Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita"
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Programa de Pós-graduação em Design

CAPAS DE VICENTE DI GRADO NA DÉCADA DE 1960: ANÁLISES E LEITURAS

Márcio Antonio Fernandes Duarte

Bauru
2013

MÁRCIO ANTONIO FERNANDES DUARTE

CAPAS DE VICENTE DI GRADO NA DÉCADA DE 1960: ANÁLISES E LEITURAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, como parte do requisito à obtenção do Título de Mestre em Design – Área de Concentração: Planejamento do Produto.

Orientadora: Profª. Drª. Mônica Moura

Bauru
2013

Duarte, Márcio A. Fernandes.
Capas de Vicente Di Grado na década de 1960: análises e leituras / Márcio Antonio Fernandes Duarte, 2013

Orientadora: Drª. Mônica Cristina de Moura

146f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de São Paulo. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2013.

1. Design Editorial. 2. Capas de livros. 3. Vicente Di Grado. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

MÁRCIO ANTONIO FERNANDES DUARTE

CAPAS DE VICENTE DI GRADO NA DÉCADA DE 1960: ANÁLISES E LEITURAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, como parte do requisito à obtenção do Título de Mestre em Design – Área de Concentração: Planejamento do Produto.

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Mônica Cristina de Moura
FAAC - UNESP - Campus Bauru
Orientadora

_____

Prof. Dr. André Fábio Villas-Boas
Escola de Comunicação / ECO-UFRJ

_____

Profª. Drª. Paula da Cruz Landim
FAAC - UNESP - Campus Bauru

Bauru, 27 de setembro de 2013

Dedico este trabalho a todos que fizeram parte dele de maneira incondicional e plena: a Deus, primeiramente, a Alessandra e Letícia Sayuri, minha vida e meus pais, sempre presentes.

Agradecimentos

A Profª. Drª. Mônica Moura, por ter acreditado nesta pesquisa mesmo quando eu já não acreditava, me apoiando desde o início deste trabalho, com muita dedicação e principalmente paciência.

Aos docentes e funcionários do programa de Pós-Graduação da FAAC pelo carinho e atenção durante esta etapa. A Capes pelo apoio financeiro na reta final. Aos professores Washington Dias Lessa (ESDI) e Cássia Letícia Carrara Domiciano (FAAC-UNESP) pelas valiosas contribuições.

A minha esposa Alessandra e filha Letícia Sayuri pela paciência e compreensão nos momentos de ausência - **amo vocês mais que tudo.** À minha mãe, pelos lanchinhos e em especial ao meu pai, pelo companheiro de estrada - literalmente - e desabafos neste tempo. E todos meus familiares pelo apoio e incentivo.

Aos amigos e companheiros de mestrado Andrea, Jamile, Mariana, Patrícia, Rosana e Dr. Irajá, que sempre me encorajaram e ajudaram no que foi necessário. Ao Renato que até os últimos minutos discutiu comigo conceitos de design. E ao Dr. Ricardo que, mesmo não sabendo disso, sempre me incentivou à continuar.

Aos sebos e livrarias que visitei para a realização deste trabalho. E claro, ao Centro Universitário Belas Artes, por tudo.

Muito Obrigado de coração.

RESUMO

DUARTE, Marcio A Fernandes. **Capas de Vicente Di Grado na década de 1960: análises e leituras.** Bauru, 2013. Dissertação (Mestrado) – FAAC-UNESP - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual de São Paulo – Campus de Bauru.

Este estudo tem por objetivo, um resgate da obra de Vicente Di Grado e sua participacão como capista na Editora Clube do Livro, existente entre os anos de 1943 e 1976. Para tanto, se observou a evolução história do mercado editorial no Brasil, compreendendo como se deu o início do design editorial. Passando pela estrutura do livro, seu produto final, permeando suas diversas formas de existir, assim como suas formas de percepção pelo leitor. Prendendo-se nas capas, objeto de estudo e reflexão deste trabalho, explorando seus componentes, muitas vezes esquecidos e suas composições. Se valendo das ferramentas do Dsign da Informação e de Análise Gráfica, se compreende como o processo de design pode ser utilizado para elaborar estruturas visuais possíveis de leituras. Compreendendo como a construção estético-formal das capas de Vicente Di Grado durante a década de 1960 sofre mudanças e influências, apresentando um panorama de seu legado, ainda pouco explorado por estudos.

Palavras-chave: Capas de livros, Clube do Livro, Design da informação, Design editorial, Vicente Di Grado

ABSTRACT

DUARTE, Marcio A Fernandes. **Vicente Di Grado`s covers in the 1960`s: analyzes and readings.** Bauru, 2013. Dissertação (Mestrado) – FAAC-UNESP - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual de São Paulo – Campus de Bauru.

This study aims, a rescue of the work of Vincent Di Grado and his participation as a cover artist on Publisher Book Club, between the years 1943 and 1976. Therefore, observed the evolution history of publishing market in Brazil, comprising as it did the start of editorial design. Going by the book's structure, its final product, permeating its various forms to exist, as well as forms of perception by the reader. Holding up the covers, the object of study and reflection of this work, exploring its components, often forgotten and their compositions. Taking advantage of the tools of the Information Dsign and Graphical Analysis, is to understand how the design process can be used to produce visual structures of possible readings. Understanding how the construction of the formal-aesthetic covers Vicente Di Grado during the 1960s undergoes changes and influences, presenting an overview of his legacy, still unexplored by studies.

Keywords: Book covers, Clube do Livro, Editorial design, Information design, Vicente Di Grado

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

PANORAMA EDITORIAL BRASILEIRO ATÉ 1960 22
1.1 A indústria editorial brasileira no Século XX 23
1.1.1 A Revolução (Editorial) de 1930 27
1.1.2 Mercado editorial brasileiro na década de 1960 29
1.2 A Editora Clube do Livro 33
1.2.1 A linha editorial do Clube do Livro 35
1.2.2 Evolução gráfica das capas do Clube do Livro 40
1.3 Vicente Di Grado: artista e capista 44

LIVRO: OBJETO DE FAZER PENSAR 48
2.1 Os "livros" do livro 49
Os livros de imagens 49
O livro-objeto 53
O livro de artista 55
2.2 O (objeto) Livro 57
2.3 Projeto Gráfico Editorial 58
2.2.1 Elementos Projetuais do Livro 60
2.2.1.1 Formato 61
2.2.1.2 Tipografia 64
2.2.1.3 Diagramação 67

OLHEM PARA MIM: AS CAPAS 70
3.1 Elementos estruturais da capa de um livro 71
Segunda e terceira capas 72
Quarta capa 73
Orelhas 74
Lombada 76
Sobrecapa 77
3.2 Elementos Compositivos da capa 79
3.2.1 Tipografia 80
3.2.2 Imagens: Ilustração ou fotografia? 81
3.2.3 Cor 85
3.2.4 Acabamentos 86

“LENDO” CAPAS: A INFORMAÇÃO COMO PROCESSO DE DESIGN 90
4.1 Design da Informação 92
4.2 Estrutura de análise gráfico-visual 95
4.2.1 Critérios metodológicos de análise 96

AS CAPAS DE VICENTE DI GRADO NA DÉCADA DE 1960 100
5.1 Análise descritiva das capas do Clube do Livro 100
5.2 Grupos de análise: segmentação da amostra 104
5.2.1 Figura humana em destaque 105
5.2.2 Relação entre ilustração e título 107
5.2.3 Profundidade espacial 109
5.2.4 Divisões gráficas e planos visuais 110
5.2.5 Composições tipográficas destacadas 111
5.2.6 Estruturas diferenciadas 114

CONCLUSÃO 117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 120
ANEXOS 127

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “Vergastas” (1889), de Lúcio de Mendonça, com capa desenhada por Raul Pompéia. 20

Figura 2: Capa do livro “Urupês” (1918), de Monteiro Lobato ilustrada por José Wasth Rodrigues. 21

Figura 3: Capas da Collecção de Obras Celebres, para a Editora Americana. A esquerda “Crime e Castigo” (1930), de Dostoiewsky, com capa de Di Cavalcanti. Ao centro “Uma Confissão” (1931), de Gorki com capa de Geraldo Orthof e à direita, “A Mãe” (1931), de Gorki e capa de Oswaldo Teixeira 22

Figura 4: Capa de Tomás Santa Rosa para a Editora José Olympio, de 1943 ... 24

Figura 5: “O Macaco e a Essência” (1966), capa de Eugênio Hirsch para a Civilização Brasileira 27

Figura 6: Capas de “Memórias do Cárcere” (1953) de Graciliano Ramos com capa de Tomás Santa Rosa e de “O Segredo” (1966) de Alfred de Musset com capa de Vicente Di Grado 28

Figura 7: Imagem inserida na contracapa dos livros da Editora Clube do Livro . 31

Figura 8: Imagem de anúncio apresentando o Clube do Livro 32

Figura 9: Nota do Clube do Livro sobre a iniciativa de explicar o texto a seus leitores a fim de um melhor aproveitamento 33

Figura 10: Nota explicativa enaltecendo os valores e objetivos do Clube do Livro 33

Figura 11: Anúncio contido na segunda orelha do livro “Prima Belinha” (1957), de Ribeiro Couto, promovendo o curso de desenho do designer Vicente Di Grado 35

Figura 12: Capa de “O Guarani” (1943), de José de Alencar 36

Figura 13: Capa de “A Teoria da Distância” (agosto/1950), de Aristides Ávila ... 37

Figura 14: Capa de “Uma Aventura de Natal” (outubro/1956), de Charles Dickens 37

Figura 15: Capa de “O Segredo” (setembro/1966), de Alfred de Musset 38

Figura 16: Capa de “Uma Paixão no Deserto” (1972), de Honoré de Balzac 39

Figura 17: Capa de “A Semente” (janeiro/1977), de Marília Fairbanks Maciel ... 39

Figura 18: Capa e ilustrações internas de Vicente Di Grado para “O Califa” (1972), de Machado de Assis 40

Figura 19: Escultura de bronze de São Francisco (1962), acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo 41

Figura 20: Imagem do prof. Vicente Di Grado 42

Figura 21: Páginas de “A Fada Afilhada” (2001), de Marilda Castanha 46

Figura 22: “Livro Ilegível” (1955), de Bruno Munari 47

Figura 23: “Pré-livros” (1980) de Bruno Munari 48

Figura 24: Reprodução do livro “Na Noite Escura” (1962), de Bruno Munari ... 49

Figura 25: “Poemóbiles” (1974), de Augusto de Campos e Júlio Plaza 50

Figura 26: “Livro de Carne” (1978-1979), de Artur Barrio 50

Figura 27: “ABC” (1968), Elaine L. Downing. No formato de um acordeão, faz parte da exposição Abecedarium 51

Figura 28: “Caixa Verde” (1934), de Marcel Duchamp. Considerado um dos primeiros livros de artista 52

Figura 29: Capa de Fernando Correia Dias para “Últimas Cigarras” (1915). Poema de Olegário Mariano 55

Figura 30: As partes de um livro 56

Figura 31: Diagrama de montagem de cadernos com imposição de páginas ... 59

Figura 32: As várias capas impressas na Oficina Tipográfica São Paulo de “Coração” (2011), de Edmondo De Amicis, publicado pela Cosac Naify 60

Figura 33: Tipografias sem serifa e com serifa 62

Figura 34: Estrutura da capa de um livro 67

Figura 35: Capa de Márcia Mattos para o livro “A Coruja de Minerva” (2010), de Nelson Sanjad 68

Figura 36: Segunda capa do livro “Vozes da Cidade” (2011), de Fred Góes, Editora

Senac. Projeto gráfico LESTE 69

Figura 37: Exemplo de uma quarta capa. Fonte: “Paranormal uncensored: a raw look at Louisiana ghost hunting” (2008), de Brad Duplechien 70

Figura 38: Capa de “Os Sentidos da Paixão” (1987), organização de Adauto Novaes para a Companhia das Letras, Capa Moema Cavalcanti 71

Figura 39: Capa do livro “Tudos” (1990), de Arnaldo Antunes: capa e orelha/ marca-página (destacada), capa e projeto gráfico de Arnaldo Antunes e Zaba Moreau 71

Figura 40: Exemplos de livros com as várias disposições de lombadas 72

Figura 41: Sobrecapa do livro “Arte Brasileira: Arte Moderna e Contemporânea” (Projeto acadêmico). Projeto gráfico de Nathalia Cury 73

Figura 42: Livro “Me Dê um Conselho” (2012), de Daniel Motta, editora Altamira Editorial 74

Figura 43: Livro “Panelinha | Receitas que funcionam” (2000), de Rita Lobo, Editora: Senac São Paulo 74

Figura 44: “Ali Smith’s Supersonic 70s” (2005), de Ali Smith, Designer: Katie Gibb, Art director: Jim Stoddart & John Hamilton, Typeface: FGroove 75

Figura 45: Capas tipográficas. “No Country For Old Men” (1999), de Cormac McCarthy, designer: David Pearson, e “Man Alone With Himself” (1999), de Friedrich Nietzsche, designer: Phil Baines 76

Figura 46: “The Annotated Uncle Tom’s Cabin” (2006), de Harriet Beecher Stowe. Designer: Chin Yee Lai 77

Figura 47: “Urupês” (1918), de Monteiro Lobato, com capa ilustrada por Wasth Rodrigues 78

Figura 48: Capas de “Urupês” (1918), de Monteiro Lobato, ilustrada por Wasth Rodrigues; “Memórias do Cárcere” (1953), de Graciliano Ramos, com capa de Tomas Santa Rosa para a Livraria José Olympio, e “O Macaco e a Essência” (1966), de Aldous Huxley, com capa de Eugênio Hirsch para a Civilização Brasileira 79

Figura 49: “The Secret Life Of Emily Dickinson” (2010), de Jerome Charyn, Designer: Gabriele Wilson, Ilustrador: Silja Goetz 80

Figura 50: “Do Me” (2007), de Steve Almond. Designer: Sean Tejaratchi, Typeface: Torino 80

Figura 51: Percepção das cores 81

Figura 52: “A Clockwork Orange” (1999), de Anthony Burgess. Designer: David Pelham, Typeface: Eurostile 82

Figura 53: “Secrets of Dungeon Mastery” (1988), Software Heaven, Inc. “The Silver Palace Restaurant” (2005), de Mark Abey 83

Figura 54: “Curiosity: How Science Became Interested in Everything” (2012), de Philip Ball 84

Figura 55: Processo de comunicação estética do livro 87

Figura 56: Interdisciplinaridade do design da informação permeia cinco áreas de influência 88

Figura 57: Quadro demonstrativo da divisão de elementos de análise gráfica 93

Figura 58: Detalhes de capas, respectivamente, de “A insídia” (junho/1968) de Joan Tenzate e “O enfermeiro” (julho/1968) de Machado de Assis, mostrando a mudança de identificação da editora 97

Figura 59: Capa e orelhas de título do Clube do Livro, de fevereiro de 1962, desenvolvida por Vicente Di Grado. É possível perceber o padrão visual da editora 98

Figura 60: Gráfico de distribuição das características existentes nas capas da amostra 100

Figura 61: Capa de “Pôrto do Remanso” ,de Geraldina Marx (abril de 1960). O triângulo representa o sentido de ação da narrativa. Em vermelho as divisões gráficas 101

Figura 62: Capa de “A Provinciana”, de Vicente Ragognetti (março de 1962) . 102

Figura 63: “Os Rubis”, de J. M. Forman (junho de 1964) 103

Figura 64: “A muralha da China”, de Franz Kafka (março de 1968) 104

Figura 65: “Os encontros”, de Zuzu Ferreira (junho de 1965) 105

Figura 66: “A Feiticeira”, de Massimo D’Azeglio (novembro de 1961) 106
Figura 67: “A rainha sem nome”, de J. E. Harzenbuch (março de 1964) 107
Figura 68: “Adolescência”, de Máximo Gorki (maio de 1964) 108
Figura 69: “O Medalhão”, de Machado de Assis (julho de 1965) 109
Figura 70: “O espião”, de P. E. Oppenheim (junho de 1960) 110
Figura 71: “O Cordão dos Milagres”, Mário Gracioti (1966) 111

"o objeto livro na prateleira de uma livraria oferece ao leitor potencial uma série de informações que o conduzirão, ou não, ao cerne do objeto, o texto do autor."

1 INTRODUÇÃO

O mercado editorial, mesmo com as inúmeras adversidades por que passa atualmente, está cada dia mais firme em suas raízes e mais estabilizado como veículo de disseminação de informação e conhecimento. Dentro desse panorama, o presente trabalho busca, por meio de uma pesquisa bibliográfica e documental, traçar um perfil de como se deram as mudanças na forma de se pensar a capa do livro no Brasil, considerando a atuação da Editora Clube do Livro e seu principal artista gráfico, Vicente Di Grado, além de observar alguns dos nomes que influenciaram essas mudanças.

Tendo em vista a relevância do resgate e registro histórico sobre o design brasileiro, esta pesquisa dá enfoque ao design editorial a partir da reflexão e análise da obra de Vicente Di Grado, durante a década de 1960, levando em conta sua importância histórica para o design nacional e como um período de interessante participação da editora no mercado.

Esta abordagem faz refletir sobre como o mercado editorial sempre proporciona motivação para estudos e discussões. Este estudo busca responder as seguintes questões:

> Quais eram os elementos gráficos e os diferenciais explorados na capas desenvolvidas por Vicente Di Grado para a Editora Clube do Livro?
>
> Como esse autor estabelecia as relações entre os elementos de informação/comunicação?
>
> Vicente Di Grado em sua atuação na Editora Clube do Livro desenvolveu uma mudança gráfica significativa na década de 1960?

Objetivos Gerais

Estabelecer uma coleta de dados visuais sobre o tema, a fim de criar uma análise das capas produzidas por Vicente Di Grado durante a década de 1960, bem como seu estilo de ilustração e características tipográficas;

Identificar parâmetros gerais de apresentação estética, enquanto projeto de design, estabelecendo assim uma leitura visual da obra de Vicente Di Grado;

Analisar e interpretar os elementos das capas utilizando os princípios do design da informação e técnicas de design gráfico.

Objetivos específicos

Relacionar os elementos informacionais utilizados e suas relações sígnicas com a percepção das capas;

Verificar possíveis mudanças visuais promovidas por Vicente Di Grado, durante o período abordado;

O design gráfico brasileiro é um tema pouco explorado pelos pesquisadores até o momento. Em sua grande maioria, as referências existentes se valem da história mundial do design para criar um paralelo de estilos e tendências. No Brasil, comenta-se que a atividade se iniciou na década de 1960 com a instalação da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, no Rio de Janeiro, porém, artistas de todos os segmentos sempre foram influenciados pelos movimentos artísticos e já apresentavam seu potencial para o desenvolvimento de projetos de design, mesmo antes da ampla utilização do termo.

Visto a falta de referências sobre vários designers e artistas nacionais, e por se tratar de um assunto muito pertinente, um estudo sobre a atividade editorial no Brasil nas primeiras décadas do século XX, aprofundando-se no período entre 1950 e 1970, origina um pano de fundo adequado para a compreensão dos acontecimentos e mudanças ocorridas no segmento editorial. Traçar o perfil do Clube do Livro, editora que atuou no país entre as décadas de 1940 e 1980 e examinar sua expressão gráfica peculiar, finalizando com a análise da obra de Vicente Di Grado, seu principal capista e ilustrador, cuja obra é caracterizada

por ilustrações e tipografias únicas, criadas para cada título exclusivamente, o que a torna bastante interessante, completam o estudo.

Para tanto, pretende-se estabelecer uma coleta de dados visuais sobre o tema a fim de criar um catálogo das obras de Vicente Di Grado, que servirá de suporte para a análise das capas, seu estilo de ilustração, características tipográficas, assim como realizar uma leitura visual de sua obra, traçando parâmetros gerais de apresentação estética, enquanto projeto de design.

Metodologia

Este estudo pretende basear-se nas capas criadas por Vicente Di Grado, entre 1950 e 1970, com um número próximo de 250 títulos. Esta pesquisa foi desenvolvida, em um primeiro momento, de forma eletrônica, organizando imagens, títulos e datas. A abordagem documental buscou extrair as informações aleatórias existentes que foram agrupadas em um rol de estudo cronológico. A partir dessa ação foi possível estabelecer o real objeto da pesquisa - as capas da década de 1960.

A **revisão de literatura** foi aplicada no embasamento teórico no qual serão ponderadas as informações necessárias para se alcançar os resultados esperados. Subsequentemente a esses períodos de estudo e análises, foi preparado o texto que apresentará esta investigação e seus resultados.

A realização da **pesquisa de campo** afim de buscar todas as capas não localizadas anteriormente foi importante, especialmente para o acesso ao material de pesquisa, observando e percebendo suas impressões, aspectos físicos e o conjunto de obras agrupados. Para isso, visitas com coletas a sebos e livrarias foram realizadas periodicamente para acesso ao material.

Estudo de caso e análises: após a fase de coletas das informações visuais, um estudo analítico foi desenvolvido estabelecendo um paralelo entre o trabalho de Di Grado e seu período de atuação, visando entender a linguagem utilizada para assim, desenvolver uma análise baseada em no enfoque de sua obra segundo os parâmetros desta pesquisa.

Estrutura da dissertação

Este trabalho está dividido em 5 capítulos, detalhados da seguinte forma:

No **capítulo 1: Panorama editorial brasileiro até 1960** é apresentado um histórico da indústria do livro, desde sua chegada ao Brasil até a década de 1960, foco deste estudo.

No **capítulo 2: Livro: objeto de fazer pensar** são descritas as partes de um livro, sua estrutura formal e como ela evoluiu até os formatos diferenciados atuais de livros objetos.

Enquanto o **capítulo 3: Olhem para mim: as capas** exploram a estrutura formal das capas, enfocando sua composição.

Já o **capítulo 4: "Lendo" capas: a informação como processo de design** traz as ferramentas que serão utilizadas no processo de análise. Ferramentas decorrentes do Design da Informação e da Análise Gráfica.

Finalmente, o **capítulo 5: As capas de Vicenti Di Grado na década de 1960** apresenta as análises das capas desenvolvidas neste estudo e extraídas da obra de Vicente Di Grado, respeitando os aspectos definidos no capítulo anterior.

"D. João VI criou a Imprensa Nacional. Monteiro Lobato criou o livro no Brasil. O mais foi Idade Media."
TRAVASSOS (1978, p. 177)

1 PANORAMA EDITORIAL BRASILEIRO ATÉ 1960

A produção de livros no Brasil se inicia com a chegada da Família Real, em 1808, quando, ao se instalarem na cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal, introduzem a Imprensa Oficial, responsável pelas impressões oficiais, antes realizadas em Portugal. A produção literária decorrente desse período se dá por pequenas tiragens de títulos da literatura lusitana e mundial, sendo ampliada apenas no final do século XIX, com a chegada ao Brasil de casas editoriais vindas da Inglaterra e França, como a Laemmert.

Anterior à vinda da Corte Portuguesa, houve interesse dos portugueses em implantar prelos de impressão em algumas colônias, porém, no Brasil, os livros não se faziam necessários pelas características extrativistas. Somente em 1630, com a invasão holandesa na região Nordeste, é que se passa a ter documentos que comprovam a existência de uma imprensa funcional no país. Antes, havia apenas indícios de que os jesuítas se valiam de prelos espanhóis em seus colégios e também da produção de materiais através da técnica da xilogravura[1] para a composição e impressão de seus materiais de evangelização (HALLEWELL, 1985).

Após 1840 ocorrem modificações significativas, inclusive no número de leitores, através de uma migração do Nordeste do Brasil para o Rio de Janeiro e São Paulo, iniciando-se um desenvolvimento industrial nessa região, inclusive editorial.

A partir de então, vemos uma grande evolução comercial e industrial no mercado editorial no país, como apresenta Hallewell (1985), havendo atividades de incentivo à produção literária nacional. Durante a década de 1840, várias casas editoriais se instalaram no Brasil, visto que os autores até então

[1] Técnica de gravura na qual se utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado, em um processo muito parecido com um carimbo.

cuidavam de escrever e editar seus próprios livros, normalmente em pequenas tiragens – em torno de 1000 exemplares – deixando a comercialização a cargo de vendedores locais de livros. De maneira geral, o centro produtivo passou a ser o Sudeste, principalmente o Rio de Janeiro – Capital Federal, com a cidade de São Paulo ganhando muita expressão até o final de 1890.

1.1 A indústria editorial brasileira no Século XX

A implantação de fábricas de papel no final do século XIX, promoveu uma baixa nos preços praticados pelo mercado, haja vista que antes as taxas dos livros importados era menor do que a do papel de impressão. Muitas vezes eram tratados nas alfândegas como papel para jornal, com taxas extremamente baixas, e outras como papel para escrita, cujas taxas eram mais altas, até mesmo se comparadas às dos livros (Hallewell, 1985). Após a implantação de indústrias, como a Melhoramentos e a Klabin, os valores praticados no Brasil se tornaram bem mais acessíveis, o que aqueceu o mercado e incentivou a produção editorial pelas décadas seguintes. A passagem do século XIX para o século XX se caracterizou pelas casas editoriais existentes em São Paulo e no Rio de Janeiro, e filiais de livreiros europeus, como a Laemmert, na cidade do Rio de Janeiro.

Cardoso (2005) discorre sobre o panorama do Brasil editorial nesse período, em que a Livraria Quaresma inaugura novas formas de comercialização de livros, mais baratos, em formato brochura – as encadernações encareciam o processo – e mais atraentes, com um formato mais parecido com um almanaque, contendo elementos diversos que enalteciam valores culturais, e a inclusão de capas ilustradas, que já eram práticas utilizadas, mesmo em edições populares.

Também Nicolau Alves merece destaque por inaugurar, em 1854, a Livraria Clássica, no Rio de Janeiro. Mais tarde, comprada pelo sobrinho, Francisco Alves, em 1897, quando começa sua maior empreitada, transformando a venda de livros didáticos em foco dos negócios, tornando-se a maior editora do gênero no Brasil.

As capas ilustradas, no final do século XIX, estiveram sempre presentes no universo editorial de grande parte do mundo, e, no Brasil, esse período popularizou tal prática com capas atrativas, buscando uma forma de aumentar as vendas, ainda escassas, tentando ampliar o incentivo ao mercado editorial e

gerar mais leitores. No início do século XX, embora elas existissem, não eram a maioria nas prateleiras até meados da década de 1920.

> No Brasil há bons exemplos desse procedimento incipiente, como a capa do livro Vergastas (1889), de Lúcio de Mendonça, desenhada pelo escritor Raul Pompéia, gravada pelo xilógrafo Alfredo Pinheiro e impressa na empresa Typographia e Litographia, de Carlos Gaspar da Silva (Cardoso, 2005, p. 165).

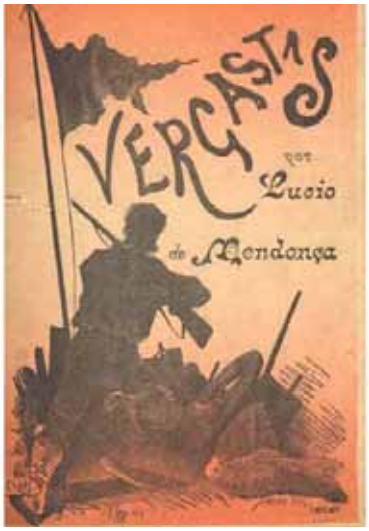


Figura 1: "Vergastas" (1889), de Lúcio de Mendonça, com capa desenhada por Raul Pompéia. Fonte: Cardoso, 2005.

São procedimentos resultantes da construção de uma massa de artistas que se aventuraram por ilustrar capas para livros e revistas durante o final do século XIX. Um dos primeiros artistas, segundo Cardoso (2008), a trabalhar efetivamente com capas diagramadas e pensadas, juntamente com a ilustração, foi o português Fernando Correia Dias (1896-1935). Quando em sua vinda ao Brasil, em 1914, se instalou entre os artistas e logo se iniciou no mercado de livros, com sua primeira capa datada de 1917 para o livro de poemas *Nós* de Guilherme de Almeida.

Outros livreiros e casas editoriais surgiram durante a década de 1910. Em 1914, Joaquim Inácio da Fonseca Saraiva, jornalista português que se mudou para São Paulo, iniciou a Livraria Acadêmica, vendendo livros jurídicos aos alunos da Academia Jurídica de São Paulo. A livraria se tornou, em 1944 a Livraria Saraiva, uma das editoras mais tradicionais do país em funcionamento até hoje. Em 1917, a Livraria Leite Ribeiro passou a ser a principal editora do Rio de Janeiro ao ter em seu catálogo os maiores escritores da época. Sinais de uma urbanização causada pela modernização das cidades, que se tornaram centros urbanos, com destaque para São Paulo, eclodindo em um aquecimento sociocultural nos anos 1920.

Nesse período, com a Primeira Guerra Mundial, as importações de insumos para a indústria gráfica diminuíram, forçando as indústrias nacionais a buscarem formas de se manter, fortalecendo-se, o que acabou por registrar um crescimento de 25% ao ano, em São Paulo, que também se tornou o maior centro editor da década (PAIXÃO, 1998).

Foi nesse contexto, em funcionamento entre 1919 e 1925, que a editora de Monteiro Lobato inaugura uma nova etapa para o mercado de livros no Brasil, introduzindo equipamentos tipográficos importados, agilizando o processo produtivo e inserindo novas formas de representação. Inicia a utilização, de forma sistêmica, de ilustrações nas capas de seus títulos, trazendo ao universo gráfico imagens desenvolvidas por artistas gráficos, ampliando as formas de percepção das capas e, posteriormente, do próprio livro.

Época do Movimento Modernista, o cenário cultural em São Paulo, estava agitado, principalmente com os preparativos para a Semana de Arte Moderna, em 1922, no Teatro Municipal, o que favoreceu o aparecimento de muitos artistas que se dedicavam a ilustrar capas de livros, entre eles, Anita Malfatti (1889-1964), Di Cavalcanti (1857-1976), Tarsila do Amaral (1886-1973), Victor Brecheret (1894-1955) e José Wasth Rodrigues (1891-1957), este último, chamado por Monteiro Lobado para ilustrar suas capas, incluindo a de Urupês (1918), que foi reconhecido como um marco para o design de livros.

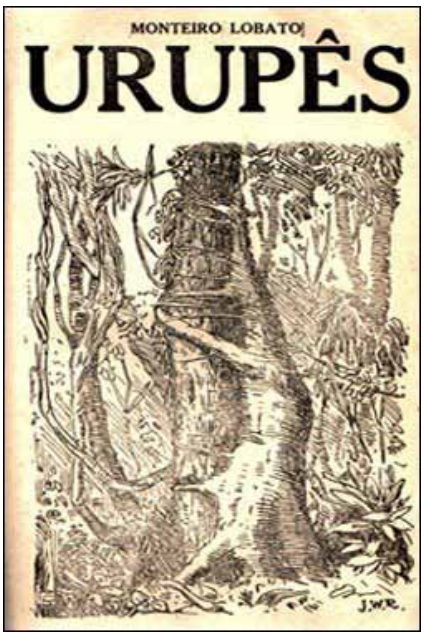


Figura 2: Capa do livro "Urupês" (1918), de Monteiro Lobato ilustrada por José Wasth Rodrigues. Fonte: Cardoso (2005)

Dentre os capistas nesse período, vemos os nomes de Antônio Paim Vieira (1895-1988), Juvenal Prado – ou J. Prado (1895-1980) e Fernando Correia Dias (1896-1935) como os mais significativos pelo volume de obras realizadas. Outro ponto a ser considerado é o cuidado com a composição do interior dos livros publicados no período. Um exemplo são os projetos de Paim, para várias editoras, entre elas a Leite Ribeiro. Cardoso (2005) sugere o que pode ser o primeiro indício de um projeto gráfico, com uma identidade visual, concebido por Di Cavalcanti, em 1930 para a Editora Americana:

> É de sua autoria o projeto da capa do romance Crime e Castigo, publicado pela Editora Americana em 1930. Percebe-se a tentativa de situar a ilustração dentro de uma malha diagramática que divide o espaço em blocos geométricos estruturados em torno das palavras como elementos construtivos (CARDOSO, 2005, p. 192).

Provavelmente em razão da inferioridade dos materiais e acabamentos utilizados e do sistema produtivo ter sido "nacionalizado" em virtude da dificuldade das importações, os projetos gráficos dos livros se mostraram importantes para suprir a falta de qualidade impressa. Mais tarde seguidos por outros capistas que trabalhavam para a Waissman Reis & Cia – editora que, conforme Cardoso (2005), depois adquiriu a Americana –, possivelmente pelas semelhanças estéticas das capas para a mesma Collecção de Obras Célebres.

> É surpreendente a semelhança entre essa capa e outra criada no ano seguinte por Geraldo Orthof para o romance Uma confissão (...). O romance A mãe, de Gorki, publicado na mesma coleção, ostenta capa de Oswaldo Teixeira que também segue, em linhas gerais, a estrutura gráfica estabelecida por Di Cavalcanti, embora com muito menos fidelidade que o projeto de Orthof (CARDOSO, 2005, p. 192).

Figura 3: Capas da Collecção de Obras Celebres, para a Editora Americana. A esquerda "Crime e Castigo" (1930), de Dostoiewsky, com capa de Di Cavalcanti. Ao centro "Uma Confissão" (1931), de Gorki com capa de Geraldo Orthof e à direita, "A Mãe" (1931), de Gorki e capa de Oswaldo Teixeira. Fonte: Cardoso (2005).

Em 1925, com a falência da Monteiro Lobato & Cia., este se juntou a Octalles Marcondes Ferreira para fundar a Companhia Editora Nacional, a qual foi responsável por várias décadas de sucessos editoriais.

1.1.1 A Revolução (Editorial) de 1930

O mercado editorial no Brasil sempre foi visto com destaque e pioneirismo por sua produção muito significativa, especialmente a partir da década de 1930, tendo passado por grande mobilização ao iniciar a produção em larga escala de livros didáticos a partir desse período, influenciando o surgimento de novas companhias editoras.

Segundo Paixão (1998), o livro produzido no país se tornou mais barato que o importado, incentivando as editoras a investirem em traduções de clássicos da literatura mundial e nacional, tornando o momento bastante propenso, com um crescimento no número de editoras em atividade no país de quase 50% entre 1936 e 1944, refletindo em um número de títulos publicados em 1950 quatro vezes maior que na década de 1930.

Essa movimentação já havia sido iniciada por Monteiro Lobato, em 1919, ao adquirir equipamentos para a criação de sua editora. Nessa evolução, vemos as décadas seguintes alavancar o desenvolvimento definitivo da produção editorial no Brasil e principalmente a evolução gráfica das capas dos livros publicados posteriormente.

Após as mudanças gráficas ocorridas nas décadas anteriores e a possibilidade de novos rumos para o país, a década de 1930, no Brasil, foi marcada por sucessos editoriais, além de um aquecimento no mercado de livros tanto em sua comercialização quanto em sua estrutura visual.

A Companhia Editora Nacional estava em amplo desenvolvimento e, mesmo com a Revolução deflagrada em 1930, não sofreu interferências pelos acontecimentos, ao contrário, graças ao Programa de Educação Básica, o governo de Getúlio Vargas ampliaria significativamente o mercado editorial. Com a desvalorização econômica em virtude das taxas de câmbio, o livro nacional passa a ser mais barato que o importado, oferecendo um cenário perfeito para seu crescimento.

Um marco importante do mercado editorial, segundo Paixão (1998), foi a Livraria José Olympio Editora, aberta em 1931 por José Olympio, ao adquirir

uma biblioteca particular com as economias que juntou durante o período em que trabalhou na Casa Garraux, elegante livraria, frequentada por intelectuais, escritores e autoridades de São Paulo.

Como diferencial, a José Olympio apostou no acabamento cuidadoso de seus títulos, contratando artistas para realizar as ilustrações e as capas, além de iniciar uma cultura de projetar o livro como um todo, detalhando inclusive partes da diagramação em um projeto editorial específico.

> Ao longo de sua carreira, José Olympio fez muito: lançou nomes quase desconhecidos do grande público – 90% deles brasileiros; investiu na apresentação gráfica quando isso era novidade; teve ilustradores e capistas como Portinari, Luís Jardim, Tomás Santa Rosa, Poty; inaugurou o método da crítica nas "orelhas" dos livros; modificou o formato usual dos volumes, que era de 18 x 12 cm, para 21,5 x 13,5 cm; adotou o sistema domiciliar de vendas, que chegou a responder por 75% dos negócios da empresa; e foi o primeiro editor brasileiro a colocar ações nas bolsas de valores (PAIXÃO, 1998, p. 84).

Outra editora de destaque foi a Livraria Schmidt Editora, que influenciou de forma ímpar as produções de obras de autores iniciantes, com tratamento gráfico diferenciado. Foi para a Schmidt, segundo Cardoso (2005), que Tomás Santa Rosa surge no cenário editorial, ilustrando a capa de Caetés, de Graciliano Ramos, em 1933. Em 1937 a Livraria Schmidt Editora foi vendida, outras editoras de destaque são a Civilização Brasileira e a Ariel, esta última se valendo do talento de Santa Rosa para assinar suas capas e projetos gráficos.

Figura 4: Capa de Tomás Santa Rosa para a Editora José Olympio, de 1943. Fonte: Paixão (1998)

O contexto de renovação do interesse no Brasil e o nacionalismo é o grande ponto de atração ao mercado editorial nesse período. Aliado à criação de várias companhias editoras, estas, com a oportunidade de explorar o mercado que estava aquecido pelas Revoluções e, posteriormente, entre 1940 e 1944, pela Segunda Guerra Mundial, se multiplicavam pelo país. Hallewell (1985) cita, porém, que após o grande alvoroço editorial desse período, na década de 1950 havia no Brasil menos editoras que em 1936.

Vale incluir que no ano de 1943, em plena efervescência da Segunda Guerra, a sede de informação pela população torna o segmento editorial uma grande oportunidade de negócios. Se valendo dessa demanda, surge a Editora Clube do Livro, responsável pela difusão de um modo de comercialização de livro inovador no país até então, entregando em domicílio os volumes publicados.

E foi nesse contexto que o Brasil vive um pós-guerra otimista e com sua industrialização florescendo. Várias empresas se instalam no "Eixo Rio-São Paulo", promovendo um maior incentivo ao consumo. Até que houve o Regime do Estado-Novo e tudo se modifica novamente, com a nova forma de governo – ditatorial – as dificuldades começaram a aparecer, inclusive fechando várias das editoras por não sobreviverem às taxas de câmbio.

O novo presidente, Getúlio Vargas, em 1945, mudou a forma de ver o mundo, antes nacionalista, agora, com os olhos no avanço econômico dos Estados Unidos e, com isso, durante a década de 1950, vemos o grande culto ao capitalismo americano, com o país tomado por um modo de vida "plástico" influenciado pelo Rock'n'roll, o chiclete e a Coca-Cola. Um balanço dessa mudança de visão: um crescimento de 143% durante a década de 1950 no setor gráfico do país (Paixão, 1998).

1.1.2 Mercado editorial brasileiro na década de 1960

O ano de 1960 inicia-se com a inauguração e mudança da Capital Federal – deixa o Rio de Janeiro e se instala em Brasília. Advindos de toda uma transformação que estava ocorrendo, não só no Brasil, mas no mundo, as visões político-sociais se voltaram para o industrialismo tecnológico e a institucionalização do ensino. Em 1962 foram inseridas as áreas de formação em Desenho Industrial, a partir das sequências em Desenho Industrial e Comunicação Visual na FAU USP, mas somente em 1967 foram incluídas, no currículo do curso, as

cadeiras de desenho industrial (estudo do objeto e sua utilização) e de comunicação visual.

Entretanto, em 1963, surge o ensino específico do Desenho Industrial, com a ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro. Alexandre Wollner (1928-), Aloísio Magalhães (1927-1982), Geraldo de Barros (1923-1998), Karl Heinz Bergmiller (1928-) e mais tarde Décio Pignatari (1927-2012) fizeram parte do quadro de docentes da ESDI. Visando o projeto como foco do ensino, eles colaboravam com a ABDI – Associação Brasileira de Desenho Industrial, (1963) e com a revista Produto e Linguagem, entre outras ações.

A década de 1960 foi bastante generosa para o mercado do design nacional, principalmente para o segmento editorial, em que várias editoras, entre elas, a Livraria José Olympio, em atividade desde a década de 1930, a Civilização Brasileira, que promoveu um crescimento no número de leitores bastante significativo, e, em especial, a Editora Clube do Livro, que originou uma nova forma de atuação no mercado de livros, trouxeram contribuições importantes para chegarmos ao livro como hoje.

Nesse período, o aumento da industrialização e a modernização dos equipamentos, incluindo os processos de impressão, em virtude do crescimento promovido pelo momento político e econômico que o país sofria influenciou, segundo Chico Homem de Melo (2006), os aspectos da mudança, neste período, na "linguagem visual mais do que nos quarenta anos seguintes".

A Editora Civilização Brasileira marcou outra mudança no design dos livros, criando para a empresa uma identidade bastante peculiar, estendida aos projetos dos livros que publicava, impactando não somente aos profissionais do ramo, mas aos leitores, que percebiam as mudanças e expressavam reações positivas às capas e, consequentemente, aos seus livros. A Editora Civilização Brasileira, na figura de Eugênio Hirsch, alterou os padrões para a composição das capas, se valendo de recursos diversos para chocar, ou segundo Chico Homem de Mello, como o próprio Hirsch afirmava: "uma capa é feita para agredir, não para agradar" (MELO , 2006, p. 62).

Figura 5: "O Macaco e a Essência" (1966), capa de Eugênio Hirsch para a Civilização Brasileira. Fonte: MELO (2006).

Considerado por Hallewell (1985), "quase tão importante, em seu tempo, quanto haviam sido as inovações de Monteiro Lobato", Ênio Silveira, editor da Civilização Brasileira, promoveu verdadeira revolução no mercado editorial, trabalhando com artistas que apresentavam linguagens visuais diversas, modernizando por completo a imagem da empresa.

O apoio do Regime Militar, em vigor no país, foi promissor para o cenário editorial da década de 1960, o qual se favoreceu de ações engajadas dos editores na redução de impostos para a importação de papel, considerando as consequências vividas, em virtude da censura imposta.

> A época caracterizou-se também por um grande incentivo à produção: de um lado, o governo atuou como investidor em áreas geradoras de infraestrutura para a indústria, como transporte e comunicações; de outro, decretou medidas que viabilizaram subsídios, reduziram impostos e taxas de importação. (PAIXÃO, 1998, p. 142)

Além da Civilização Brasileira, outras editoras apostaram nas mudanças gráficas de suas obras, visto que as influências estrangeiras já se faziam perceber no hábito de leitura brasileiro. Chico Homem de Melo (2006, p.60) ressalta as mudanças nos padrões do "diagrama consagrado de autor, título, ilustração e editora, dispostos um sobre o outro e centralizado em relação ao eixo da capa" (Figura 6).

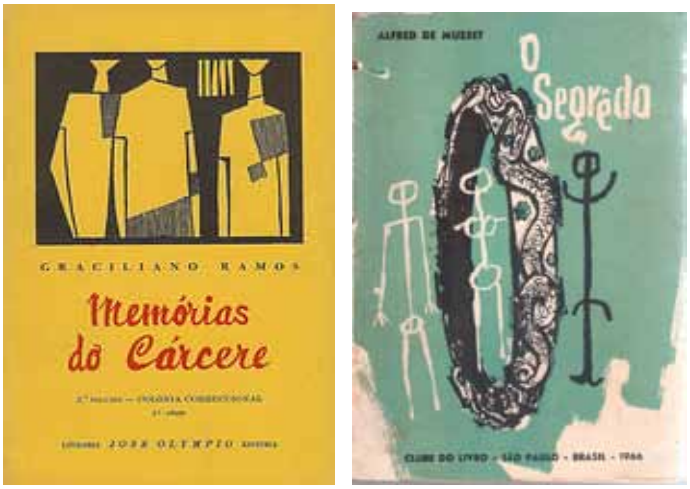


Figura 6: Capas de "Memórias do Cárcere" (1953) de Graciliano Ramos com capa de Tomás Santa Rosa e de "O Segredo" (1966) de Alfred de Musset com capa de Vicente Di Grado. Fonte: Cardoso (2005) e arquivo do Autor.

Com a implantação e incentivo à educação, o livro começa a ser tratado de maneira diferente, após um longo tempo sem modificações significativas e com o aumento de um público leitor mais exigente. Até mesmo visualmente, os cuidados com a produção do livro se tornam necessários e é neste contexto que o marketing entra no mercado editorial alavancando as mudanças nos projetos gráficos que se tornam mais ousados e, por consequência, mais apreciados pelo novo perfil dos leitores.

Não se pode deixar de mencionar que o Governo, principalmente na figura de seu Órgão Censor esteve com as atenções voltadas às editoras, que eram consideras como meios de subversão e ideais contestadores, tendo vários títulos apreendidos e muitos autores e editores presos. Em contrapartida, o incentivo governamental à produção industrial e os subsídios e reduções das taxas de importação facilitaram, novamente, o crescimento do setor editorial. No final da década, registrou-se outro boom editorial, com o Brasil ficando entre os dez países que mais produziam livros no mundo.

A década de 1960 foi, sem precedentes, a que mais teve influências e produções; mesmo com o sistema ditatorial, a liberdade na criação de projetos de design se mostrou bastante livre de amarras, até mesmo com o início do AI5[2], de dezembro de 1968, instaurando os piores anos da ditadura no Brasil.

Enquanto as editoras eram vigiadas e suas obras apreendidas ou censu-

[2] Em 13 de dezembro de 1968 é baixado o Ato Institucional nº 5 que decreta o recesso do Congresso, das Assembleias Legislativas e Câmara dos Vereadores. O AI5 foi responsável por instaurar no país, a pesada ditatura militar, que controlava tudo que era produzido com pesada censura.

radas, por causa da ideologia nacionalista, o Clube do Livro buscava, desde sua fundação em 1943, uma formação ideológica sociocultural baseada nos princípios de seu idealizador, Mário Graciotti, com sua proposta de oferecer "o livro limpo, bom e barato, a domicílio" (Graciotti, 1986), ou seja, acesso à literatura para todos, conforme Milton (2002) afirma:

> Monteiro Lobato influiu significativamente no Clube do Livro com sua tentativa de ampliar o mercado editorial brasileiro para um público maior, buscando popularizar o livro fazendo com que fosse vendido como mercadoria em lojas e bancas de jornais, produzindo capas atraentes e reduzindo muito da aura que o circundava. (MILTON, 2002, p. 25)

A ideia de Graciotti era tão boa que o próprio Lobato, conforme conversa relatada pelo primeiro, concordou que seu fracasso editorial, entre outros pontos, se deu em virtude da distribuição, que o Clube do Livro resolveria de maneira inteligente (Graciotti, 1986).

1.2 A Editora Clube do Livro

A Editora Clube do Livro foi fundada em 1943, em São Paulo, e tinha a proposta de ampliar o número de leitores com uma logística de distribuição de títulos em domicílio e por um custo baixo. Durante sua instalação, se utilizava de títulos de domínio público, o que barateava a publicação, por não necessitar pagamentos de direitos autorais.

Como o cenário editorial na década de 1940 estava aquecido em razão do grande interesse pela leitura que se instaurava no país, e tendo consequência, o alto preço dos livros. Mário Graciotti, narra em seu livro "Caro Senhor Arcanjo, cheio de estrelas, por que não me escutais?" (1986) conversas mantidas com Monteiro Lobato, em 1942, nas quais apresenta sua ideia "acerca da fundação de uma editora sui generis, com a incumbência de levar o livro – limpo, bom e barato – a domicílio" (GRACIOTTI, 1986).

Assim nasceu a Editora Clube do Livro que trazia em sua filosofia o espírito de igualdade que a cultura provê, contida em uma variação livre da frase do político romano, da Antiguidade, Marco Túlio Cícero que dizia: "Uma casa sem livros é como um corpo sem alma", inserida na quarta capa de todos os títulos publicados pela editora.

Mas essa não foi a primeira investida editorial de Graciotti que, em 1934, lançou a Revista inteligência – Mensário da Opinião Mundial –, publicada

entre 1935 e 1941 em São Paulo, direcionada para o público jovem com o intuito de promover notícias internacionais dos diversos setores de relevância: Política, Ciência, Economia, Artes. Em 1938, tornou a editar uma revista, dessa vez na área da saúde e do bem-estar, a Revista Viver! — Mensário de Saúde, Força e Beleza – vendidas, em 1942, para Octaviano Alves de Lima – diretor da Folha da Manhã – e Luiz L. Reid, respectivamente.

Mário Graciotti sempre esteve à frente dos movimentos humanistas. Médico por formação e, por convicção sempre se propunha a "servir". Ele foi um dos fundadores da Sociedade de Estudos Políticos (SEP), em 1932. Foi nomeado diretor da Assistência Social do Estado de São Paulo, que ajudou a organizar em 1933, colaborando com o setor público da saúde com ideias e iniciativas para promover o bem comum da população, assim foi o idealizador do 1º Censo Hospitalar de São Paulo, em 1934. Foi o responsável pela criação do Hospital Sanatório do Mandaqui, em São Paulo, e por mudanças na forma de lidar com a saúde pública no Estado. Como escritor, publicou vários títulos entre romances, contos e crônicas, recebendo diversos prêmios e honras, inclusive da Academia Brasileira de Letras.

A editora foi idealizada para ser uma rede de leitura, oferecendo em sistema de assinatura, mensalmente e em domicílio, um título de literatura – nacional ou estrangeira, com qualidade e preço acessível, sendo a editora responsável pelas maiores tiragens de livros populares no país – iniciativa inovadora na época. Inicialmente pensada para tiragens em torno de 2.000 exemplares – o que já era algo grandioso, visto que as tiragens se davam em torno de 500 a 1.000 exemplares. Iniciaram através de anúncio nos jornais das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro contendo uma ficha de cadastro com sua proposta. Foram recebidas cerca de 9.000 fichas de associação, o que proporcionou uma tiragem inicial de 10.000 exemplares de O Guarani de José de Alencar, em julho de 1943. Hallewell (1985) comenta que em 1969 a editora chegou a ter um quadro de mais de 50.000 sócios, o que garantia a possibilidade de manter, inclusive com porte pago para envio, o fluxo de publicações mensais.

O projeto inicial era para publicação de obras de domínio público para que não houvesse custos com direitos autorais, os primeiros volumes programados foram, além de "O Guarani", de José de Alencar, "Manon Lescaut", de Abade Prévost; "Pais e Filhos", de Ivan Turgueniev; "Uma Página de Amor", de Paulo Mantegazza; "O Abismo", de Charles Dickens; "Amor de Perdição", de Camilo Castelo Branco (GRACIOTTI, 1986). Depois, por 40 anos, sempre com um

título por mês, seguiu com sua proposta de oferecer livros de qualidade para seus associados, chegando à marca de mais de 10 milhões de livros durante sua existência e, muitas vezes, atingindo o patamar de 35.000 exemplares distribuídos – como por exemplo o título "Uma Lágrima de Mulher" (1956), de Aluízio Azevedo.

Durante esse período de atividade, a Editora Clube do Livro publicou uma relação de títulos que traziam nomes da literatura internacional e nacional para as coleções populares.

Tal sucesso incentivou Mário Graciotti a fundar, em 1960, a EDIBRA – Editora e Distribuidora Brasileira Ltda., responsável por editar e publicar jovens autores com um custo baixo, cobrando-lhes os valores de produção gráfica acrescidos de uma pequena comissão.

1.2.1 A linha editorial do Clube do Livro

Com um quadro diverso de sócios – faziam parte do rol de associados, além de domicílios, escolas, quartéis, consultórios, oficinas – o Clube do Livro se utilizava de uma frase do poema "Livro e a América", contido no livro "Espumas Flutuantes", de 1870, de Castro Alves, como lema de trabalho (Figura 7):

> "Oh! Bendito o que semeia Livros ... livros à mão cheia ... E manda o povo pensar! O livro caindo n'alma. É gérmen – que faz a palma! É chuva – que faz o mar!" Castro Alves. (PEIXOTO, 1976, contracapa)[3]

Figura 7: Imagem inserida na contracapa dos livros da Editora Clube do Livro. Fonte: Autor.

Mas o apelo nacionalista é o destaque para o projeto editorial do Clube do Livro, se valendo de apelos patrióticos nas páginas iniciais para, além de promover a própria editora e seus títulos, ampliar a rede de sócios para que

[3] PEIXOTO, Afrânio. **Sinhazinha.** São Paulo: Clube do Livro, 1976. Vale ressaltar que os textos extraídos dos livros da Editora Clube do Livro se farão referenciados em notas de rodapé, para não conflitarem com a bibliografia utilizada durante a realização do corpus deste trabalho.

pudesse se manter comercialmente ativo. Com o propósito declarado de "favorecer o gosto pela leitura e a formação de bibliotecas econômicas, selecionadas e padronizadas" (DICKENS, 1947, verso folha de rosto) , buscava-se títulos que pudessem enaltecer a cultura dos autores renomados mundialmente.

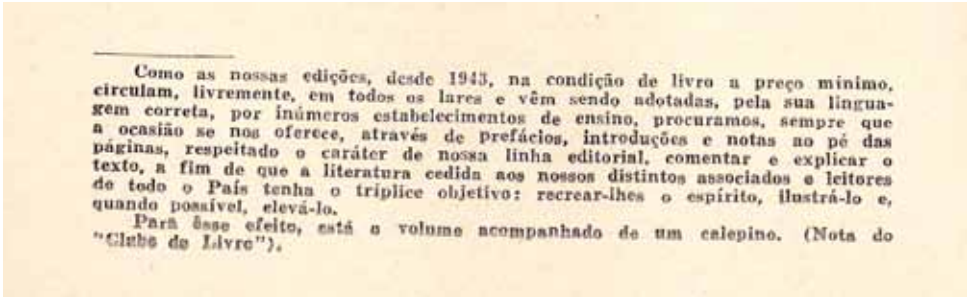
Em texto explicativo contido nos títulos editados, pode-se perceber a visão de trabalho bastante objetiva que a editora trazia desde sua fundação a seus sócios (Figura 8):

> O Clube do Livro publica há 34 anos boa leitura, exclusivamente para os sócios, praticamente a preço gráfico. O programa abrange todos os gêneros literários, dos melhores escritores nacionais e estrangeiros. Com trânsito livre em todos os lares e nos estabelecimentos de ensino. Capa em cores, plastificada. Papel Bouffant, formato padrão com 160 páginas. Inscreva-se agora, veja condições à pág. 160. Bem-vindo ao Clube do Livro. (PEIXOTO, 1976, p. 159)

Figura 8: Imagem de anúncio apresentando o Clube do Livro. Fonte: Autor.

As notas explicativas na abertura dos livros sempre buscavam enaltecer o espírito da literatura como um prazer, assim como os valores que cada autor e sua obra proporcionavam aos leitores. Em vários momentos, chegando a explicar o texto aos seus leitores a fim de manter seus propósitos de oferecer livros para todos, como podemos ver nesta nota impressa no livro "O Misterioso Caso de Ritinha", de Leo Vaz, de 1969 (Figura 9).

> Como as nossas edições, desde 1943, na condição de livro a preço mínimo, circulam, livremente, em todos os lares e vêm sendo adotadas, pela sua linguagem correta, por inúmeros estabelecimentos de ensino, procuramos, sempre que a ocasião se nos oferece, através de prefácios, introduções e notas de pé das páginas, respeitando o caráter de nossa linha editorial, comentar e explicar o texto, a fim de que a literatura cedida aos nossos distintos associados e leitores de todo o País tenha o tríplice objetivo: recrear-lhes o espírito, ilustrá-los e, quando possível, elevá-lo.
>
> Para esse efeito, está o volume acompanhado de um calepino . (Nota do "Clube do Livro") (VAZ, 1969, verso da folha de rosto)[4]



Como as nossas edições, desde 1943, na condição de livro a preço mínimo, circulam, livremente, em todos os lares e vêm sendo adotadas, pela sua linguagem correta, por inúmeros estabelecimentos de ensino, procuramos, sempre que a ocasião se nos oferece, através de prefácios, introduções e notas de pé das páginas, respeitado o caráter de nossa linha editorial, comentar e explicar o texto, a fim de que a literatura cedida aos nossos distintos associados e leitores de todo o País tenha o tríplice objetivo: recrear-lhes o espírito, ilustrá-los e, quando possível, elevá-lo.

Para esse efeito, está o volume acompanhado de um calepino. (Nota do "Clube do Livro").

Figura 9: Nota do Clube do Livro sobre a iniciativa de explicar o texto a seus leitores a fim de um melhor aproveitamento. Fonte: Autor.

Em outro volume, "Os Lobos" (1965), de Barros Pereira, Corypheu de Azevedo Marques finaliza a nota explicativa com uma exposição dos valores e missão do Clube do Livro, inclusive com os "louros" de uma empresa que faz história na "expansão do livro em nosso País".

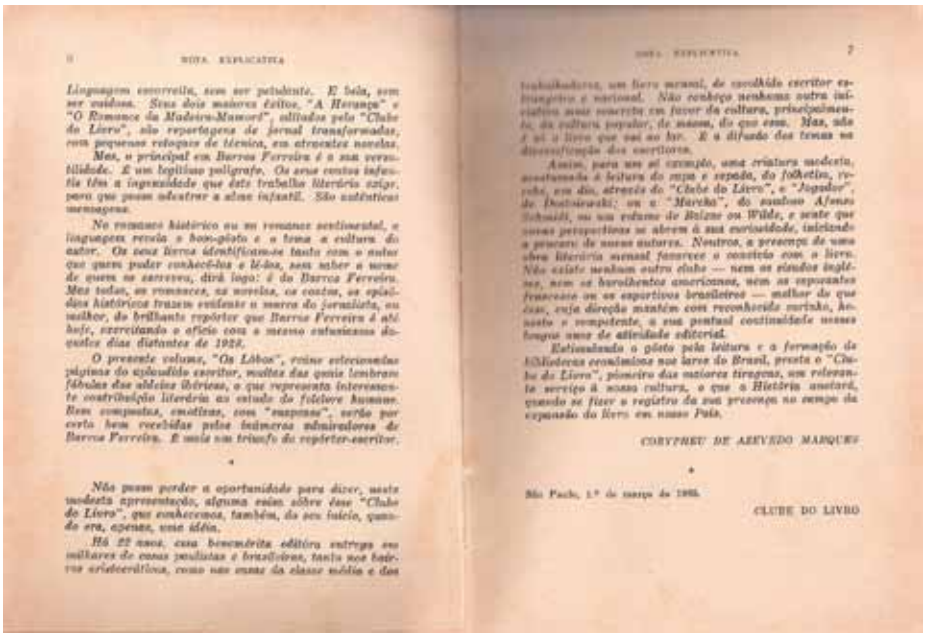


Figura 10: Nota explicativa enaltecendo os valores e objetivos do Clube do Livro. Fonte: Autor.

[4] VAZ, Leo. O misterioso caso de Ritinha. São Paulo: Clube do Livro, 1969.

Todas as características das edições seguiam definições bastante rígidas para que os custos pudessem ser controlados. Os volumes publicados pelo Clube do Livro sempre seguiram um mesmo padrão de impressão e construção formal. Livros com formato de 13 x 21cm e capa impressa em duas cores, normalmente o texto em preto e a ilustração em cor, na maioria das vezes, em papel opaco. Apenas na década de 1970 é que se passou a utilizar mais cores e plastificação nas capas. A utilização de papéis isentos de impostos garantiam também o baixo custo de produção, além de uma diagramação simples, sem variações de miolo, aproveitando ao máximo as dimensões da página a fim de manter o padrão determinado de 160 páginas por livro, mantendo o orçamento sob controle.

Com pequenas variações, os miolos das edições eram constituídos de uma diagramação simples, com letras tipográficas organizadas na extensão da página, em uma única coluna. No cabeçalho das páginas ímpares era inserido o nome do autor e nas páginas pares o título da obra, ambos centralizados e em caixa-alta – maiúsculas – com a numeração das páginas alinhadas à esquerda e à direita, respectivamente, não havendo ilustrações internas até a década de 1970.

Essa obrigatoriedade de formato também era responsável por algumas modificações em títulos traduzidos, conforme aponta Milton (2002), reduzindo suas páginas ou mesmo cortando trechos das obras, e em outros casos, a publicação de títulos era feita em mais de um mês, com volumes sequenciais. Tudo isso para que se pudesse manter o Clube do Livro funcionando, até mesmo por estar sob o Regime Militar, situação que promovia uma autocensura às editoras – em especial ao Clube do Livro que possuía como clientes/assinantes as bibliotecas e escolas públicas.

Vendo a necessidade do mercado em possuir livros mais atrativos, Graciotti convidou o artista Vicente Di Grado para ilustrar as capas de sua editora. Di Grado foi aluno do escultor Nicola Rollo, amigo de Graciotti. A parceria entre Graciotti e Di Grado durou até 1976, quando, em razão de mudanças editoriais, o projeto gráfico do livro foi alterado completamente, sendo a primeira mudança dessa proporção na história da Editora.

O formato do livro foi ampliado, a diagramação interna sofreu mudanças estruturais, e a montagem das capas passou a ser com ilustrações ou imagens fotográficas. Antes, apenas pequenas mudanças visuais nas capas ou mu-

danças na quantidade média de páginas tinham sido realizadas. Nos anos 1970 ocorreu a introdução das ilustrações, no interior do livro, como complemento visual ao texto.

Outra situação presente em alguns volumes é o apelo comercial a que se dá a utilização das orelhas das capas. Em 1957, o livro "Prima Belinha", de Ribeiro Couto, apresenta, na segunda orelha, um anúncio de um curso de desenho por correspondência, ministrado por Vicente Di Grado, seu capista (Figura 11). No título "O Anjo Negro" (1961), de Guglielmo Giannini, Mário Graciotti apresenta seu livro de viagens "Europa Tranquila", como oferta aos associados. Em "Os Lobos", há o anúncio de um lançamento da Livraria José Olympio Editora do livro "O pássaro da escuridão", coincidentemente de sua esposa.

Figura 11: Anúncio contido na segunda orelha do livro "Prima Belinha" (1957), de Ribeiro Couto, promovendo o curso de desenho do designer Vicente Di Grado. Fonte: Autor.

Como uma alternativa comercial, foram criados concursos literários, como cita Hallewell:

> A partir de 1968, o Clube começou a estimular deliberadamente a produção de novos autores com a instituição de concursos nacionais, a cada dois ou três anos, para romances inéditos. O concurso de 1972 atraiu 108 concorrentes, contra 52 e 76 nos dois primeiros (HALLEWELL, 1985, p. 498).

Na década de 1970 a Editora foi transferida para a Editora Revista dos Tribunais, que assumiu a publicação – até mesmo por ser a maior gráfica da época e já responsável pela impressão dos livros – até ser vendida para a Editora Ática, que conservou o nome com a alteração Estação Liberdade/Clube do Livro. Assim se manteve até o encerramento das atividades do Clube em 1989 (MILTON, 2002).

1.2.2 Evolução gráfica das capas do Clube do Livro

O projeto gráfico adotado pela Editora Clube do Livro não se alterou com frequência, mas podemos observar que algumas mudanças criaram fases de desenvolvimento, ou amadurecimento, advindas do perfil editorial e das melhorias tecnológicas contemporâneas a ela. Assim, vê-se que em pequenos ciclos, as capas foram ganhando corpo e importância dentro do perfil editorial, fato que se tornou essencial para o sucesso do Clube do Livro por mais de 40 anos.

A Editora nasceu em julho de 1943, e a grande maioria das capas adotava um padrão puramente tipográfico, sem imagens, o que tornava a sua impressão simples e barata – característica inerente à editora –, normalmente em uma cor para os adornos e o preto para o texto, composto em sua maioria por fontes sem serifas (Figura 12).

A moldura era um padrão visual aos títulos, sendo alteradas somente as cores. Algumas capas apresentavam uma combinação de fontes com serifa no título, mas as outras informações textuais eram em fonte sem serifa.

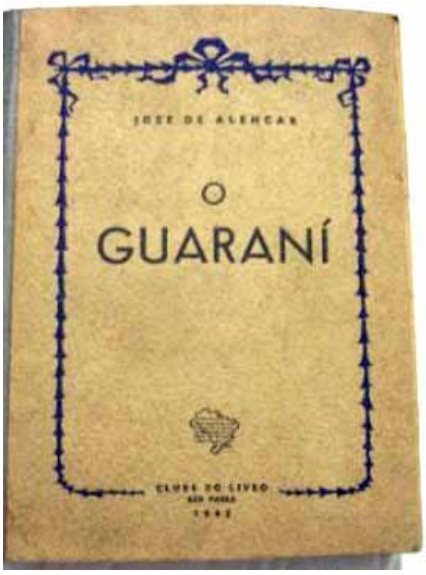


Figura 12: Capa de "O Guarani" (1943), de José de Alencar. Fonte: Autor.

Em julho de 1950, se inicia o uso de ilustrações nas capas, provavelmente com a chegada de Vicente Di Grado. Os padrões de texto se mantêm, com o título em destaque e na parte superior o nome do autor em menor dimensão. A moldura é retirada e uma ilustração ganha destaque ocupando grande parte da capa com tipografias desenhadas, integrando sua composição.

De modo geral, se mantém o alinhamento centralizado das informações textuais, a assinatura "Clube do Livro – São Paulo – Ano", porém, esta se apresenta no rodapé com variações de peso, família tipográfica e tamanho da fonte utilizada (Figura 13).

Figura 13: Capa de "A Teoria da Distância" (agosto/1950), de Aristides Ávila. Fonte: Autor.

Na segunda metade da década de 1950 se inicia uma padronização das informações textuais: o nome do autor na parte superior com uma fonte padrão, sem serifas e em caixa-alta (maiúsculas) e a mesma fonte e tamanho se repete na assinatura, localizados no rodapé, ambos centralizados – na maior parte das vezes em relação ao eixo vertical da capa. As ilustrações ganham quase toda a dimensão da capa e os títulos se apresentam desenhados, mas não caligráficos (Figura 14).

Figura 14: Capa de "Uma Aventura de Natal" (outubro/1956), de Charles Dickens. Fonte: Autor.

Percebe-se a utilização de uma cor mais o preto para a impressão, assim criando uma produção barata, mas com qualidade gráfica e estética exclusiva, que auxilia a identificar os livros dessa Editora.

A partir da década de 1960, tem início uma mudança gráfica nos padrões das capas, percebe-se uma leve redução nas dimensões das ilustrações, que começam a dialogar mais com os títulos, as palavras ganham "vida", por fazerem parte da construção e composição visual da capa enquanto elemento de comunicação (Figura 15).

Figura 15: Capa de "O Segredo" (setembro/1966), de Alfred de Musset. Fonte: Autor.

Podemos também perceber a utilização de cores criando manchas que tomam a extensão das capas, compondo uma inversão, onde os fundos deixam de ser brancos (cor natural do papel de impressão), tornando-os parte das ilustrações ou mesmo as informações textuais.

Em 1968 é iniciada a utilização de uma marca para identificar a editora, movendo as informações de data para a quarta capa. Ainda no final da década de 1960 a padronização na estrutura visual em detrimento dos processos de impressão off-set é perceptível. A tipografia, de maneira geral no título e no nome do autor, é utilizada com peso constante em sua maior parte, sem redução de tamanho para o nome do autor. Podemos perceber também a utilização de cores fortes e traços simples, derivados dos movimentos artísticos, como o Pop Art americano que perdurará até o final de 1976 (Figura 16).

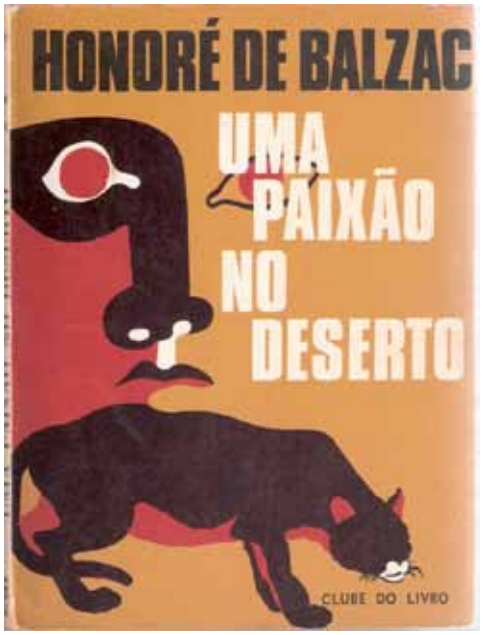


Figura 16: Capa de "Uma Paixão no Deserto" (1972), de Honoré de Balzac. Fonte: Autor.

Em 1977 o padrão gráfico é completamente alterado, desde seu formato, ficando maior em sua altura, até o padrão de ilustração e impressão, se valendo inclusive de fotografias (Figura 17).

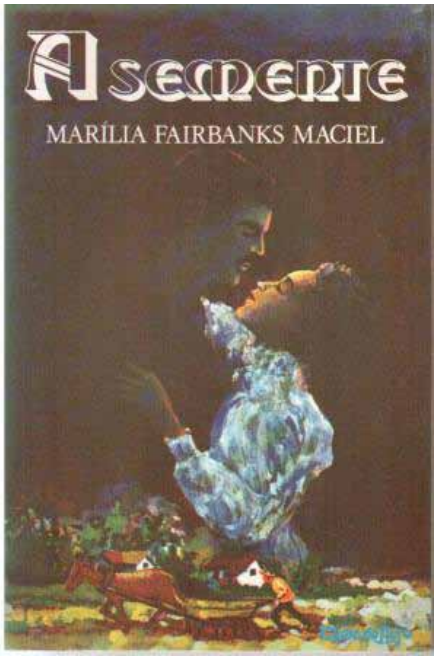


Figura 17: Capa de "A Semente" (janeiro/1977), de Marília Fairbanks Maciel. Fonte: Autor.

Provavelmente, a diminuição dos trabalhos de Di Grado na Editora e o fato de ela ter sido integrada ao Grupo Ática proporcionou essa mudança editorial. Outra mudança no projeto gráfico, agora no miolo, ocorreu no início

da década de 1970 quando os títulos começaram a utilizar ilustrações internas, entre três ou quatro por volume, também desenhadas por Vicente Di Grado (Figura 18).

Figura 18: Capa e ilustrações internas de Vicente Di Grado para "O Califa" (1972), de Machado de Assis. Fonte do autor.. Fonte: Autor.

As ilustrações eram colocadas dividindo-se a quantidade de páginas por 3 ou 4, conforme a quantidade de ilustrações, inserindo uma quebra no ritmo de leitura, pois as ilustrações vinham acompanhadas de uma frase, extraída das páginas anteriores da história, de forma a integrar o leitor ao texto, estimulando e explorando a imaginação e o envolvimento com a obra.

1.3 Vicente Di Grado: artista e capista

Vicente Di Grado nasceu em 1922, formou-se em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes, em São Paulo, onde foi aluno do escultor ítalo-brasileiro Nicola Rollo (1889-1970), juntamente com Tereza D'Amico, Alfredo Oliani, Joaquim Figueira e Raphael Galvez, entre tantos.

Atuou como artista gráfico no setor de publicidade e como artista plástico. Sua obra compreende pinturas e esculturas, com obras expostas em diversos locais. Sua escultura em bronze, denominada "São Francisco", datada de 1962, pertence ao acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo (Figura 19).

Na década de 1950 iniciou como capista da Editora Clube do Livro desenvolvendo as ilustrações e a diagramação das capas para os títulos da editora e recebeu o Prêmio Jabuti em 1963 por seu trabalho na editora.

Figura 19: Escultura de bronze de São Francisco (1962), acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo. Fonte: Pinacoteca de São Bernardo do Campo[5].

Durante o período que atuou no Clube do Livro, Di Grado foi seu principal capista, contribuindo para a identidade dos livros da editora e desenvolvendo suas capas e ilustrações em mais de 200 títulos, além das ilustrações internas que levavam sua assinatura e das capas para edições especiais publicadas, esporadicamente, pela editora.

Retornou à Escola de Belas Artes[6] como docente em 1966, tendo como alunos Roberto Stavale, Dante Velloni e Célio Rosa – estes últimos convidados mais tarde por Di Grado a voltar como docentes. Em 1968, integrou a administração da instituição, atuando no cargo de diretor-geral. Nos anos 1970, foi membro da Associação Paulista de Belas Artes, entidade mantenedora da Faculdade Belas Artes (mais tarde Centro Universitário) e do muBA – Museu Belas Artes de São Paulo. Em 1988, foi o responsável pela supervisão editorial da edição brasileira do livro "Arte e Percepção Visual", de Rudolf Arnheim.

Faleceu em 14 de abril de 2005, aos 76 anos. Atualmente, uma das galerias do Centro Universitário Belas Artes homenageia seu nome. Uma exposição de seu trabalho para a Editora Clube do Livro foi realizada no final do ano de 2010, pelo muBA – Museu da Belas Artes.

---

[5] Disponível em <http://www.saobernardo.sp.gov.br/comuns/pqt_container_novo.asp?srcpg=cultura_index&lIHTM=false&pesquisa=Grado>. Acessado em 30/set/2012.

[6] A Escola de Belas Artes, atual Centro Universitário Belas Artes, passou por diversas modificações durante sua evolução, sendo transformada em Faculdade de Belas Artes durante a década de 1980 e, mais tarde, em Centro Universitário.

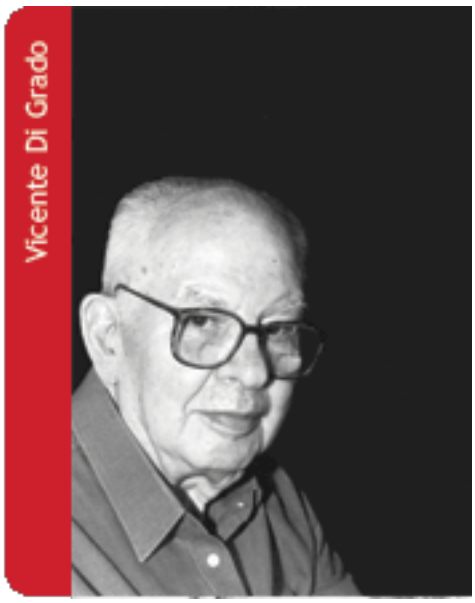


Figura 20: Imagem do prof. Vicente Di Grado. Fonte: www.belasartes.edu.br

Enquanto artista gráfico, suas capas para o Clube do Livro eram sintéticas – não possuíam logotipo identificando coleções ou séries, apenas as informações de autor e editora permanecem com alterações na tipografia e posição. É perceptível uma identificação desses volumes como coleção e a capa, em apenas duas cores – sempre o preto junto a outra cor –, serviu ao projeto como riqueza expressiva, além da variação da tipografia utilizada para os títulos e tamanhos para a ilustração, que se altera conforme a obra e o enredo.

Segundo Chico Homem de Melo (2006), pode-se afirmar que Vicente Di Grado em seus variados trabalhos "aposta todas as fichas na síntese: um título e uma imagem". Além disso, a quarta capa permanece a mesma em praticamente todos os volumes do Clube do Livro e na lombada constam as informações de autor, título e uma cor correspondente ao desenho de capa em uma estrela de cinco pontas na parte superior e no título da obra – até o final da década de 1960, época em que se altera o projeto gráfico para produções com características mais industrializadas.

"Num mundo em que o livro deixasse de existir, eu não gostaria de viver".
José E. Mindlin

LIVRO: OBJETO DE FAZER PENSAR

2

O livro em sua estrutura básica, pode ser entendido como um agrupamento de páginas dispostas sequencialmente que apresentam uma narrativa composta por elementos textuais, podendo estar acompanhados por ilustrações ou imagens, contribuindo para o imaginário do leitor, inter-relacionando seu repertório pessoal às informações visuais e à narrativa, transformando suas impressões e combinando-as com as ideias do autor, oferecendo suporte para que se possa compreender o enredo e acompanhar o ritmo da narrativa apresentada.

Mas nem sempre os livros tiveram o formato que conhecemos atualmente. Partindo da necessidade de registrar os fatos cotidianos desde as sociedades primitivas, o homem sempre foi responsável por "armazenar" conhecimentos coletivos, iniciando com os desenhos rupestres, evoluindo para os símbolos pictográficos e ideogramas, passando pelos primeiros sistemas de escrita cuneiforme até o desenvolvimento do alfabeto fonético.

O suporte de registro do livro também se modificou, passando dos blocos de argila na Suméria do século 4.000 A.C. aos rolos de fibras vegetais do papiro, planta de origem oriental, e também aos pergaminhos produzidos com peles de animais até chegar às folhas encadernadas com organização de páginas e seções, os códices.

Os papiros e pergaminhos apresentavam limitações relacionadas ao conforto da leitura e ao manuseamento da obra e, também, por não permitirem que o leitor fizesse anotações durante a leitura, pois necessitava das duas mãos para segurar e manusear os rolos escritos. Já o códice, por sua estrutura de páginas, possui limites definidos para o texto escrito e sua leitura podia ser retomada ou interrompida para anotações, facilitando sua utilização em pesquisas. Esse modelo foi utilizado pelos monges copistas até a Idade Média e surge como o formato mais próximo do que conhecemos hoje como livro.

Assim como os formatos, as técnicas de reprodução se tornaram mais práticas com o desenvolvimento dos tipos móveis, em 1440, por Johannes Guttenberg, que ofereceria uma forma prática e barata de reprodução de impressos, tornando a construção das páginas muito mais rápida e flexível, suprindo a crescente necessidade por conhecimento. A informação escrita deixou de ser exclusividade dos nobres e do clero, o que viria a se tornar um marco para a disseminação da informação.

Com o início das impressões em tipos móveis, a expansão da produção de livros ganha espaço em diversos países, recebendo prensas e imprimindo livros. Por volta do ano de 1500 já existiam tipografias operando por toda a Europa. Isso fez com que o livro se tornasse uma peça de convívio com a sociedade, passando a ser um disseminador de informação e conhecimento.

2.1 Os "livros" do livro

Atualmente, não se pensa em um livro apenas como um retângulo vertical de dimensões mais ou menos definidas e com as páginas agrupadas pela sua lateral, mas há um conceito diferenciado sobre sua constituição formal que permeia diversos campos de conhecimento e de prática profissional.

Ao longo do tempo, os livros ganharam expressões variadas, capazes de passar por formas, materiais e interpretações diversas.

Possuindo somente texto, ou integrando textos e imagens, havendo somente imagens ou mesmo sem qualquer tipo de referência explícita, o livro pode ter significações e transmitir ao leitor experiências únicas ao manuseá-lo e ao interagir com esse objeto, envolvendo-se em sua narrativa ou contexto. O leitor ganha uma nova forma de ver e de pensar o livro, utilizando não somente as páginas sequenciais, mas também formas que se desdobram, saltam, se movem no processo de leitura, seja ele linear ou não linear.

Os livros de imagens

A ausência de texto nos livros de imagens oferece uma narrativa constituída apenas por imagens, criando uma representação de um enredo, apresentando-se de maneira clara e direta.

> A leitura da imagem possui características próprias e um modo distinto de ver, ler e interpretar seus significados: é no mesmo tempo total

> e particular, temporal e atemporal; pode-se ler as partes sem entender o todo. No caso das palavras, ocorre uma sucessão temporal de letra, sílabas e vocábulos, que formam conceitos e ideias. (OLIVEIRA, 2011, In: LINDER, 2011, primeira orelha)

A ampla fluência que as imagens oferecem proporciona uma riqueza de significações muito mais ampla que o texto verbal, linear, criando inter-relações variantes sobre um mesmo foco da narrativa, diretamente dependente do repertório do leitor. Necyk (2006) comenta que no século XIX as ilustrações serviam para guiar a informação e controlar o entendimento das teorias pedagógicas, mas com as imagens a interpretação se dá pelo próprio leitor, que é responsável pela história e seu desenrolar. Esse formato é comum no universo infantil, em que os livros ilustrados são uma constante, até mesmo para introduzir o hábito nas crianças de se relacionar com os livros.

Figura 21: Páginas de "A Fada Afilhada" (2001), de Marilda Castanha. Fonte do autor.

Os livros sem palavras são sinônimos de livros de imagens, álbum de figurinhas, e outras denominações citadas por Camargo (apud DOMICIANO, 2007) se valem desse recurso para criar estímulos ao leitor que será o coautor da estória, ordenando as imagens e atribuindo significados às páginas.

Da mesma forma, a ideia do livro sem texto não quer dizer que ele necessariamente precisa possuir imagens. O designer Bruno Munari, em seu "Livro

Ilegível" (1955), nos apresenta um livro sem texto no qual é levado em consideração apenas o suporte – o papel – e suas possibilidades. Com cortes, ângulos e texturas, narram às percepções de quem manuseia o livro-objeto, possível de ser "lido" a partir de qualquer página e em qualquer ordem. Uma relação direta pode ser feita com os livros de poemas, em que é possível que se abra em qualquer ponto, sem a necessidade de uma leitura linear, sequencial. É importante destacar que livros podem ser lidos de forma não linear por causa de sua estrutura gráfica e projetual, tais como os livros infantis de Munari, bem como pela sua estrutura textual, tal como o livro "Jogo da Amarelinha", de Júlio Cortázar. Nesse romance de 1963, Cortázar explora a não linearidade a partir de vários encaminhamentos possíveis e das diferentes sequências de leitura. A questão principal é a relação com o objeto livro, com o próprio livro. O autor indica os caminhos possíveis de leitura, como em um jogo de amarelinha, explorando as relações subjetivas do leitor.

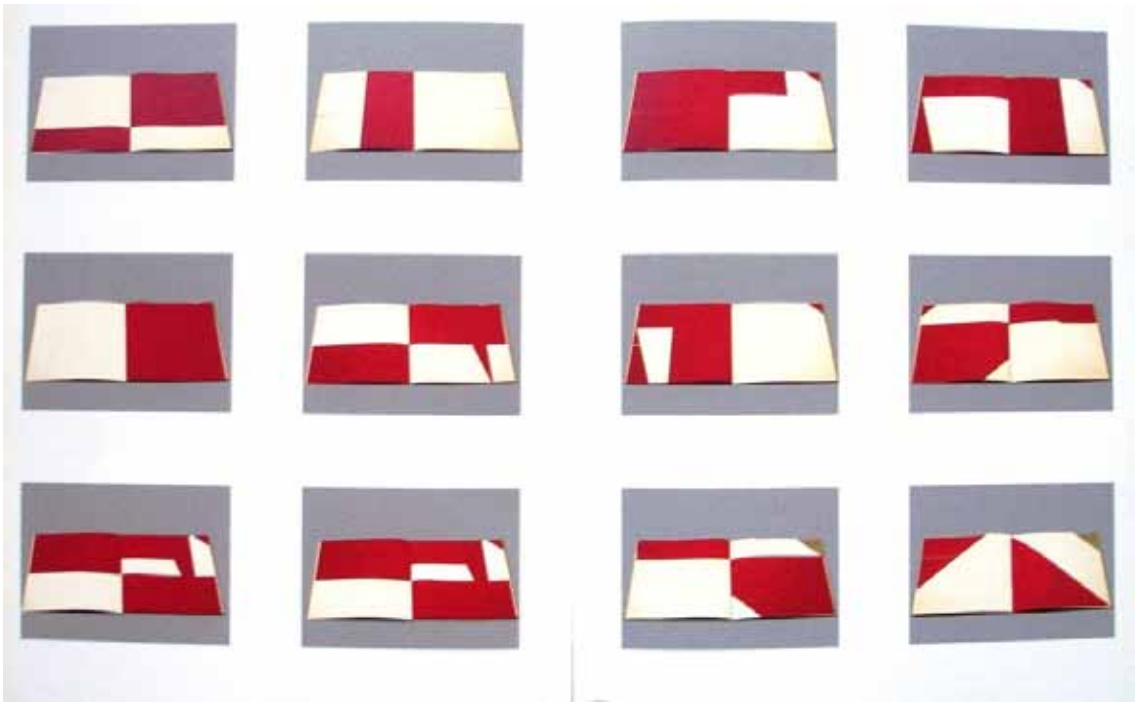


Figura 22: "Livro Ilegível" (1955), de Bruno Munari. Fonte: Estudesign (Blog). Disponível em <http://estudesign.blogspot.com/2010/07/decepcao-do-mes.html>. Acessado em: 20/7/2011.

Os pré-livros são caracterizados por serem constituídos em sua totalidade de formas e texturas, objetos que isolados não possuem um significado literário, mas ao serem trabalhados conjuntamente ao seu contexto formal adquirem um conjunto de informações possível de verbalizações infinitas, sendo limitada apenas pelo seu interlocutor.

Esses livros, assim chamados pela sua forma, buscam explorar o repertório e a experimentação criando situações abstratas, sensoriais, imaginativas e únicas, sugerindo direções e narrativas inusitadas cada vez que se folheia, ou melhor, que se manuseia o livro.

Elaborados por Bruno Munari, os 12 livros – todos com o título LIVRO na capa – ousam ao apresentar texturas e objetos inseridos de tal forma que forçam o leitor-usuário a interagir com o que lhes é apresentado, um dos volumes apresenta um botão que instiga a ser fechado, outro possui uma linha atravessando todas as suas páginas.

Figura 23: "Pré-livros" (1980) de Bruno Munari. Fonte: Achados e Perdidos (Blog). Disponível em: <http://terezaeluiz.blogspot.com/2009_07_05_archive.html>. Acessado em 28/7/2011.

Domiciano (2007) narra suas experiências desenvolvendo com seus alunos o conceito de pré-livros, os quais foram, inclusive, ferramentas de análise junto às suas pesquisas. O instinto de investigação está amplamente inserido nesse conjunto de formas e elementos que superam as barreiras da linearidade e coerência, criando a cada página um novo enredo, uma nova significação.

A construção do livro enquanto objeto é algo que transcende as imagens puras e converge em formas e outros recursos capazes de transmitir, instigar e interagir com o leitor, a ponto de não precisar de texto verbal ou mesmo

imagens. Ao mesmo tempo em que se podem inserir informações visuais que narrem uma história, a própria combinação de objetos podem exercer esse papel.

Assim como no livro "Na Noite Escura" (1962), de Bruno Munari, no qual uma das formas inovadoras de apresentar uma narrativa se dá com a caverna recortada em seu interior, e a cada página uma nova informação é apresentada (Figura 24). Os formatos inseridos instigam o leitor a olhar dentro, ou seja, a virar cada página esperando alguma surpresa.

Figura 24: Reprodução do livro "Na Noite Escura" (1962), de Bruno Munari. Fonte: O Bicho dos Livros (Blog). Disponível em <http://obichodoslivros.blogspot.com/2011/06/o-que-se-esconde-e-o-que-se-desvenda.html>. Acessado em: 20/7/2011.

Esse conceito de interação integra a proposta de um livro-objeto que oferece ao leitor formas de participar do entendimento da narrativa existente, seja de forma textual, visual, texto-visual, seja com linguagens únicas e abstratas.

O livro-objeto

Os livros-objetos por serem mais próximos de obras de arte são rupturas na forma convencional do livro, porém, mantendo sua leitura possível, seja por pequenos textos, seja por sua estrutura formal e interpretativa. Geram prazer não somente pelo texto que possuem – e muitas vezes não o possuem – mas por uma percepção sensorial de elementos e materiais diferenciados provocando no leitor experiências, muitas vezes inusitadas. Buscam uma relação entre algo concreto – o objeto livro – e sua abstração – o ato da leitura.

No Brasil, temos no movimento concretista uma grande influência para essa forma de livro, visto as experimentações ocorridas na poesia concreta, propondo uma nova forma de se perceber as palavras e sua construção espacial, como os "Poemóbiles" (1974), de Augusto de Campos e Júlio Plaza.

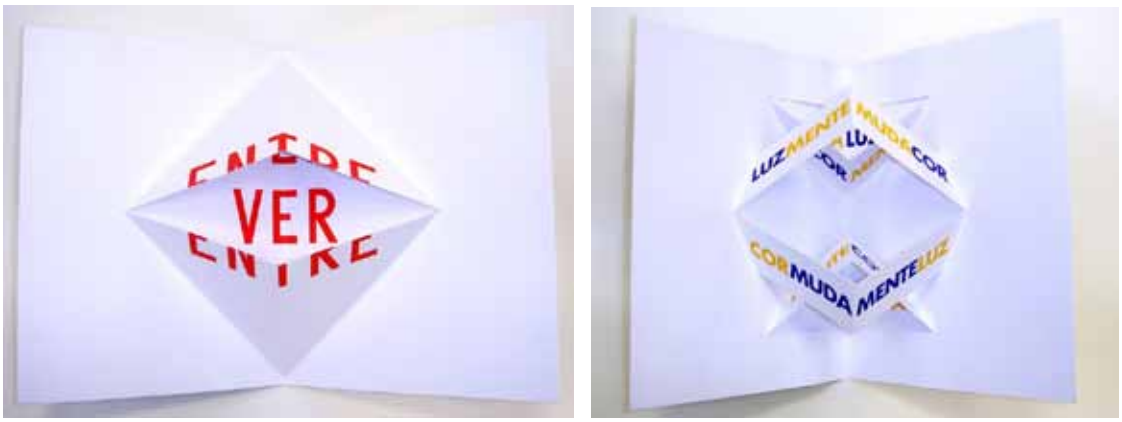


Figura 25: "Poemóbiles" (1974), de Augusto de Campos e Júlio Plaza. Fonte: Google Images. Disponível em <http://www.google.com.br/search?q=poemóbiles+augusto+campos&client=safari&rls=en&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=B9UpUoSiHJCY9QSF4YBQ&ved=0CAkQ_AUoAQ&biw=1186&bih=646>. Acessado em 12/03/2013.

Os livros-objetos são possíveis de existir até mesmo quando seu suporte extrapola qualquer experiência imaginada. A intervenção de Artur Barrio com seu "Livro de Carne" (1979), por exemplo, retrata um corte realizado em formato de páginas em um pedaço de carne. Barrio não fez um livro de carne apenas para se referir a um livro, o que ele fez foi uma instalação efêmera, o livro serviu de mote.

Figura 26: "Livro de Carne" (1978-1979), de Artur Barrio. fonte: Museu Virtual. Disponível em <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/livro_de_carne.htm>. Acessado em: 16/3/2013

Os livros-objetos possuem características de obras de arte, assim como demonstram tais características também os livros de artista. Tais livros são idealizados para causarem estranheza e reflexão aos seus leitores, vislumbrando uma interpretação crítica.

O livro de artista

Livro de artista é o "livro em que o artista é o autor", e livro-objeto é "obra de arte dependente da estrutura de um livro" (Silveira, 2001).

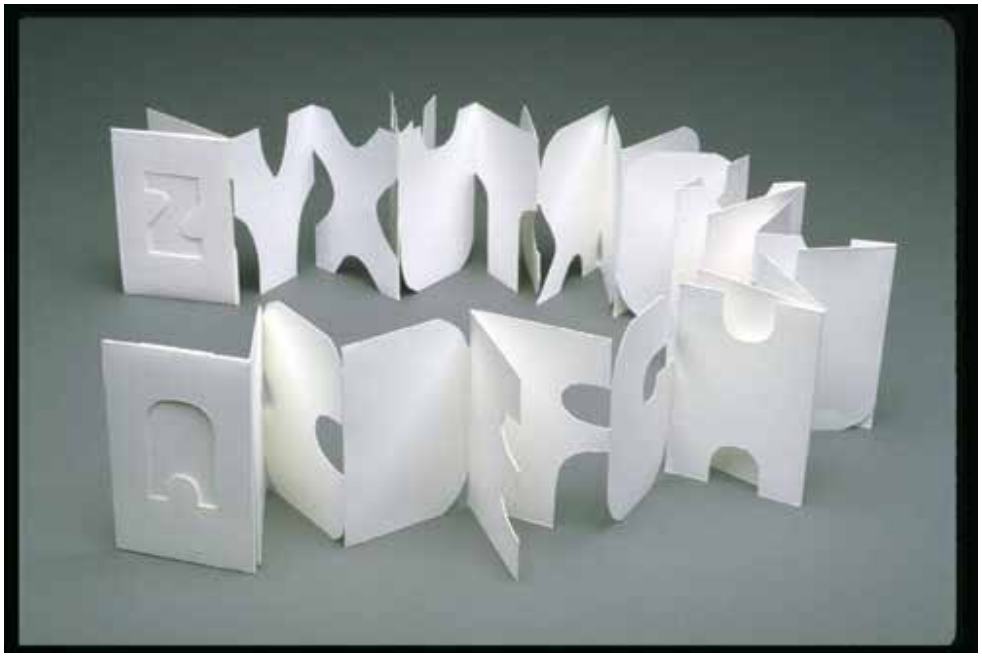


Figura 27: "ABC" (1968), Elaine L. Downing. No formato de um acordeão, faz parte da exposição Abecedarium. Feito com apenas uma folha de papel. Disponível em <http://gramatologia.blogspot.com.br/2008/07/elaine-l-downing.html>. Acessado em: 21/3/2013.

Os livros de artistas tratam o formato, a estrutura gráfica e textual e as imagens internas como suporte e expressão de arte. Há uma proximidade com o campo da poesia visual na concepção desses livros, dessas obras de arte. Mas os limites entre livro de artista e livro-objeto não são claros nem precisos. E existem definições diferentes, variando de autor para autor, sobre as reais construções formais.

> Assim, o livro de artista pode assumir diversos formatos; como o formato de códice, o rolo, a sanfona, a caixa, o envelope com folhas soltas, a pasta de arquivamentos, o caderno, etc., tornando-se extremamente difícil encaixá-los em sua forma e plasticidade dentro de um mesmo contexto artístico. Por isso, o recurso a uma série de classificações: livro de arte, livro de artista, livro-obra, livro-objeto, livro-poema, poema-livro etc. (TERSARIOLLI, 2008).

E mais detalhado ainda é o conceito que Fabris e Costa (1985, p.3) apresenta:

> Mesmo, na acepção mais ampla, o livro de artista constitui um veículo para ideias de arte, uma forma de arte em si, apresentando pouca ou nenhuma relação com as monografias, os livros-museu imaginário, as edições de luxo (que muitos artistas costumam fazer em colaboração com escritores e poetas), os álbuns de gravura, de reproduções, etc. E, muito embora, neste caso, se possa falar em "ilustração", é necessário, porém, definir o significado peculiar que o termo adquire em obras que não têm como objetivo estabelecer uma relação mecânica, descritiva, entre texto e imagem. (FABRIS E COSTA, 1985, p.3).

Figura 28: "Caixa Verde" (1934), de Marcel Duchamp. Considerado um dos primeiros livros de artista. Disponível em <http://gramatologia.blogspot.com.br/2008/02/marcel-duchamp.html>. Acessado em: 21/3/2013.

Dessa forma, vê-se que em qualquer cultura o livro possui um papel determinante para o crescimento intelectual de uma nação e no Brasil essa realidade não é diferente.

Haslam (2007) acrescenta que o livro está "intimamente ligado à história da humanidade". Monteiro Lobato, escritor brasileiro e um dos responsáveis pelo desenvolvimento editorial do país no início do século XX, imortalizou a frase "um país se faz com homens e livros", mostrando a importância de se fazer um resgate histórico sobre esse segmento pouco explorado pelos pesquisadores, preenchendo as lacunas existentes a fim de criar um referencial teórico para o projeto gráfico e editorial de livros.

2.2 O (objeto) Livro

Segundo diversos autores, entre eles, Dondis (1997), Domiciano (2007), Haslam (2007) e Samara (2010), o processo de construção visual do livro, atualmente, é atribuído ao designer, visto que as etapas de criação e execução são partes de um projeto que deve ser elaborado por um profissional capaz de nortear as escolhas de materiais, formatos e organização da linguagem gráfico-visual.

Faz parte das atribuições do designer o acompanhamento da construção da mensagem tornando-a possível e facilitando a leitura e compreensão pelo leitor, adequando-a ao contexto do mercado e do público a quem se pretende alcançar. Através das relações identificadas é possível compreender o que se sente e, assim, o repertório do leitor poderá atuar influenciando na percepção visual do livro, proporcionando o entendimento necessário decorrentes desse processamento de informações.

Complementando, Cândido (2003) diz que:

> "A capacidade de percepção pode ser desenvolvida através de estímulos. O esquimó, por exemplo, percebe variados tons de branco na neve. Sabe que as nuances representam diferentes espessuras de neve, o que facilita, assim, a localização de caminhos menos perigosos. A percepção acurada da cor branca foi desenvolvida por um estímulo advindo de uma necessidade vital" (CÂNDIDO, 2003).

Isso demonstra a forma como as imagens podem ser percebidas e processadas por nós, de modo a compreender o que elas transmitem no seu entorno. Dessa maneira, o design editorial se torna responsável por criar formas de apresentar uma mensagem, através das palavras e elementos que compõem, entre outros materiais impressos, um livro.

> O design de livros é diferente de todos os outros tipos de design gráfico. O trabalho real de um designer de livro não é fazer as coisas parecerem legais, diferentes ou bonitinhas. É descobrir como colocar uma letra ao lado da outra de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página. O design de livro não se deleita com sua própria engenhosidade; é posto a serviço das palavras. Um bom design só pode ser feito por pessoas acostumadas a ler – por aquelas que perdem tempo em ver o que acontece quando as palavras são compostas num tipo determinado (HENDEL, 2006, p. 3).

Dito isso, vemos que a imagem simbólica e a realidade podem ser claramente distinguidas por uma criança, mesmo que ela se perca em pensamentos fantasiosos. É obrigação dos profissionais de design editorial encontrar a harmonia entre o texto, a imagem e os elementos que permitam expressar clara-

mente o conteúdo, equilibrando os valores estético e comercial da publicação.

Com a inserção dos tipos móveis no século XV até os processos evolutivos dos sistemas de impressão tipográficos, que se iniciam no final do século XIX com a utilização de prensas mais velozes e com a introdução do sistema Linotipo, possibilita-se um grande desenvolvimento na indústria editorial, integrando-se a outras técnicas, como a da utilização da fotografia. Assim, conforme Araújo (2008), o apelo visual tornou-se cada vez mais forte, além da tipografia passar a ser um elemento compositivo, com textos apresentando variações em suas linhas de base, agora sinuosas, margens irregulares, vários corpos e famílias de tipos misturados.

2.3 Projeto Gráfico Editorial

Os autores Necyk (2006), Haslam (2007) e Ambrose (2009f) tratam a construção do livro como uma apresentação de páginas impressas contendo informações textuais – ou imagético-textuais – que possuem uma organização formal planejada para ser compreendida e, de maneira intrínseca, formando uma imagem mental do que é o objeto livro.

Esse planejamento das informações é conhecido como projeto gráfico editorial e traça uma linha de conduta estabelecida pela editora para cada publicação, norteando sua forma de ação e seus aspectos gráfico-formais. Comumente utilizado em periódicos, o projeto também é estabelecido para os livros no que diz respeito ao perfil editorial da companhia editora e define a forma como se pretende atingir seus objetivos comerciais. O que torna estas funções comerciais bastante evidentes, como defendia Monteiro Lobato, já na década de 1920, é a forma de apresentação gráfica dos livros, inserindo cores fortes e figuras nas capas, tratando-os como produtos "embalados".

Com essas modificações no perfil editorial, os primeiros projetistas gráficos começam a aparecer, amparados em um "vocabulário visual" embasado no que ocorriam nas revistas da época, se valendo de ilustrações e elementos vindo das artes plásticas como elementos orgânicos característicos da Art Nouveau. Dessa forma, a imagem do profissional gráfico começa a se formar no mercado editorial, aparecendo ilustradores, em sua maioria artistas, responsáveis por ilustrar não só as capas, mas toda a publicação.

> O principal nome é do português Fernando Correia Dias, que se destaca pelo conjunto vasto e versátil de soluções, pelo domínio do desenho, assim como Antonio Paim, em projetos originais. (NASCIMENTO, 2008)

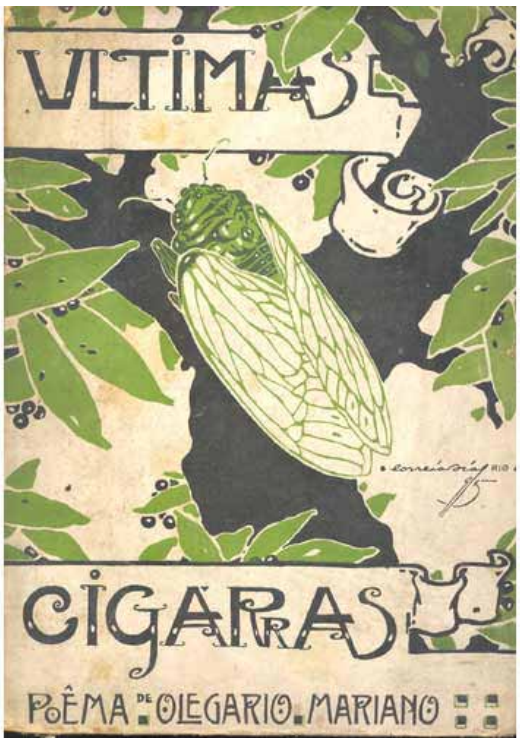


Figura 29: Capa de Fernando Correia Dias para "Últimas Cigarras" (1915). Poema de Olegário Mariano. Fonte: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/poesia_em_livros_de_arte_m_.html>. Acessado em: 13/11/2012.

Segundo Cardoso (2005), desde o final do século XIX a utilização de capas ilustradas já era frequente em diversos países, principalmente com a ampliação do uso da linotipia, que oferecia possibilidade de inserir imagens nas impressões, dando origem ao uso comercial e publicitário de peças gráficas. A partir do século XX se iniciou o uso de ilustrações nas capas para apresentar partes do conteúdo ampliando a visibilidade nas prateleiras das livrarias.

Com essa nova conotação, a elaboração das configurações visuais do livro – capa e miolo – começou a fazer parte do projeto gráfico, responsável por definir tudo o que seja referente ao livro desde o formato da página ao tipo de letra utilizado, localização de numeração, vinhetas e tudo mais.

Essa estrutura principal de um livro se dá pela sequência de páginas de papel ou outro suporte possível de impressão, capaz de armazenar informações textuais e imagens a fim de construir um volume, seja ele parte ou não de uma coleção. É constituído por páginas agrupadas em cadernos, geralmente costurados, utilizando uma capa para proteção das páginas internas, cuja função é apresentar a identificação dos livros, seu título, nome do autor e a casa editora que confeccionou o volume.

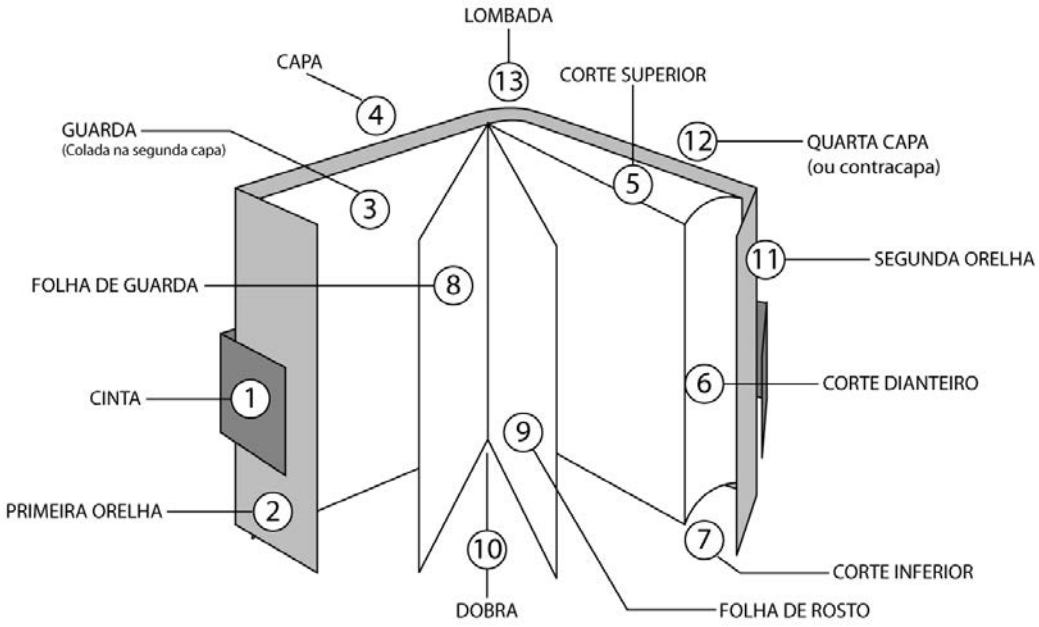


Figura 30: As partes de um livro. Fonte do autor. 2012.

Araújo (1986) descreve a estrutura dos livros, em quatro partes: **Pré-textual:** são elementos que antecedem o texto principal. Como elementos mínimos, que devem aparecer em uma obra, na seguinte ordem – falsa folha de rosto, folha de rosto, dedicatória, epígrafe, sumário, lista de ilustrações, lista de abreviaturas e siglas, prefácio e agradecimentos; **Textual:** o texto correspondente ao conteúdo da obra, o livro propriamente dito; **Pós-textual:** localiza-se depois do texto principal, elementos que a constituem podem ser as referências bibliográficas, os anexos, o posfácio, a errata, o glossário, os índices – remissivo e/ou onomástico – e o colofão e **Extratextual:** a capa e sua formatação específica (capa, segunda capa, terceira capa, quarta capa e orelhas).

2.2.1 Elementos Projetuais do Livro

O projeto de um livro contempla a melhor organização estético-formal para representar a mensagem proposta pelo autor. Uma combinação de elementos capazes de representar graficamente a ideia central do título. Silveira (2006) coloca o papel do designer como fundamental para que a experiência da leitura seja "um encontro do leitor com a expressão sensorial e textual de determinado universo de ideias proposto pelo autor", apoiando o conceito de um projeto que atenda as necessidades da obra em transmitir as sensações de época, lugar, linguagem entre outros aspectos que irão compor a narrativa.

E é através do projeto gráfico que as formas e elementos visuais ganham força e estabelecem as diretrizes da linha editorial desejada, estes elementos projetuais são definidos por Araújo (2008) e compreendem, além da estrutura formal (papel, sistema de impressão, acabamentos, entre outros), os quesitos estéticos envolvidos no desenvolvimento visual tratando de questões que envolvem a análise e correta escolha de tipos, cores, formas tanto para o miolo do livro quanto para a capa que "deve ser visualmente agradável e coerente com o conteúdo da obra".

Dessa maneira, ao se projetar um livro, é necessário que se resolvam questões compositivas para que se possa refinar a forma como a mensagem chegará ao seu leitor. Para isso, são utilizados elementos que fazem com que as ideias sejam compreendidas e traduzidas para estruturas onde será possível identificar essa mensagem.

Hendel (2003) reforça esse modo de pensar ao expressar o conceito de design invisível para o livro, considerando que o leitor não está preocupado com o tipo de letra utilizado ou como a diagramação auxilia no fluxo da leitura. Com isso os elementos devem ser muito bem planejados, de forma a tornar sua apresentação o mais natural possível. Hoje, não é mais viável considerar essa argumentação como única possibilidade de construção do livro, visto que, enquanto livro-objeto, suas características básicas se perdem, mas a mensagem – agora conceitual – continua a existir e ser transmitida de maneira clara e natural.

2.2.1.1 Formato

Hendel (2003) afirma que o design do livro começa pelo formato. Haslam (2007) cita que o termo "formato" muitas vezes é aplicado apenas ao tamanho do livro (altura e largura) e são publicados, basicamente, em três formatos definidos, conforme a orientação do papel que servirá de suporte: retrato, paisagem ou quadrado.

Partindo da frase de Hendel (2003) que diz que "os designers estão para os livros assim como os arquitetos estão para os edifícios", vemos que, assim como a diagramação, o formato do livro deve ser pensado cuidadosamente. Os menores detalhes do projeto editorial são minuciosamente pensados – e o formato está incluído nele – para poder ser confortável ao leitor tanto como objeto de leitura quanto para seu manuseio.

Mas o designer precisa saber como calcular essas dimensões para o formato do livro. Hendel (op. cit.) fala que o conceito de Proporção Áurea, baseado na Sequência de Fibonacci[7], foi utilizado largamente por Gutemberg e seus contemporâneos para a produção das páginas dos livros naquele período.

Atualmente o livro pode ter qualquer formato que o designer imaginar, mesmo sendo o retângulo vertical como mais usual. Essa relação tem a ver com o custo do projeto como um todo, em razão dos padrões gráficos adotados nas dimensões do papel, que já predeterminam alguns tamanhos para que haja economia na impressão. Ambrose (2009f) afirma que "dois fatores principais afetam o tamanho final de uma página em um livro: o tamanho da folha original do papel e o número de vezes que a folha de papel é dobrada antes de ser refilada".

Ambrose (2009d), assim como Hendel (2003), argumentam que a definição do formato do papel para impressão se dá através de normas internacionais que regem as fabricações das folhas industrializadas, o que dificulta formatos diferenciados de livros pois seu custo aumenta por causa do consumo de papel. Padrões americanos para formatos de livros variam pouco, entre 5 x 8 pol. (aprox. 13,8 x 22 cm) e 6 1/8 x 9 ¼ pol. (aprox. 16,8 x 25,4 cm). No Brasil se utilizam folhas no formato ISO Série A, que mantém uma razão, para subformatos, de 1:1,4142 (raiz quadrada de 2), ou seja, o formato menor é metade do formato maior em sua largura, daí os papéis resmados A5, A4, A3, etc.

No Brasil ainda temos formatos derivados: AA 760 x 1120 mm; BB 660 x 960 mm; AM 870 x 1140 mm; AM+ 890 x 1190 mm, aceitos pela Associação Brasileira de Normas Técnicas – ABNT.

Uma curiosidade nos papéis é a estrutura de suas fibras. Como os formatos tradicionais são de retângulos verticais, as folhas são confeccionadas para que nesse formato as fibras fiquem no sentido horizontal, facilitando a dobra das folhas. Para livros mais longos, deve-se utilizar um papel com o sentido das fibras inverso, na vertical, para que se possa ter uma fácil encadernação, ou seja, para que se possa dobrar as folhas sem dificuldades (HENDEL, 2003).

Embora a maioria dos livros adote um tamanho dentro dos padrões,

[7] Leonardo Pisano ou Leonardo de Pisa (1170-1250) – também conhecido como Fibonacci – foi um matemático italiano, dito como o primeiro grande matemático europeu depois da decadência helênica. Ficou conhecido pela descoberta da sequência de Fibonacci e pelo seu papel na introdução dos algarismos árabes na Europa. Ela define que, considerando os dois primeiros termos da sequência sendo 0 e 1, os outros termos são encontrados somando os seus dois números antecessores. Assim, temos 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, ... ; gerando uma razão de 1:1,618 (Número Áureo).

existem os formatos diferenciados que fogem das convenções adotadas para sua definição. Assim, o livro ganha características próprias, se destacando dos demais, porém, acaba por gerar um custo extra, pois como prática, a gráfica irá utilizar o formato imediatamente acima do definido para depois cortá-lo na medida desejada.

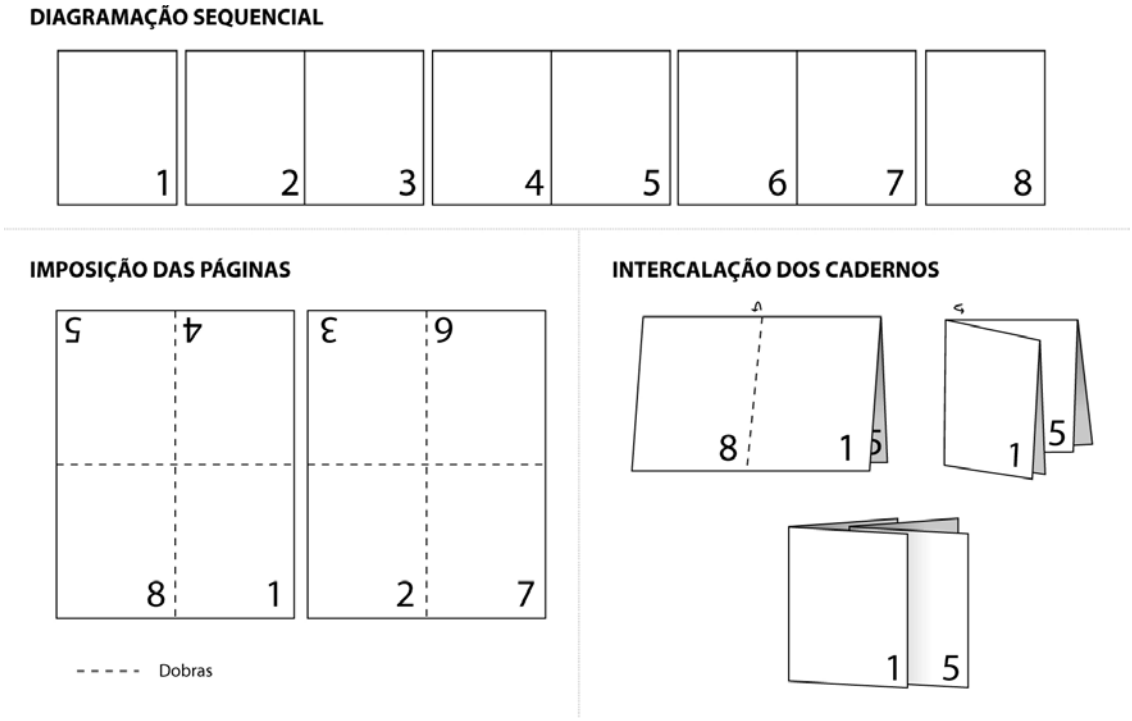


Figura 31: Diagrama de montagem de cadernos com imposição de páginas. Fonte do autor.

As oficinas gráficas particulares sempre tiveram vantagens ao utilizar formatos diferenciados, pois é possível experimentar. Em 2011, a Editora Cosac Naify publicou o romance "Coração", de Edmondo De Amicis, publicado originalmente em 1886, que teve suas capas impressas em três cores de cartolinas (Figura 32) pela Oficina Tipográfica São Paulo, uma ONG que preserva a técnica da impressão tipográfica com tipos móveis, possuindo entre suas características um cuidado quase artesanal, diferenciando da produção em massa feita, atualmente, com recursos digitais.

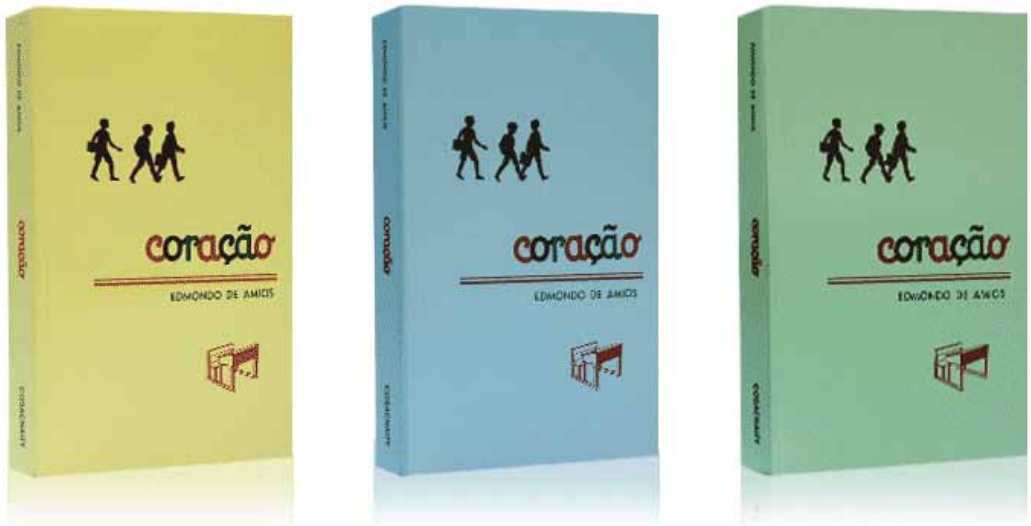


Figura 32: As várias capas impressas na Oficina Tipográfica São Paulo de "Coração" (2011), de Edmondo De Amicis, publicado pela Cosac Naify. Fonte: adaptado do site da Editora Cosac Naify.

Assim como a possibilidade de impressões com cores diferenciadas os formatos podem ser variados em virtude de um projeto gráfico inovador. Com esse pensamento, durante a década de 1950, surgiu, em Recife, um grupo de artistas que se intitulava O Gráfico Amador. Segundo Lima (1997), o empreendimento reunia "pessoas interessadas na arte do livro" e, por isso, tinha apenas "a finalidade de editar, sob cuidadosa forma visual e gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapassasse as limitações de uma oficina constituída por amadores"[8]. Esse é o pensamento que se deve ter para o trato editorial, zelo pelos detalhes para um produto final diferenciado.

2.2.1.2 Tipografia

A tipografia é o principal elemento de qualquer página impressa (HURLBURT, 1986) e é através dela que se torna possível receber sua mensagem. Ela existe e se faz presente em nosso entorno e, "diz respeito à forma, ao uso e à composição das letras" (BERGSTRÖM, 2009). Desse modo, os conceitos de legibilidade devem estar presentes no que tange ao entendimento da mensagem facilitando a leitura e a compreensão do que está escrito. Um contraponto interessante é o olhar de Weingart (apud FARIAS, 2001), em que afirma não haver diferença entre tipografia e caligrafia. Segundo ele "tudo o que é escrito tem a ver com tipografia, (...) mesmo que seja uma pintura ou uma carta escrita à mão; (...) a noção de que tipografia se refere só ao que for impresso é completamen-

[8] Texto de abertura do primeiro boletim editado pelo O Gráfico Amador, em julho de 1955.

te equivocada". Assim, tipos desenhados ou impressos são, da mesma forma, tipografias utilizadas para a disseminação de conteúdo.

A tipografia do texto "é a base de todo resto" (HENDEL, 2003). Antes do uso do computador, era mais difícil variar os tipos, pois além da tipografia ter um custo alto, consumia muito tempo fazer diversas provas de página para escolher a letra. Sendo assim, costumava-se optar por aquilo que já se tinha conhecimento do bom resultado. Hoje em dia, a experimentação pode ser constante. Hendel comenta que o tempo que ele economiza (comparado com seus projetos antes da informatização) fazendo os layouts no computador, ele gasta em dobro, experimentando mudanças neles: como funciona uma tipografia ou outra, um pouco mais à direita ou à esquerda, maior, menor, etc. A respeito das opções de famílias tipográficas, ele brinca: "Sempre achei absurdo classificar o tipo como masculino ou feminino, mas pode ser esse o motivo da existência de um número tão grande de fontes - elas estão se reproduzindo" (HENDEL, 2003).

> Em um livro mal desenhado, as letras, pulverizadas, postam-se como cavalos famintos no campo. Em um livro desenhado mecanicamente, elas assentam como pães mofados e carne de terceira na página. Já em um livro bem-feito, no qual designer, compositor tipográfico e impressor fizeram, todos, o seu trabalho, as letras estão vivas, não importa quantos milhares de linhas e páginas tenham de ocupar. Elas dançam em seus lugares. De vez em quando, levantam-se e dançam nas margens e nos corredores. (BRINGHURST, 2005, p 25).

Hendel (2003) apresenta três abordagens para fazer o design de livro, considerando a escolha tipográfica, e prezando a atemporalidade do livro, pois, como acrescenta, um livro é guardado para ser lido anos depois, assim:

> 1. uma tipografia tão neutra quanto possível, que não sugira época nem lugar;
>
> 2. uma tipografia alusiva, que dê propositadamente o sabor de um tempo passado;
>
> 3. uma tipografia nova, que apresente o texto de forma única (HENDEL, 2003, p. 12).

Essas escolhas devem seguir critérios para garantir, entre outros parâmetros, a legibilidade da mensagem e tratam da necessidade do designer conhecer o conteúdo e o público a quem se destina o livro, para que a tipografia escolhida não pareça extravagante demais.

Ferlauto (2002) explica que existem classificações para os tipos, porém, a mais simples é a que separa "os alfabetos em com e sem serifa". Mas é uma classificação simplista e extremamente abrangente, não caracterizando as origens e detalhes de cada família tipográfica (Figura 33).

Figura 33: Tipografias sem serifa e com serifa. Fonte: do autor.

Samara (2010) afirma que a "tipografia é visual" e funciona como elemento de composição, assim como o ponto ou a linha. Para Araújo (2000), a legibilidade da tipografia deve ser considerada, analisando-se como dispor os caracteres (em palavras, frases, períodos) nas linhas, tornando a leitura cômoda ou, ao contrário, às vezes quase impraticável. A disposição dos elementos tipográficos deve combinar-se à própria organização da página.

Isso retoma as origens do livro. Na Idade Média, os monges iluministas ilustravam as páginas como se fossem obras de arte, decorando capitulares, ricamente ornamentadas, nos manuscritos sagrados da Igreja renascentista, e mais tarde transformadas em elementos impressos através de processo de xilografia, fazendo parte das páginas impressas em tipo móveis e linotipia.

Durante o século XIX, as artes foram ganhando força e sua penetração na produção de livros, principalmente com impressos em geral – manuais, revistas, folhetos, etc. – tornou a necessidade de informar uma máxima inerente, com isso, se iniciou um paralelo à tecnologia que estava se desenvolvendo, como a fotografia e a litografia[9], por exemplo, e as mudanças de visão artísticas, passando do romântico para o realismo, explorando os potenciais visuais, pois com os lápis tipográficos era possível desenhar, o que colaborou para atrair leitores e consumidores para os mais diversos produtos e serviços aparentes, perdurando até início do século XX.

Na década de 1920, surge, na Suíça, derivada dos estudos Modernistas (Werkbund e Bauhaus) e das influências do Construtivismo, uma tipografia mais angulada, com linhas retas e formas simples. Esse pensamento iria corro-

[9] A litografia é um processo de impressão onde a matriz é uma pedra litográfica que recebe um desenho ou um impresso fotográfico, as áreas porosas que repelem a tinta ficarão aparentes, imprimindo o que se deseja. O desenho pode ser feito com um lápis gorduroso, o lápis litográfico, que marca o que será impresso.

borar para a evolução do fazer do design em todas as suas vertentes, ajudando a construir as bases do que mais tarde iria se tornar o berço do design moderno como conhecemos atualmente.

Hollis (2006) enfatiza a utilização, por Jan Tschichold, das formas básicas geométricas, os quadrados e círculos, como elementos fundamentais para a tipografia, gerando famílias tipográficas fáceis de ser reproduzidas em série pela sua simplicidade, contribuindo com a disseminação do estilo pelo mundo. A grande influência da Escola de Ulm populariza o estilo suíço por aqui, sendo representativo principalmente por estar ocorrendo nas publicações sobre o Neue Grafik[10], na Europa, aquecendo o mercado editorial e publicitário com o novo estilo.

2.2.1.3 Diagramação

Diagramar é representar através de desenhos geométricos as estruturas visuais de uma mensagem melhorando os aspectos formais dos elementos que a constituem, ou seja, é "a configuração gráfica de uma mensagem colocada em determinado campo (página de livro, revista, jornal, cartaz), que serve de modelo para a sua produção em série" (SILVA, 1985).

Samara (2010) define que no layout a "disposição de tipos e imagens deve corresponder visualmente, e sua composição no espaço do formato deve fortalecer novamente as emoções ou associações que estão mais aparentes no conteúdo de ambos, imagens e texto".

Para o designer, é o momento de liberar a criatividade para se valer de toda sorte de recursos para tornar o mais agradável possível a experiência de folhear o projeto depois de finalizado. No entanto, Hurlburt (2002) afirma que diagramar uma página é muito mais do que apenas ordenar textos e fotos na folha. É compor uma página construindo e estruturando os elementos que irão transmitir uma mensagem:

> "(...) o leitor talvez acredite que o design é um processo lógico, que basta seguir diversas etapas para alcançar um bom resultado final. Nada mais distante da verdade. O hábil designer está submetido a um processo contínuo: a intuição, a sensibilidade, o senso da forma, larga experiência são fatores conjugados num único ato. Mas é preciso lembrar que isso não exclui a importância da tentativa e do erro, na busca de uma solução" (HURLBURT, 2002, p. 84).

[10] Neue Grafik é um dos nomes para o Swiss Style, além de ser a publicação que ajudou a disseminar a estética construtivista do design Suíço, entre os anos de 1958 e 1965, e trazia os conceitos de um design limpo e ordenado com suas formas geométricas e limpeza visual, amparada por um grid bem definido sobre o qual eram utilizadas, usualmente, famílias tipográficas sem serifa.

Na elaboração desse processo da criação de diagramas mais equilibrados e proporcionais em função e forma, busca-se a máxima eficiência comunicacional dos elementos visuais que irão compor a página. Sua coerência na disposição desses elementos é o que fará sentido e, dessa forma, proporcionar equilíbrio entre os elementos que irão fazer parte do projeto, cabendo ao designer solucionar questões funcionais do layout e sua diagramação. Essas soluções, como citado por Hurlburt (2002), são equilibradas em questão de simetria e assimetria, na construção dos grids que nortearão a diagramação, que dará o ritmo à mensagem.

> O equilíbrio é o elemento-chave do sucesso de um design, tanto simétrico quanto assimétrico. No estilo simétrico, é fácil entender o equilíbrio formal de um layout – com o centro da página servindo de fulcro e a área dividida uniformemente dos dois lados, é relativamente simples criar. Já no design assimétrico as múltiplas opções e tensões provocadas pela inexistência de um centro definido requerem considerável habilidade. (HURLBURT, 2002, p. 62).

Esse equilíbrio que o designer busca na organização da página é o que confere ritmo e harmonia ao layout, fazendo com que a página esteja em conformidade com o formato do papel que está recebendo a impressão.

Todos esses detalhes são pensados para a montagem e impressão do miolo do livro, até mesmo a utilização de papéis especiais intercalando cadernos, são pensados e analisados durante as etapas de planejamento, mas outro elemento de extrema importância é a capa, é ela que recebe toda a atenção do leitor, desatento em notar os diferenciados itens na impressão do livro

.

"Um livro bem impresso, bem diagramado, bem ilustrado, fácil de manusear, é uma introdução ideal para a leitura".
José Mindlin

3

OLHEM PARA MIM: AS CAPAS

A constituição da capa é feita para proteger as páginas internas de uma publicação, o miolo, geralmente feito com um papel mais fino. Dessa forma, se apropriam da função básica das embalagens que é proteção e apresentação do conteúdo para seu público/leitor (AMBROSE, 2009f).

Na Antiguidade, com a organização dos códices em folhas sequenciais, estas recebiam uma placa de madeira, cuja função era proteger as folhas e mantê-las esticadas, além de identificar seu conteúdo. Com o passar do tempo, as capas de madeira foram sendo substituídas por capas de marfim decoradas e adornadas, passando os códices a serem tratados como objeto de decoração, sendo mais apreciado pela beleza estética do que por seu conteúdo interno. Na Idade Média, as capas deixaram de ser tão exploradas, tornando-se mais simples, ostentando maior valor estético ao seu interior, com as transcrições manuscritas dos monges iluministas.

Atualmente, é importante ressaltar que as capas se tornaram uma ferramenta visual capaz de representar graficamente elementos simbólicos que comunicam ao leitor e convidam para a leitura daquele texto sugerindo narrativas e ambientações que fazem despertar o desejo de se folhear aquele título, interagindo com o universo oferecido pelo autor.

> Pode-se dizer de um livro que a capa representa o "rosto" com que se oferece ao mundo. Tal como acontece entre as pessoas, é através da capa (ou face) que dispara a primeira impressão de simpatia, ou não, por aquilo que depois vamos encontrar nas páginas internas. Quantas vezes não abrimos uma obra justamente porque a capa nos seduz e convida para além dela? (PAIXÃO, 2008, Orelha. In: POWERS, 2008)

As capas, sejam elas ilustradas, desenhadas, ou mesmo com imagens fotográficas, disputam lugar nas prateleiras com outras constituídas por composições tipográficas. Moema Cavalcanti, designer de capas de livros, comenta

que essas referências são, principalmente vindas da Europa – Inglaterra e Alemanha – com capas mais simples preocupadas com o conteúdo e sua organização, enquanto os Estados Unidos se valem de recursos visuais para atrair os leitores, com imagens e ilustrações mais agressivas (CAVALCANTI, 2005).

3.1 Elementos estruturais da capa de um livro

Araújo (2000) define capa como a parte extratextual que envolve o livro, seja esta encadernada (revestimento duro), seja brochada (revestimento flexível). Acostumou-se a tratar por "capa" somente a primeira capa do livro, a sua parte frontal, porém sua estrutura é mais complexa, conforme se detalha a seguir:

- **primeira capa** (parte externa, geralmente destinada à impressão das informações e grafismos – ilustrações, fotografias, etc.);
- **segunda capa** (verso da primeira capa, geralmente não é utilizada);
- **terceira capa** (verso da quarta capa, também não utilizada para impressão);
- **quarta capa** (ou contracapa, parte oposta da capa, que pode ou não ter informações impressas);
- **primeira orelha** (dobra da primeira capa);
- **segunda orelha** (dobra da quarta capa);
- **lombada** (lateral do livro, parte visível quando o livro está posicionado em estantes); e
- **sobrecapa** (cobertura opcional ao livro, normalmente promocional ou com apelo estético) (Figura 34).

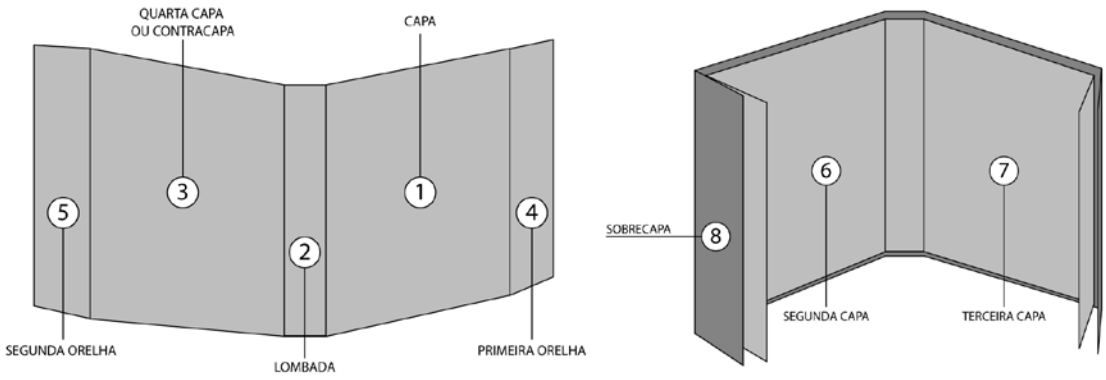


Figura 34: Estrutura da capa de um livro. Fonte do autor.

As capas, juntamente com a quarta capa e a lombada, formam um atrativo espaço visual, podendo ser extremamente impactante quando explorado pelo artista gráfico de maneira criativa, produzindo um efeito visual diferenciado para a publicação, em alguns casos a utilização das orelhas faz parte dessa composição gráfica (Figura 35).

Figura 35: Capa de Márcia Mattos para o livro "A Coruja de Minerva" (2010), de Nelson Sanjad[11]. Exemplo de uma capa com os elementos integrados visualmente. Fonte: Portfolio on-line da designer. Disponível em <http://marcia-mattos.blogspot.com.br> Acessado em: 20/9/2012.

No entanto, o elemento de maior visibilidade e atenção, certamente é a primeira capa, a qual está diretamente exposta nas prateleiras das livrarias, servindo como identificador da obra. Nela existe uma quantidade de elementos obrigatórios e limitados – Nome do Autor, Título da Obra e Editora – e disputam lugar de destaque com as ilustrações ou imagens, mesmo considerando-se as capas puramente tipográficas esses elementos estão presentes.

Segunda e terceira capas

Ao abrir a capa de um livro, vemos o lado interno da primeira ou quarta capas e temos seu verso, a segunda e a terceira capa respectivamente. Em livros encadernados normalmente não são vistas, por serem cobertas pelas guardas, em brochuras, nas quais a encadernação é feita aplicando a capa sobre o miolo diretamente, a segunda e a terceira capa podem ser utilizadas de forma criativa, como cita Lupton (2011) ao compará-las com uma roupa íntima do livro, podendo ser ousada, assim como as guardas.

[11] SANJAD, Nelson. A Coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República, 1866-1907. 1. ed. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus; Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2010. v. 1

É possível em alguns títulos utilizar a segunda e a terceira capa como tela para inserir elementos de design que sejam relacionados ao texto, ou mesmo ilustrações complementares ao enredo apresentado, fortalecendo a unidade entre a capa e seu conteúdo.

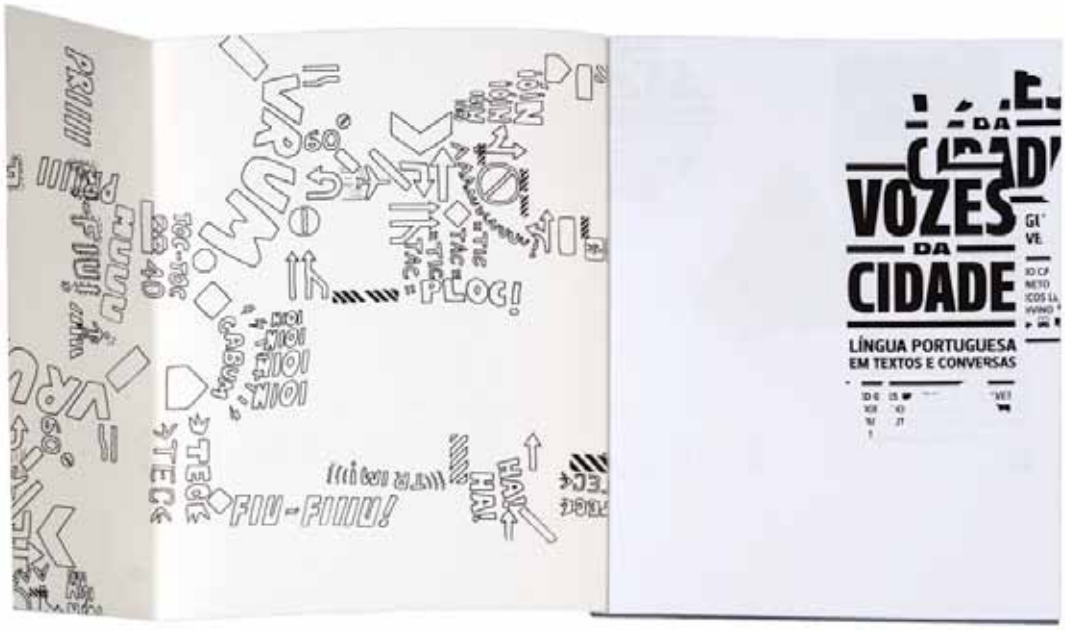


Figura 36: Segunda capa do livro "Vozes da Cidade" (2011), de Fred Góes, Editora Senac. Projeto gráfico LESTE (http://www.leste.me/VOZES-DA-CIDADE). Fonte: LESTE.

Quarta capa

É um elemento importante, mas geralmente não recebe uma atenção diferenciada. Possui finalidade básica de complementar as informações contidas na primeira capa. Por não ser tão visível – é o verso do livro fechado, sua contracapa –, pode conter um texto mais longo, como um resumo da obra, ou mesmo uma apresentação do autor ou da coleção a qual o título pertence, ou, ainda, depoimentos de outros autores ou editores sobre a obra e/ou autor.

Conforme a Lei do Livro, instituída em 2003, é obrigatória a inserção de um código identificador de publicação, o ISBN – International Standard Book Number – do livro.

> Lei nº 10.753, de 30 de outubro de 2003: "Institui a Política Nacional do Livro".
>
> Capitulo III - "Da Editoração, Distribuição e Comercialização do Livro"
>
> Art. 6º - Na editoração do livro, é obrigatória a adoção do Número Internacional Padronizado, bem como a ficha de catalogação para pu-

blicação.

Parágrafo único. O número referido no caput deste artigo constará da quarta capa do livro impresso".

Figura 37: Exemplo de uma quarta capa. Fonte: "Paranormal uncensored: a raw look at Louisiana ghost hunting" (2008), de Brad Duplechien. Disponível em: <http://www.laspirits.com>. Acessado em: 12/4/2013.

Além do ISBN, o código de barras é um elemento obrigatório para identificação e catalogação dos livros e outras publicações.

Orelhas

São as extensões da primeira e da quarta capa do livro, suas dimensões podem variar dependendo do projeto gráfico.

Como exemplifica Moema Cavalcanti (NOGU, 2005) sobre a capa para o livro "Os Sentidos da Paixão" (1987), que foi desenvolvida com uma orelha nas mesmas dimensões da capa, a primeira orelha é utilizada como suporte para o efeito proporcionado pelo corte na capa, em branco vazada e a orelha maior, em vermelho, dando a sensação de punhaladas. E justifica que "as histórias do livro são sobre paixão e colocar um coração, além de clichê, não seria tão verdadeiro. O sentimento mexe com o corpo inteiro, te rasga por dentro". Dessa

forma, a orelha passa de elemento complementar a suporte principal para o efeito esperado na capa.

Figura 38: Capa de "Os Sentidos da Paixão" (1987), organização de Adauto Novaes para a Companhia das Letras, Capa Moema Cavalcanti. Fonte: Companhia das Letras (http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10044).

Outra solução interessante é o fato de Arnaldo Antunes, em seu livro "Tudos" (1990), utilizar parte da primeira orelha com um picote (serrilha), que se destaca do corpo do livro podendo ser utilizado como marcador de páginas (Figura 38).

Figura 39: Capa do livro "Tudos" (1990), de Arnaldo Antunes: capa e orelha/marca-página (destacada), capa e projeto gráfico de Arnaldo Antunes e Zaba Moreau. Fonte do Autor.

Visto isso, percebe-se que normalmente as orelhas são utilizadas como forma de apresentação de informações bibliográficas do autor ou mesmo da editora do livro e, muitas vezes, com o texto se iniciando na primeira orelha e terminando na segunda orelha, criando um fluxo por toda a extensão da capa. A criatividade e a inovação do projeto gráfico, quando bem trabalhadas, causam sensações ou experiências novas ao leitor, inclusive como ferramenta de interação.

Lombada

Outro elemento de representatividade no livro é a lombada, área que ganha visibilidade para a localização dos livros quando posicionados na vertical, em estantes. Nessa situação é que o leitor busca por determinado título, sabendo que na lombada estão contidas as informações mínimas de identificação da obra, assim como na capa.

Houaiss (1967b, p. 47) e Araújo (2000, p. 472) classificam a disposição dos textos das lombadas conforme sua orientação ao longo de sua extensão, sendo a direção dos textos "à francesa (...), que se leem de baixo para cima", ou "à inglesa (à norte-americana), que se leem de cima para baixo", e em livros mais volumosos, ou seja, com um maior número de páginas, os textos podem aparecem na horizontal (Figura 40).

Figura 40: Exemplos de livros com as várias disposições de lombadas. Fonte do autor.

Sobrecapa

Segundo Araújo (1986), sua origem é em torno da década de 1830 como uma "folha solta que envolve ou protege (sobretudo em livros encadernados) a capa".

Figura 41: Sobrecapa do livro "Arte Brasileira: Arte Moderna e Contemporânea" (Projeto acadêmico). Projeto gráfico de Nathalia Cury (http://cargocollective.com/nathaliacury_selecionados)

Com as experimentações de design, alguns formatos foram apresentados como forma de sobrecapa, o mais comum é ainda a folha que se sobrepõe à capa, mas alguns designers podem apresentar soluções inovadoras como um envelope que embala o livro ou mesmo colocá-lo em uma caixa, que pode ser em forma de gaveta, deslizando o livro para fora, ou possuir uma tampa que se abre para visualizar o livro. Diferenciada, também utilizada é a caixa, que realmente embala o livro protegendo sua capa, que na maioria das vezes é reproduzida integralmente na sobrecapa (folha ou caixa).

Alguns se apresentam inusitados, como no livro "Me Dê um Conselho" (2012), de Daniel Motta. O livro é derivado de uma intervenção do autor no centro da cidade de São Paulo, onde colocou uma urna para que fossem inseridos conselhos aleatórios de quem passasse pela rua. Quando o projeto foi transfor-

mado em livro, pensou-se na sobrecapa que se transforma em uma réplica da urna utilizada na intervenção (Figura 42).

Figura 42: Livro "Me Dê um Conselho" (2012), de Daniel Motta, editora Altamira Editorial. Disponível em <http://www.movimento.com.br/blog/me-de-um-conselho/>. Acessado em janeiro de 2013.

Outra forma bastante utilizada como material publicitário é a cinta, com cerca de um terço da altura da capa, envolve o livro contendo algum tipo de informação que necessita de destaque, como um prêmio recebido pelo autor ou mesmo um número elevado de exemplares vendidos. Algumas vezes pode apresentar apliques ou elementos que saltem à capa, concedendo um diferencial tridimensional interessante.

A cinta possui uma desvantagem perante as outras formas de sobrecapa, seu descarte fácil, principalmente por rasgar com extrema facilidade no manuseio, dificulta seu uso em alguns casos.

Figura 43: Livro "Panelinha | Receitas que funcionam" (2000), de Rita Lobo, Editora: Senac São Paulo. Fonte: Adaptação de Editora Senac (http://www.editorasenacsp.com.br)

3.2 Elementos Compositivos da capa

Isolando-se a capa do conjunto do livro, percebe-se que nela estão contidos elementos oriundos de um planejamento diferenciado, mesmo fazendo parte do mesmo projeto gráfico e participando da mesma linguagem e comunicando a um público específico. A composição das capas se dá de maneira a tornar o conteúdo explícito para despertar o interesse do leitor, no entanto, sem mostrar como se dá a narrativa.

Elas são elaboradas para exprimir de maneira única as sensações que o texto interno irá transmitir. Proporcionam uma dose exata de como será o decorrer daquele título e suas interpretações posteriores. E nesse conjunto de elementos as formas gráficas devem ser pensadas para que não distorçam a relação entre o enredo e as imagens, cuidando para não criar expectativas falsas nos leitores.

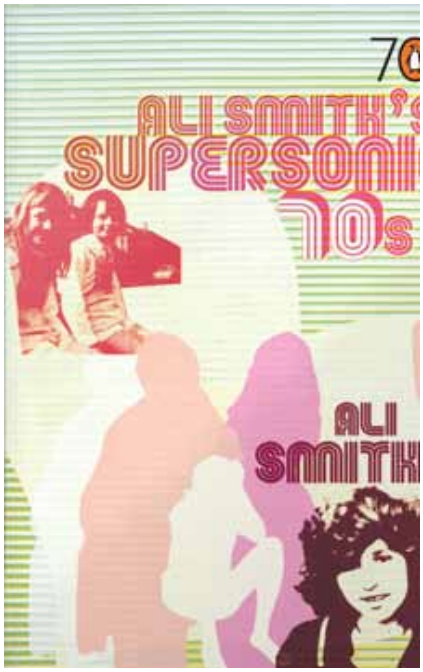


Figura 44: "Ali Smith's Supersonic 70s" (2005), de Ali Smith, Designer: Katie Gibb, Art director: Jim Stoddart & John Hamilton, Typeface: FGroove. Fonte: The Book Cover Archive (http://bookcoverarchive.com)

Tipografia, cores, formas, imagens, ilustrações, acabamento fazem parte do universo de recursos que o designer possui para elaborar uma capa, assim podendo ousar quando necessário ou ser o mais simples e direto possível.

3.2.1 Tipografia

Considerando a ponte visual que constitui com o leitor e sua representação simbólica do todo, a tipografia exerce um papel de destaque na elaboração das capas. Edna Lima cita que era frequente, nas primeiras décadas do século XX, os capistas desenharem tipos, tornando esse ato inerente ao design editorial. E mais adiante, a autora retoma com a afirmação que tipografia não é somente o desenhar das letras, mas sim sua organização espacial no espaço gráfico aplicado (LIMA apud PERROTTA, 2005).

"Essencialmente, a capa do livro consiste na proteção do volume e na identificação do conteúdo"; essa afirmação de Goebel Weyne (apud, FERLAUTO, 2002) mostra a importância da tipografia no projeto de uma capa de livro, indo ao encontro com o que Perrotta (2005) diz nas primeiras páginas de Tipos e Grafias:

> Os tipos são meios de comunicação. Transmitem, através dos séculos, ideias geradas pelas mais diversas áreas do saber.
>
> As grafias são meios de expressão. São representações e interpretações. Transmitem intensão, opinião, personalidade.
>
> Tipografia é comunicação e expressão. Indissociável. (PERROTTA, 2005, páginas iniciais não numeradas)

Assim como no projeto gráfico do miolo do livro, que necessita ser pensado e analisado para que possa ter legibilidade de conteúdo e ser agradável ao leitor, a capa requer o mesmo trabalho, senão maior, pois se atribui a ela a carga de expectativa em apresentar as narrativas e seduzir, convidando a folhear o livro.

Figura 45: Capas tipográficas. "No Country For Old Men" (1999), de Cormac McCarthy, designer: David Pearson, e "Man Alone With Himself" (1999), de Friedrich Nietzsche, designer: Phil Baines. Fonte: The Book Cover Archive (http://bookcoverarchive.com)

A construção das informações textuais ocorrem de maneiras diversas, porém, a legibilidade é um fator preponderante nas capas (Figura 45) pois, se faz necessário comunicar o que é aquele volume apresentado. A forma como se apresenta é uma das etapas que o designer determina durante o projeto gráfico.

3.2.2 Imagens: Ilustração ou fotografia?

As capas ilustradas surgiram, segundo Powers (2008), associadas aos livros infantis, por volta da década de 1820, nos chamados chapbooks (livros comercializados por vendedores ambulantes, os Chapmen, no século XVI, na Europa). Eram folhas dobradas em doze ou dezesseis partes e possuíam, além das informações do título do livro e da editora, uma ilustração em xilogravura com bordas decoradas. Mais tarde a indústria editorial passou a adotar tal procedimento para os demais livros.

Na década de 1860, iniciou-se a prática de colar fotografias ou gravuras nas capas dos livros para decorá-los. Com o crescente avanço dos métodos de impressão durante o século XIX, a utilização de imagens nas capas dos livros foi se aperfeiçoando, principalmente através da utilização da litografia, mas, com o passar do tempo, deixaram-se as ilustrações apenas para livros infantis, pois se dizia que as crianças liam melhor as imagens, e nos livros para adultos estas depreciariam o conteúdo, o que tornou a sua diagramação estritamente tipográfica.

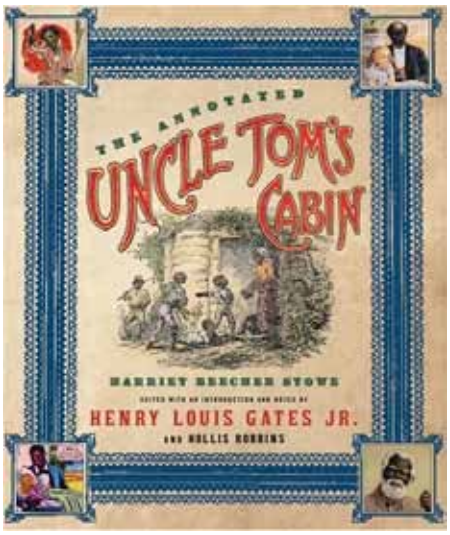


Figura 46: "The Annotated Uncle Tom's Cabin" (2006), de Harriet Beecher Stowe. Designer: Chin Yee Lai. Fonte: The Book Cover Archive (http://bookcoverarchive.com)

No Brasil esse cenário não era diferente, viam-se ilustrações simples, porém, a imagem do designer como participante ativo do projeto gráfico dos livros só aparece em meados do século XIX, ao se considerar a produção serializada. Hallewell (1985) e Cardoso (2002) afirmam que o design das capas de livros surgiu, no Brasil, no início do século XX, quando Monteiro Lobato inicia as atividades de sua editora, em 1919. Ambos concordam que

> o livro 'Urupês' (1918) marcaria o início do design de capas no Brasil, bem como um ponto de partida para a reconfiguração dos projetos de livros de modo geral, incluindo maior atenção à qualidade tipográfica e à diagramação do miolo (CARDOSO, 2002, p. 164).

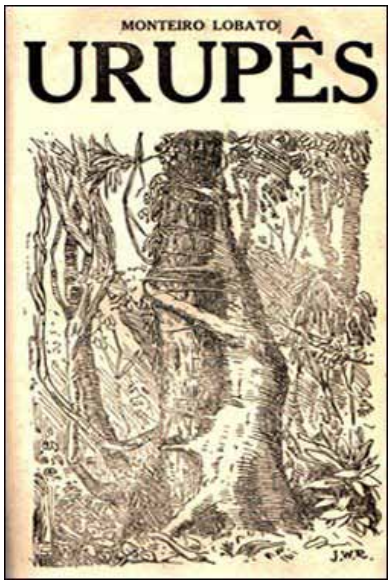


Figura 47: "Urupês" (1918), de Monteiro Lobato, com capa ilustrada por Wasth Rodrigues. Fonte: Cardoso (2005).

A evolução gráfica promovida pelas editoras nesse período promoveu o abandono das capas "puramente tipográficas", avançando para o que seria sua característica mais marcante nas décadas seguintes, capas ilustradas utilizando tipografias como parte da construção visual e não apenas com caráter informativo.

As capas ilustradas no Brasil surgiram como uma forma de incentivar o consumo de livros, proporcionando um aumento significativo já nas primeiras décadas do século XX, refletindo posteriormente nas décadas de 1920 e 1930 com o surgimento de outras casas editoriais, em que a ilustração ganha um espaço mais significativo dentro do contexto gráfico (Hallewell, 1985; Cardoso, 2005).

Esse fato é reforçado por Melo (2007) quando fala sobre a quase nula

presença de fotografias nas capas desse período, mesmo com a técnica sendo amplamente difundida, o que traz à tona o caráter tradicionalista que o livro possui e a ilustração se apresenta como uma transição, bastante ousada por sinal, que insere de forma definitiva a linguagem gráfica nas capas dos livros no Brasil. A ilustração valoriza o título de modo a dar personalidade à obra, vários artistas se dedicaram à criação de capas durante as primeiras décadas do século XX, criando uma coleção de obras que fazem o design editorial brasileiro possuir lugar de destaque no mundo.

Cortez (1970) trata a capa como "o cartão de visita de qualquer obra escrita ou ilustrada", sendo assim, o desenho de capas ilustradas ganhou dimensões nas décadas de 1930 com Tomaz Santa Rosa, atuando na José Olympio Editora, que trazia uma linguagem inovadora em seu trabalho. Mais tarde, a Civilização Brasileira, na figura de Eugênio Hirsch, também alterou os padrões para a composição das capas, se valendo de recursos gráficos diversos para chocar, alterando o sentido das capas permanentemente.

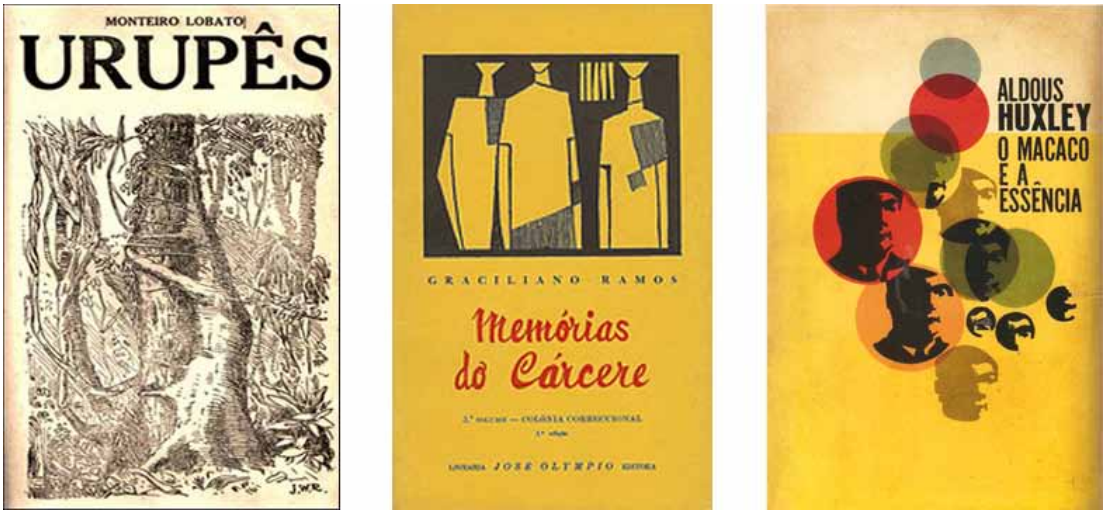


Figura 48: Capas de "Urupês" (1918), de Monteiro Lobato, ilustrada por Wasth Rodrigues; "Memórias do Cárcere" (1953), de Graciliano Ramos, com capa de Tomas Santa Rosa para a Livraria José Olympio, e "O Macaco e a Essência" (1966), de Aldous Huxley, com capa de Eugênio Hirsch para a Civilização Brasileira. Fonte: Autor.

Após a década de 1960, as misturas de formas, técnicas e cores passaram a orquestrar as composições das capas no país. A fotografia começa a ganhar força como elemento de expressão para os livros, fato que já ocorria nas revistas desde o início do século XX, tornando o cenário editorial sem uma padronização a partir de então, cabendo ao projeto editorial seguir tendências ou mesmo estilos específicos de cada artista gráfico.

As ilustrações passaram a ser mais bem exploradas produzindo um con-

texto diferenciado, com técnicas apuradas capazes de demonstrar o potencial que os projetos gráficos possuem.

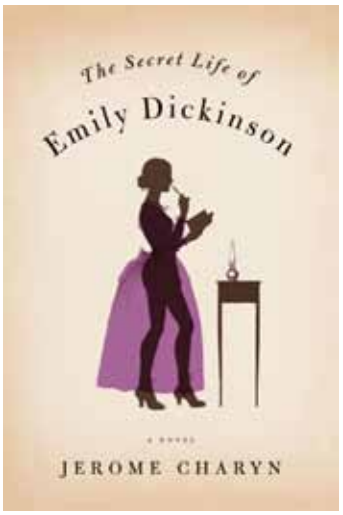


Figura 49: "The Secret Life Of Emily Dickinson" (2010), de Jerome Charyn, Designer: Gabriele Wilson, Ilustrador: Silja Goetz. Fonte: The Book Cover Archive (http://bookcoverarchive.com)

Tais mudanças abriram caminho para que a criação pudesse ganhar espaço e realmente produzir trabalhos de impacto, alguns mais agressivos que outros, provocando o imaginário do leitor ao visualizar a capa e instigá-lo de maneira ímpar.

A fotografia colabora com essa ação, pois algumas vezes representa cenas e ações de maneira extremamente inusitadas. As imagens trazem um contexto mais explícito, o que torna sua interpretação direta, mas a criatividade pode tornar sua compreensão subliminar, envolvendo o leitor e criando outras conexões para o livro.

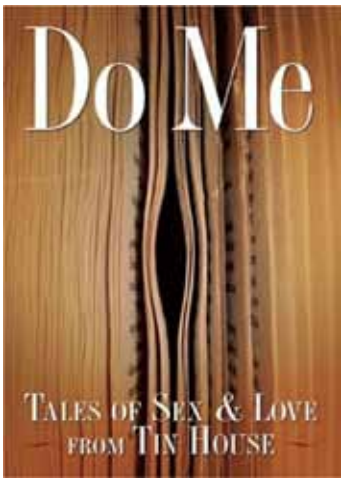


Figura 50: "Do Me" (2007), de Steve Almond. Designer: Sean Tejaratchi, Typeface: Torino. Fonte: The Book Cover Archive (http://bookcoverarchive.com)

3.2.3 Cor

A cor é um elemento de composição inerente ao ser humano, visto que desde suas ilustrações nas cavernas, o homem se valia de sementes e outros materiais para desenhar e diferenciar elementos através das tonalidades obtidas. Dessa forma, quando transportado para o universo gráfico, vê-se a cor como um dos aspectos necessários para a função atrativa das capas, principalmente nas prateleiras e livrarias.

A cor é "emocional", faz referências às emoções e sensações do mundo em nosso entorno, visto que vivemos em um "mundo cromático" (DONDIS, 1997), a cor possui representações de informações que corroboram com as experiências pessoais de quem as vê, assim, o leitor pode se encantar com uma capa, enquanto outro pode fazer associações que o afastem, por perceber o contexto de maneira diferente. Ostrower (1991) explica tal situação inserindo as cores em relacionamentos que farão com que as percepções sejam levadas em conta não somente pela cor isolada, mas pela combinação que provoca nas cores em volta, ampliando a percepção ou reduzindo seu contraste (Figura 51).

Figura 51: Percepção das cores. Adaptado de Farina, 1990, p. 75.

Em uma capa de livro esse contexto é bastante pertinente, normalmente o capista irá definir algumas cores através de suas representações isoladas e, ao incluí-las em uma composição, pode provocar um efeito não tão agradável ao seu público leitor, tornando-a mais interessante e contrastante ou menos atrativa. Segundo Farina (1990), como forma de comunicação as cores são utilizadas como recursos para guiar o olhar do leitor através de mensagens e nortear seu caminho de leitura. Dessa maneira, podemos trabalhar com as relações transformando seus significados em um efeito secundário, amplificando os valores comunicacionais que exercem.

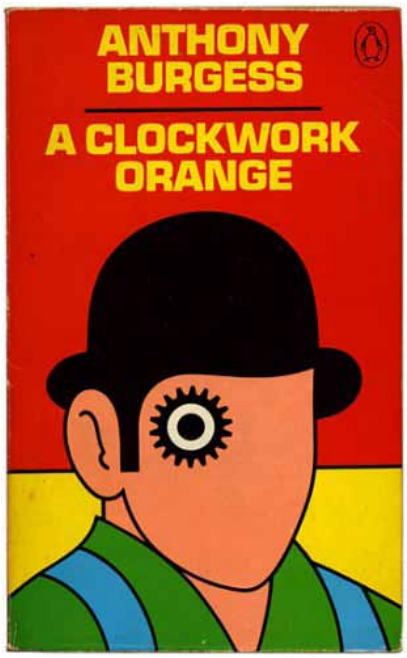


Figura 52: "A Clockwork Orange" (1999), de Anthony Burgess. Designer: David Pelham, Typeface: Eurostile. Fonte: The Book Cover Archive (http://bookcoverarchive.com)

Atrelado ao momento da evolução editorial no país, as cores utilizadas nas capas de livros, durante o início do século XX, utilizavam cores básicas, geralmente primárias para a confecção das capas. Somente com os avanços dos processos de produção é que foi possível a combinação mais efetiva das cores, que até então se transferiam ao suporte por meio de sobreposição das matrizes de impressão, diminuindo consideravelmente as variações possíveis. A partir da década de 1970 é que se iniciou um melhor aproveitamento das cores nas capas, inclusive com a utilização de fotografias em sua composição.

3.2.4 Acabamentos

Muitas vezes a construção formal da capa se dá de maneira simples e direta, sem imagens ou tipografias extravagantes, aplicando nas capas recursos interessantes, oriundos de acabamento gráfico, tais como cortes, vernizes, texturas, que podem ser aplicados para tornar o apelo visual único e sedutor ao leitor.

Relevos e impressões especiais provocam uma atenção por parte do leitor por não estar acostumado a esses elementos. Muitas vezes, apenas a escolha adequada de materiais, sem grandes inovações, pode resolver questões de maneira bastante original e com um apelo visual extremamente belo. Assim são

as imagens abaixo (Figura 53) que oferecem recursos simples de acabamento.

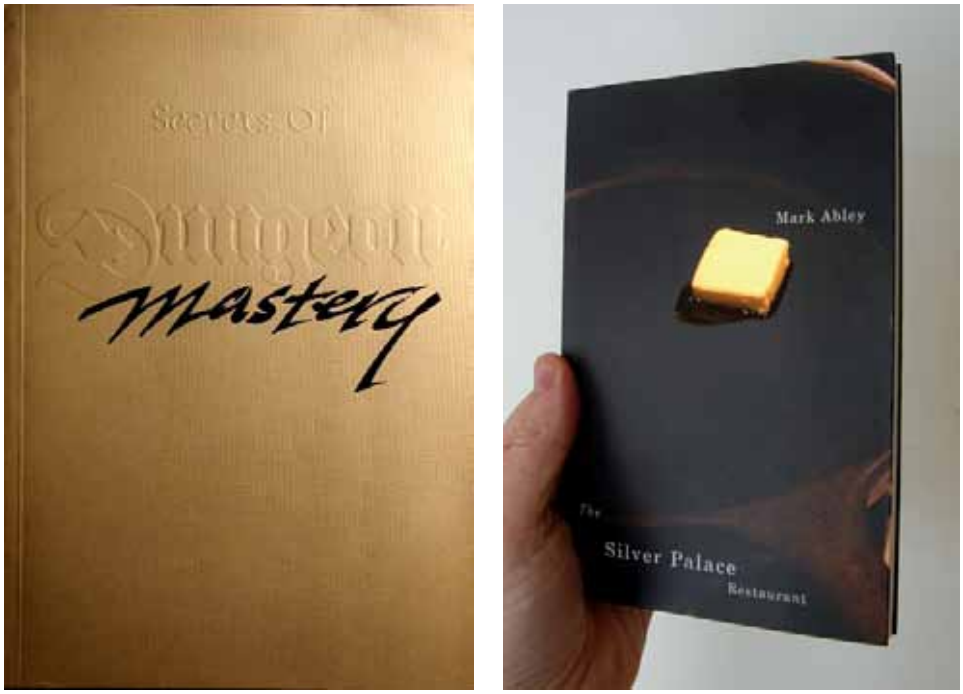


Figura 53: "Secrets of Dungeon Mastery" (1988), Software Heaven, Inc. Fonte: http://dmweb.free.fr. "The Silver Palace Restaurant" (2005), de Mark Abey. Disponível em <http://great-book-covers.front.lv/>. Acessado em: 23/4/2013.

Na primeira, "Secrets of Dungeon Mastery", o livro é um guia explicativo do enredo de um jogo de computadores com tema medieval, a representação em capa dura com o título gravado em relevo concede à capa um caráter antigo, remetendo visualmente à época da história. Já em "The Silver Palace Restaurant" a capa possui uma laminação fosca com um verniz local com brilho sobre a imagem da manteiga derretida.

Outra forma interessante de acabamento utilizada em capas de livros é o corte ou faca especial. São orifícios, formas ou mesmo um formato diferenciado que são aplicados por meio do corte de partes do papel (ou suporte) da capa.

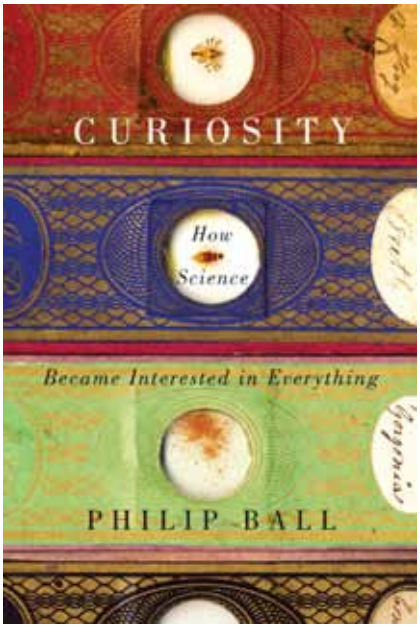


Figura 54: "Curiosity: How Science Became Interested in Everything" (2012), de Philip Ball. Fonte: David Drummond Blog http://daviddrummond.blogspot.com.br/2012/10/blog-post_19.html#links

Assim, ao se observar a estrutura de um livro, não mais se pensa em folhas agrupadas em cadernos e costuradas para serem acondicionadas em uma capa, mas temos um objeto vivo e capaz de oferecer possibilidades para todos os seus elementos serem explorados criativamente, tornando a experiência algo ímpar e pessoal ao leitor.

Sua interação com as capas se torna mais que apenas uma vitrine, pois promove uma abertura ao texto que existe em seu interior, incentivando e criando leituras e compreensões mesmo antes que seja folheado.

"O valor da capa do livro pela apresentação visual é imprescindível dado que a função 'está em comunicar a sua existência e seu estilo'."
Victor Burton

“LENDO” CAPAS: A INFORMAÇÃO COMO PROCESSO DE DESIGN

4

Vicente Di Grado produziu mais de 250 capas para o Clube do Livro por um período que se estendeu do início da década de 1950 até meados da década de 1970, quando se afastou da posição de principal capista da editora, após esta ser adquirida pela Revista do Tribunais em 1973. O conjunto de sua obra representa uma grande fonte de elementos e referências, em que uma análise completa é algo que necessita de uma pesquisa complexa sobre cada uma de suas capas e cada um de seus períodos.

Para a realização desta pesquisa foi feito um recorte na obra de Vicente Di Grado que contempla sua produção durante os anos de 1960 a 1969, o período possui relevância histórica no design brasileiro e é também bastante expressivo no segmento editorial, movimentado por mudanças visuais e compositivas no objeto livro de maneira geral.

Durante a década de 1960, em que as capas de livros ganharam dimensões próprias, sendo valorizadas no Brasil graças às experiências de vários artistas gráficos, entre eles, podemos citar Eugênio Hirsch nos seus trabalhos para a Editora Civilização Brasileira, que apresentavam soluções diferenciadas para a comunicação dos livros, atraindo os leitores/consumidores através do apelo visual que as capas apresentavam. Assim, as capas do Clube do Livro desenvolvidas durante esse período (Anexo I) serão tratadas aqui de forma a serem entendidas em suas estruturas formais, baseadas em princípios do design da informação, utilizando ferramentas de análises gráficas para elaborar um modo analítico eficiente.

Em uma capa, a comunicação do título e do conteúdo torna o livro um objeto advindo de um processo de design que Löbach (2001) denomina como comunicação estética, e no qual o designer assume o papel de emissor de uma mensagem que deverá ser entendida pelo receptor – o leitor, conforme esquema a seguir (Figura 55):

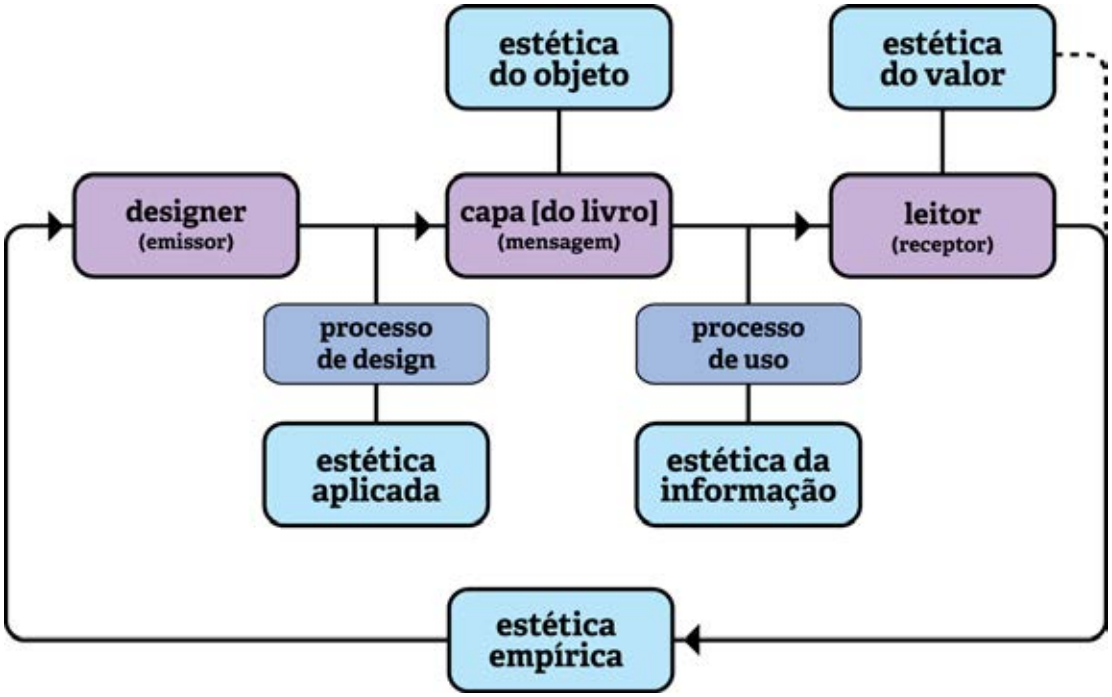


Figura 55: Processo de comunicação estética do livro. Adaptado de Löbach, 2001, p. 157.

Assim, quando o artista gráfico ou o designer desenvolve a capa para um livro (estética do objeto), os valores estéticos são elaborados para que se possam perceber as intenções, as formas e os elementos contidos para que exista uma mensagem aos seus usuários e a torne atrativa (estética do valor), de maneira a informar o conteúdo e a narrativa que o espera ao manuseá-lo, considerando suas experiências e suas expectativas (estética aplicada) para com o objeto (estética da informação), direcionando para uma estética empírica que "contribui com conhecimentos aplicáveis pelo designer industrial no processo de design de acordo com as preferências do usuário" (leitor), oferecendo a ele "valores estéticos" (Löbach, 2001).

Os aspectos de conteúdo, linguagem e forma, independentemente do meio escolhido, devem satisfazer requisitos estéticos, econômicos, ergonômicos, além dos requisitos de conteúdo, construindo o plano de fundo para a interpenetração de conhecimentos oriundos das mais diversas frentes do saber. Segundo Pettersson (2002), integrando conhecimentos das áreas de linguagem (gráfica, visual, verbal, semiótica, entre tantas), de arte e estética (como cinema, fotografia, ilustração, estética, etc.), da informação (considerando seu processamento e as ciências da informação de maneira ampla), da comunicação (e as teorias da informação, comunicação e tecnologia, além de preceitos de design e tecnologia instrucional, jornalismo, etc.) e de comportamento e cognição (considerando conceitos de Gestalt, didática, ergonomia, entre outras).

Todas essas frentes interagem com um macroambiente constituído pelas mudanças e características econômicas (de mercado e legislações) e as produções tecno-midiáticas, responsáveis pela proliferação das informações nas mídias diversas (Figura 56).

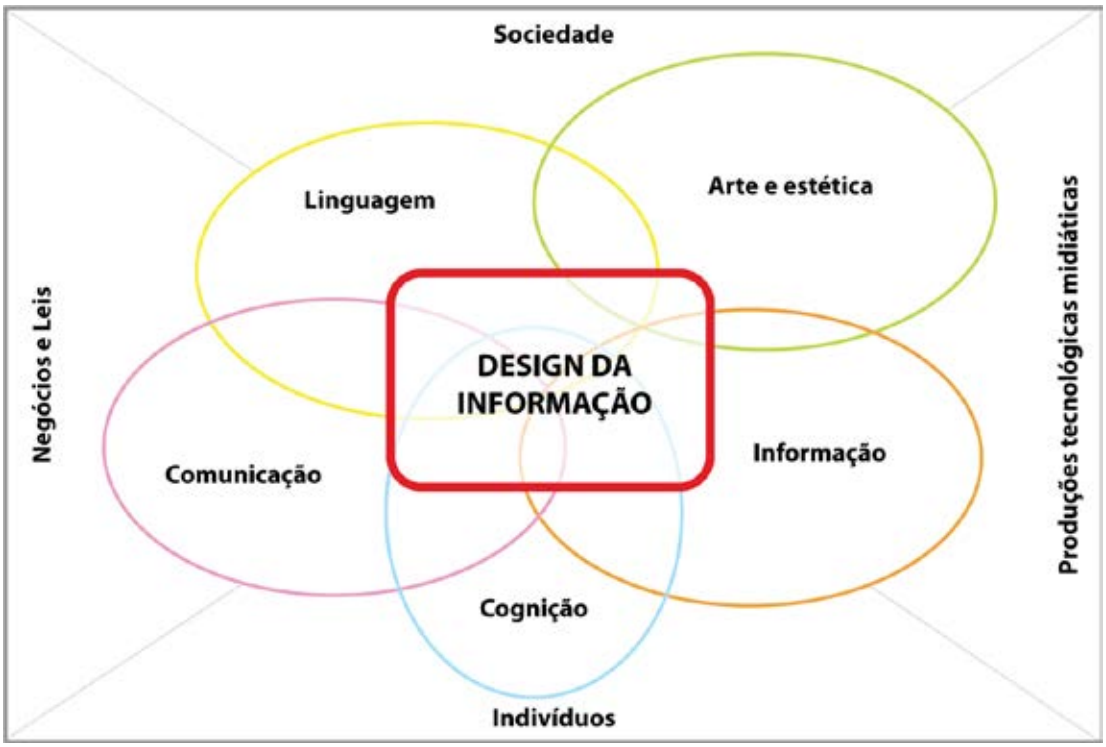


Figura 56: Interdisciplinaridade do design da informação permeia cinco áreas de influência. Adaptado de Petterson (2002).

Visto isso, percebe-se que o design da informação faz parte do processo de comunicação básico, ou seja, está diretamente envolvido na percepção e eliminação de ruídos capazes de interferir na mensagem. As capas de livros adquirem aspectos informacionais que, segundo Dürsteler (2000), seguem os princípios do Design da Informação – Qual é? Para quem? E qual propósito? – e definem algumas condições para se obter um processo de compreensão de sua mensagem.

4.1 Design da Informação

Tratar a informação de maneira a tornar sua compreensão da realidade clara, tendo por intérprete seu receptor, é o objetivo do design da informação e, conforme cita Bacelar (2003), não importa qual seu formato, o que importa é o seu conteúdo e a compreensão que o receptor terá dela. Dessa forma, a estética do objeto deve ser entendida como adequada ao seu usuário, ou seja,

o leitor deve reconhecer as formas e elementos que tornem as características visuais, qualidades oriundas da informação apresentada.

O uso de imagens, símbolos, cores e palavras para comunicar ideias, informações ilustradas ou expressar relacionamentos visualmente, torna a compreensão mais clara e atraente ao leitor/receptor, compilando as informações e proporcionando uma aparência mais agradável aos dados apresentados nas mensagens. Quando vistas através das capas de Vicente Di Grado, provocam efeitos emocionais, reforçando o processo de estética empírica no processo de desenvolvimento do design das capas, fortalecendo esses relacionamentos.

Pettersson (2002) define os princípios para estruturar uma mensagem, através do design da informação, como princípios funcionais, importantes para a exibição verbo-visual em qualquer meio – clareza, simplicidade, unidade de segurança, uma alta qualidade – e, quesitos como harmonia e proporção são considerados como princípios estéticos.

A informação deve ser compreendida para que possa existir e executar seu papel básico de transmissor de uma mensagem. Seu conceito é ter sentido, para tanto, é necessário que exista relação entre o que é apresentado e o que é percebido – processado –, sendo compreendido e assimilado pelo receptor/leitor.

Sob essa perspectiva, vê-se na informação o efeito de uma conceituação – de dados, saberes, histórias, etc. – que acaba por resultar em um processo de design, pois oferece possibilidades de soluções de questões intrínsecas à sua utilização. As informações com as quais somos colocados em contato com a proposta de receber e "filtrar", para realmente fazer diferença para a compreensão, busca atrair a atenção necessária para transmitir o conteúdo da mensagem em questão. Assim, vemos no repertório pessoal uma ferramenta capaz de oferecer o suporte para essa compreensão, passando por experiências e conhecimentos.

Dondis (2000) nos mostra que as partes construtivas – cor, textura, dimensão, etc. – só fazem sentido quando percebidas suas relações, criando um conteúdo possível de significado, gerando a matéria-prima para que existam as diversas manifestações visuais, nos mais diversos níveis de inteligência visual. Semelhante ao que acontece com o alfabetismo verbal, o alfabetismo visual se torna uma peça necessária para o desenvolvimento intelectual do indivíduo.

A "Tricotomia dos Signos", de Charles William Morris (1970), no campo do design, é essencial para análises e interpretações, em que suas dimensões tratam a construção visual e semântica de maneira conjunta, representando uma identificação de significados e interpretações capaz de promover as relações dos signos com a mensagem em si.

São definidas como:

A) Dimensão Sintática: trata a relação do signo com outros signos, isto é, o objeto (a mensagem) em si, da maneira como se apresenta e a forma como são apresentados seus elementos e hierarquias visuais dando significação;

B) Dimensão Semântica: são as relações entre os signos e seus objetos, é a dimensão do próprio objeto e da coisa significada, onde se dão as relações entre os signos e a mensagem. É a significação do produto; e

C) Dimensão pragmática: que trata das relações do signo com os interpretantes – é racional – uma dimensão lógica, são as leis funcionais de utilidade do objeto, envolve sua descrição técnica, construtiva, padrões ergonômicos, tecnológicos, e assim por diante. Promove a interpretação da mensagem. Em síntese, revela o grau de sucesso do produto.

Entre esses pontos, vemos que a preocupação com os princípios estéticos contidos no design da informação são necessários para se criar uma familiaridade com os elementos existentes na mensagem. Suas impressões resultantes das percepções individuais fazem as relações sintáticas terem sentido, criando um significado semântico para as funções do objeto.

Com as características formais já fundamentadas, as questões funcionais se resolvem de maneira racional, pragmática. A identificação visual dos signos promove a orientação associativa das relações intrínsecas de maneira a formular construções semânticas capazes de atender, recorrendo ao repertório do indivíduo, e compreender as relações e formas apresentadas.

Através das dimensões semânticas propostas por Morris (1970), vê-se uma relação entre a significação proposta por Pettersson (2002) em que são necessárias para a compreensão de maneira clara (pragmática) as funções apresentadas pelo objeto a fim de perceber sua harmonia e significações (semânticas) advindas das percepções estético-formais e das associações simbólicas inerentes ao repertório de cada indivíduo. Se as partes são coesas o todo é

percebido e compreendido, sendo que os elementos compositivos destacados.

O processo de comunicação da informação é satisfeito, visto que os elementos compreendidos produzem a relação adequada para o indivíduo analisar e compreender a mensagem em suas formas e linguagens aplicadas sejam elas visuais ou textuais, relacionando-se e compreendendo o seu conteúdo.

4.2 Estrutura de análise gráfico-visual

Avaliando o que Dondis (1997), Löbach (2001) e Petersson (2010) abordam, percebe-se que a linguagem visual habilita o desenvolvimento da linguagem verbal, através da interação do receptor com objetos, imagens e linguagens gestuais. Assim, a estética da informação contém dados relacionados à forma, conteúdo, composição e subjetividade, características inerentes ao produto, ampliando-os através da análise de sua sintaxe visual, compreendendo um projeto visual. Decompondo-o em elementos construtivos (forma, escala, direção, tom, cor e textura), entende-se o todo ao apresentar uma relação entre os aspectos de construção visual e a mensagem final, percebida pelo leitor de forma subjetiva ou objetiva.

André Villas-Boas (2009) propõe que um layout não pode ser visto dissociado de sua forma e seu conteúdo. Definindo que a análise gráfica, assim como a análise crítica, de projetos visuais deve considerar as soluções adotadas na organização de seu layout, ou seja:

> (...) a prática da análise crítica de projetos de programação visual no que se refere às soluções adotadas na organização de seus elementos visuais – ou seja, no seu layout –, levando-se em conta suas variáveis históricas (ou seja, as situações de projeto – ainda que deduzidas). O escopo desta análise abarca desde o formato e as medidas da área projetual e da mancha gráfica até a própria estrutura organizacional e a relação interna entre estes elementos (enquanto correlação de forças, no sentido gestaltiano). E passa pelo exame das especificações tipográficas, das composições cromáticas, dos componentes não-textuais meramente organizatórios ou decorativos (grafismos), assim como por aqueles componentes não-textuais enunciadamente informativos (fotos, ilustrações etc.) e pelo tratamento dado a eles (técnicas de ilustração ou de tratamento de fotos, cortes aplicados, posicionamento com relação aos componentes textuais).

Esses elementos, apresentados como princípios para um processo de design baseado em informação – design da informação –, satisfazem tanto as relações estéticas e funcionais quanto os direcionamentos da comunicação estética, oriunda de um processo ordenado de construção de um projeto de design. As características visuais e textuais contidas nos projetos devem tor-

nar a compreensão mais fácil e, simultaneamente, oferecer uma experiência diferenciada, capaz de agradar ao leitor ao manusear o livro. Vale ressaltar que qualquer análise deve ser amparada por critérios objetivos e um direcionamento prévio, sabendo-se: qual é?, para quem? e qual seu propósito?, retomando os princípios do Design da Informação.

Villas-Boas (2010) também trata a questão da análise gráfica como parte de um sistema de compreensão capaz de cobrir tanto os elementos compositivos resultantes da peça gráfica em si, como da observação do contexto em que a empresa – emissora da mensagem – e o cliente percebam seu direcionamento, alinhados para com seu público-alvo.

4.2.1 Critérios metodológicos de análise

Amparado por esses preceitos e extraindo do acervo de Vicente Di Grado o período dos anos 1960, estabeleceu-se um recorte com, aproximadamente, 120 capas a serem observadas e, destas, realizou-se uma divisão em grupos menores, separando-os por aproximação dos elementos compositivos, utilizando-se como ferramenta de análise os conceitos dimensionais de Morris (1970) observando:

1. **a) Dimensão Sintática:** a descrição do conteúdo e da organização visual dos elementos de sua diagramação, de sua aparência estético-formal – ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, proporção, dimensão e movimento – e de suas relações compositivas: da disposição das imagens, do título, e dos textos complementares; **b) Dimensão Semântica:** será considerado o seu caráter psicológico, expressivo, os simbolismos que remetem aos significados da imagem e sua composição com o título (quando existir); **c) Dimensão Pragmática:** a configuração geral da capa, seu suporte e qualidades gráficas de tamanho, formato, gramatura, textura, acabamento, cores, tipo de impressão, etc. Além de demais características de funcionalidade em termos ergonômicos, de legibilidade, de textos e imagens; e

2. a compreensão visual, descrita por Villas-Boas (2010) no processo de análise, partindo de **elementos técnico-formais** (ou, simplesmente, elementos técnicos) – àquilo que não se vê (ou tende a ignorar), mas que está por trás da organização dos elementos estéticos

– e os **elementos estético-formais** (ou, simplesmente, elementos estéticos) – que o leitor efetivamente vê no layout (imagens, letras, cores, etc.). Organizando um caminho para se proceder, conforme o quadro a seguir (Figura 57) demonstra:

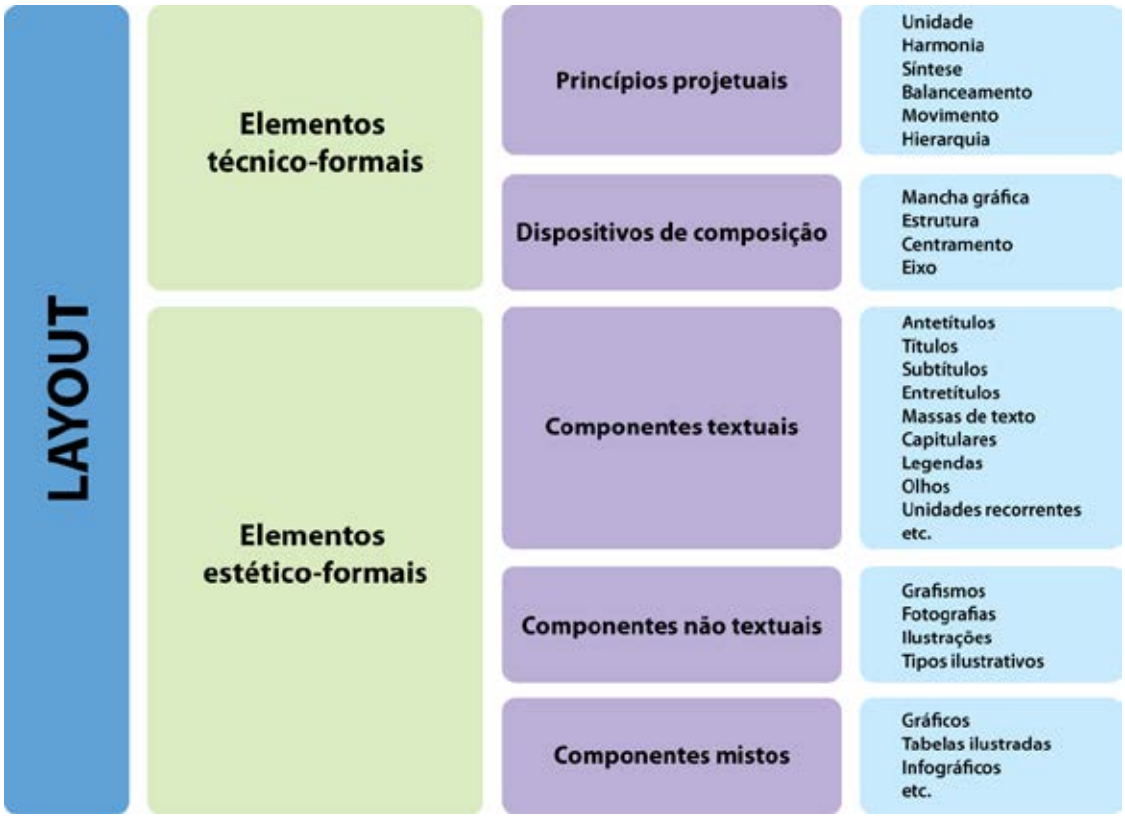


Figura 57: Quadro demonstrativo da divisão de elementos de análise gráfica. Fonte: Villas-Boas, 2010.

É possível perceber as relações entre as duas diretrizes de análise, as quais definem o escopo para a interpretação do objeto de estudo. Por um lado se verifica as relações signo e significado, enquanto por outro as relações estéticas e técnicas, perpassando pelos princípios do design.

Tal análise se dá levando em conta um conjunto de fatores internos – análise descritiva – e externos – análise crítica –, compreendendo o universo ao qual as capas de Vicente Di Grado estavam inseridas e o direcionamento que a Editora Clube do Livro tomava no período.

Entretanto, ao se analisar as capas em grupos, é possível que detalhes tenham sido deixados de lado, em virtude das particularidades, evidentes em um volume tão expressivo, mas que são necessárias para se compreender o espectro de atuação de Vicente Di Grado nesse período específico.

Dessa forma, a metodologia de leitura visual que separa os componentes, respeitando as diretrizes deste estudo, ordena sua compreensão. Este instrumento se mostra eficaz para uma visualização mais detalhada sobre o universo de soluções criadas por Vicente Di Grado para as capas, assim como as características presentes em suas técnicas artísticas, presentes em diversos momentos.

Faz-se necessária uma segmentação, isolando-se algumas capas mais expressivas dos grupos para que esta análise seja bem mais formada e possa representar os pontos comuns existentes entre os diversos títulos observados, assim como o estilo pessoal marcante expresso pelo artista em sua obra.

"O valor da capa do livro pela apresentação visual é imprescindível dado que a função 'está em comunicar a sua existência e seu estilo'."
Victor Burton

AS CAPAS DE VICENTE DI GRADO NA DÉCADA DE 1960

5

Compreendendo o método de análise proposto, percebe-se a semelhança entre as relações presentes nas dimensões semânticas – as quais buscam promover significados e compreensões à mensagem – e nos aspectos gráficos, tanto estéticos quanto técnicos, em que ambos se utilizam dos elementos compositivos para gerar significado e coerência para a mensagem apresentada.

Uma análise dos elementos compositivos das capas aponta para uma expressividade, criada por Di Grado, para proporcionar aos leitores as primeiras impressões sobre o conteúdo do livro e corporificar as personagens e símbolos aos quais o título se refere a partir da ilustração e montagem de suas capas. Elas atendem ao princípio de informar sucintamente o conteúdo a ser lido, retratando o foco da narrativa, caracterizando o trabalho de Di Grado como vigoroso, com uma variação de estilos.

> Em todas as capas, a mesma mão que desenha a figura desenha as letras do título. E isso não gera monotonia, pois, como vimos, Di Grado consegue criar um amplo leque de alternativas na relação entre figura e texto (Melo, 2007, p. 91).

Vale ressaltar que o objeto deste estudo são as capas dos livros feitas por Vicente Di Grado, não fazendo parte da análise aprofundada o miolo e sua diagramação, até mesmo por não apresentarem variações significativas durante todo o período selecionado como objeto deste estudo.

5.1 Análise descritiva das capas do Clube do Livro

Em uma linha geral, os livros da Editora Clube do Livro, desde sua fundação em julho de 1943, seguiram a mesma estrutura formal até o final de 1976, possuindo pequenas modificações em seu projeto gráfico. Talvez a única mudança gráfica dos signos apresentados foi a efetuada em julho de 1968, quando

da comemoração dos 25 anos do Clube do Livro, em que se iniciou a utilização de um logotipo identificando a editora no lugar da identificação textual habitual CLUBE DO LIVRO – SÃO PAULO – BRASIL – ANO PUBLICAÇÃO (Figura 58).

Figura 58: Detalhes de capas, respectivamente, de "A insídia" (junho/1968) de Joan Tenzate e "O enfermeiro" (julho/1968) de Machado de Assis, mostrando a mudança de identificação da editora. Fonte do autor.

As informações de local e ano de publicação foram colocadas na quarta capa, que passaram a trazer também pequenas frases de apresentação da obra, muitas vezes extraídas das notas explicativas, e o ícone do mapa do Brasil com o poema de Castro Alves.

Estruturalmente, possuíam um formato de 13 x 18 cm, garantindo um bom aproveitamento de papel, barateando os custos de produção. Os livros eram publicados mensalmente e possuíam um número médio de 160 páginas, com pequenas variações – podendo um mesmo título ser dividido em volumes, quando necessário, publicados em dois meses consecutivos. O miolo em papel Bouffant[12] impresso em uma cor, diagramado de maneira simples, sem ilustrações – que só foram introduzidas na década de 1970 – demonstrava a economia das publicações, sempre focadas na colocação de livros baratos para seu público.

Os miolos não possuíam elementos decorativos e eram diagramados em uma coluna larga, com as dimensões totais da mancha gráfica interna como margens. Transcrevia o texto de maneira narrativa, mas algumas vezes este era interrompido com notas da própria editora com algum comentário sobre termos usados no texto ou mesmo informações de cunho editorial. Ao final dos volumes, sempre aparecia a relação de todos os livros publicados pela editora, se-

[12] Bouffant: Papel fabricado essencialmente com polpa químico branqueada, não colado, com alta carga mineral (mais de 10%), bem encorpado e absorvente. Usado para impressão de livros, serviços tipográficos e cópias mimeográficas, podendo ter ou não linhas d'água. É comercializado pela revenda e diretamente às gráficas e editoras, principalmente nos formatos 87 x 114cm, 66 x 96 cm, 76 x 112 cm, e 67 x 90 cm, de 63 a 110 g/m² (Associação Brasileira Técnica de Celulose e Papel - ABTCP, s/d).

parados cronologicamente, além de ficha com informações para novos sócios.

Já a estrutura das capas incluíam orelhas com dimensões variadas, que são utilizadas para divulgação dos títulos da editora, com pequenas sinopses ou comentários a respeito do título citado ou ofertas especiais, inclusive de outras editoras, não possuindo simetria em suas proporções, tendo sido retiradas do projeto gráfico nos anos 1970. Eram impressas, em sua maioria, em duas cores, normalmente o texto em preto e a ilustração em cor por processo tipográfico, gerando em alguns casos uma sobreposição de elementos. Até meados da década de 1960 utilizava papel opaco, sem acabamento, quando os livros passaram a apresentar capas plastificadas.

A quarta capa era uma constante, apenas com uma pequena variação nas informações de distribuição, possuía apenas uma ilustração do mapa do Brasil com um trecho do poema "Livro e a América", de Castro Alves, inserido. A lombada possuía uma estrela de cinco pontas na parte superior e pouco mais abaixo havia o nome do autor e o nome da obra e a identificação da editora na base. A estrela e o nome da obra eram coloridas com a cor principal da ilustração da primeira capa, assim como elementos de destaque das orelhas (Figura 57).

Figura 59: Capa e orelhas de título do Clube do Livro, de fevereiro de 1962, desenvolvida por Vicente Di Grado. É possível perceber o padrão visual da editora. Fonte do autor.

Há pouca variação de cores existente na obra de Vicente Di Grado para a Editora Clube do Livro. Dessa forma, era empregada uma paleta cromática básica – amarelo, azul, vermelho, laranja, verde, marrom – e pequenas variações de retícula, criando tons derivados – rosa, lilás, ocre, verde-claro, azul-escuro. Em algumas poucas vezes, se vê a impressão em mais de uma cor, mas ainda assim sem gradientes ou misturas. Em uma grande porção, podemos observar

as capas em fundo branco com cores em áreas "pinceladas" ou em partes do título – letras ou palavras –, além de utilizar a ilustração colorida com o título em preto.

A composição da maioria das capas privilegia o equilíbrio assimétrico com as ilustrações e o texto, criando um dinamismo entre figura e fundo. A sintaxe formal das capas, nos aspectos da visualidade e textualidade, indica o trabalho de mapeamento e hierarquia das informações presentes e aplicadas, representando de maneira simples o nome do autor e a editora em segundo plano, deixando como elementos centrais a ilustração e o título, tornando a mensagem clara e objetiva, mas ao mesmo tempo expressiva e marcante. Através dos traços intensos e da síntese de formas na construção das imagens, não deixa de detalhar aspectos necessários para sua compreensão, em que é perceptível o domínio das linguagens pictóricas, do desenho de imagens e de letras e da ilustração presentes na grande quantidade de suas produções, se valendo de elementos capazes de comunicar de maneira subjetiva.

A tipografia característica é composta por letras desenhadas, a maioria sem serifas ou adornos, construída com linhas retas, em sua maioria fornecendo um estilo moderno com peso condensado *(bold)*. As poucas capas que utilizam fontes serifadas também são desenhadas com suas extremidades exibindo pequenas saliências. Poucas vezes se observa a utilização de letras tipográficas, estas ficaram mais comuns na década de 1970.

É utilizada a variação de *kerning* e ajustes nas entrelinhas e linhas de base, construindo uma movimentação espacial dos caracteres, intensificando sua percepção e significância. Mesmo com variações no alinhamento do texto, principalmente do título, a legibilidade não é afetada e a acuidade das capas é levada em consideração, pois se observam detalhes de sua composição, como planos de cenário e detalhes volumétricos nas ilustrações.

Os traços são diversos, como é característica do artista, mesclando técnicas de ilustração e pintura. A relação entre a ilustração e o fundo proporciona profundidade à capa. O branco do papel com manchas coloridas constrói o fundo, algumas vezes com uma massa cromática maior, chegando a cobrir completamente o papel.

5.2 Grupos de análise: segmentação da amostra

Partindo do recorte estabelecido, ou seja, as capas publicadas pelo Clube do Livro durante os anos de 1960 a 1969, optou-se por segmentá-las, inicialmente, por proximidade de aspectos estéticos, observando-se o conjunto total e agrupando-as livremente. Após essa segmentação, as capas serão vistas de modo a compreender sua composição formal por características isoladas, acrescentando-se a percepção semântica.

Características como a existência de figuras humanas em destaque ou o posicionamento da ilustração e seus planos de centramento serviram de referencial para essa segmentação (Figura 60). Dessa forma, pelas capas possuírem uma estrutura simples – título, ilustração e fundo – esta divisão tornará a compreensão da obra de Vicente Di Grado mais simples ao identificar características compositivas recorrentes em uma quantidade de capas em grupos predeterminados.

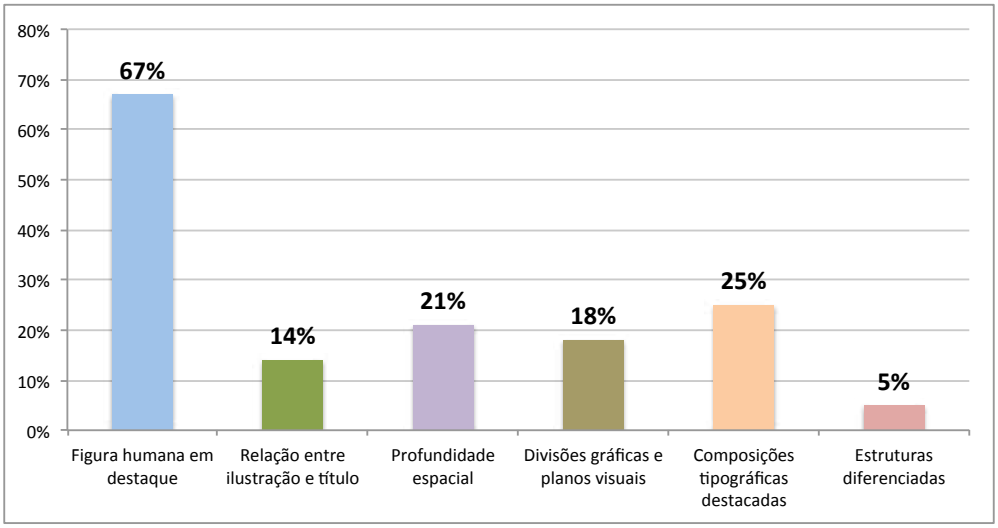


Figura 60: Gráfico de distribuição das características existentes nas capas da amostra.[13] *Fonte: Autor*

Assim, as capas foram segmentadas da seguinte forma:

5.2.1 Figura humana em destaque

5.2.2 Relação entre ilustração e título

5.2.3 Profundidade espacial

5.2.4 Divisões gráficas e planos visuais

5.2.5 Composições tipográficas destacadas

5.2.6 Estruturas diferenciadas

[13] Da amostra de 120 capas, deve-se considerar que 6 não foram localizadas, portanto, os daods são aproximados.

5.2.1 Figura humana em destaque

É o conjunto de capas de maior expressão, considerando que aproximadamente 70% das capas se utilizam desse recurso gráfico para apresentar sua narrativa. Neste conjunto de capas, em que a característica marcante é a presença de uma ilustração humana ocupando grande parte da mancha gráfica, predomina um alinhamento centralizado, porém, construindo composições variadas.

Em algumas, casais são ilustrados e as divisões geométricas os separam, demonstrando uma simetria na composição ou firmando um ponto de ação, como um beijo ou o olhar, mas sempre com intensidade. Sempre é percebido o sentimento descrito – amor, angústia, dor – criando uma atmosfera propícia para o desenrolar da narrativa visual, amparada por cores e detalhes nas ilustrações que comandam o olhar do leitor. Em outras ilustrações, em que as personagens são solitárias, os sentimentos são expressos de maneira direta, por suas expressões e gestos, muitas vezes reforçados pelas cores utilizadas.

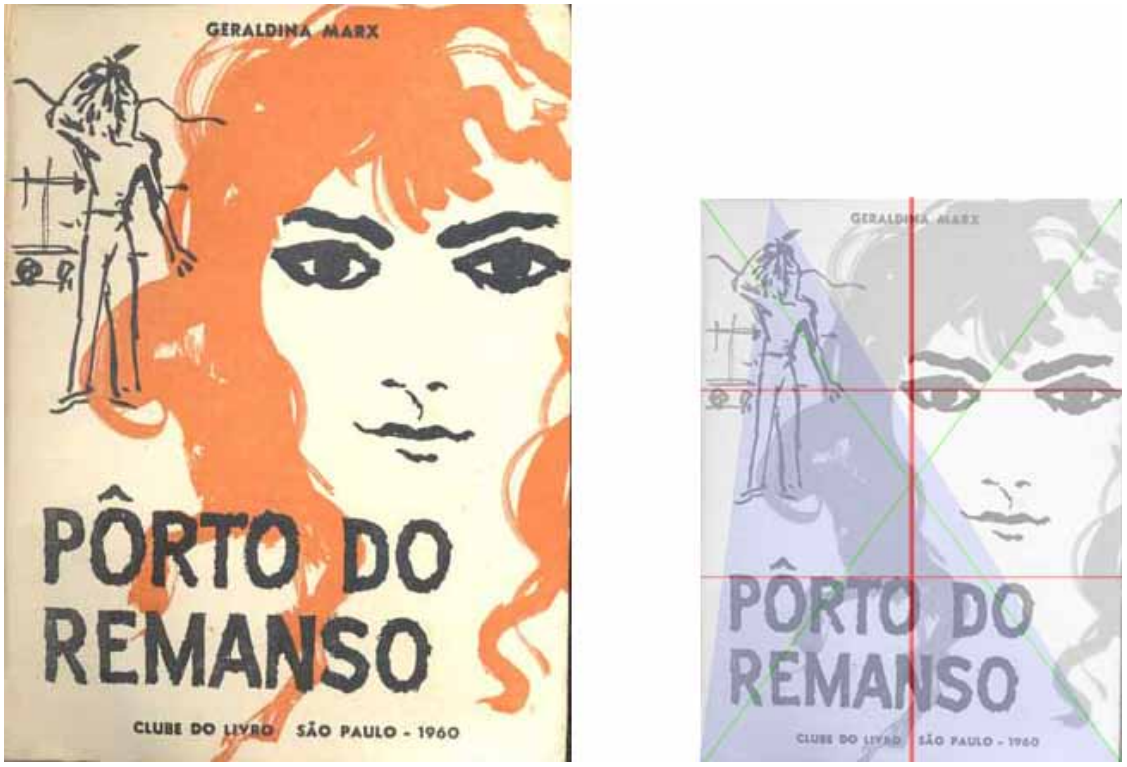


Figura 61: Capa de "Pôrto do Remanso" ,de Geraldina Marx (abril de 1960). O triângulo representa o sentido de ação da narrativa. Em vermelho as divisões gráficas. Fonte do autor.

A presença de ilustrações que ocupam grande parte da mancha torna

o espaço do título menor, ou mesmo invadido pela imagem, conflitando em relevância, ora chamando a atenção para as características da ilustração, ora focando o título da obra. O diálogo que ocorre entre os espaços em branco provocam reflexões entre a narrativa e os elementos constantes da composição, até mesmo sua sobreposição com o texto é um fator compositivo para interpretar as capas.

Com uma predominância do alinhamento centralizado da composição, fica clara a intenção de destacar a ilustração – além de sua proporção e posicionamento no conjunto. A predominância do eixo central para as informações delimita áreas tomadas pela ilustração que força a atenção do leitor, notadamente por impactar por aspectos que remetem o olhar em busca do título, observando as sensações causadas pela combinação textovisual da composição.

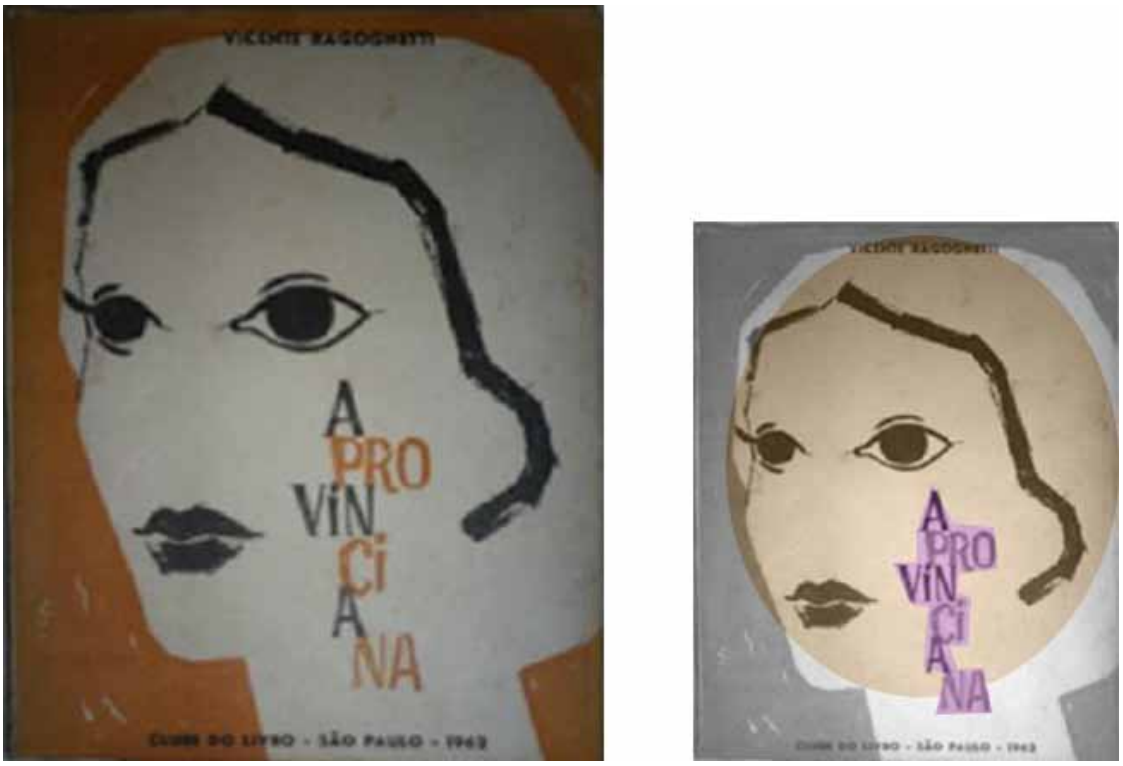


Figura 62: Capa de "A Provinciana", de Vicente Ragognetti (março de 1962). Fonte do autor.

Em algumas capas o título faz parte da própria ilustração, criando detalhes visuais pertinentes. A tipografia mantém os traços retos em sua maioria, a leitura não sofre perdas e a capacidade de compreensão da mensagem não fica comprometida. As cores utilizadas, mesmo com a possibilidade de outros tons, são direcionadas para o ocre e o alaranjado, representativos de sentimentos diversos, assim como podemos observar na capa acima.

O desequilíbrio criado pelas variações no alinhamento do título é reconstituído quando inserido no contexto da composição. A própria construção textual é pensada de maneira a refletir o clima a ser experienciado, ao se contemplar a capa, integrando a narrativa ao seu visual – linhas mais sóbrias e ordenadas das imagens melhor definidas ou conflitos com os textos desalinhados.

5.2.2 Relação entre ilustração e título

Quando a ilustração é expressiva, sua atração visual constrói um diferencial maior que a massa textual, suas dimensões abrangem grande parte da mancha gráfica e acabam por constituir uma moldura para o título do livro, uma construção formal que contribui para reforçar esse apelo, fato de ela "cercar" ou mesmo envolver o título, construindo uma tensão direcionada por parte do leitor na capa observada.

Vê-se nesse conjunto de capas a organização textual em função da expressão visual, sendo o título diagramado para estar contido na ilustração, chegando a sofrer variações em sua direção de leitura – vertical ou horizontal – para que possa ocupar somente o interior da imagem. Mudanças de alinhamento fazem com que as combinações de cores e elementos visuais possam ser contrastantes a ponto de causarem estranhamentos em sua leitura, como podemos observar no olho "de rubi" ("Os Rubis", de J. M. Forman, de junho de 1964), por exemplo.

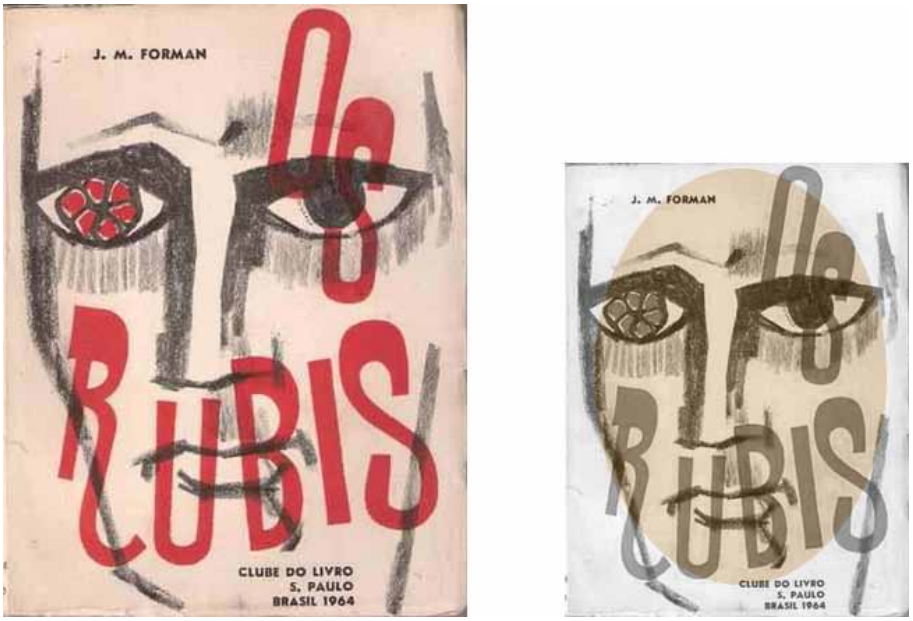


Figura 63: "Os Rubis", de J. M. Forman (junho de 1964). Fonte do autor.

A significância dos elementos é clara e possível de acuidade, provocando uma leitura única e direta da hierarquia de informação. Presa pelo contraste figura e fundo, mesmo quando utiliza uma cor chapada ao fundo, os traços são bem marcados, mas nem sempre definindo a figura por completo, mas com sua continuidade preservada facilitando a acuidade e pregnância.

O título muitas vezes já é responsável por atrair a atenção do leitor, mas independentemente disso, algumas capas apresentam o título principal como um bloco, atraindo o olhar, convidando para a leitura. O texto sempre legível é ampliado para prender o olhar, em geral posicionado em uma área de visualização pertinente, seja por estar localizado em uma área de visualização importante, seja por criar um contraste marcante com a imagem. Pouco se percebe de variação no alinhamento da tipografia, esta já sofre uma distorção direta em suas quebras de linha, abruptas em alguns casos.

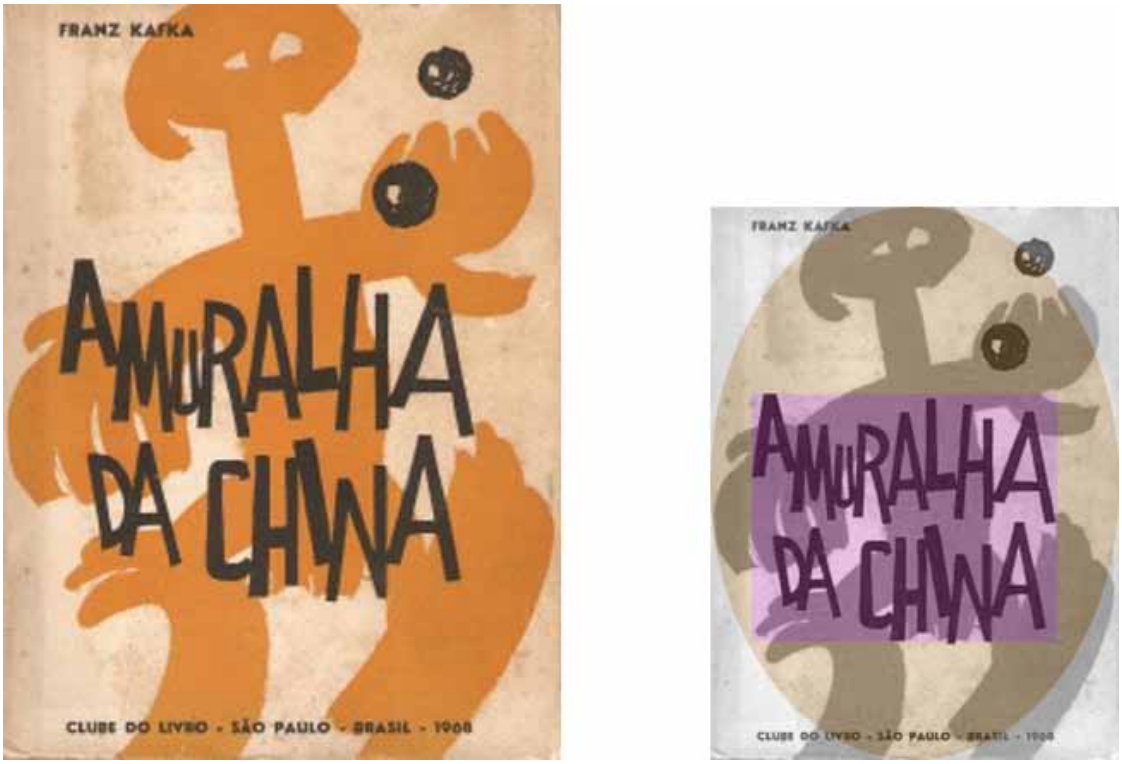


Figura 64: "A muralha da China", de Franz Kafka (março de 1968). Fonte do autor.

A ilustração, por vezes, se mostra entorno do texto, reforçando essa percepção de bloco em que a informação deve ser compreendida de maneira uniforme, conjunta – texto e imagem de complementam. Formam um equilíbrio compositivo capaz de manter, mesmo com um contraste marcante, a harmonia e a hierarquia das informações. Fortalecem a divisão do layout de maneira a criar a atmosfera desejada para a obra, e sua narrativa visual proporciona essa

união de elementos. Notadamente, as cores são os elementos que proporcionam esse contraste entre figura-fundo, gerando um ritmo visual capaz de nortear o olhar do leitor pelos blocos aparentes. A carga expressiva contida nas capas transfere para o leitor a sensação de participar diretamente da narrativa, oferecendo um convite para a leitura.

5.2.3 Profundidade espacial

Os planos de composição são comuns em imagens fotográficas, mas ao serem apresentados em ilustrações causam um efeito de profundidade, dimensão e contexto. São planos configurando ângulos de visão capazes de intensificar as percepções das capas, criando o ambiente transmissor das mensagens da narrativa.

Assim, Vicente Di Grado apresenta soluções eficientes na construção das ilustrações permeando o fundo com a imagem principal e o título, criando níveis de informações. A hierarquia visual é enriquecida com a perspectiva criada nos planos, pois a profundidade criada exerce um caráter de organização para os elementos compositivos.

Figura 65: "Os encontros", de Zuzu Ferreira (junho de 1965). Fonte do autor.

Os títulos, normalmente em primeiro plano, ganham destaque com variações de tamanho, direção de leitura – vertical, horizontal ou composto com a imagem – e a ilustração construindo o ritmo das capas. Mesmo representações de passagens são observadas onde se colocam pontos de fuga e perspectivas, contribuindo para o entendimento da mensagem apresentada.

5.2.4 Divisões gráficas e planos visuais

Os elementos gráficos contidos neste grupo de capas formam divisões visíveis de ordem. Tanto a hierarquia visual dos textos quanto a sequência de relevância imagem-texto é apresentada de forma a construir uma composição diferenciada, solucionando as questões de acuidade visual da capa como um todo.

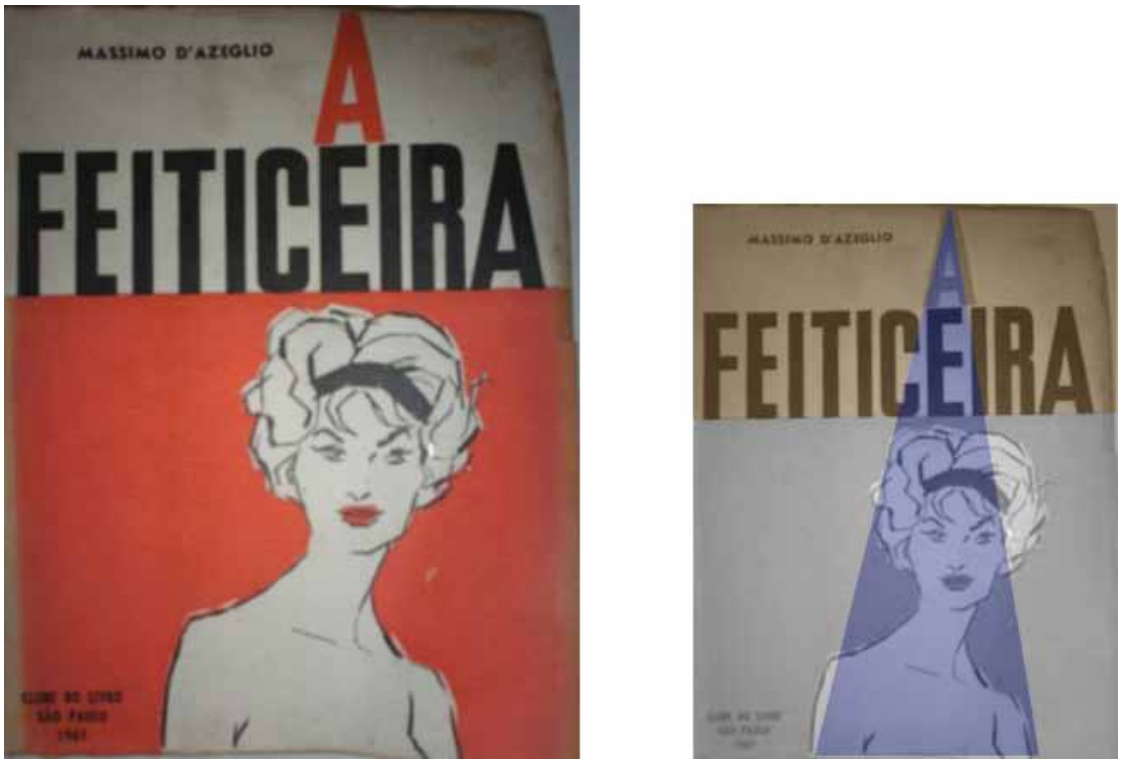


Figura 66: "A Feiticeira", de Massimo D'Azeglio (novembro de 1961). Fonte do autor.

As percepções de dimensões gráficas, oriundas da Gestalt, estão presentes de maneira marcantes e percebidas quanto à pregnância formal atribuída pelos elementos. Em sua maioria, existe uma harmonia compositiva, oferecendo um caminho de leitura capaz de satisfazer aos preceitos do design de informação. As divisões não se limitam as zonas de visualização, mas também são integrantes da escolha cromática que contribui para o equilíbrio da capa

como um todo. As divisões promovidas pelas massas de texto e imagem formam uma malha construtiva coerente e contrastante com os espaços em branco da capa.

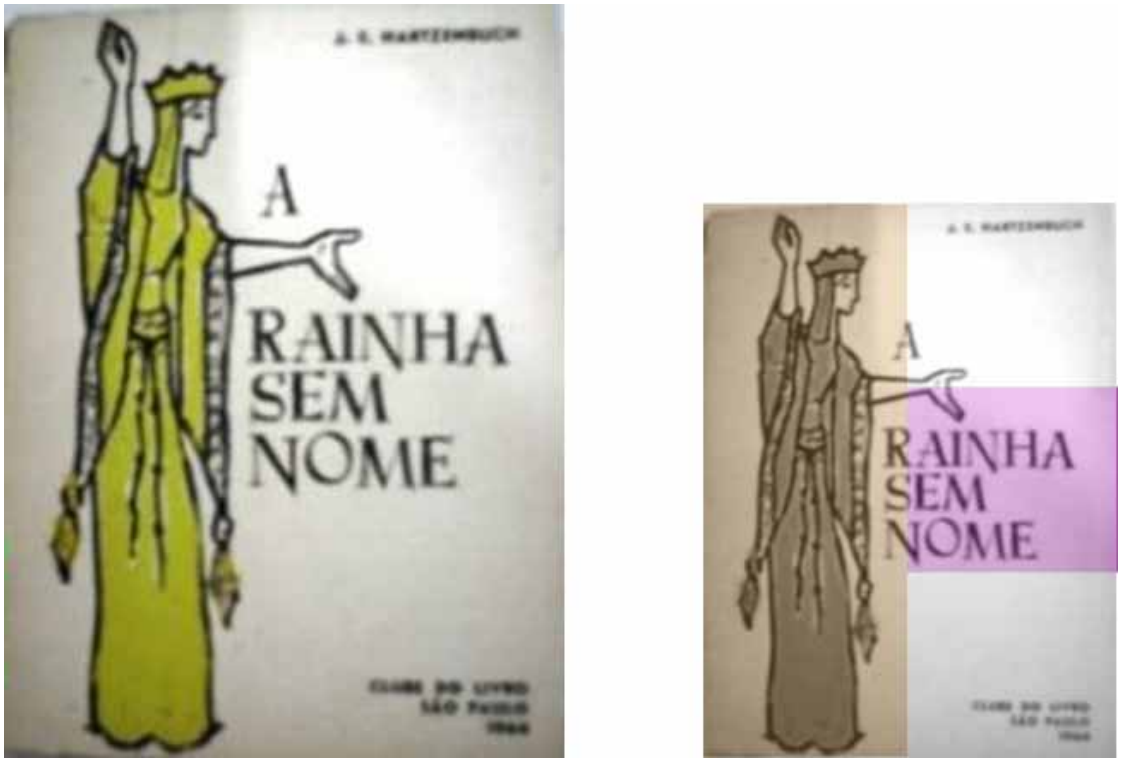


Figura 67: "A rainha sem nome", de J. E. Harzenbuch (março de 1964). Fonte do autor.

Percebe-se a divisão gráfica nas capas, e a geometrização dos espaços compositivos formam grids, que direcionam o olhar e a compreensão do leitor. O modo de organizar as informações são funções básicas para a página impressa, construindo uma hierarquia básica.

5.2.5 Composições tipográficas destacadas

As tipografias desenhadas por Di Grado representam o seu domínio das técnicas de ilustração e desenho, com traços simples, capazes de elaborar os títulos de maneira a carregá-los de expressão. Muitas vezes com modificações no alinhamento de base ou mesmo na variação de cores entre as palavras – ou letras –, representam a facilidade comunicativa e a constante preocupação em desenvolver layouts diferenciados para cada capa. Este é, provavelmente, um dos maiores grupos de análise, considerando o dinamismo presente nos títulos e sua pouca variação, quase como um alfabeto pessoal, desenvolvido para a editora, tão comum no meio editorial jornalístico.

Fontes serifadas também fazem parte do repertório de Vicente Di Grado; uma proposta de tipografia com serifas é utilizada ocasionalmente nas capas, mantendo semelhanças visuais entre si. Com as hastes das letras possuindo uma pequena variação de espessura, são tipografias elegantes e que expressam certo estilo, visto que são aplicadas em títulos referentes ao universo feminino.

A construção visual ganha representatividade com a utilização dos títulos em grandes proporções, alterando ou reduzindo a relevância das ilustrações. A disposição dos títulos tomando toda a extensão gráfica da capa movimenta a leitura visual, criando um sentido próprio para o percurso dos olhos. As quebras – de sílabas ou palavras –, contribuem para esse caminho de leitura e compreensão, no qual as outras informações textuais são apenas informativas.

As imagens sofrem interferência direta, pois são praticamente comprimidas pelo título, além de fazerem parte intrínseca do próprio título enquanto elemento gráfico, interagindo, apoiando ou mesmo criando uma conotação de sensações pessoais. Vê-se no caso da capa de "Adolescência" (1964), de Máximo Gorki, na qual a ilustração representa todo um peso carregado pela vida, considerando que as palavras estão localizadas nas costas da personagem.

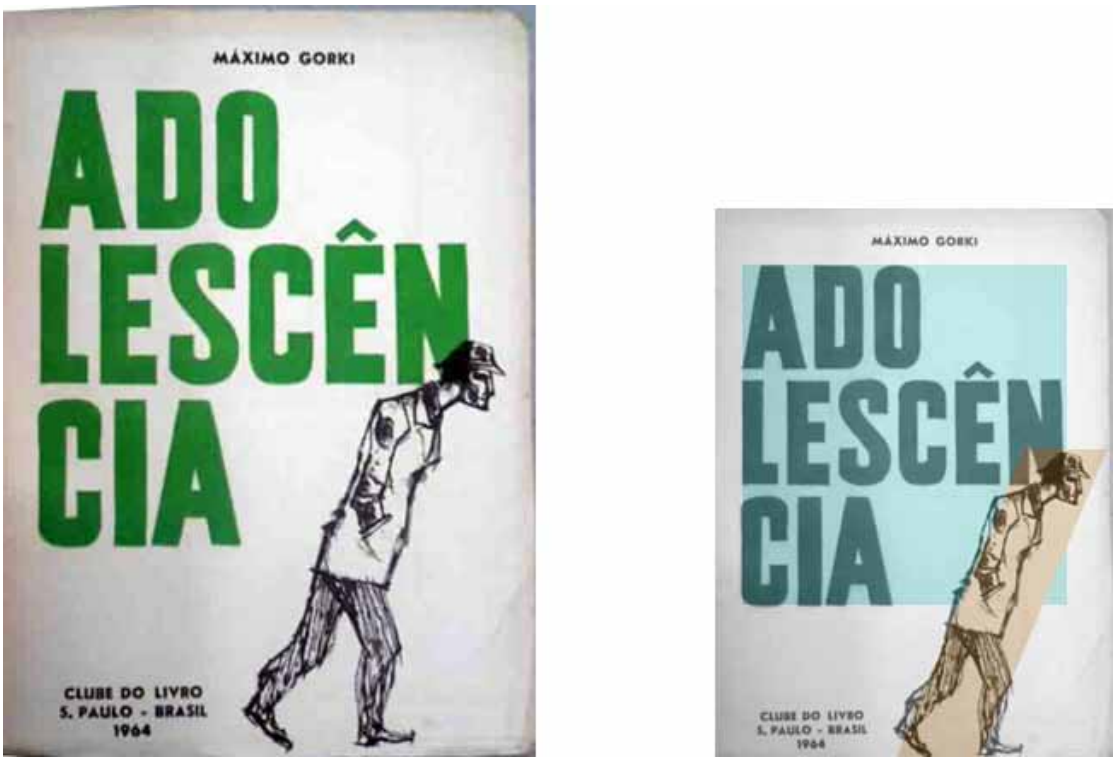


Figura 68: "Adolescência", de Máximo Gorki (maio de 1964). Fonte do autor.

Interessantes as construções formais que a massa de texto adota em

relação às pequenas ilustrações. A composição é trabalhada para que o texto sufoque a ilustração, causando ao leitor uma sensação de angústia ou incerteza. Os alinhamentos são centralizados quando não possuem diagonais bem marcadas, pesando o olhar sobre a ilustração, que, mesmo em proporções reduzidas, ganha sua importância no contexto.

Outra característica utilizada nos textos é a mudança da linha de base da tipografia, que por si só, causa desequilíbrio ao olhar, mas quando apresentada em conjunto com as ilustrações ambas oferecem uma composição visual e gráfica que devolve o equilíbrio ao layout. Ao mesmo tempo em que podem transmitir sensações de assombro, representam a alegria e o dinamismo apoiados em cores e uma diagramação coesa. O ritmo criado pelas letras através da composição com as ilustrações organiza o pensar do leitor quando tenta obter significados sobre o que vê.

Alguns experimentos que utilizam a tipografia de maneira diferenciada também são percebidos no trabalho de Di Grado, principalmente quando há misturas de famílias tipográficas. Várias formas diferenciadas criam uma divertida mescla de elementos que fazem a informação textual – o título – ganhar espaço na composição. Outra característica é a ilustração centralizada e as cores que compõem um plano de fundo mesclado com o branco do papel.

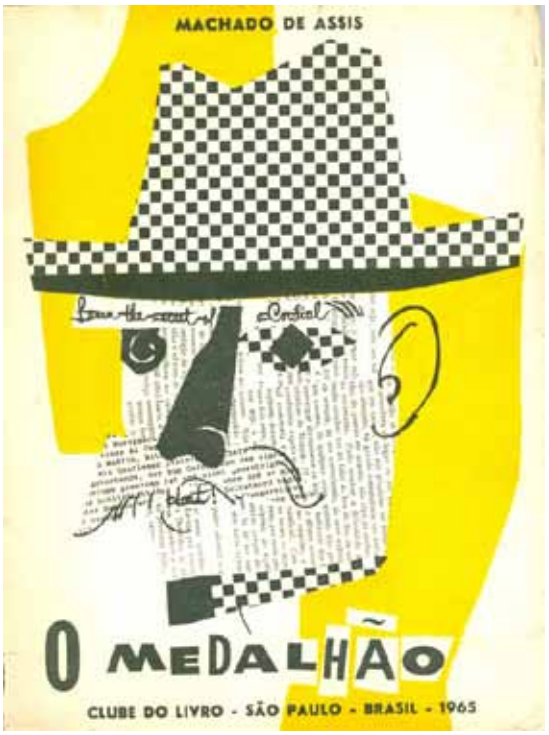


Figura 69: "O Medalhão", de Machado de Assis (julho de 1965). Fonte do autor.

Há outras variações de tipografias desenhadas por Di Grado, algumas com serifas, outras com serifa slab (grossas e quadradas). Outras capas em que ocorrem misturas de famílias, criando contrastes interessantes. Mas o que ele demonstra é o real conhecimento no trabalho com os tipos de maneira a torná-los elementos visuais ativos dentro da composição das capas. Provocando e atraindo o olhar para pontos de atenção primordiais para o entendimento da mensagem narrativa do livro.

5.2.6 Estruturas diferenciadas

Características peculiares, assim são algumas das capas que podem ser classificadas como "únicas". Percebe-se o estilo de Di Grado nos traços e delimitações espaciais, mas sem que se constituam grupos de aspectos que as integram aos grupos anteriores.

Figura 70: "O espião", de P. E. Oppenheim (junho de 1960). Fonte do autor.

As divisões geométricas fazem com que haja uma ordem nas composições, responsáveis pela hierarquia, guiando o leitor, com a atenção em pontos predeterminados, ordenando a relevância dos blocos textuais.

A construção do layout e dos grids compositivos destas capas fogem

da estrutura de traço, muitas vezes por meio de técnicas diferenciadas ou da utilização de materiais diversos, mas sempre vista com soluções estéticas interessantes.

Figura 71: "O Cordão dos Milagres", Mário Gracioti (1966). Fonte do Autor.

Dessa forma, as imagens criadas por Vicente Di Grado para as capas do Clube do Livro se valem de critérios capazes de ordenar as informações textuais em elementos estéticos, compreendidos e percebidos como formas de comunicação, para que o leitor as interprete de maneira confortável, se valendo do repertório artístico das capas e ampliando seu leque de compreensão pessoal.

"o objeto livro na prateleira de uma livraria oferece ao leitor potencial uma série de informações que o conduzirão, ou não, ao cerne do objeto, o texto do autor."

CONCLUSÃO

A análise das capas em grupos de semelhança demonstra que, além da diversidade de técnicas e estilos artísticos, o volume de produção define Vicente Di Grado como um designer que passeia com habilidade entre os projetos visuais. Historicamente, os artistas plásticos nacionais têm o hábito de transitar pelo universo do design editorial como ilustradores e capistas.

A Editora Clube do Livro foi uma importante empresa para o desenvolvimento da construção literária nacional entre as décadas de 1940 e 1970, período de atuação mais intenso, em grande parte por sua contribuição desta editora para o acesso de livros baratos e acessíveis, condizentes com a realidade da época.

Ela foi uma editora diferenciada, mas sem provocar grandes mudanças no setor, o mesmo pode-se dizer de Di Grado, que, em seu estio, trouxe contribuições quanto à utilização de técnicas das artes plásticas, em detrimento da falta de recursos para produção, associadas aos princípios do design, mas podemos inferir que sua produção no conjunto das capas analisadas não criou um cenário novo, e, sim, estabeleceu sua marca como importante designer no segmento editorial, com características muito produtivas comprovadas pelo volume de capas desenvolvidas no período. Outros artistas, talvez mais representativos, possuíam um volume menor e um tempo de pesquisa e dedicação mais longo, visto que os livros do Clube do Livro eram mensais, o que acarretava uma rotina acelerada na criação das capas.

A informação é um quesito nunca esquecido pelo artista, sempre prezando a comunicação direta. Di Grado demonstra facilidade em expressar as narrativas dos títulos em ilustrações concisas e sintéticas, se valendo de apelo expressivo para atrair a atenção do leitor. As capas aqui apresentadas nos revelam combinações variadas de leituras e agrupamentos, através das cores, estilo

de traço da ilustração, assunto, etc.

Dessa forma, conclui-se que a informação é o componente principal para uma comunicação efetiva, sendo esta visual ou textual. O design da informação preza pela melhor forma de expressar essa informação, direcionando o leitor para uma hierarquia de elementos que irão formar a compreensão, amparada por um repertório imagético do designer, mas, ao mesmo tempo, buscando suporte no repertório pessoal de cada leitor para que haja uma boa compreensão. Os elementos estéticos servem de suporte para essa compreensão, mas o contexto em que estão incluídos é que oferece significância. Tratando-se de livros, mais especificamente de capas, essa compreensão deve ser imediata, sem tomar muito tempo para descobertas, ainda mais quando vemos um segmento em que os livros são recebidos mensalmente, na residência dos sócios.

Em virtude de todas as questões abordadas, pode-se afirmar que o trabalho de Vicente Di Grado, sempre dinâmico, é capaz de prender a atenção por inovar a cada título, mesmo de maneira simples, mas com intensidade e beleza, relacionando forma e função.

"D. João VI criou a Imprensa Nacional. Monteiro Lobato criou o livro no Brasil. O mais foi Idade Media."
TRAVASSOS (1978, p. 177)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABTCP. Associação Brasileira Técnica de Celulose e Papel. **Tipos de papéis.** Disponível em <http://www.tecnicaindustrial.net/Tipos_de_Papeis.htm>. Acessado em 20 de agosto de 2012.

AMBROSE, Gavin. **Grids.** Porto Alegre: Bookman, 2009d.

_____. **Formato.** Porto Alegre: Bookman, 2009f.

_____. **Layout.** Porto Alegre: Bookman, 2009d.

_____. **Imagem.** Porto Alegre: Bookman, 2009d.

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

BACELAR, Jorge. A Matéria-prima do design de informação. In: **Anais do Congresso Internacional do Design de Informação.** Sociedade Brasileira de Design de Informação/SBDI. Recife: SBDI, 2003.

BENSE, Max. **Inteligência brasileira:** uma reflexão cartesiana. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BERGSTRÖM, Bo. **Fundamentos da comunicação visual.** São Paulo: Rosari, 2009.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CALDEIRA, Cinderela. **Do papiro ao papel manufaturado.** Espaço Aberto. n 24. out. 2002. São Paulo: USP. Disponível em <http://www.usp.br/espacoaberto/arquivo/2002/espaco24out/vaipara.php?materia=0varia>. Acessado em 10 de setembro de 2012.

CAMARGO, Ana Maria; MORAES, Rubens Borda de. **Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Kosmos, 1993.

CAMARGO, Luís. **Ilustração do livro infantil.** Belo Horizonte: Lê, 1995.

CÂNDIDO, Amélia Fernandes. Mais além: a especificidade da literatura infantil como instrumento de estímulo ao desenvolvimento da linguagem. **Dobras de**

Leitura. ano IV. número 16, 2003. Disponível em: <http://www.dobrasdaleitura.com>. Acessado em 20 de julho de 2011.

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

_____. **Uma Introdução à História do Design.** 3 ed. São Paulo: Editora Blucher, 2008

_____. **Impresso no Brasil** (1808-1930) – destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2009

CAVALCANTI, Moema. **O valor de um livro pela capa.** Entrevista concedida a Diana Moura Barbosa. Jornal do Commercio, Pernambuco, 04/10/2005. Disponível em <http://www.traca.com.br/clipping/exibir/7829/clipping>. Acesso em 16 de agosto de 2012.

CORTEZ, Jaime (Org.). **Mestres da ilustração:** a técnica de ilustração, capas e cartazes. São Paulo: Hemus, 1970.

CRILLY, Nathan; MOULTRIE, James; CLARKSON, P. John. Seeing things: consumer response to the visual domain in product design. In: **Design Studies.** v. 25, n. 6, November 2004, p. 547–577. Disponível em <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0142694X04000225>. Acessado em 27/04/2012.

DENSER, Márcia; MARANI, Marcia (org.). **Criação Gráfica 70/90:** um olhar sobre três décadas [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

DOMICIANO, Cassia Leticia Carrara; COQUET, Eduarda. Livros sem texto para crianças pré-escolares: produção e leitura. In: **16º Congresso de Leitura do Brasil - COLE,** 1., Campinas, 10 a 13 jul. 2007. Anais do 16º Congresso de Leitura do Brasil. Campinas: ALB, 2007. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem13pdf/sm13ss15_02.pdf>. Acessado em 15 julho 2011.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DÜRSTELER, Juan C. Diseño de Información: no confunda al recién llegado. **Revista InfoVis.net.** n. 9. Publicado em 18/09/2000. Disponível em <http://www.infovis.net/printMag.php?num=9&lang=1>. Acessado em 26/04/2012.

EL FAR, Alessandra. **O livro e a leitura no Brasil.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

EMERSON, John. **Visualizing Information for Advocacy:** An Introduction to Information Design. Berlin: Tactical Technology Collective, 2008. Disponível em <http://tacticaltech.org/visualisingadvocacy>. Acessado em 12 de setembro de 2012.

FABRIS, Annatereza (Curadora); COSTA, Cacilda Teixeira da (Curadora). T**endências do livro de artista no Brasil.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo,

1985.

FARIAS, Priscila L. **Tipografia Digital.** O impacto das novas tecnologias. 1ª ed. Rio de Janeiro: 2AB Editora Ltda, 2001.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação.** São Paulo: Edgard Blticher, 2.ed, 1990.

FAWCETT-TANG, Roger. **O livro e o designer I:** Embalagem, Navegação, Estrutura e Especificação. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

FERLAUTO, Cláudio. **O tipo da gráfica, uma continuação.** São Paulo: Edições Rosari, 2002.

BUONANO, Débora Gigli. Coleção Vicente Di Grado. In: **Revista Belas Artes.** Ano 2, n.4, set-dez, 2010. Disponível em <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=colecao-de-vicente-di-grado>. Acessado em: 20/10/2010.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto:** Sistema de leitura visual da forma. 2 ed. São Paulo: Escrituras, 2000.

_____. **Design do objeto** – bases conceituais. São Paulo: Escrituras, 2006.

GRACIOTTI, Mário. **Caro senhor arcanjo cheio de estrelas, por que não me escutais?** São Paulo: Ibrasa, 1986.

_____. **O Outro Caminho Da Libertação.** São Paulo: Ibrasa, 1990.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil** – sua história. São Paulo: EDUSP, 1985.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II:** Como criar e produzir livros. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

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

HOLLIS, Richard. **Swiss Graphic Design:** The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965. Yale: Yale University Press, 2006.

HOUAISS, Antônio. **Elementos de bibliologia.** Rio de Janeiro: MEC/INL, 1967a, v. 1.

_____. **Elementos de bibliologia.** Rio de Janeiro: MEC/INL, 1967b, v. 2.

HURLBURT, Allen. **Layout:** o design da página impressa. São Paulo: Nobel, 2002.

KERI, William; BUONANO, Débora Gigli. **Museu Belas Artes de São Paulo: o tempo de uma história.** muBA, 2010. Disponível em <http://www.muba.com.br/pdf/muba-o-tempo-de-uma-historia.pdf>. Acessado em 30/01/2011.

LEE, Marchall. **Bookmaking:** the illustrated guide to design production/edition. New York: R.R. Bowker Company, 1979.

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

LIMA, Yone Soares de. **A ilustração na produção literária:** São Paulo – década de vinte. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1985.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial:** bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo. Edgard Blücher, 2001.

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

LUPTON, Ellen. **A produção de um livro independente Indie Publishing:** um guia ara autores, artistas e designers. São Paulo: Edições Rosari, 2011.

MELO, Chico Homem de. **Os desafios do designer & outros textos sobre design gráfico.** São Paulo: Rosari, 2003.

MELO, Francisco Homem de. **O design gráfico brasileiro:** anos 60. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

MIJKSENAAR, Paul. **Visual function:** an introduction to information design. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1997.

MILTON, John. **O Clube do Livro e a tradução.** Bauru: EDUSC, 2002.

MORRIS, Charles William. **Foundations of the theory of signs.** Chicago: The University of Chicago Press, 1970.

MÜLLING, Tobias T.; PEREIRA, Alice C. Impressão estética e experiência como diretriz de projeto de objetos de ensino-aprendizagem. In: **InfoDesign.** v. 6, n. 3, p. 38–49, 2009. Disponível em <http://www.infodesign.org.br/revista/index.php/infodesign/article/view/83>. Acessado em 13 de agosto de 2012.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NASCIMENTO, Rômulo. **Refletindo a capa:** história e contribuições ao projeto de livro no Brasil In: Anais do 8° Congresso Brasileiro de pesquisa e Desenvolvimento em Design. 2008. São Paulo: AEND|Brasil, 2008.

NECYK, Barbara Jane; CIPINIUK, Alberto. Imagem e narrativa no livro infantil contemporâneo. In: **Anais do V Simpósio do LaRS – 2006:** Illicite Errore. Rio de Janeiro: Departamento de Artes & Design / PUC-Rio, 2006. Disponível em: <http://www.dad.puc-rio.br/nel/artigos/06-necyk-lars.pdf>. Acessado em 15 julho 2011.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design.** Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

NOGU, Marcos Diego. Marca registrada. Entrevista com Moema Cavalcanti. **Re-**

vista Quem. Edição 261. 07 set. 2005. Disponível em <http://revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG1029442-2157,00.html>. Acessado em 17/08/2012.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PAIXÃO, Fernando (coord.). **Momentos do Livro no Brasil.** São Paulo: Ática, 1995.

PERROTTA, Isabella. **Tipos e grafias.** Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005.

PETTERSSON, Rune. **Information design:** an introduction. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. 2002.

_____. **Information Design** – Principles and Guidelines. Journal of Visual Literacy, Volume 29, Number 2, 2010, p. 167-182.

_____. **It depends:** priciples and guidelines. Tullinge: Institute for Infology, 2012.

PONTES, Heloísa. Retratos do Brasil: editores, editoras e coleções brasiliana nas décadas de 30, 40 e 50. In: Sergio Miceli (org.), **História das ciências sociais no Brasil,** 2a edição revista e corrigida, São Paulo, Sumaré, 2001, vol.1, pp.419-476.

POWERS, Alan. **Era Uma Vez Uma Capa** - História Ilustrada da Literatura Infantil. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

SAMARA, Timothy. **Evolução do design:** da teoria a prática. São Paulo: Bookman, 2010.

SAMARA, Timothy. **Guia de design editorial:** Manual prático para o design de publicações. Porto Alegre: Bookman, 2011

SÊDA, Rita Elisa. Eugênia Sereno: a menina dos vagalumes (resgate folclórico do Paraíba ao Sapucaí). **Jornal O Lince.** Ed. 37. Fevereiro 2011. Disponível em <http://www.jornalolince.com.br/2011/arquivos/letras-eugenia-sereno-www.jornalolince.com.br-edicao037.pdf>. Acessado em 14 de março de 2012.

SILVA, Rafael Souza. **Diagramação:** o planejamento visual gráfico na comunicação impressa. São Paulo: Summus, 1985.

SILVEIRA, Mariana Newlands. **Bibliomania no sistema literário.** Dissertação (mestrado). Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira (orientador). Rio de Janeiro: PUCRio, Departamento de Letras, 2006

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SOMMA JUNIOR, Nelson. **Artur Barrio:** Poética Nômade. Dissertação (mestrado). Ricardo Nascimento Fabbrini (orientador). São Paulo: PUC/SP, 2005.

TERSARIOLLI, Ariovaldo. **O livro como objeto da arte.** Trabalho de Conclusão de Curso (especialização). Veronica Stigger (orientadora). São Paulo: FAAP, Faculdade de História da Arte, 2008.

TRAVASSOS, Nelson Palma. **Livro sobre livros.** São Paulo: Hucitec, 1978.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro:** ensaios sobre tipografia e estética do livro. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VILLAS-BOAS, André. Sobre Análise gráfica, ou Algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. **Arcos Design.** n. 5. Dez, 2009. p. 2-17.

ANEXOS

A

Relação de livros publicados pela Editora Clube do Livro entre 1943 e 1976.

Ano	Mês	Título	Autor
1943	Julho	O Guarani	José de Alencar
	Agosto	Manon Lescaut	Abade Prévost
	Setembro	Pais E Filhos	Ivan Turgueniev
	Outubro	Uma Página De Amor	Paulo Mantegazza
	Novembro	O Abismo	Charles Dickens
	Dezembro	Amor De Perdição	Camilo Castelo Branco
1944	Janeiro	Memórias De Um Sargento De Milícias	Manuel Antônio de Almeida
	Fevereiro	Ilhas Do Pacífico	Jack London
	Março	Os Cossacos	Leon Tolstoi
	Abril	Fruta Do Mato	Afrânio Peixoto
	Maio	Tartarin De Tarascon	A. Daudet
	Junho	O Castelo De Lourps	J. Huysmans
	Julho	Quincas Borba	Machado de Assis
	Agosto	Tava'i	Maris Concepción L. Chaves
	Setembro	Madame Bovary	Gustavo Flaubert
	Outubro	O Troco Do Ipê	José de Alencar
	Novembro	O Romance De Uma Mulher	Guy de Maupassant
	Dezembro	Uma Lenda De Montrose	Walter Scott
1945	Janeiro	A Marcha	Afonso Schmidt
	Fevereiro	Eugênia Grandet	Honoré de Balzac
	Março	Novelas Extraordinárias	Edgard Poe
	Abril	O Presidente Negro	Monteiro Lobato
	Maio	A Novela De Uma Múmia	Teófilo Gautier
	Junho	O Jogador	F. Dostoiewski
	Julho	O Principe De Nassau	Paulo Setúbal
	Agosto	O Fantasma De Canterville	Oscar Wilde
	Setembro	Salambô	Gustavo Flaubert

	Outubro	Senhora	José de Alencar
	Novembro	Um Homem Acabado	Giovanni Papini
	Dezembro	O Noventa E Três	Victor Hugo
1946	Janeiro	Memórias Póstumas De Brás Cubas	Machado de Assis
	Fevereiro	Um Começo De Vida	Honoré de Balzac
	Março	Aventuras De Gordon Pyn	Edgard Poe
	Abril	Dente De Ouro	M. del Picchia
	Maio	A Súplica	Emílio Zola
	Junho	O Eterno Marido	Fêdor Dostoiewski
	Julho	Navios Iluminados	Ranulpho Prata
	Agosto	O Retrato De Dorian Gray	Oscar Wilde
	Setembro	A Voz Dos Sinos	Charles Dickens
	Outubro	Til	José de Alencar
	Novembro	Viagem À Roda Do Meu Quarto	Xavier de Maistre
	Dezembro	Os Homens Do Mar	Victor Hugo
1947	Janeiro	A Primeira Viagem	Afonso Schmidt
	Fevereiro	A Mulher De Trinta Anos	Honoré de Balzac
	Março	Dois Vivos E Um Morto	S. Christiansen
	Abril	As Maluquices Do Imperador	Paulo Setúbal
	Maio	O Sonho	Emílio Zola
	Junho	Rudine	Ivan Turgueniev
	Julho	Helena	Machado de Assis
	Agosto	O Homem E O Espectro	Charles Dickens
	Setembro	Marrocos	Edmundo de Amicis
	Outubro	Ubirajara E Iracema	José de Alencar
	Novembro	Nossa Senhora De Paris I	Victor Hugo
	Dezembro	Nossa Senhora De Paris II	Victor Hugo
1948	Janeiro	O Assalto	Afonso Schmidt
	Fevereiro	Pai Goriot	Honoré de Balzac
	Março	Um Vagabundo Toca Em Surdino	Knut Hansum
	Abril	Pussanga	Peregrino Júnior
	Maio	Maria	Jorge Isacs
	Junho	Noites Brancas	Fêdor Dostoiewski
	Julho	O Crime Daquela Noite	M. del Picchia
	Agosto	O Capitão Veneno	Pedro de Alarcón
	Setembro	O Anél De Ametista	Anatole France
	Outubro	Cinco Minutos E O Guaratuja	José de Alencar
	Novembro	O Morro Dos Ventos Uivantes I	Emily Bronté
	Dezembro	O Morro Dos Ventos Uivantes II	Emily Bronté
1949	Janeiro	Zanzalá E O Reino Do Céu	Afonso Schmidt
	Fevereiro	A Última Encarnação De Vautrin	Honoré de Balzac
	Março	Um Marido Ideal E Salomé	Oscar Wilde
	Abril	Memorial De Ayres	Machado de Assis
	Maio	Regresso	A. Botto

	Junho	Varenka Olessova	Máximo Gorki
	Julho	Encarnação E Diva	José de Alencar
	Agosto	A Letra Escarlate	Nathaniel Hawtborne
	Setembro	Água Corrente	Clara Carta
	Outubro	Cabocla	Ribeiro Couto
	Novembro	Colomba	Prosper Merinée
	Dezembro	As Mil E Uma Noites I	
Ano	**Mês**	**Título**	**Autor**
1950	Janeiro	A Sombra De Júlio Frank	Afonso Schmidt
	Fevereiro	O Romance De Um Pobre Professor	Joseph Roth
	Março	A Rainha Do Meio-Dia	Barros Ferreira
	Abril	Dom Casmurro	Machado de Assis
	Maio	As Viagens De Marco Polo	
	Junho	As Mil E Uma Noites II	
	Julho	A Teoria Da Distância	Aristídes Ávila
	Agosto	São Julião, O Hospitaleiro	Gustavo Flaubert
	Setembro	As Mil E Uma Noites III	
	Outubro	A Pata Da Gazela E A Viuvinha	José de Alencar
	Novembro	A Casa Das Sete Torres	Nathaniel Hawthorne
	Dezembro	As Mil E Uma Noites IV	
1951	Janeiro	Aventuras De Indalécio	Afonso Schmidt
	Fevereiro	Coronel Chabert	Honoré de Balzac
	Março	As Mil E Uma Noites V (Último Volume)	
	Abril	Terra Do Fogo	Cláudio de Souza
	Maio	A Vênus De Bronze	P. Merimée
	Junho	Uma Vida	A. Tcheckoff
	Julho	Yayá Garcia	Machado de Assis
	Agosto	Tartarin Nos Alpes	A. Daudet
	Setembro	O Médico E O Monstro	R. L. Stevenson
	Outubro	Sonhos D`Ouro I	José de Alencar
	Novembro	Sonhos D`Ouro II	José de Alencar
	Dezembro	O Menino Da Bola	Pedro Alarcón
1952	Janeiro	Os Boêmios	Afonso Schmidt
	Fevereiro	Romance De Um Jovem Pobre	Octave Feuillet
	Março	O Charco Do Diabo	George Sand
	Abril	Viagem À Região Do Polo Norte	Cláudio de Souza
	Maio	De Profundis	Oscar Wilde
	Junho	Ássia	S. Turgueniev
	Julho	Casa Velha	Machado de Assis
	Agosto	Port-Tarascon	A. Daudet
	Setembro	Um Ano Em Florença	A. Dimas
	Outubro	O Sertanejo I	José de Alencar
	Novembro	O Sertanejo II	José de Alencar
	Dezembro	O Rei Das Montanhas	Edmund About

1953	Janeiro	Dedos Nos Lábios	Afonso Schmidt
	Fevereiro	Os Fugitivos	A. Conan Doyle
	Março	O Manequim De Vime	Anatole France
	Abril	Dentro Da Vida	Ranulpho Prata
	Maio	Ivanhoé I	Walter Scott
	Junho	Ivanhoé II	Walter Scott
	Julho	A Mão E Aluva	Machado de Assis
	Agosto	Senhor E Servo	Leon Tolstoi
	Setembro	A Ilha Da Aurora	E. M. Vogue
	Outubro	O Ermitão Da Glória	José de Alencar
	Novembro	Amores E Viagens De Pedro Manuel	Joaquim Paco D'Arcos
	Dezembro	O Navio Fantasma	R. L. Stevenson
1954	Janeiro	São Paulo De Meus Amores	Afonso Schmidt
	Fevereiro	O 61º Segundo	Owen Johson
	Março	História De Um Coração	O. Feuillet
	Abril	O Rei Dos Cangaceiros	Neily Cardes
	Maio	Oliver Twist I	Charles Dickens
	Junho	Oliver Twist Ii	Charles Dickens
	Julho	Ressureição	Machado de Assis
	Agosto	Sinaida	S. Turgueniev
	Setembro	O Gato Escarlate	E. Oppenheim
	Outubro	Um Romance Antigo	Cláudio de Souza
	Novembro	O Pajem De Luis XV	P. de Tenaú
	Dezembro	As Aventuras De Tom Sawyer	Mark Twain
1955	Janeiro	Mistérios De São Paulo	Afonso Schmidt
	Fevereiro	Apaixonante	Flávia Steno
	Março	O Homem Que Comprou Londres	E. Wallace
	Abril	Filomena Borges	Aluízio Azevedo
	Maio	Vida E Aventuras De Robinson Crusoé I	Defoe
	Junho	Vida E Aventuras De Robinson Crusoé II	Defoe
	Julho	Histórias Da Meia Noite	Machado de Assis
	Agosto	Viagem Aos Imperios Do Sol E Da Lua	Cyrano de Bergerac
	Setembro	Fome	Knut Hansum
	Outubro	Pecado Nos Trópicos	Cecílio Carneiro
	Novembro	O Inimigo Da Sombra	J. S. Fletcher
	Dezembro	O Principe Errante	R. L. Stevenson
1956	Janeiro	Bom Tempo	Afonso Schmidt
	Fevereiro	A Máquina Pensante	J. Futrelle
	Março	Em Vão	H. Sienkiewicz
	Abril	Zacarias Amém	M. de Arco e Flexa
	Maio	A Paixão De Militona	Theophile Gautier
	Junho	A Herança	Barros Ferreira
	Julho	Esaú E Jacó I	Machado de Assis
	Agosto	Esaú E Jacó II	Machado de Assis

	Setembro	Thingum Bob	Edgard Allan Poe
	Outubro	Uma Lágrima De Mulher	Aluízio Azevedo
	Novembro	Uma Aventura De Natal E Os Sete Viandantes Pobres	Charles Dickens
	Dezembro	O Colar De Veludo	Alexandre Dumas
1957	Janeiro	Menino Felipe	Afonso Schmidt
	Fevereiro	A Sombra Do Trono	Arnold Bennett
	Março	Marisia	H. Sienkiewicz
	Abril	Prima Belinha	Ribeiro Couto
	Maio	Moby Dick I	H. Melville
	Junho	Moby Dick Ii	H. Melville
	Julho	O Rio Da Solidão	Willy Aureli
	Agosto	A Pródiga	Pedro de Alarcón
	Setembro	A Pequena Fadette	George Sand
	Outubro	Romance Em Istambul	Nayme Bussamára
	Novembro	O Homem Sem Rosto	Austin Freeman
	Dezembro	A Lenda De Ulenspiegel	Charles de Coster
1958	Janeiro	A Dactilógrafa	Afonso Schmidt
	Fevereiro	Pan	Knut Hansum
	Março	O Professor	Charlotte Bronté
	Abril	Além Da Chinela	Aristídes Ávila
	Maio	Árvores Irmãs	J. Yamashiro e N. Coelho
	Junho	O Homem Do Realejo	P. du Terrail
	Julho	Histórias Românticas I	Machado de Assis
	Agosto	Histórias Românticas II	Machado de Assis
	Setembro	A Mão Do Finado	Alexandre Dumas
	Outubro	Muralhas Conzentas	Paulo Dantas
	Novembro	Hãnia	H. Sienkiewicz
	Dezembro	Aventuras De Gil Blás	Renê Lesage
1959	Janeiro	O Romance De Paulo Eiró	Afonso Schmidt
	Fevereiro	O Sonho Do Principe	F. Dostoiewski
	Março	O Cavaleiro Negro	Ponson du Terrail
	Abril	O Presidente	Vinicius da Veiga
	Maio	Talvez O Amor	Wanda Bontá
	Junho	A Potranca Cor De Ouro Pálido	Alida Malkus
	Julho	Contos Fluminenses	Machado de Assis
	Agosto	O Disco De Ouro	H. Burland
	Setembro	Almas Inquietas	George Sand
	Outubro	Bartira	Oswaldo da Sylveyra
	Novembro	O Lótus Perdido	A. W. Barret
	Dezembro	Liliana	H. Sienkiewicz
Ano	**Mês**	**Título**	**Autor**
1960	Janeiro	Mirita E O Ladrão	Afonso Schmidt
	Fevereiro	Na Ponta De Um Arco	Geerge Kamkê
	Março	Judas Iscariotes	Leonid Andreiev

	Abril	Porto Do Remanso	Geraldina Marx
	Maio	O Escândalo	Pedro de Alarcón
	Junho	O Espião	P. E. Oppenheim
	Julho	Contos Fluminenses - Ii	Machado de Assis
	Agosto	Cinzas Da Esperança	Barros Ferreira
	Setembro	Bruges. A Morta	George Rodenbach
	Outubro	Esplendor Sel Vagem	Willy Aureli
	Novembro	As Duas Rosas	R. L. Stevenson
	Dezembro	O Quarto Vermelho	Alexandre Dumas
1961	Janeiro	O Retrato De Valentina	Afonso Schmidt
	Fevereiro	O Gigante Gargantua	Rabel2is
	Março	Infância	Máximo Gorki
	Abril	A Intrusa	Ana França
	Maio	O Anjo Negro	Guglielmo Giannini
	Junho	A Tenaz	H. Rume
	Julho	Contos Fluminenses - Iii	Machado de Assis
	Agosto	As Aventuras De Huckleberry Finn - I	Mark Twain
	Setembro	As Aventuras De Huckleberry Finn - Ii	Mark Twain
	Outubro	O Capitão Jagunço	‘f’3.ulJ Dantas
	Novembro	A Feiticeira	Massimo D’AzegEu
	Dezembro	A Loura Huberta	Alexandre Dumas
1962	Janeiro	Tempo Das Águas	Afonso Schmidt
	Fevereiro	A Máscara	N. Calopine
	Março	A Provinciana	V. Ragognetti
	Abril	AS Jóias DA COROA	Raul Pompêia
	Maio	O Poço	Artur J. Ress
	Junho	África Sem Luz	Maria Archer
	Julho	Histórias SEM DATA	Machado de Assis
	Agosto	O Último DOS MOICANOS - I	J. Fenimore Cooper
	Setembro	O Último DOS MOICANOS - II	J. Fenimore Cooper
	Outubro	Um Nome Na Areia	Maria Isabel Germano
	Novembro	A Terceira Mulher	H. Sienkiewicz
	Dezembro	A Princesa De Cleves	M. de La Fayette
1963	Janeiro	O Enigma De João Ramalho	Afonso Schmidt
	Fevereiro	O Desconre·Cido	H. Whitelaw
	Março	Os Dois Amores	Alfred de Musset
	Abril	O CANUDO (Raul Pempéia Em São Paulo)	Afonso Schmidt
	Maio	O Jovem Rei	Oscar Wilde
	Junho	O Romance Da Madeira-Mamoré	Barros Ferreira
	Julho	Histórias SEM DATA	Machado de Assis
	Agosto	O Passaporte	Turgueniev
	Setembro	ELA E ELE	George Sand
	Outubro	Lucas Ventania	V. da Veiga
	Novembro	A Torre	E. Oppenheim

	Dezembro	O Mandarim	Eça de Queiroz
1964	Janeiro	O TESOURO DE Cananf:IA	A. Seh· midt
	Fevereiro	O Homem Que Vendeu A Sombra	A. von Chamieso
	Março	A Rainha Sem Nome	J. E. Hartzenbuch
	Abril	Barrabás	Herculano Pires
	Maio	Adolescência	M. Gorki
	Junho	Os Rubis	J. M. Forman
	Julho	O Alienista	Machado de Assis
	Agosto	O Castelo De Otranto	H. Walpole
	Setembro	Gaivotas No Telhado	Osvaldo Ramous
	Outubro	Uma Tragédia No Amazonas	Raul Pompéia
	Novembro	A Masmorra	Urbano T. Rodrigues
	Dezembro	Kassima. A Tártara	Alexandre Dumas
1965	Janeiro	O HOMEM QUE SABIA J A V Anfts	Lima Barreto
	Fevereiro	Uma Mulher Corre Na Noite	N. Roleday
	Março	Os Lobos	B. Ferreira
	Abril	O Dialogo Dos Mundos	R. T. Scavone
	Maio	A Prisioneira	M. Cervantes
	Junho	Os Encontros	Z. Ferreira
	Julho	O Medalhão	Machado de Assis
	Agosto	A Cílada	H. Médon
	Setembro	A Serpente	Prosper Merimée
	Outubro	O Romance De Maria Clara	Oliveira Ribeiro Neto
	Novembro	Dom Blás	Stendhal
	Dezembro	CASA DE Hóspedes	Charles Dickens
1966	Janeiro	Recordações Do Escrivão Isafas Caminha - I	Lima Barreto
	Fevereiro	Recordações Do Escrivão Isafas Caminha - II	Lima Barreto
	Março	O Testamento	Dencan Jonny
	Abril	O Homem Que Viu O Disco Voador	Rubens Teixeira Scavone
	Maio	O Id1lto	Emile Zola
	Junho	Cidade Dos Confins	Vieira Simões
	Julho	A Cartomante	Machado de Assis
	Agosto	Os Três Anéis	J. Fletcher
	Setembro	O Segredo	Alfred de Musset
	Outubro	Sumaúma	Willy Aureli
	Novembro	A Chaminé	Martim Hart
	Dezembro	Vida, Paixão E Morte De Eça De Queiroz	Antônio Pousada
1967	Janeiro	Tris· Te Fim De Policarpo Quaresma - I	Lima Barreto
	Fevereiro	Triste Fim De Policarpo Quaresma - Ii	Lima Barreto
	Março	Mares Do Sul	Herman Melville
	Abril	Haragano	Heloísa A. Nascimento
	Maio	A Moça De Luto	Eryt Worden
	Junho	Doutor Mateus	Erck· mann-Chatrian
	Julho	O Passadiço	Afonso Schmidt

	Agosto	VERDADES E MISTÉRIOS DA Amazônia	Barros Ferreira
	Setembro	O Simplório	E. Zola
	Outubro	A Filha Das Águas	Cecilio Carneiro
	Novembro	As Vozes Da Floresta	J. London
	Dezembro	Dor E Glória De Cervantes	B. Sánchez-Sáez
1968	Janeiro	Ser· Tão Do Boi Santo	Paulo Dantas
	Fevereiro	A Cicatriz	Sumer Lincoln
	Março	A Muralha Da China	Franz Kafka
	Abril	O Planeta Perdido	Lui. Armando Braga
	Maio	O Gigante Karlof	Ivan Turgueniev
	Junho	A Insfdia	Joan Tenzate
	Julho	O Enfermeiro	Machado de Assis
	Agosto	O Homem E A Solidão	Garibaldino de Andrade
	Setembro	O Caminho Do Céu	Nicolae Jianu
	Outubro	A MINA DOS Martírios	Agenor de Oliveira Freitas
	Novembro	Terra Encharcada	Jarbas G. Passarinho
	Dezembro	A Música E O AMOR NA VIDA DE CHOPIN	Hugo Sehlesinger
1969	Janeiro	O Misterioso Caso De Ritinha	Léo Vaz
	Fevereiro	Frente 313	M. G. Guillén
	Março	O Diabo Branco	Leon Tclstoi
	Abril	Trilhos De Prata	Ibiapaba Martins
	Maio	O Labirinto	V. Verpool
	Junho	Shunko	Jorge Abalos
	Julho	O Sacrifício	Franklin Távora
	Agosto	Água Da Esperança	Eurieo Branco Ribeiro
	Setembro	Quatro Irmãs	Luísa M. Alcott
	Outubro	Nas Selvas Do Xingu	Ayres Câmara Cunha
	Novembro	A Cabana Do Pai Tomás	Harriet B. Stowe
	Dezembro	TEMPOS Difíceis	Charles Dickens
Ano	**Mês**	**Título**	**Autor**
1970	Janeiro	O Manuscrito	Heloísa A. Nasci· mento;
	Fevereiro	O Viajante Ulisses	Barros Ferreira;
	Março	Viagem À Lua	Júlio Verne
	Abril	O Livro De Judas	Assis Brasil
	Maio	Dois Pontos E Uma Reta	Seicho Matsumoto
	Junho	O Pais Das Montanhas	Jaime Baillie
	Julho	A Pena De Ouro	José de Alen· cal';
	Agosto	Um Pedaço De Terra	Zaharia Stanco
	Setembro	A Armadilha	Robert L. Stevenson;
	Outubro	O Escolhido-Jurupari	Francisco Brasileiro
	Novembro	O Mercador De Veneza	William Shakespeare
	Dezembro	O NOIVO DA MORTE (Álvares De Azevedo)	Vicente de Azevedo
1971	Janeiro	Purgatório	Paulo Dantas
	Fevereiro	A Casa Amarela	Tom Romes

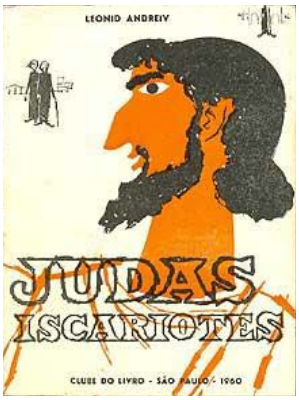
	Março	Viagem Ao Centro Da África	Júlio Verne
	Abril	Eneida. A Formiga	Kofal Filho
	Maio	Cidade Solitária	Fernando Namora
	Junho	O Vento Do Norte	Jack London
	Julho	O Poeta Da Li· Berdade - Castro Alves	Vicente de Azevedo
	Agosto	A Simplória	Luis Coloma
	Setembro	As Minas Do Rei Salomão	R. Haggard
	Outubro	O Capitão Dos Andes	R. Magalhães Júnior
	Novembro	A Volta Do Parafuso	Henry James
	Dezembro	O Mundo De Ola Vo Bilac	Henrique A. Orciuoli
1972	Janeiro	OURO E PAIXÃO NOS RIOS Amazônicos	Agenor ·de Oliveira Freitas
	Fevereiro	O Fantasma	C. Ware-",l
	Março	A Última Torre	Walter Scott
	Abril	Um Corpo Na Chuva	B. Luz da Silva
	Maio	A Serpelnte DE OURO	Ciro Alegria
	Junho	A Princesa Várvara	Alexandre Dumas
	Julho	O Califa	Machado de Assis
	Agosto	A Ilha Desconhecida	Júlio Verne
	Setembro	O Patriarca Da Indelpend1!:Ncia (José Bonifácio)	Brenno Ferraz do AmaraI
	Outubro	Seringal	Miguel Jerônymo Ferrante
	Novembro	O Cavaleiro SEM CABEÇA	Washington Irving
	Dezembro	Águas Da Promissão	Adonias Filho
1973	Janeiro	O Ouro De Manoa	Jerônymo Monteiro
	Fevereiro	A Quir.Omante	C. Wells
	Março	O Suave Milagre	Eça de Queiroz
	Abril	Uma Luz No Sertão	Caio Porflrio Carneiro
	Maio	A Filha Das Neves	Jack London
	Junho	Okvala É O Meu Destino	Theodor Von Becker
	Julho	Oscarina	Marques Rebêlo
	Agosto	O Tesouro De Silas Marner	George Elliot
	Setembro	A Praia Selvagem	Robert L. Stevenson
	Outubro	Bugres No Rio Das Mortes	Willy Aureli
	Novembro	Os Dois Cavaleiros De Verona	William Shakespeare
	Dezembro	Uma Bruxa No Mar Da Irlanda	Tom Kanadi
1974	Janeiro	O Fi~O Do Mississipi	Paulo Dantas
	Fevereiro	A Estátua De Mármore	R. L. Stevenson
	Março	A Perfeição	Eça de Queiroz
	Abril	FANTASMA EM Orós	Milton Pedrosa
	Maio	O Talismã	Walter Scott
	Junho	O Bandoleiro Galante	Ed. Bietre
	Julho	Maria Bonita	Afrânio PeIxoto
	Agosto	A Emboscada	Ferniin Cab~ll"ro
	Setembro	O Homem De Guadelupf	Alexandre Dumas
	Outubro	Al~M De Mato Grosso	Ayres Câmara Cunha

	Novembro	Genoveva De Brabante	C. Schmidt
	Dezembro	80 Graus, Latitude Norte	Júlio Verne
1975	Janeiro	Sombra E Luz Na .\Mazõnia	Peregrino Júnior
	Fevereiro	Dois Mistérios	W. Sackleton
	Março	O Seqüestro	R. L. Stevenson
	Abril	Lavrador Da Noite	Fernando Jorge Uchôa
	Maio	Chove Em Iquitos	Francisco r. Rios
	Junho	A Vida Não É Real	Assis Brasil
	Julho	Vento Noturno	Charles Dickens
	Agosto	Serenata Ao Passado	Osvaldo Ramous
	Setembro	O Duelo	r. Turgueniev
	Outubro	A Ilha Dos Piratas	Fernando Bittencourt
	Novembro	O Império Dos Quatro Mares	Júlio Verne
	Dezembro	Bugrinha	Afrânio Peixoto
1976	Janeiro	MENINO DO Marajó	Cândido Marinho Rocha
	Fevereiro	O Esconderijo	W. Barnet
	Março	Uma Paixão No Deserto	Honoré de Balzac
	Abril	O Apito Do Trem	César Arruda Castanho
	Maio	O Povoamento Do Planeta Vênus	r. Asimov
	Junho	A Inconstante	Guy Maupassant
	Julho	A Flauta Mágica	Barros Ferreira
	Agosto	Foco De Convergências	Seityo Matumoto
	Setembro	Um Galo Para Esculápio	Clara Carta
	Outubro	A História DA Índia DIACUI	Ayres Câmara Cunha
	Novembro	A Metamorfose	Franz Kafka
	Dezembro	Sinhazinha	Afrânio Peixoto

1960

JANEIRO

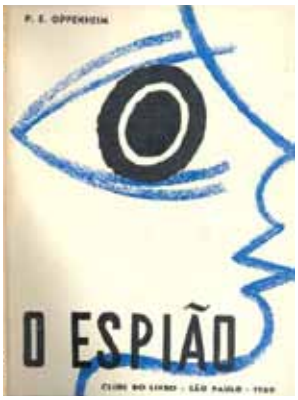
FEVEREIRO



MARÇO

ABRIL

MAIO



JUNHO

JULHO

AGOSTO

SETEMBRO

OUTUBRO

NOVEMBRO

DEZEMBRO

1961

JANEIRO

FEVEREIRO

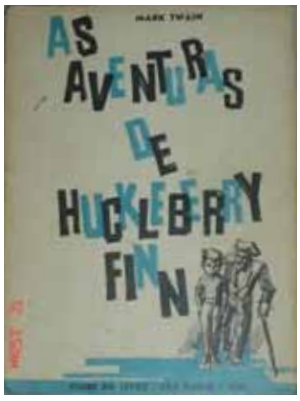
MARÇO

ABRIL

MAIO

JUNHO

JULHO



AGOSTO

SETEMBRO

OUTUBRO

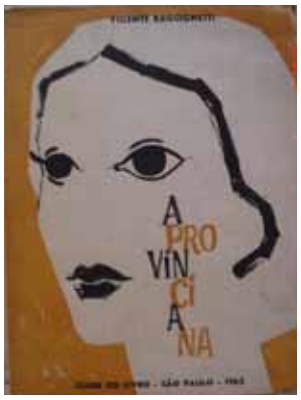
NOVEMBRO

DEZEMBRO

1962

JANEIRO

FEVEREIRO



MARÇO

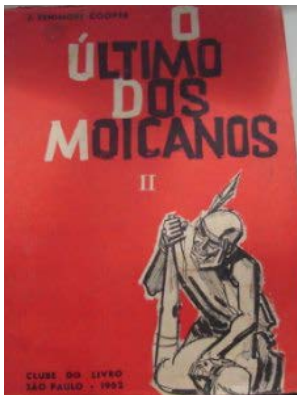
ABRIL

MAIO

JUNHO

JULHO

AGOSTO



SETEMBRO

OUTUBRO

NOVEMBRO

DEZEMBRO

1963

JANEIRO

FEVEREIRO

MARÇO

ABRIL

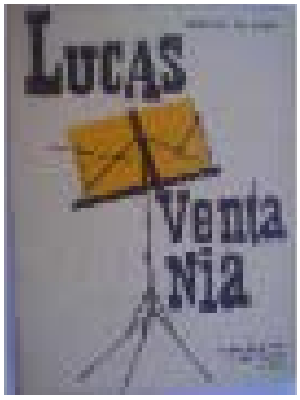
MAIO

JUNHO

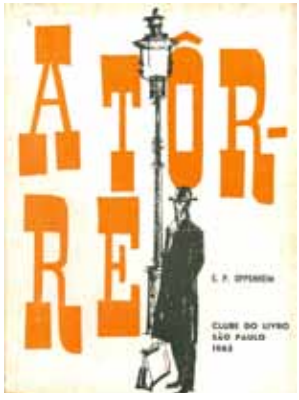
JULHO

AGOSTO

SETEMBRO



OUTUBRO



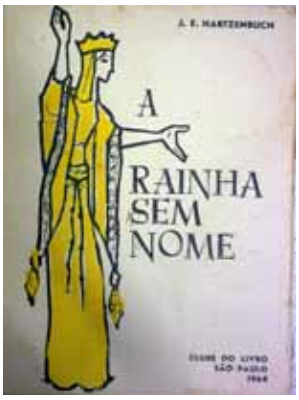
NOVEMBRO

DEZEMBRO

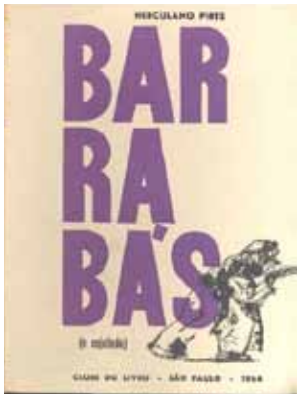
1964

JANEIRO

FEVEREIRO

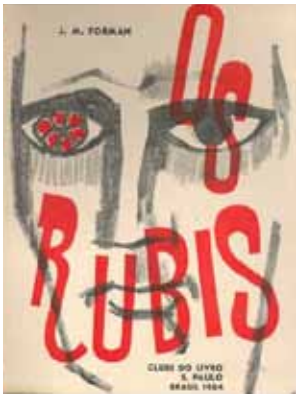


MARÇO



ABRIL

MAIO



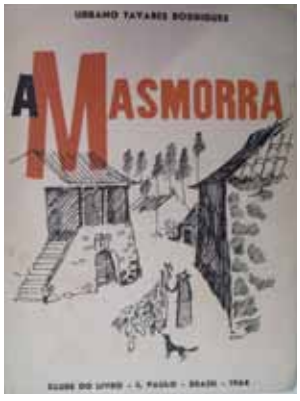
JUNHO

JULHO

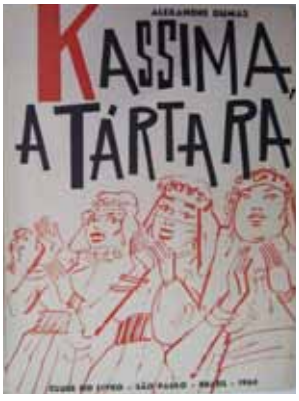
AGOSTO

SETEMBRO

OUTUBRO



NOVEMBRO



DEZEMBRO

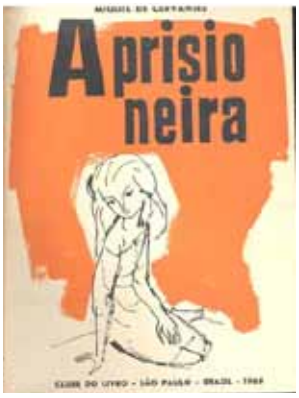
1965

JANEIRO

FEVEREIRO

MARÇO

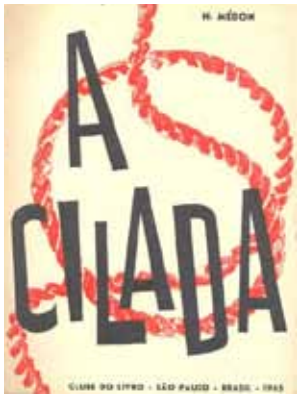
ABRIL



MAIO

JUNHO

JULHO



AGOSTO

SETEMBRO

OUTUBRO

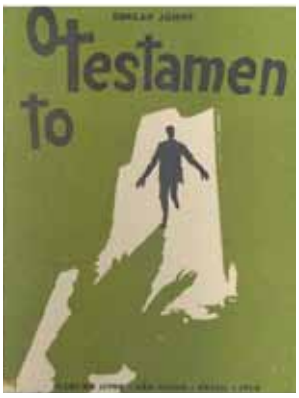
NOVEMBRO

DEZEMBRO

1966

JANEIRO

FEVEREIRO

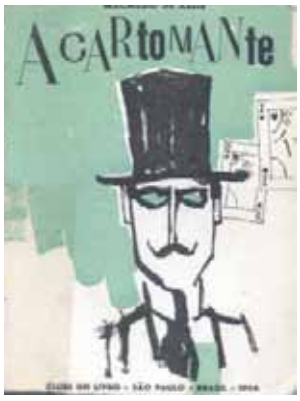


MARÇO

ABRIL

MAIO

JUNHO

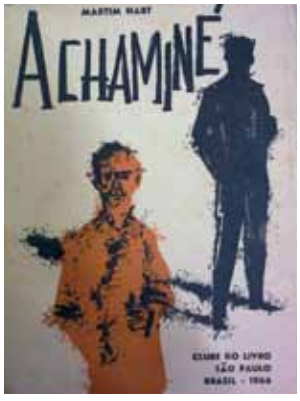


JULHO

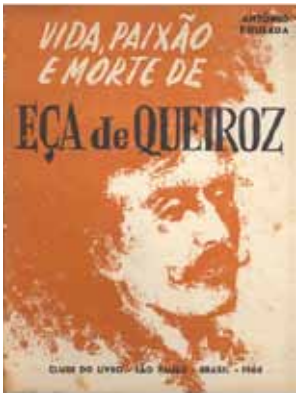
AGOSTO

SETEMBRO

OUTUBRO



NOVEMBRO

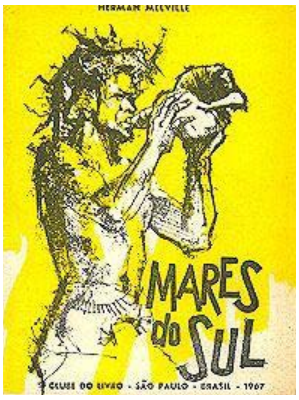


DEZEMBRO

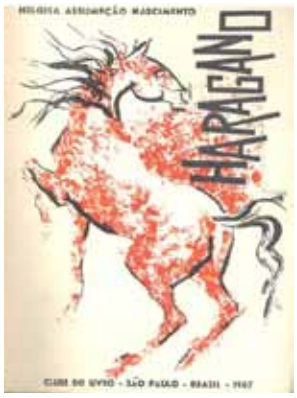
1967

JANEIRO

FEVEREIRO



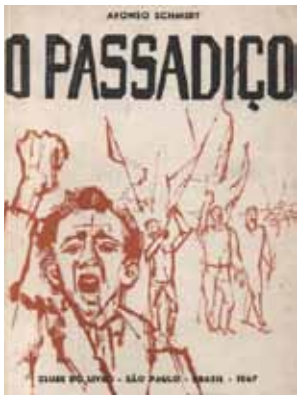
MARÇO



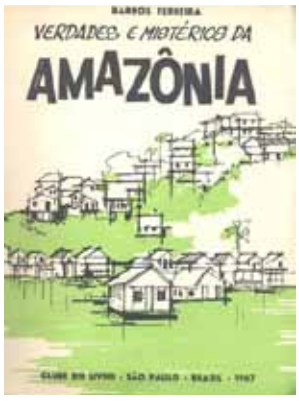
ABRIL

MAIO

JUNHO



JULHO



AGOSTO

SETEMBRO

OUTUBRO

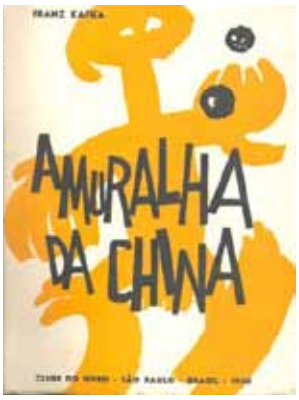
NOVEMBRO

DEZEMBRO

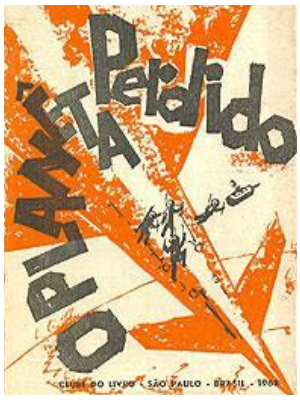
1968

JANEIRO

FEVEREIRO



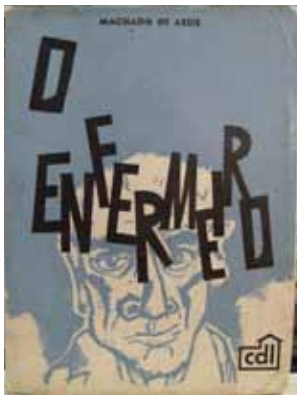
MARÇO



ABRIL

MAIO

JUNHO



JULHO

AGOSTO

SETEMBRO

OUTUBRO

NOVEMBRO

DEZEMBRO

1969

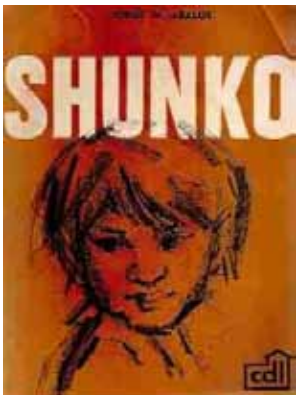
JANEIRO

FEVEREIRO

MARÇO

ABRIL

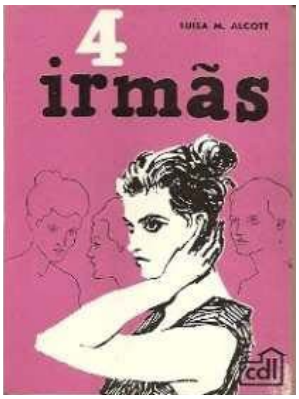
MAIO



JUNHO

JULHO

AGOSTO



SETEMBRO

OUTUBRO

NOVEMBRO

DEZEMBRO