os traços do rosto e cabelos, ora criando áreas de sombra. A imagem da capa utiliza tratamento similar à imagem do famoso cartaz de Jim Fitzpatrick criado em 1967 a partir da foto de Che Guevara tirada por Alberto Korda.

A fonte Artone de autoria de Seymour Chwast é utilizada para compor o título (Fig.229 e Fig.230). Criada em 1964, a fonte revive as formas fluidas da art nouveau, seu sucesso foi tamanho que havia na época duas versões que circulavam além da original (HELLER, 2004). Victor Moscoso, designer psicodélico, responsabiliza a Artone e seu criador, Seymour Chwast, pelo estilo adotado em seus cartazes. (HELLER, 2004 p. 374). O desenho do caractere “c” no título parece estar levemente alterado se comparado com a fonte original, a observação faz surgir a dúvida se de fato a fonte utilizada por Bern é a Artone ou uma versão da mesma (Fig.232).

Em contraste às formas curvas e orgânicas da imagem central encerra-se uma moldura retangular, acima dela constam título da obra e nome do autor em tipos pretos legíveis sobre fundo branco. Os elementos gráficos organizadores permitem a hierarquização das informações visuais e assim colaboram para uma leitura facilitada da composição gráfica.

No livro **Sobre Todas as Coisas** (Fig.235) as cores

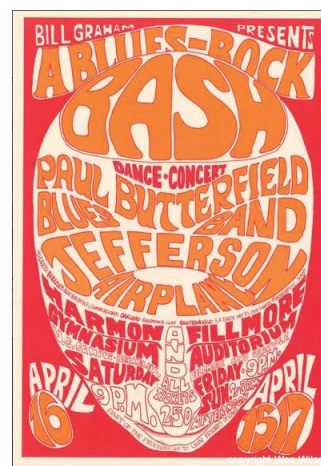


Figura 234. Cartaz de Concerto Wes Wilson

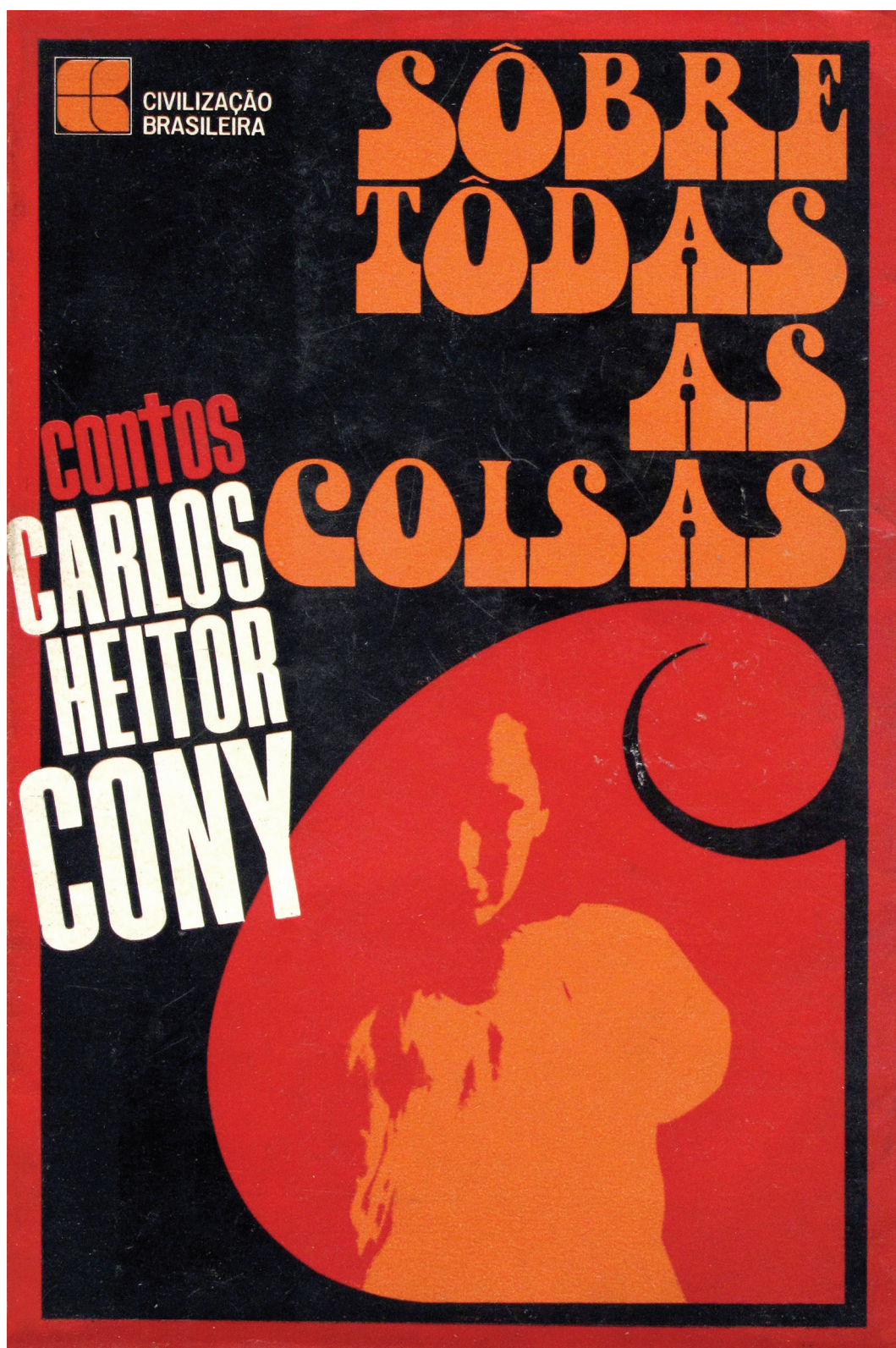


Figura 235. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

marcam papel decisivo no diálogo com o psicodelismo. Áreas preenchidas pelas cores vermelho e laranja na saturação máxima, estão dispostas lado a lado na composição da figura central, criando assim um certo incômodo no olhar, a exemplo de cartazes de Wes Wilson (Fig.234).

A fonte utilizada para o título, assim como a fonte de **Contos**, é a Artone ou cópia da mesma. A imagem principal localizada abaixo do título e alinhada à direita é formada por dois elementos. O ornamento ampliado em cor vermelha serve de fundo para a figura humana em alto contraste na cor laranja. Como comentado anteriormente o uso da foto alto contraste é um elemento típico do design e das artes plásticas da época em questão e que apresenta-se de modo regular nas capas de Marius Bern. O desenho do ornamento parece ter sido retirado de algum caractere da fonte utilizada no título, ou possivelmente tenha sido desenhado levando em conta as formas curvilíneas da fonte, criando assim, uma continuidade entre o desenho da tipografia do título e a imagem principal. Assim como na capa de Herman Hesse o nome do autor e subtítulo estão em letras do tipo condensadas sem serifa criando contraste às letras ornamentadas do título. Ao contrário do que ocorria nos cartazes psicodélicos, o designer evita o excesso de informações visuais, o que poderia confundir o leitor. A intenção de Bern em criar um design de fácil acesso ao público leitor direciona a composição das capas a uma maior economia de soluções gráficas, afinal o livro apesar de ser um produto cultural, é também um produto comercial, ou seja, faz-se necessário que haja transmissão das informações contidas na capa de maneira clara e objetiva.

Na capa de **Sally** (Fig.237) a coerência psicodélica fica por conta da escolha da tipografia¹⁶ e do desenho da moldura

16 Priscila Farias (2001, p.24) descreve o estilo psicodélico como a tendência para inversão das regras racionalistas através da ilegibilidade do design, das cores vibrantes, das fontes art nouveau e da distorção de serifas..



Figura 236. Detalhe Capa
Marius Bern 1968 14 x 21 cm

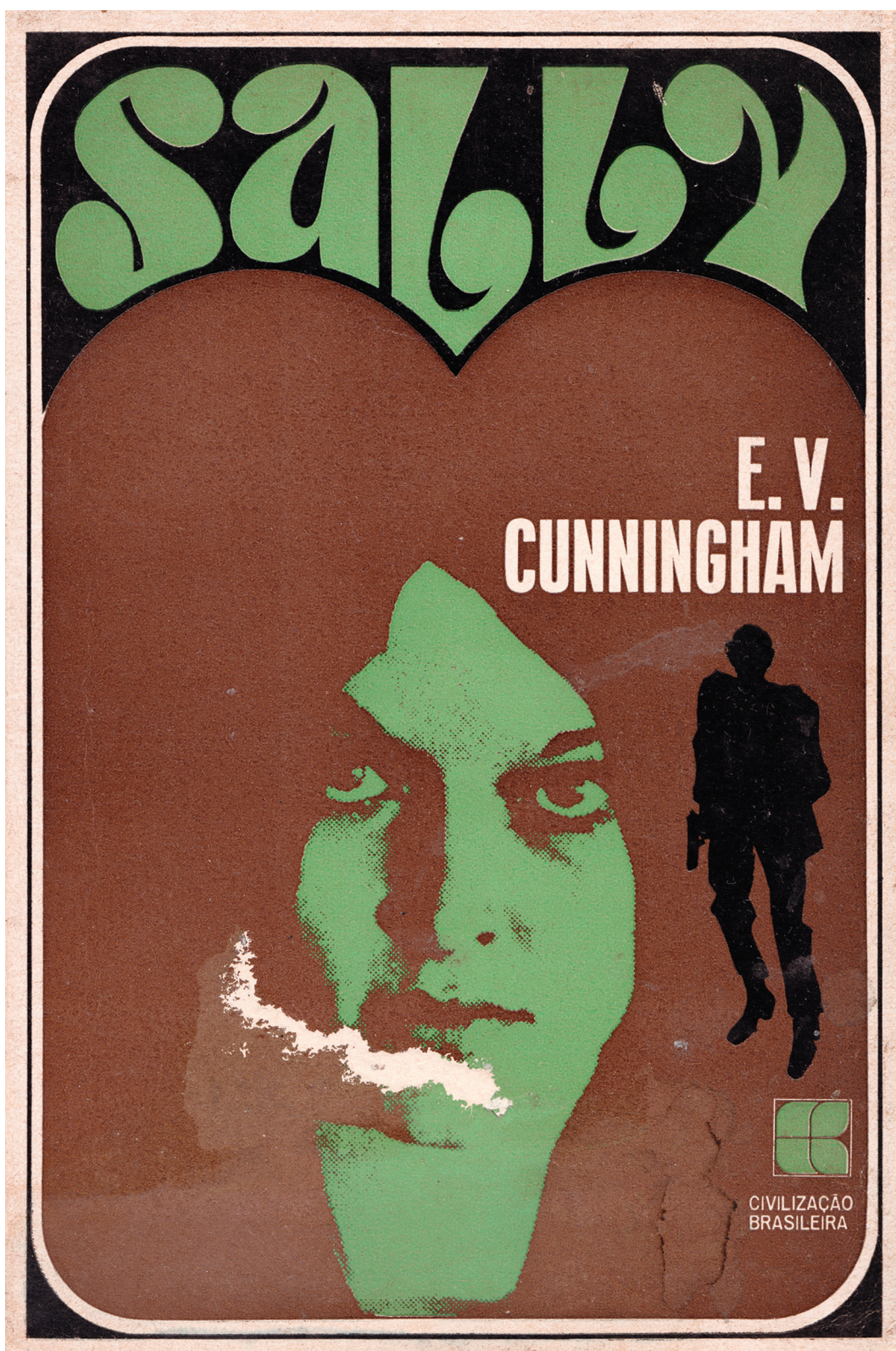


Figura 237. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

que serve de fundo ao título. A fonte do título leva a crer que tenha sido desenhada à mão ou manipulada, pois o primeiro caractere “I” encontra-se com alterações nas formas (Fig.236). Assim como nos cartazes de Wes Wilson e Victor Moscoso, as letras encontram-se distorcidas e compostas por linhas sinuosas.

Estilo visual da época e estilo pessoal do designer convivem nas três capas analisadas. Como podemos ver, a sua preocupação na coordenação dos elementos resulta em um design equilibrado e comprometido com a legibilidade. É evidente que as propriedades visuais pertencentes ao estilo anos 60 permeiam, em maior ou menor grau, a produção de capas de Marius Bern, no entanto a intenção deste tópico foi a de apontar somente algumas capas nas quais a relação é mais notória.

4.3. BERN E HIRSCH

Marius Bern assumiu a criação das capas da Editora Civilização Brasileira logo após a saída de Eugênio Hirsch. Por ter mantido algumas tendências presentes nas criações de seu antecessor há uma certa confusão quanto às autorias das capas, atribuindo-se muitas delas à Hirsch quando de fato são de Bern. O crédito presente nas páginas iniciais confirma o autor, no entanto a atuação dentro da mesma editora em períodos consecutivos e as similaridades no design das capas de ambos são motivos suficientes para alguns equívocos, como comenta Hélio de Almeida¹⁷ “Muitas vezes a gente comentava: Olha a capa do Eugênio. Muitas vezes não era o Eugênio, já era

¹⁷ Entrevista cedida à pesquisadora

dele (Marius Bern). Ficava pelo Hirsch.”

A despeito das congruências é importante destacar as diferenças que caracterizam o estilo de cada um. Como sucessor de Hirsch, a figura de Bern parece ter ficado à sombra do primeiro, em função da produção icônica de Hirsch. Homem de Melo (2006, p.62) afirma que “o trabalho de Hirsch hipertrofia o design na tentativa de seduzir o público”. Sua famosa frase “Uma capa é feita para agredir, não para agradar” reflete o clima denso e forte de suas criações. Apesar de parte das capas de Marius Bern procurarem por impacto, o texto parece ter sido preservado das manipulações em excesso que sofriam na mão de Hirsch¹⁸: cortes de caracteres, falta de alinhamento, sobreposição de caracteres, rotações nas mais diversas direções, ilegibilidade. Por outro lado as composições criadas por Hirsch evocam uma plasticidade maior, são elaboradas, formadas por diversas nuances, enquanto as composições de Bern fundamentam-se na economia das soluções.

Hirsch impõem à capa uma atitude autoral, a vontade do designer predomina, enquanto Marius Bern parece por muitas vezes se submeter a uma linguagem mais fácil de ser digerida, preocupado na comunicação com o leitor. Sintetizando em uma frase, poderia-se dizer que as capas de Hirsch gritam, enquanto as de Marius falam.

A predominância de cores escuras (baixa luminosidade) faz a produção de Hirsch adquirir um aspecto soturno opondo-se assim às capas de Bern, que tendem majoritariamente para o uso de cores claras e vibrantes que doam à capa a sensação de alegria e leveza.

O privilégio de existirem capas criadas por Bern e Hirsch para a mesma obra, permite uma comparação mais precisa. Este fato ocorre pois a Civilização Brasileira em suas reedições frequentemente alterava a arte da primeira edição, dispondo assim de mais de um design para o mesmo título. A

¹⁸ Para maiores informações sobre Hirsch ler NOGUEIRA, 2009

seguir uma breve análise comparativa entre a criação dos dois designers procura explicitar alguns traços compositivos referentes a cada capista.

Na obra **Matéria de Memória** (Fig.238 e Fig.241) a capa de Hirsch estabelece uma tensão que recai sobre o desalinhamento do texto e as variadas direções aplicadas ao mesmo, causando certo caos informativo. A sobreposição de imagens e de texto aumenta a confusão no olhar. Parte do título em vermelho está fadado a desaparecer diante do fundo magenta. O predomínio da cor preta traz um ar carregado à capa, assim como a construção das expressões humanas que a compõem.

Na capa de Marius Bern o alinhamento do texto à direita organiza a informação e destaca através da cor o que é mais conveniente para a obra: o sobrenome de Cony e o título. Ambos figuram em vermelho, cor análoga à utilizada na imagem ao fundo, porém com contraste suficiente para que haja distinção entre as formas. A fotografia alto contraste do rosto em close cria uma mancha de cor homogêna. Diferentemente de Hirsch, Bern aposta em uma composição mais equilibrada.

Em **Antes o Verão** (Fig.239 e Fig.242) mais uma vez a cor preta domina a capa de Hirsch. Verifica-se contraste intenso entre o fundo preto e as áreas brancas do texto e da figura feminina. O recorte horizontal e posterior deslocamento causam distorção nos caracteres do título. O acento em vermelho-sangue cria um ponto focal na composição. As diagonais em diferentes direções doam movimento à capa. Enquanto Hirsch manipula a imagem figurativa, Marius Bern cria uma imagem abstrata. O título e o nome do autor permanecem intocados quanto a intervenções formais. Posicionados no centro da forma circular garantem sua visualização imediata. O fundo branco areja a composição, o azul luminoso colabora para a sensação de leveza.

Na capa de Hirsch de **O Gênio e a Deusa** (Fig.240 e Fig.243) imagem e texto encontram-se concentrados. Parte da pintura se sobrepõe ao caractere “o” do título, causando a im-



Figura 238. Capa Marius Bern 1962 14 x 21 cm

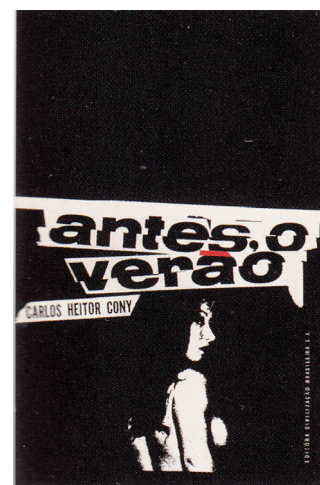


Figura 239. Capa Marius Bern 1964 14 x 21 cm

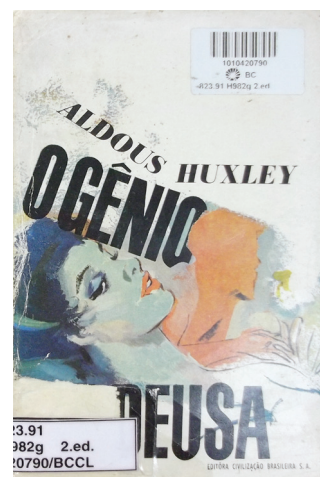


Figura 240. Capa Marius Bern 1967 14 x 21 cm



Figura 241. Capa Marius Bern
1968 14 x 21 cm



Figura 242. Capa Marius Bern
1967 14 x 21 cm



Figura 243. Capa Marius Bern
1968 14 x 21 cm

pressão de haver mais de um plano. A abundância de matizes cromáticos forma a imagem que se interpõe entre as palavras do título, segregando-o em diferentes blocos.

Na capa de Bern o texto ocupa parte do fundo da ilustração sem se sobrepôr à figura, preservando a legibilidade. A distância entre ambos é suficiente para evitar o amontoamento de formas. Título e nome do autor formam um bloco único, separados somente por um discreto fio tipográfico. Comparativamente, o tratamento dado à imagem da segunda capa é mais simples e esquemático.

A composição de Hirsch para a capa de **Informação ao Crucificado** (Fig.244 e Fig.247) é de caráter simbólico. O texto está localizado nas extremidades da capa e o título quase parece sumir no limite inferior da base. No caractere 'c' do nome do autor o designer invoca a cor presente na imagem, isolando-o das outras informações textuais. A escolha das cores gera uma capa vibrante e chamativa.

Em direção inversa, Marius Bern traduz o romance em uma cena figurativa a traço. A moldura dividida em duas seções auxilia na organização. As duas cores do fundo reforçam a divisão do espaço. As informações textuais no centro, são separadas em dois blocos: título acima e nome do autor abaixo. Um ponto comum nas duas capas é a estrutura similar utilizada por ambos na composição na qual a capa é dividida ao meio, sugerindo a idéia de oposição entre imagem superior e imagem inferior.

Em **Trem de Istambul** (Fig.245 e Fig.248), Hirsch se vale da transparência para compor parte do nome do autor, criando um jogo de sobreposição dos caracteres. O superdimensionamento do texto faz com que parte das letras sejam excluídas da capa. A interpretação mais sombria do que a de seu sucessor, é representada não só através das cores, mas também por seu conteúdo.

Na capa de Marius Bern, apesar de haver corte em parte do nome do autor, seu uso é mais comedido. Os traços

simples, com poucas nuances de sombra constroem a imagem literal relacionada à informação do título.

Em **Tóia** (Fig.246 e Fig.249) de Hirsch, A ilustração de traço mais duro é detalhada e demonstra afinco na criação da imagem. A cena construída exige do leitor uma leitura mais detida. Posicionado abaixo, o texto encontra-se unido em único bloco. O caractere “A” do título recebe detalhes triangulares coloridos.

Na capa de Bern, o desenho adentra o título que impera na capa. A figura com aspecto de esboço, revela poucos detalhes. Todos os elementos estão dispostos na diagonal. A interpretação da obra é mais evidente e menos requintada.

Na capa para **Lolita** (Fig.250 e Fig.251) Hirsch integra a figura feminina ao “i” do título. A área abaixo é delegada ao vazio e ao diminuto nome do autor que corta diagonalmente o espaço em branco. A capa é ousada e um ícone do design gráfico brasileiro. A capa demonstra a habilidade gráfica que Hirsch possuía.

Bern procura aproximar a figura do texto utilizando o fio tipográfico como elemento imagético no qual a menina se apóia. A composição: texto mais imagem, emprega todo o espaço disponível. A ilustração, com aspecto menos gráfico que a de Hirsch, dialoga com os desenhos gestuais das capas analisadas no início do capítulo.

O estilo dos dois designers se aproxima em algumas capas nas quais Hirsch apresenta uma estrutura mais reforçada e parcimônia quanto ao tratamento do texto e imagem, resultando em capas mais limpas visualmente. Verifica-se no design de ambos a presença do texto em diagonal e do círculo de cor chapada, porém a forma de utilização dos mesmos difere. Bern parece considerar por mais vezes os limites das capas do que Hirsch, promovendo áreas de respiro mais generosas entre texto e imagem, texto e margens. Os fios tipográficos e molduras estão presentes ocasionalmente no design de Hirsch, porém



Figura 244. Capa Marius Bern
1961 14 x 21 cm



Figura 245. Capa Marius Bern
1968 14 x 21 cm



Figura 246. Capa Marius Bern
1962 14 x 21 cm



Figura 247. Capa Marius Bern
1966 14 x 21 cm



Figura 248. Capa Marius Bern
1966 14 x 21 cm

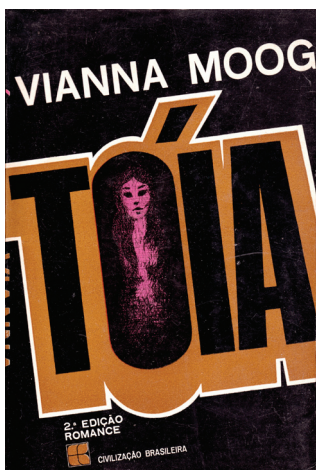


Figura 249. Capa Marius Bern
1968 14 x 21 cm



Figura 250. Capa Marius Bern 1959
14 x 21 cm

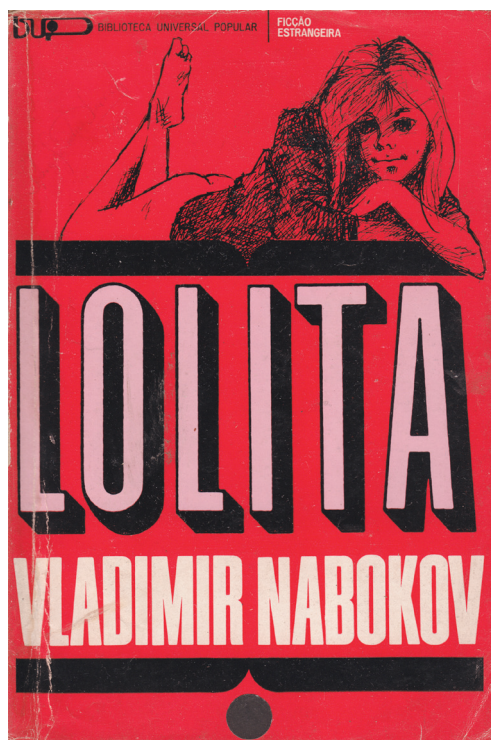


Figura 251. Capa Marius Bern 1968
14 x 21 cm

não tem o mesmo peso e importância que nas capas de Bern. O teor das imagens é uma diferença marcante na comparação das capas. Hirsch tem a tendência a adotar imagens com significados mais fortes enquanto Marius Bern aposta em imagens mais sutis.

Os dois capistas desempenharam seu papel de maneira diversa. A comparação entre as capas criadas pelos dois designers possibilita, além da constatação das características em comum, a visualização das peculiaridades de cada produção, e evidencia o estilo pessoal.

CONCLUSÃO

As capas de Bern são o resultado de uma equação, na qual a criação do designer é influenciada por condições presentes no campo do design gráfico, no campo editorial, no contexto da editora e no contexto social do período. Condições essas que atuam como forças paralelas e condicionam o design em certas especificidades.

Certas limitações impostas pela tecnologia disponível no período resultam em escolhas estéticas que não dependem somente da vontade criativa do designer, mas também das possibilidades de confecção.

Das capas de Marius Bern parece emergir da superfície o estilo de sua época. Referências visuais que remetem à Pop Art, à arte psicodélica. O uso de cores vibrantes, o tratamento da imagem e as formas de composição situam as criações em seu momento histórico. Apesar do espírito da época se apresentar em suas capas, pode-se constatar uma grande proximidade formal com as capas criadas atualmente. Muitas das criações aqui analisadas poderiam circular pelas livrarias de hoje em dia.

As criações de Bern, assim como as de Hirsch e Spínola só puderam existir devido à postura revolucionária de Ênio Silveira e sua crença na importância do design das capas.

Bern criou capas em uma vasta gama de estilos misturando variadas fontes estilísticas. Algumas de suas criações tem tratamento pictórico enquanto outras exploram a foto em alto contraste. O impacto de suas capas era alcançado através da manipulação livre das formas, cores e proporções.

Através da análise foi possível identificar algumas ca-

racterísticas recorrentes na produção de Bern. Soluções visuais típicas do período, como o alto contraste, o uso de fontes display inspiradas na psicodelia, as cores saturadas, a influência estética da Pop Art e a liberdade na composição tipográfica fazem parte do seu vocabulário. As capas fotográficas comprovam a habilidade de Marius Bern como editor de imagens. As ilustrações gestuais, impregnadas pelo seu estilo pessoal, denunciam seu passado no campo artístico. A dominância das ilustrações figurativas atentam para uma tendência do período que pode ser vista nas criações de outros designers atuantes na época. Sem regras rígidas, Bern passeia livremente por entre os limites do design, ora tendendo às capas mais gráficas ora às capas mais plásticas. Apesar de um certo traço de informalidade em seu design, o respeito à legibilidade é mantido, traduzindo-se formalmente no tratamento dispensado à tipografia e no modo de estruturação das capas. Sua preocupação, entretanto, não impede que suas composições sejam repletas de expressão.

A forma objetiva e direta com que aborda o conteúdo da obra literária em suas capas é mais um comprometimento de Bern com o leitor.

Bern fez parte da geração de designers que rompeu com as tradições e soube valorizar o produto literário utilizando o design como ferramenta.

Das imagens oriundas da *mass media* às pinturas e desenhos de sua autoria, Marius Bern explorou o design de capas de uma maneira particular e autoral, permitindo que sua obra seja identificada no meio de tantas outras capas de livros da época.

REFERÊNCIAS^{1*}

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Pioneira, 1994
- BAER, Lorenzo. **Produção Gráfica**. São Paulo: Senac, 1999
- CAMARGO, Mário (org.). **Gráfica : arte e indústria no Brasil, 180 anos**. São Paulo: Bandeirante Gráfica, 2003.
- CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008
- CLAUDIO, José. **Memórias do Atelier Coletivo**, Recife, São Paulo: Artespaço, 1979.
- DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- ESCOREL, A.L. **Brochura brasileira: objeto sem projeto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- FARIAS, Priscila. **Tipografia digital: O impacto das novas tecnologias**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998
- FERREIRA, Jerusa (org.). **Editando o editor: Ênio Silveira**. São Paulo: Edusp, 1992
- GUARALDO, Laís. UNIrevista - Vol. 1, nº 3: (julho 2006)
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação, a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000
- HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil: Sua história**. São Paulo: Metuchen N.J London: Edusp, The Scarecrow Press, 1982
- HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. São Paulo: Rosari, 2010
- HELLER, Steven. **Linguagens do design: Compreendendo o design gráfico**. São Paulo: Rosari, 2007
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HURLBURT, Allen. **Layout: O design da página Impressa**. São Paulo: Nobel, 1999.

^{1*} Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: Um guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

MEGGS, Philip B., PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de. **O Design gráfico brasileiro anos 60**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000

PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60**. São Paulo: Edusp, 1999.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e Resistência: Censura a Livros na ditadura Militar**. São Paulo: Edusp, 2011

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

VENTURA, Zuenir. 1968 **O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

VIEIRA, Luiz Renato. **Consagrados e malditos: Os intelectuais e a editora Civilização Brasileira**. Brasília: Thesaurus, 1998.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Dissertação de Mestrado

CECHINEL, Ivan O. **As cores nas capas da Editora Civilização Brasileira da década de 1960**. Campinas - SP. UNICAMP, 2010

MARIZ, Ana Sofia. **Editora Civilização Brasileira: O Design gráfico de um projeto editorial (1959-1970)**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005

NOGUEIRA, Julio G. **Letra e imagem: Tipografia nas capas de livros desenhadas por Eugênio Hirsch**. Campinas –SP: UNICAMP, 2009

Entrevistas concedidas à autora

ALMEIDA, Helio de. **Depoimento sobre o trabalho de capista e artista gráfico nos anos sessenta**. São Paulo. 31 mai. 2012. (260 min). transcrita

CALVI, Gian. **Depoimento sobre o trabalho de capista nos anos sessenta e sobre a sociedade no Estúdio Gráfico**. Campinas. 23 mar. 2012. (124 min). transcrita.

SPÍNOLA, Dounê. **Depoimento sobre o trabalho com a editora Civilização Brasileira**. Campinas. 4 abr. 2012. (51 min). transcrita.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERS, Josef. **La interacción del color**. Madrid: Alianza, 1989
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000
- ARGAN, Giulio. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas : 2 ed Papirus, 1995
- BAINES, Phil, HASLAM, Andrew. **Type & typography**. New York: Watson-Guptill, 2002.
- BANN, David. **Novo manual da produção gráfica**. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- BOAS, André Villas. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: 2AB, 2010
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico - versão 3.0** . São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- CARDOSO, Rafael. **O Design Brasileiro Antes do Design: Aspectos da História Gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac & Naify , 2005
- CARDOSO, Rafael. **Impresso no Brasil 1808-1930**. São Paulo: Verso Brasil Editora, 2009
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2004.
- DREW, Ned, STERNBERGER, Paul. **By its cover**. New York: Princeton Architectural Press, 2005
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: Transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Lech, 1998
- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Bluchner, 1982
- FAWCETT, Roger Tang. **O livro e o designer I : embalagem, navegação, estrutura e especificação**. São Paulo: Rosari, 2007
- FERRARA, L. D. **A ciência do olhar atento**. In: Olhar periférico. p.157-165. São Paulo: Edusp, 1993.
- FRASER, Tom, BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. São Paulo: Senac, 2007
- GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. São Paulo: Ltc, 1999

HELLER, Steven, MEGGS, Philip B. **Texts on type: critical writings on typography**. New York: Allworth, 2001.

HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Atelie, 2003.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer C. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre o plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997

MOLES, Abraham. **O Cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. São Paulo: Leo Christiano, 1982

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977

STOLARSKI, André. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

TOURAINÉ, Alain. **A sociedade post-industrial**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

TSCHICHOLD, Jan. **A Forma do livro: Ensaios sobre tipografia e estética do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

WOOD, Paul. et al. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998

Periódicos:

MARIZ, Ana Sofia, LIMA, Guilherme Cunha. “Experimentação e técnica: o novo design gráfico da brochura nacional no exemplo da editora Civilização Brasileira (1959-1970)”, *Revista de História da arquitetura* Designio 7/8, São Paulo, 09/2007.

Artigo:

MARIZ, Ana Sofia, LIMA, Guilherme Cunha. A trajetória de Marius Lauritzen Bern na editora Civilização Brasileira. . In: I Seminário

Brasileiro sobre o Livro & História Editorial, 2005, Rio de Janeiro. Anais do I Seminário Brasileiro sobre Livro e a História Editorial. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa e UFF, 2005. v. 1. p. 1-9.

ACERVOS E COLEÇÕES

Biblioteca Cesar Lattes - Unicamp

Shirley – E. V. Cunningham
A Semana De Gideon – J.J. Marric
Teatro Dialético – Bertolt Brecht
Uma Vida Encantada – Mary Mccarthy
Estratégia Do Desenvolvimento Brasileiro – Cibilis Da Rocha Viana
A Arte De Ser Mulher – Carmen Da Silva
Cemitério De Elefantes – Dalton Trevisan
Delineamentos Da Filosofia – Bertrand Russel
Os Nus E Os Mortos – Norman Mailer
Canibais E Cristãos – Norman Mailer
História Das Artes 1 – Carlos Cavalcanti

Biblioteca Centro De Lógica, Epistemologia E História Da Ciência - Unicamp

1934 – A Constituinte – Hélio Silva
1933 – A Crise Do Tenentismo – Hélio Silva
O Quilombo Dos Palmares – Edison Carneiro
1935 – A Revolta Vermelha – Hélio Silva
1931 – Os Tenentes No Poder – Hélio Silva
Problemas De Desenvolvimento Latino-Americano – Hélio Jaguaribe
Reforma Ou Revolução – Roland Corbisier
O Sentido Social Da Revolução Praieira – Amaro Quintas
Problemas Agrário Camponeses Do Brasil – M. Vinhas
História Das Idéias No Brasil – Cruz Costa
Interesse Nacional E Política Externa – José Honório Rodrigues
Literatura E Vida Nacional – Antonio Gramsci
O Que Se Deve Ler Para Conhecer O Brasil – Nelson Werneck Sodré
Introdução À Semântica – Adam Schaff
As Razões Da Independência – Nelson Werneck Sodré
A Organização Do Trabalho Na América Latina – Robert J. Alexander
A Democracia No México – Pablo González Casanova

Biblioteca Do Instituto De Artes - Unicamp

A Aventura Do Cinema – Renato May
Como Entender A Pintura Moderna – Carlos Cavalcanti
O Santo Inquérito – Dias Gomes
A Mistificação Das Massas Pela Propaganda Política – Sege Tchakhotine
O Pagador De Promessas – Dias Gomes
Pessach A Travessia – Carlos Heitor Cony
Conheça Os Estilos De Pintura – Carlos Cavalcanti

Biblioteca Instituto De Filosofia E Ciências Humanas - Unicamp

Fundamentos Da Estética Marxista – Nelson Werneck Sodré
Farias Brito Ou Uma Aventura Do Espírito – Sylvio Rabello
Fundamentos Da Economia Marxista – Nelson Werneck Sodré
Depois De Krushev – Giuseppe Boffa
A Sociologia Na União Soviética – Uma Visão Marxista Das Ciências Sociais
A Expansão Econômica Dos Estados Unidos Na América Latina – Z.

Romanova

Ironias Da História – Isaac Deutscher

Economia Burguesa E Pensamento Tecnocrático – Marc Rivière

Lênin Cultura E Revolução Cultural

A Questão Agrária Em Portugal – Álvaro Cunhal

Fundamentos Do Materialismo Dialético – Nelson Werneck Sodré

Trotsky – O Profeta Banido – Isaac Deutscher

Neocolonialismo E Controle Da Natalidade – Mário Victor Pacheco

O Romano – Mika Waltari

A Revolução Inacabada – Rússia 1917-1967 – Isaac Deutscher

Memórias De Um Soldado – Nelson Werneck Sodré

O Colapso Do Populismo No Brasil – Octavio Ianni

Dr. Getúlio Sua Vida E Sua Obra – Dias Gomes E Ferreira Gullar

Biblioteca Instituto De Estudos Da Linguagem - Unicamp

D.H Lawrence – Anthony Beal

O Homem Contra O Mito – Barrows Dunham

Época De Queirós E O Século XIX – Vianna Moog

A Constituição Federal – Osny Duarte Pereira

A Constituição Do Brasil 1967- Osny Duarte Pereira (Sem Capista)

Itinerário Silvio Romero – Sylvio Rabello

Doistoevski Artista – Leonid Grossman

O Deus Faminto – Macedo Miranda

Cavalaria Vermelha - Isaac Babel

Escritores Brasileiros Contemporâneos 2 – Renard Perez

Escritores Brasileiros Contemporâneos 1 – Renard Perez

Poesia De Mário Faustino – Mário Faustino

Arquivo Edgar Leuenroth - Unicamp

Uma Arma Para Johnny – Dalton

Trotsky O Profeta Desarmado – Isaac Deutscher

Trotsky O Profeta Armado – Isaac Deutscher

Neocolonialismo – Último Estágio Capitalismo – Kwame N’krumah

A Idéia Do Cinema – José Lino G.

Poesia Viva 1 – Vários Autores

O Poder Jovem – Arthur José Poerner

O Marxismo E O Indivíduo – Adam Schaff

O Capital Estrangeiro Na Imprensa Brasileira – Genival Rabelo

Argélia – O Caminho Da Independência - Jr José Poerner

Teatro Político – Erwin Piscator

O Processo De Criação No Cinema – John Howard Lawson

A Vida De Lênin 1 – Louis Fischer

A Vida De Lênin 2 – Louis Fischer

Subdesenvolvimento E Estagnação Na América Latina – Celso Furtado

Quatro Quarteto T. S. Eliot

Pancho Villa – William Douglas Lansford

Quem Ajudou A Hitler – L. Maiski

Sartre – Maurice Crastron

Lutando Na Espanha – George Orwell

Leitura Básica De O Capital – Alfredo Lisboa Browne

Metafilosofia – Henri Lefebvre

O Trem De Istambul – Graham Greene

Biblioteca César Lattes Coleções Especiais - Unicamp

Poesia Russa Moderna – Irmãos Campos
Quarup - Antônio Callado
Paixão E Morte De Silva E Jardim – Mauricio Vinha Queiroz
Os Intelectuais E A Organização Da Cultura - Antonio Gramsci
Roteiro De Macunaíma – Cavalcanti Proença
Por Uma Esquerda Democrática – Michael Harrington
Subdesenvolvimento E Estagnação Na América Latina – Celso Furtado
Lira E Antilira – Mário Drummon Cabral
Padre Cícero – Mito E Realidade – Otacílio Anselmo
Vinte Cinco Anos De Literatura – Otto Maria Carpeaux
Nosso Sinhô Do Samba – Edigar De Alencar
História Da Prostituição – Lujo Bassermann
Presença De Alberto Torres – Brabosa Lima Sobrinho
Ópera Dos Mortos – Autran Dourado
Brasil Em Tempo De Cinema- Jean Claude Bernardet
Introdução À Revolução Brasileira – Nelson Werneck Sodré
Morte Da Memória Nacional – Franklin De Oliveira
Se Correr O Bicho Pega Se Ficar O Bicho Come – Oduvlado Vianna,
Ferreira Gullar
Esperidião – Benedicto Valladares
As Mil E Uma Vidas De Leopoldo Froés – R. Magalhães Junior
Um Rio Imita O Reno – Vianna Moog
Roteiro Literário De Portugal E Do Brasil 1- Álvaro Lins – Aurélio B.
Hollanda
Roteiro Literário De Portugal E Do Brasil 2- Álvaro Lins – Aurélio B.
Hollanda
Cultura E Situação Racial No Brasil – Thales De Azevedo
Raças E Classes Sociais No Brasil – Octavio Ianni
Margem Das Lembranças Um Cavalheiro Da 2ª Decadência – Hermilo
Borba Filho
A Horas Dos Ruminantes – José J. Veiga
Os Mortos Contam Sua História – Jürgen Thorwald
Inspetor, Sonhe Comigo – Joyce Porter
O Gênio E A Deusa - Aldous Huxley
O Enterro Da Cafetina – Marcos Rey
S.O.S Sentimental – Zsu-Zsu Vieira
Sílvia - E.V. Cunningham
Euclides Da Cunha – Sylvio Rabello
Código De Minas E Poesia Anterior – Affonso Ávila
Os Ratos – Dionélio Machado
Teatro Dialético – Bertolt Brecht
Primeira Epístola De Jm.Jzé. Da Sva. Ver O Tiradentes – Dantas Motta
(Desenho Hirsch, Montagem Marius)
Lídia – E. V. Cunningham

Biblioteca Aldir Giglioti

O Fim De Hitler – Elena Rzhevskaya
O Fbi Por Dentro – Fred J. Cook
A Cidade Das Mulheres – Ruth Landes
Nilo Peçanha E A Revolução Brasileira

Contos De Guerra – Mikhail Sadorveanu
Carlota Joaquina – A Rainha Devassa – João Felício Dos Santos
Antologia Do Conto Moderno Português – Temístocles Linhares

Acervo Chico Homem De Melo

O Simples Coronel Madureira – Marques Rebelo
Arthur Azevedo E Sua Época: R. Magalhães Junior
O Desfile Fatídico – J.J Marric
Escolho As Minhas Armas – Gordon Parks
Comediantes – Graham Greene
Os Italianos – Luigi Barzini
Phyllis – E.V Cunningham
30 Dias De Tensão – J.J Marric
Um Dia Infernal – J.J Marric
Bertolt Brecht – Paolo Chiarini
Depois De Kruschev – Giuseppe Boffa
Ferro E Independência – Osny Duarte Pereira
Os Trabalhos De Gideon – J.J Marric
Vietnã Norte – Wilfred Burchett
A Crise Do Tenentismo – Hélio Silva
Joyce – S.L Goldberg
O Instinto Supremo – Ferreira De Castro
A Guerra Conjugal – Dalton Trevisan
A Hora Dos Ruminantes – José. J Veiga

Acervo Pessoal Julio Giacomelli

Lolita – Wladimir Nabokov
O Trem De Istambul – Graham Greene
Informação Ao Crucificado – Carlos Heitor Cony

Acervo Pessoal Carina Naufel

Atrocidade - Ka-Tzenik
A Herdeira – Henry James
O Último Magnata – F Scott Fitzgerald
Satiricon – Petrônio
Cartas Abertas Ao Presidente – Norman Mailer
Poemas Da Liberdade – Edmundo Moniz
Caiu Na Vida – Miroel Silveira
A Tragédia De Sacco E Vanzetti – Francis Russel
A Noite Sem Homem – Orígenes Lessa
México Rebelde- John Reed
A Equipe De Gideon – J.J Marric
Sobre Todas As Coisas – Carlos Heitor Cony
Matéria De Memória – Carlos Heitor Cony
Como Uma Tarde Em Dezembro – José Conde
Penélope – E. V Cunningham
Contos – Herman Hesse
Tempos Idos E Vividos – Benedicto Valladares
Esta Nação Corrompida – Fred J. Cook
Na Selva De São Paulo – Helena Silveira
Vanguarda E Subdesenvolvimento – Ferreira Gullar
Um Sonho Americano – Norman Mailer

Informação Ao Crucificado – Carlos Heitor Cony
 Um Caso Liquidado – Graham Greene
 O Inspetor Gideon E Os Incêndios – J.J. Marric
 Filho De Ladrão – Manuel Rojas
 Massacre Em Roma – Robert Katz
 O Novo Estado Industrial – John Kenneth Galbraith
 O Cavalo Da Noite – Um Cavalheiro Da Segunda Decadência 3 – Hermilo Borba Filho
 Os Tenentes Na Revolução Brasileira
 Ascensão E Queda Do Projeto Camelot – Irving Horowitz
 Emissários Do Diabo – Gilvan Lemos
 Porque Os Homens Matam – Frank Arnau
 Bábi Iar – Anatoly Kuznetsov
 A Revolução Tecnológica E A Decadência Contemporânea – Michael Harrington
 Uma Nova História Dos Estados Unidos – Herbert Aptheker
 Economia Burguesa E Pensamento Tecnocrático
 Metal Do Diabo – Augusto César Céspedes
 Que Futuro Espera A Humanidade – Vários Autores
 Poetas Portugueses Modernos – João Alves Das Neves
 Os Crimes De Cabot Wright – James Purdy
 A Porteira Do Mundo – Hermilo Borba Filho
 Indústria Farmacêutica E Segurança Nacional – Mário Victor De Assos Pacheco
 A Natureza Das Coisas Culturais – Marvin Harris
 Os Artifícios Do Capitalismo – David T. Zabelon
 Léguas Da Promissão – Adonias Filho
 Giovanni – James Baldwin
 Dize-Me Com Quem Andas – Mary Mc Carthy
 A Madona De Cedro – Antônio Callado
 Tóia – Vianna Moog
 Empréstimo-Nos Seu Marido – Graham Greene
 Alice – E.V. Cunningham
 O Ano Vermelho – Monis Bandeira Clovis Melo
 As Cariocas – Sérgio Porto
 Pancho Vila – William Douglas Lansford
 Atentado Contra Heydrich – Dusan Hamsik
 Quarup – Antônio Callado
 Antes O Verão – Carlos Heitor Cony
 Um Talento Para O Amor – Richard Condon
 Gideon Avança O Sinal – J.J. Marric
 Usa X Vietcong – Fernand Gigon
 Mark Twain – Douglas Grant
 Na Pista De Martin Bormann – L. Bezymensky
 Senhora Na Boca Do Lixo – Jorge Andrade
 Inspetor Mate Esta – Joyce Porter
 Gideon Contra O Crime – J.J. Marric
 As Três Quedas Do Pássaro – Maria Geralda Mello
 Um Guarda-Chuva Para O Coronel – Joel Silveira
 O Espião Involuntário – Joyce Porter
 As Marcas De Caim – Jurgen Thorwald
 A Máfia Por Dentro – Norman Lewis

Aspirações Nacionais – José Honório Rodrigues
Charles Chaplin – Carlos Heitor Cony
Lolita – Vladimir Nabokov
O Caminho Dos Tormentos 3 – Manhã Sombria – Alexei Tolstoi
Desastres Do Amor – Dalton Trevisan
A Memorável Noite De Gideon – J.J. Marric
O Sr. Capitão E A Heróica Morte Do Combativo Guerreiro – Luís Henrique
Sally – E. V. Cunningham
O Lobo Da Estepe – Herman Hesse
O Homem Invisível – H.G. Wells
Da Próxima Vez O Fogo – James Baldwin
Helen – E. V. Cunningham
Angola – Américo Boavida