

Portinari o convidou: três anos antes, em 1949, realizara sua primeira exposição individual na Biblioteca Nacional.

Eu trabalhava com desenho de topografia, eu era bom em perspectiva. Fazia bem um terreno saneado, com casa, com árvore. (...) Fui transferido para o Rio de Janeiro. Nunca deixei de ser artista, desenhava, pintava. E não via muita razão de ser funcionário público. Então, um belo dia, desci da repartição para fazer um lanche lá por aqueles bares. Lá perto da Praça Mauá tinha um escritório grande do DNOS - Departamento Nacional de Obras e Saneamento. Eram três horas e resolvi: 'Vou ser artista!' E nunca mais voltei. Perdi, naturalmente, aposentadoria, tudo, os tempos que trabalhei. 'Vou ser artista, o céu é o limite!' Comecei, evidentemente, a sentir muita falta do meu salário, do meu ordenado. (informação verbal)⁹

Darel descreve sua posição social e econômica dentro da Sociedade:

Eu fiquei muito amigo do Castro Maya. Mas minha realidade financeira era outra, eu realmente precisava de um ordenado e realmente precisava ser pago, INPS, essas coisas todas, meus direitos. Mas ele não quis. Então, na realidade, eu trabalhei 16 anos fora da lei. Esse cargo de Diretor Técnico era para me para inflar. Eu era um grã-fino entre aspas, eu era um cara legal (...), mas eu era um blefe, porque o presidente dos Bibliófilos do Brasil era o príncipe Dom Pedro de Orléans e Bragança. (informação verbal)¹⁰

Do livro seguinte, o oitavo, Darel, além de fazê-lo sozinho, também é seu ilustrador. Desafiado por Castro Maya a desenvolver ilustrações coloridas (não sabia fazê-las), ele resolve o problema fazendo a impressão da gravura em preto e depois usando a aquarela, colorindo, manualmente, uma a uma. Não há um livro igual ao outro. Em contrapartida, o projeto leva dois anos para ficar pronto. Seu nome aparece no colofão ocupando, sozinho, o cargo de Direção, somente nesta publicação. A partir do nono livro seu nome não figura mais. Somente temos registros de sua participação através de documentos e cartas. Darel é ciente de tal acontecimento: "Ele [Castro Maya] me contratou como Diretor Técnico, mas ele nem colocava na justificção (sic) literária, atrás do livro, o meu nome." (informação verbal)¹¹

Segundo Darel "Os livros... Eu não achava tão bom porque era muito igual aos bibliófilos de Paris." (informação verbal)¹² Porém, sua fase caracteriza-se por maior liberdade, pois cada livro ganha formato distinto e as imagens ultrapassam a mancha textual. Não há ousadias, no entanto, na diagramação do texto. O ex-Diretor Técnico relata: "ele [Castro Maya] não quis ousar romper com as coisas. Eu tentei, fiz algumas coisas". (informação verbal)¹³

9 Depoimento dado durante entrevista em sua residência no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 2007.

10 Idem.

11 Depoimento dado durante entrevista em sua residência no Rio de Janeiro, em 25 de outubro de 2007.

12 Idem.

13 Idem.

4.12 – Exemplos de publicações dirigidas por Darel Valença Lins, esc. 1:10.



folha de rosto



páginas 50 e 51



folha de rosto



páginas 48 e 49

Como Diretor Técnico, Darel orientava os gráficos, fazia a composição das páginas, escolhia a tipografia e abria as matrizes para os artistas que não sabiam gravar, conforme diz em entrevista: “Eu servia de intermediário entre o artista, a escolha do livro que o artista que ia fazer e depois participava na... diagramação... vamos dizer, assim que você chama [se referindo a diagramação]? Na diagramação dos livros.” (informação verbal)¹⁴

¹⁴ Depoimento dado durante entrevista em sua residência no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 2007.

Nº	DATA	TÍTULO	AUTOR	ARTISTA PLÁSTICO	DIR. TÉCN.		
					LP	DL	PL
1	1943	<i>Memórias posthumas (...)</i>	Machado de Assis	Cândido Portinari	-	-	-
2	1945	<i>Espumas fluctuantes</i>	Castro Alves	Santa Rosa	-	-	-
3	1948	<i>Pelo sertão</i>	Afonso Arinos	Lívio Abramo (topo)	-	-	-
4	1949	<i>Luzia-Homem</i>	Domingos Olympio	Clóvis Graciano	LP		
5	1950	<i>Bugrinha</i>	Afrânio Peixoto	Heloísa de Faria	LP		
6	1951	<i>O caçador de esmeraldas</i>	Olavo Bilac	Enrico Bianco	LP		
7	1952	<i>O rebelde</i>	Inglês de Souza	Iberê Camargo	LP	DL	
8	1954	<i>Memórias de um (...)</i>	Manuel Antônio de Almeida	Darel Lins		DL	
9	1955	<i>Três contos</i>	Lima Barreto	Cláudio Corrêa e Castro		DL	
10	1956	<i>Canudos</i>	Euclides da Cunha	Poty Lazzarotto		DL	PL
11	1957	<i>Macunaíma</i>	Mário de Andrade	Hector Carybé		DL*	
12	1958	<i>Bestiário</i>	Gabriel Soares de Souza	Marcelo Grassmann (topo)			PL
13	1959	<i>Menino de engenho</i>	José Lins do Rego	Cândido Portinari			PL
14	1960	<i>Pasárgada</i>	Manuel Bandeira	Aldemir Martins		DL	
15	1961	<i>Poranduba amazonense</i>	Barbosa Rodrigues	Darel Lins		DL	
16	1962	<i>Cadernos de João</i>	Aníbal Monteiro Machado	Maciej Babinsky		DL	
17	1963	<i>A morte e a morte de (...)</i>	Jorge Amado	Di Cavalcanti		DL	
18	1964	<i>Campo geral</i>	Guimarães Rosa	Djanira Silva		DL	
19	1965	<i>Quatro contos</i>	Machado de Assis	Poty Lazzarotto			PL
20	1966	<i>As aparições</i>	Jorge de Lima	Eduardo Sued		DL	
21	1967	<i>Ciclo da Moura</i>	Augusto Frederico Schmidt	Cícero Dias		DL*	
22	1968	<i>Hino Nacional Brasileiro</i>	Osório Duque-Estrada	Isabel Pons (gravadora)		DL	
23	1969	<i>O compadre de Ogun</i>	Jorge Amado	Mario Cravo		-	

Tabela 1.1 – Os diretores técnicos da CCBB: Loy Portinari, Darel Lins e Poty Lazzarotto.

* Darel não se recorda de ter feito a manutenção de tais livros.

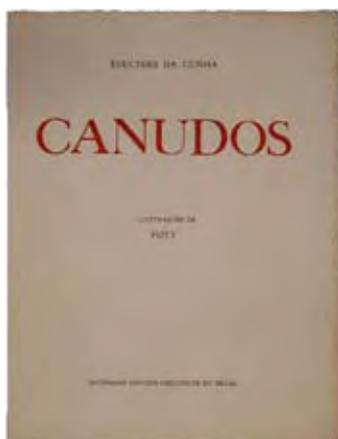
Segundo ele, só se envolviam com a impressão das gravuras os artistas gravadores, “Isabel Pons, que era uma boa gravadora, participava; Iberê, que era um bom gravador, participava na feitura da estampa. Quando eram gravadores, acompanhavam. Quando não eram, como Di Cavalcanti e Djanira, não acompanharam.” (informação verbal)¹⁵

Percebe-se que a escolha do artista era basicamente relacional. Dentre as funções do Diretor Técnico, estava a de indicar qual seria o ilustrador para o próximo livro. Muitos contatos foram feitos no bar Vermelhinho, ponto de encontro de artistas, próximo à Escola de Belas Artes.

Eu, Marcello Grassmann, Iberê Camargo, o pessoal todo, ficávamos na porta do Vermelhinho. Este era um bar que tinha diante da ABI, os artistas ficavam ali esperando que o trânsito melhorasse para ir para Copacabana, Ipanema, essas coisas. Eu morava no Flamengo. E ficava atrás de vender trabalho, ali era ao lado da Escola de Belas Artes. Mas eu fazia hora porque era encontro de artistas. (informação verbal)¹⁶

Darel, no entanto, não trabalhou continuamente nos 16 livros que a Sociedade publicou desde sua entrada. Houve um interregno de dois anos, pois foi gozar, na Europa, prêmio conquistado através do Salão Nacional de Belas Artes. Nos dois anos de ausência, 1958 e 1959, colocou o também artista plástico Poty Lazzarotto em seu lugar. Eles já haviam trabalhado juntos, dois anos antes, na décima publicação, *Canudos*. Além disso, nos anos 40, Poty destacara-se como um dos principais ilustradores e capistas da Editora José Olympio (‘A casa’, como era conhecida), participando de obras como *O quinze*, de Rachel de Queiroz, e *Chapadão do Bugre*, de Mario Palmério (Martins, 1996, p. 118). Os livros ilustrados e dirigidos por Poty possuem elegância, limpeza visual e harmonia.

4.13 – Exemplos de publicações dirigidas por Poty Lazzarotto, esc. 1:10.



folha de rosto



páginas 64 e 65

¹⁵ Depoimento dado durante entrevista em sua residência no Rio de Janeiro, em 25 de outubro de 2007.

¹⁶ Idem.



folha de rosto



páginas 22 e 23

Os membros da Comissão Executiva foram nomeados no colofão, da segunda até a décima segunda publicação. O nome de S.A.I.e R. Dom Pedro de Orléans e Bragança figurava sempre em primeiro lugar. Nomes como o de Roberto Marinho também despontaram em alguns exemplares. O único que acompanhou a Coleção do início até o décimo sétimo livro – quando morre, fato citado no colofão – foi Cypriano Amoroso Costa. A Comissão Executiva não figura mais no colofão a partir do décimo terceiro livro. Supomos que talvez a mudança tenha ocorrido em respeito à saída do Príncipe Dom Pedro de Orléans e Bragança da Comissão Executiva, embora não tenhamos encontrado nos documentos nenhum relato sobre o fato. Naturalmente, Castro Maya não quis ocupar o cargo principal da Comissão Executiva. Para resolver a questão, ocupa o cargo de Direção, até então ocupado pelos diretores técnicos. Como o nome de Darel não figurava no colofão, não foi um problema para Castro Maya ocupar seu cargo. Porém, a solução encontrada por Castro Maya, quando Poty foi diretor, foi a seguinte: “Sob a direção de Raymundo Ottoni de Castro Maya e a supervisão de Poty Lazzarotto.” (colofão da 13ª publicação, *Menino de engenho*, de 1959, ilustrada por Portinari) Por este motivo não consideramos que Castro Maya tenha sido realmente o Diretor, conforme informa o colofão.

Podemos sentir a personalidade dos diretores técnicos pelo modo como trabalharam os livros. É notório que respeitaram a principal regra para a realização da Coleção, que é o *não-projeto*, como será visto adiante. Os artistas ilustradores foram facilitadores no processo.

4.3 Os gráficos x os artistas

Apesar de os nomes dos gráficos figurarem com destaque em quase todos os colofões dos livros, a equipe formada por Cleanthes Gravini, Oswaldo Caetano e Darcy Vieira não era de gráficos consagrados ou de destaque em outras produções gráficas. Como disse o artista Darel Valença Lins, eram operários. (informação verbal)¹⁷ Já os artistas eram em sua maioria do

¹⁷ Depoimento dado durante entrevista em sua residência no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 2007.

primeiro time do cenário nacional. A carta da SCBB, escrita em papel timbrado, por Cypriano Amoroso Costa aos consócios, em 6 de janeiro de 1950, comprova tal afirmação: “*Luzia-Homem*, o romance notável de Domingos Olympio, foi ilustrado por Clovis Graciano, o artista que obteve Prêmio de Viagem em 1949.” (p. 100, doc. 16, p. 1 de 3)

Encontramos diversos documentos que registram os valores pagos aos gráficos e aos ilustradores. Os gráficos recebiam salário. Note que Castro Maya fazia um recibo apenas para os três: “Recebemos de Dr. Raymundo de Castro Maya a importância de Cr\$ 330.000 (trezentos e trinta mil cruzeiros) como adiantamento por serviços prestados durante o mês de setembro de 1966. Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1966. Pagando: Oswaldo Caetano, Darcy Vieira e Cleanthes Gravini.” (Pasta 100, doc. 39, pág. 1)

O valor do Salário Mínimo em 1966 era Cr\$ 84 mil. Considerando que cada qual ficasse com um terço deste valor, um gráfico sozinho recebia em torno de Cr\$ 110 mil, pouco a mais que um Salário. Conferimos em outros documentos que a retirada mensal de cada é também de Cr\$ 110 mil. Só recebiam mais quando cumpriam horas extras, recebendo em torno de 40% a mais que o valor estipulado.

Encontramos também registros de pagamentos aos ilustradores. Darel Valença Lins narra ainda como era feito o contato com o artista.

Um episódio muito curioso. Aldemir Martins foi um sujeito muito interessante, porque eu cheguei e disse: ‘Aldemir, vamos fazer um livro para os bibliófilos?’ ‘Vamos fazer. O que é? Eu quero fazer Manuel Bandeira.’ Então, eu chamei ele para uma conversa com o Dr. Raymundo, para tratar do preço das coisas. E o Raymundo, com aquele papo legal dele, falou: ‘Aldemir, o negócio é o seguinte: nós, os Bibliófilos do Brasil, não temos finalidade lucrativa.’ E o Aldemir respondeu: ‘Mas eu tenho.’ Ele foi o artista mais inteligente a lidar com Raymundo de Castro Maya. Fez o livro pelo preço que determinou. Mas, geralmente, com os outros artistas, quem ganhava era o Raymundo. Porque o papo do Raymundo era muito firme. Ele levava no papo e convencia o sujeito a baixar seu preço. (informação verbal)¹⁸

Um registro bastante significativo foi a negociação de valores entre Castro Maya e o artista plástico Carybé, em 1955. Em 6 de outubro, Carybé escreve a Castro Maya e propõe o valor de Cr\$ 150 mil para executar 58 gravuras. Cada gravura sairia em torno de Cr\$ 2.586. O valor unitário seria quase o valor do Salário Mínimo, que no ano em questão era de Cr\$ 3.800. E o valor total do trabalho seria então de 39 Salários Mínimos. Castro Maya, achando o valor muito alto, negocia com Carybé:

Quanto ao preço, tenho ainda que conversar com os outros membros da Comissão Executiva, antes porem (sic), preciso esclarecer mais um detalhe: pelos Estatutos da Sociedade dos Cem Bibliófilos, os originais ficam pertencendo à Sociedade, que os vende em leilão aos socios (sic) por ocasião da entrega do livro. Será que este fato (sic) é de seu conhecimento, para nós é de importância capital? Com o Poty, que está fazendo “*Canudos*”, resolvemos que ele teria 20% do produto do leilão, além do pagamento das placas para as águas-fortes, que foram contratadas por Cr\$ 60.000,00. Os seus maravilhosos desenhos não tenho dúvida que darão certamente Cr\$ 200.000,00 no leilão, e esta maneira de proceder que nos tem permitido fazer os nossos livros, pois o cálculo é que o “*Macunaima*” custará à Sociedade mais ou menos

18 Depoimento dado durante entrevista em sua residência no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 2007.

Cr\$ 600.000,00. Não seria melhor reduzir o preço básico e receber a percentagem em leilão?
(Pasta 103, doc. 3, pág. 1)

Castro Maya propõe a Carybé uma redução no preço e oferece 20% do produto do leilão. Pelos cálculos de Castro Maya, Carybé receberia em torno de Cr\$ 40 mil. Na carta seguinte, Carybé baixa seu preço fixo para Cr\$ 100 mil.

Amigo Castro Maya. Hoje chegou sua carta e cá estou ao pé da maquina (sic). Sobre a questão do preço não tenho inconveniente nenhum em reduzi-lo. Pedi um pouco caro porque não sabia que o Simeão, o magnífico Simeão, cedesse os desenhos para a Sociedade dos Cem Bibliófilos e justamente para descontar a vantagem que os outros ilustradores levavam no leilão dos originais é que carreguei no preço. Proponho cem mil cruzeiros pelas gravuras e aceito contrapropostas, ou melhor, deixo isso em sua mão, sempre que a importância se aproxime dos cem. Assim, evitamos cartas que para mim são coisa difícil (sic). (Pasta 103, doc. 4, pág. 1)

O valor recebido pelos ilustradores é incomparável ao dos gráficos. Percebemos também, através das cartas, que os artistas possuíam trânsito livre no círculo social de Castro Maya. Afirmo Carybé, em carta de 30 de agosto de 1956: “Quando puder ir ao Rio irei a sua casa filar um almoço e ficar a tarde toda gozando as belas gravuras.” (Pasta 103, doc. 12, pág. 2) Enfim, os ilustradores eram os grandes astros na produção dos livros para a Sociedade.

Assim, podemos destacar que a diferença salarial entre gráficos e artistas refletiu no resultado dos livros. A ilustração era o que deveria ser realçado. Em analogia às leis da Gestalt, a gravura era a figura e o texto, o fundo. Nos questionamos o porquê da grande preocupação para que imagem e texto fossem impressos no mesmo papel. Mas percebemos que tal preocupação foi apenas para que a imagem fluísse na diagramação, entrando na numeração do livro. A gravura deveria fazer parte – a parte mais importante – do livro e não ser um anexo. Comprovaremos, no Capítulo 5, que a figura era mais importante, uma vez que em quase todas as publicações havia gravuras de página inteira, sem texto. Também foi a gravura que sangrou, quebrando a diagramação clássica praticada nos primeiros anos. Já o texto não fugiu da mancha clássica da proporção das margens e do fólio no rodapé da página, nos 23 livros.

Após conhecermos as personalidades da coleção e suas demandas, foi possível compreendermos sua busca por livros diferenciados dos encontrados em livrarias, com um toque especial que justificasse o alto preço e a pompa dos jantares com o príncipe. Castro Maya contratava artistas renomados na expectativa de atender a estas exigências (mesmo que implícitas). A cada ano, um novo livro, um objeto único e personalizado. Castro Maya, provavelmente, não pensava em contratar gráficos mais renomados por dois motivos: o Brasil não tinha tradição nesse ramo e, para ele, os resultados saíam de acordo com suas expectativas. Os livros deveriam ficar em conformidade com os franceses inspiradores. Para os olhos de um leigo em diagramação, o resultado estava perfeito.

5. Análise gráfica

É por meio dos livros que os homens podem continuar a viagem pela terra que começaram em outros tempos.
(Bury, 2004, p. 138)

Primeiramente, retornaremos ao significado de ‘coleção de livros’ sob o ponto de vista de uma casa editorial. Pode-se *criar* uma coleção de livros a partir do “zero”, assim como se pode *formar* uma coleção a partir de livros preexistentes. Nosso interesse está na primeira acepção da palavra, de acordo com a definição de Frederico Porta, em seu *Dicionário de artes gráficas* (Porta, 1958). Sobre o verbete *coleção*, assinala que pode ser ou “uma série de livros, de estilo tipográfico uniforme e agrupados sob um título coletivo, segundo certas afinidades de assuntos ou critério editorial” ou “um conjunto de obras que um editor publica, dedicadas a um determinado assunto e reunidas sob um título geral”. Porta, em ambas as definições, empresta à palavra uma postura ativa, pelo ato de *criar* uma coleção, seja por características formais, seja por características subjetivas.

A CCBB se encaixa nos parâmetros definidos por Porta, pois foi criada e não formada a partir de livros preexistentes, uma vez que não havia no Brasil publicações deste quilate: textos brasileiros ou sobre o Brasil interpretados através de gravuras de artistas consagrados. Um dos motivos de a coleção ter sido criada é o que a insere como objeto de interesse ao estudo no campo do design gráfico. Criar livros é uma das atividades do designer, que realiza o projeto desde a escolha do papel, a tipografia utilizada e todas as coordenadas necessárias para que o livro fique pronto. Logo, analisar a concepção de um projeto em outra época pode acrescentar conhecimento e principalmente ampliar a cultura visual do profissional.

O próximo passo é compreender por que defendemos a existência de uma identidade visual nos diferentes livros da SCBB que ultrapassa o fato de possuírem o mesmo tema. Não é possível afirmar que a Coleção é percebida como tal por apresentar o mesmo projeto gráfico: cada exemplar possui um formato, uma fonte tipográfica, uma cor, um tipo de diagramação. Enfim, cada livro demonstra um universo particular, com projeto gráfico próprio. Embora com tantas diferenças, há uma série de variantes e algumas invariantes que conferem personalidade a esse grupo de livros. Tais fatores contribuem para a compreensão de que há identidade visual que caracteriza formalmente a Coleção.

Percebemos então que a denominação identidade visual é a que melhor se aplica neste caso, pois vai muito além do que projeto gráfico propõe. Evidentemente o conceito de identidade visual abarca muitos mais aspectos do que o recorte realizado agora apresenta, mas foi o foco escolhido para aclarar nosso tema. Desejamos mostrar que existe uma coleção de livros, a CCBB, sem o mesmo projeto gráfico, mas com identidade visual. “Os sistemas de identidade visual surgiram na virada dos anos 1950 para 1960 e consolidaram-se nas décadas seguintes. Até que nas últimas décadas do século XX, o termo surgiu.” (Homem de Melo, 2005, p. 42)

Não estamos considerando se o livro é de bolso, de artista, se é impresso com grande tiragem ou não. O que nos interessa agora é olhar sob a ótica do que significa criar uma *coleção de livros*. Em geral, quando o assunto é coleção de livros, nota-se a opção por um projeto gráfico que costure visualmente os exemplares, ligando-os entre si. Essa forma de trabalho, em geral, atende às questões de mercado, com agilidade no processo de criação, economia através do aproveitamento de material e maior visibilidade no ponto de venda: uma coleção completa, disposta em uma prateleira, é percebida como conjunto através da lombada. Todas as coordenadas visam atender, mesmo que de forma velada, a aspectos importantes para o cliente. O profissional, por sua vez, também aprende na universidade¹ conhecimentos sobre composição e conjunto e desenvolve a capacidade de desenvolver projetos gráficos coordenados, quando o assunto é coleção. Pode-se demonstrar a situação com o trabalho dos designers Victor Burton, no Rio de Janeiro, com a coleção Plenos Pecados, da Editora Objetiva, e João Baptista da Costa Aguiar, em São Paulo, com a coleção de livros policiais da Companhia das Letras.

João Baptista foi bem sucedido ao criar um projeto gráfico na coleção de livros policiais, pois, “...o público reconhece de longe em qualquer livraria”. (Leon, 2006, p. 230) Assim como em sua Coleção Meio Ambiente, da Editora Senac São Paulo: “Aqui, os fazeres da tipografia também aparecem em profusão – ornamentos, fios, selos e diferentes fontes que, se utilizados por autores inexperientes, resultariam numa massa confusa e historicista – mas que aqui guardam unidade clássica.” (Leon, 2006, p. 230)



5.1 – João Baptista da Costa Aguiar, capas das coleções de livros policiais.

¹ Não abordaremos neste estudo a origem da profissão e do ensino no Brasil. Embora saibamos a importância, consideramos melhor não nos aprofundarmos na análise para esta dissertação. Sugerimos NIEMEYER, Lucy. 1997. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: Editora 2AB.

O mais importante nesse caso é perceber que João Baptista atende às questões que identificou no *briefing*. Dessa mesma forma, podemos dizer que os livros projetados para a SCBB também atenderam a uma das facetas da bibliofilia: possuir livros únicos, diferenciados entre si, e personalizados.



5.2 – João Baptista faz texturas referentes aos quatro elementos da natureza e utiliza as cores do selo central e dos quatro cantos da página para identificação rápida dos volumes.

Defendemos que a compreensão de *coleção* está em atender às necessidades projetuais, como aconteceu com a CCBB. A decisão de fazer uma coleção com o mesmo projeto gráfico pode ser um dos caminhos, mas não o único. Podemos concluir que o designer está na interface entre o desejo do cliente e a realização do projeto. Saber ouvir é fundamental: “O primeiro passo [para começar um projeto], é bater um longo papo com quem está encomendando o projeto. Não o subestime, ele pode não saber traduzir muito bem o que quer mas, provavelmente, entende mais do seu negócio do que ninguém.” (Strunck, 2001, p. 85)

Para comprovar a hipótese de que há identidade visual na CCBB, observaremos os mesmos parâmetros utilizados na definição de Strunck: “A identidade visual é o conjunto de elementos

gráficos que irão formalizar a personalidade visual de um produto.” (Strunck, 2001, p. 57) Diversas tabelas foram realizadas com o cruzamento de informações, a fim de identificar conjuntos de elementos gráficos variantes e invariantes que definem o perfil desses impressos. Foram estudados os formatos tipográficos, os tipos de papel, o formato dos livros, os fólhos, o alinhamento dos textos, a incidência de cor tanto no texto como nas ilustrações, as *viúvas* e *órfãs*.

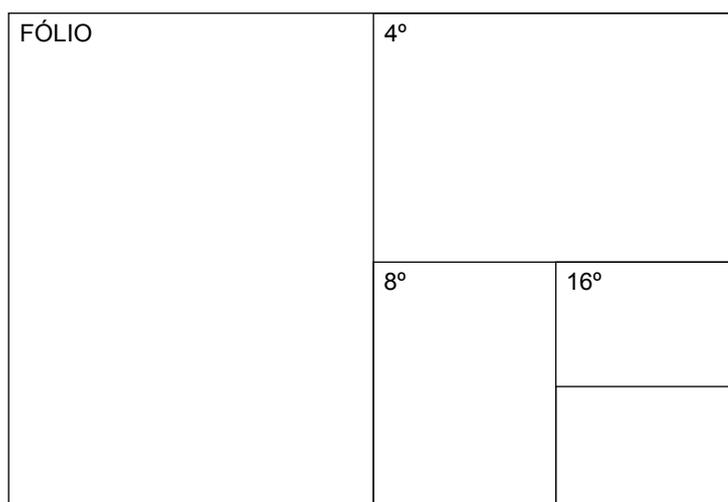
A partir de agora, cada livro recebe um número próprio, na ordem cronológica, para efeito de facilitação de estudo.

5.1 Imposição de página

Como já se sabe, os livros eram entregues sem encadernação para que cada contemplado encadernasse o seu de acordo com o próprio gosto. Porém, muitos livros não foram encadernados, como aconteceu com os de letra G destinados à ABL – onde esta pesquisa foi realizada. Todos os 20 livros que a Academia possui encontram-se no estado em que chegaram: em folhas soltas, a maioria com capa de proteção e com capa portfólio e alguns também com caixa. Supõe-se que todos tenham vindo em caixas, perdidas com o tempo. O fato de os volumes da Academia estarem sem encadernação possibilitou a análise de como foi a imposição de páginas.

Como define Houaiss: “o formato tipográfico é em geral dividido em dois grupos: regulares e os irregulares”. (Houaiss, 1983, p. 54) Os regulares visam ao maior aproveitamento de uma folha inteira, impressa tanto na frente quanto no verso. Se não há dobras, apenas contamos frente e verso. Se há uma dobra, teremos o *in folio* (quatro páginas) e a partir de duas dobras montaremos cadernos. Neste caso, formado por dois *in folio*. Com três dobras, teremos um caderno com quatro *in folio*.

Todos os livros da CCBB são verticais, possuem a largura menor que a altura, em formato regular. Há uma preferência pelo *in folio*, como pode ser observado na Tabela 5.1. Talvez por não haver necessidade de imposição de páginas, tornando mais fácil a montagem do livro. Os formatos dos livros 1, 22 e 23 não puderam ser identificados, pois os três exemplares pesquisados estavam encadernados. Mas supõe-se que o primeiro tenha sido *in 8º*, a exemplo do segundo e do terceiro – os três primeiros livros diferenciam-se dos demais pela realização em gráfica convencional.



5.3 – Formatos tradicionais da folha de papel (Araújo, 1986, p. 377).

Apesar de 11 livros serem *in folio*, cada qual possuía um tamanho. “O formato e a dimensão de um livro condicionam-se pelo tamanho da folha com a qual é impresso” (Araújo, 1986, p. 376). Como a maioria dos papéis era importada, cada livro variava com o formato do tipo de papel importado. Mesmo se impresso como o mesmo fabricante, ainda assim o formato variava, pois a indústria papelreira claramente não dispunha de padrões. Não havia também precisão quanto à dobra dos cadernos e quanto à posição da impressão da mancha no papel. Em um mesmo livro, as medidas variavam muito, de caderno para caderno. As medidas foram cotadas com base em uma determinada página selecionada que estivesse mais ou menos semelhante a todas.

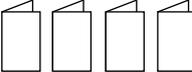
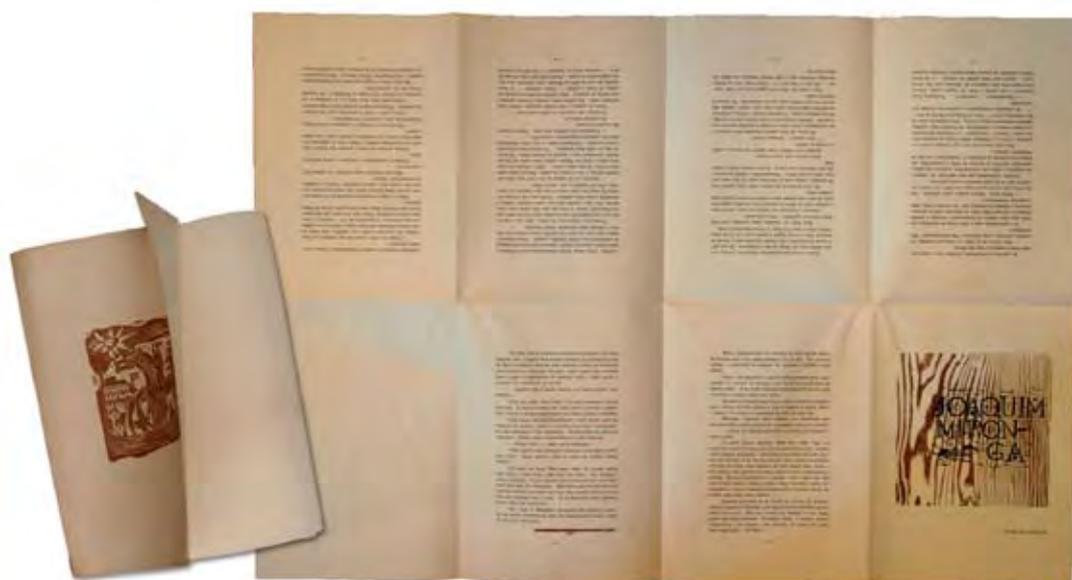
Formatos	Nº de dobras	Nº de páginas	Exemplares			Total
<i>in plano</i>	não há dobras	2 páginas = 	17			1
<i>in folio</i>	1 dobra	4 páginas = 	4	5	6	11
			7	9	10	
			12	13	15	
			18	19		
<i>in 4°</i>	2 dobras	8 páginas = 	8	11	14	6
			16	21	20	
<i>in 8°</i>	3 dobras	16 páginas = 	2	3		2

Tabela 5.1 – Imposição de página.

Casos interessantes foram os dos livros 2, de 1947, *Espumas fluctuantes*, e o 3, de 1948, *Pelo sertão*, ambos acervo da ABL (*in 8º*), ainda com os cadernos apenas dobrados, sem estarem abertos. Supõe-se que os livros, ao longo de sessenta anos, nunca foram lidos.



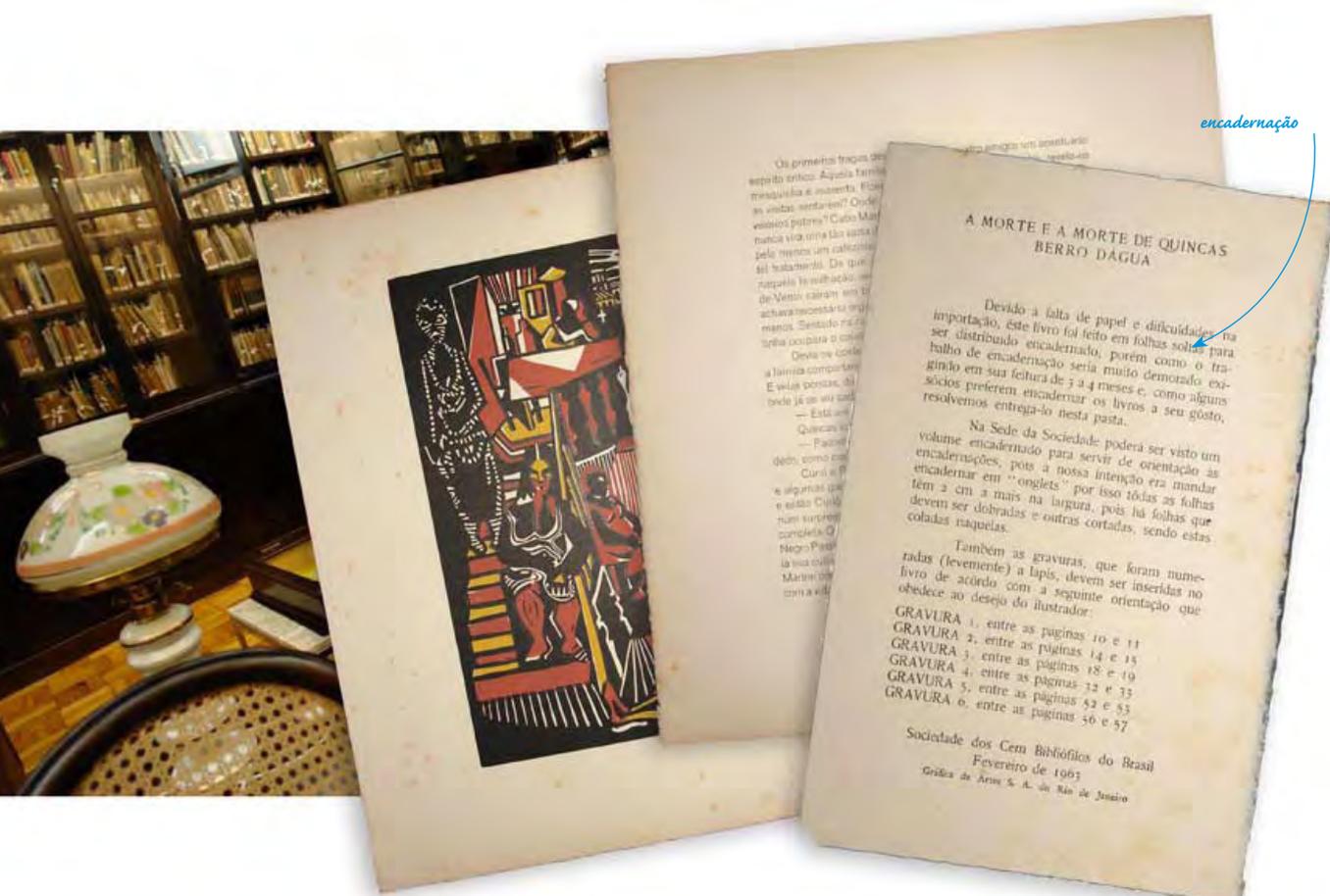
5.4 – Imposição das páginas do 2º livro *Espumas fluctuantes*, de 1947, ilustrações de Santa Rosa.



5.5 – Imposição das páginas do 3º livro *Pelo sertão*, de 1948, ilustrações de Livio Abramo.

Apenas um livro foi realizado sem dobra. É o caso da prosa *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado, ilustrado por Di Cavalcanti. O formato é o maior dentre todos os livros publicados: 405x455 mm. Foi impresso *in plano*, uma vez que, segundo panfleto

encartado no exemplar pertencente à Academia Brasileira de Letras, o livro foi feito em folhas soltas devido à falta de papel no mercado e à dificuldade de importação. Segundo bilhete encartado neste exemplar, “(...) nossa intenção era encadernar em ‘onglets’², por isso que tôdas as folhas tem 2 cm a mais na largura, pois há folhas que devem ser dobradas e outras cortadas, sendo estas coladas naquelas”. O documento dá a entender que a Sociedade também oferecia a encadernação, caso fosse de interesse do associado.



5.6 – Impresso encartado no 17º livro *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de 1963, ilustrações de Di Cavalcanti.

5.2 Papel

Os dois primeiros livros apresentam características que os distinguem dos demais: possuem ilustrações impressas junto com o texto do miolo (em *cliché* no primeiro caso e em offset, no segundo) e as gravuras originais são feitas em um papel especial, encartadas fora da numeração ao longo do livro. O terceiro livro marca a transição para a fase seguinte: “Capitulares, vinhetas de meio e fim de capítulo e a gravura da antecapa foram talhadas sobre linóleo e os

² *Onglets*: bandes de papier simili-japon fin employées pour réparer les fonds des cahiers et monter les hors-textes. (Laffargue, s.d., p. 28)

fundos executados em madeira escavada a jacto de areia” (*Pelo sertão*, colofão: 1948). Na verdade, esse livro não possui gravuras originais encartadas. Elas formam um conjunto que está acondicionado em uma pasta, em anexo ao livro. São gravuras de página inteira e foram impressas em papel Japão (semelhante ao papel manteiga). Nesse caso, gravura e livro não se misturam.

O bibliófilo José Mindlin (informação verbal)³ considera especialmente *Pelo sertão* como um dos mais valiosos livros da coleção por ter 27 gravuras assinadas de Livio Abramo. De acordo com Mindlin, a coleção completa hoje está em torno de R\$ 30 mil a R\$ 40 mil, com os exemplares mais valiosos valendo de R\$ 5 mil até R\$ 10 mil. No caso, *Pelo sertão* vale, pelos seus cálculos, em torno de R\$ 10 mil (incluindo as gravuras em papel Japão). Uma gravura de Livio no mercado está em torno de R\$ 1,5 mil. Logo, se calculado 27 gravuras x R\$ 1,5 mil, o valor do volume seria de R\$ 40,5 mil. Como no livro o valor comercial da gravura é menor, este exemplar está em torno de R\$ 10 mil. Segundo ele, “uma preciosidade”. Percebe-se claramente que Mindlin confere valor ao livro pela qualidade da ilustração e não pela qualidade gráfica do impresso propriamente dito. Principalmente quando diz: “Aldemir na ocasião era um jovem de uns 20 anos [embora já tivesse 40], hoje tem valor porque ele é um nome na gravura.”

Impressão gravura	Impressão Texto + Imagem	Livro			
Sunray	Registro Brasil	1			
Não cita	Japão	2			
Papel Japão	Goatskin Parchment	3			
	Arches	4	6	9	10
		11			
	Rives	5	8	10	
	Marais	7	12		
	Velin Arches	13	14	15	16
		17	18	19	20
		21	22		
Westerprint	23				

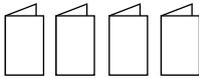
in 8°= 

Tabela 5.2 – Impressão de gravura x impressão de texto.

3 Entrevista cedida em sua residência em São Paulo, em 29 de fevereiro de 2008.



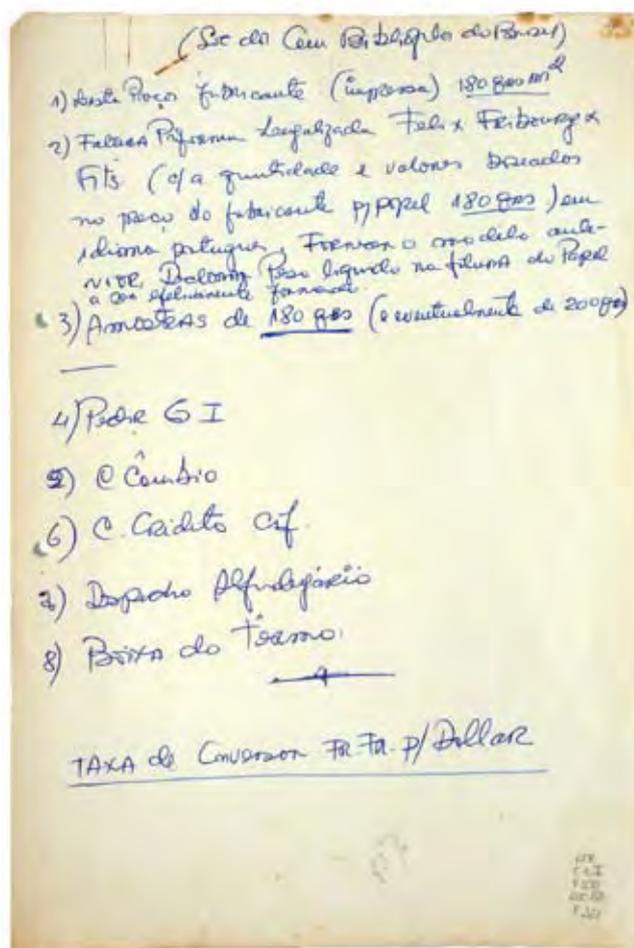
5.7 – Gravuras originais de Livio Abramo, em papel Japão, em anexo ao 3º livro, *Pelo sertão*, de 1948.

Do quarto ao último livro, as gravuras originais são inseridas na diagramação dos exemplares, com o mesmo papel, usado tanto no texto como na imagem. Todas as ilustrações entram na numeração corrente, exceto o décimo livro, *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. Pode-se dizer que a partir desse momento o projeto conquista a identidade que o particulariza. Na época também, 1949, com o fim da Segunda Guerra Mundial, pôde-se retomar a importação com a Europa, e os papéis procurados são franceses.

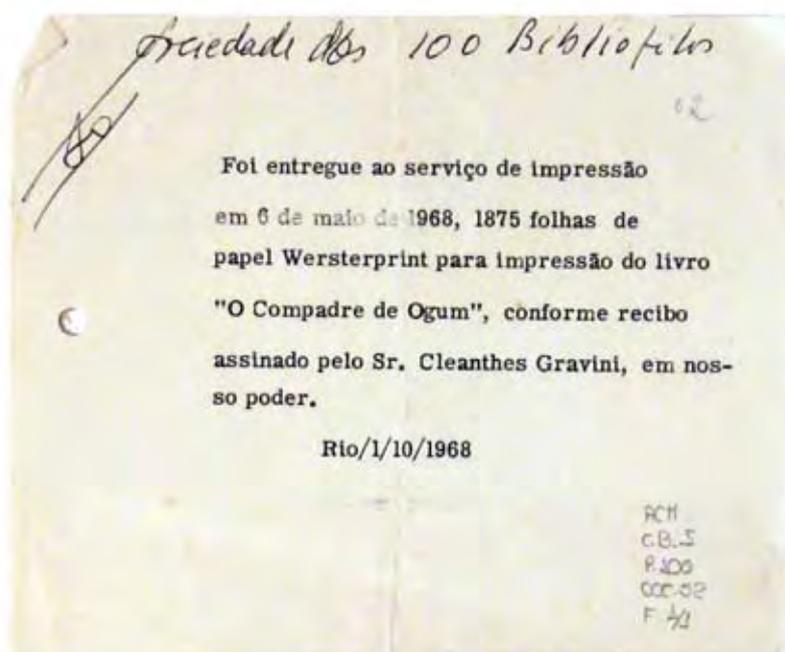
Dentre os papéis vindos da França, há uma preferência pelo papel Arches e, depois do décimo terceiro livro, pelo tipo Velin. Em geral, os papéis possuem textura áspera e fosca e gramatura alta. Hoje, encontram-se bastante amarelados e manchados. De acordo com o que está manuscrito⁴, a gramatura do papel varia entre 180 a 200g/m². Apenas o último livro, finalizado após a morte de Castro Maya, foi feito com papel diferente dos demais: Westerprint.

Além do papel do miolo, há o da capa de proteção, com uma gramatura ainda superior à do papel utilizado no miolo. As capas guardam a mesma textura fosca, muitas são rugosas e algumas foram realizadas em um papel azul igualmente áspero. As capas apenas embalam os livros. Possuem, em geral, dobras tais e quais às feitas quando se encapam cadernos. Elas não são descartadas quando é realizada a encadernação do exemplar; são encadernadas junto, e o livro fica então como se possuísse duas falsas folhas de rosto.

⁴ Documentos sobre a SCBB guardados no Museu da Chácara do Céu.



5.8 – Documento manuscrito do Museu da Chácara do Céu a respeito da importação de material. (pasta 100, doc. 68)



5.9 – Documento manuscrito do Museu da Chácara do Céu a respeito da impressão do último livro, 23º, *O compadre de Ogum*, de 1969. (pasta 100, doc. 52)

5.3 Formato dos livros

Como já mencionado, não há precisão na medida do material, tanto na imperfeição do acabamento (dobras mal feitas e impressões decalcadas) como no deslocamento do registro (da mancha de texto), ao longo da impressão de um mesmo livro. As medidas foram cotadas em milímetros a partir do acervo da Academia Brasileira de Letras, exceto os livros 1, 22 e 23, que não constam do conjunto. Os mesmos foram cotados no Museu da Chácara do Céu.

ANOS 40	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
Livros					1			2	3	4
Largura (mm)					280			240	240	250
Altura (mm)					380			315	327	330
ANOS 50	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59
Livros	5	6	7		8	9	10	11	12	13
Largura (mm)	253	250	250		233	225	327	285	250	280
Altura (mm)	327	330	327		297	280	427	380	325	360
ANOS 60	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
Livros	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
Largura (mm)	225	280	225	405	230	250	225	250	320	240
Altura (mm)	280	350	285	455	285	325	285	325	454	330

Tabela 5.3 – Formatos dos livros da SCBB (cotados em milímetros).

Ao montarmos a tabela com o formato dos livros, percebeu-se a formação de quatro grupos. Eles foram batizados como P, M, G e GG. Esta foi uma prática alternativa para facilitar a visualização do material. Fizemos miniaturas das páginas na escala de 1:10 e dispusemos os exemplares lado a lado em ordem cronológica, separados por décadas: 40, 50 e 60. Nota-se que os formatos eram escolhidos aparentemente de forma aleatória. Dos 23 livros, dez são médios, seis são pequenos, quatro são grandes e três são enormes (GG).

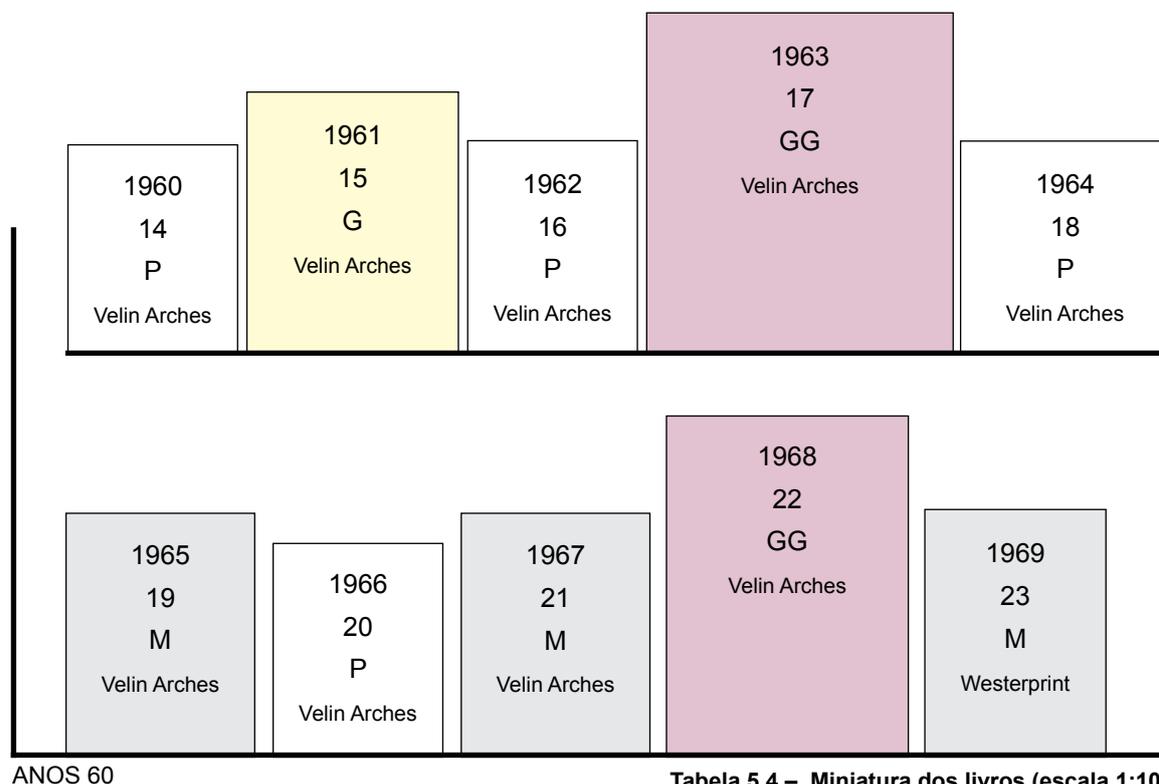
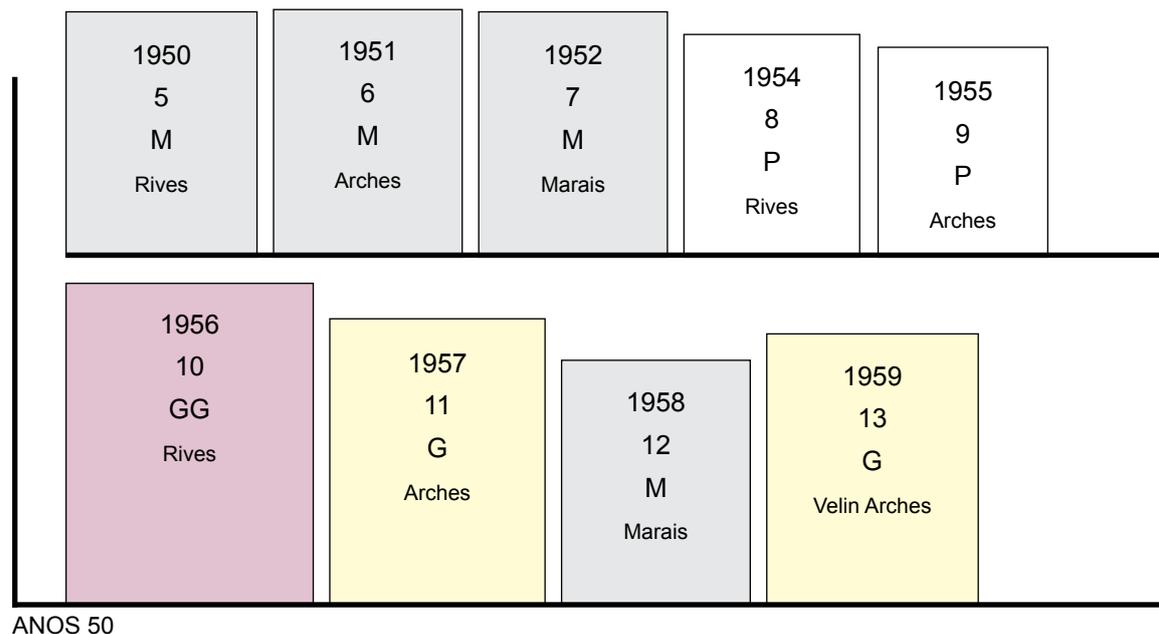
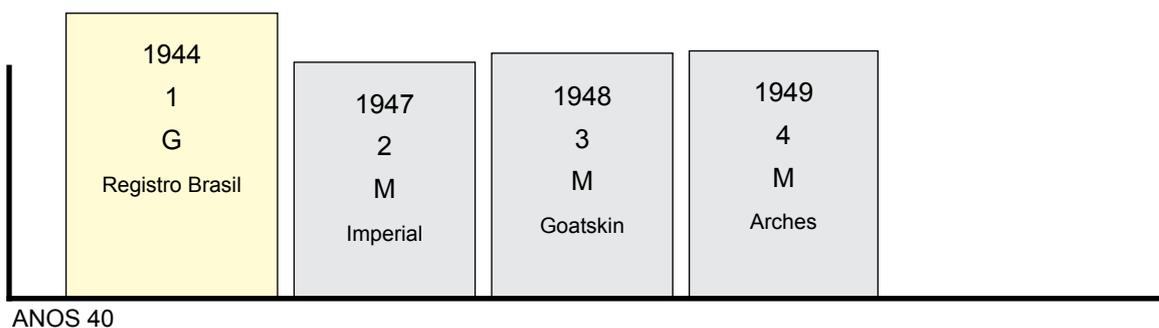


Tabela 5.4 – Miniatura dos livros (escala 1:10).

Realizamos miniaturas dos livros na escala 1:10 e colorimos os P (branco), M (azul), G (amarelo) e GG (rosa). Percebemos que, do segundo ao sétimo, os livros são médios. A partir de então, a produção passa a variar bastante. Darel Valença Lins entra para a Sociedade, a convite de Luiz Portinari, como Diretor Técnico, para auxiliar Iberê na impressão das gravuras do sétimo livro.

FORMATO P	anos	54	55	60	62	64	66	
	livros (230x280)	8	9	14	16	18	20	
	largura (mm)	233	225	225	225	230	225	
	altura (mm)	297	280	280	285	285	285	
FORMATO M	anos	47	48	69				
	livros (240x330)	2	3	23				
	largura (mm)	240	240	240				
	altura (mm)	315	327	330				
	anos	49	50	51	52	58	65	67
	livros (250x330)	4	5	6	7	12	19	21
	largura (mm)	250	253	250	250	250	250	250
	altura (mm)	330	327	330	327	325	325	325
FORMATO G	anos	44	57	59	61			
	livros (250x380)	1	11	13	15			
	largura (mm)	280	285	280	280			
	altura (mm)	380	380	360	350			
FORMATO GG	anos	56	63	68				
	livros (320x450)	10	17	22				
	largura (mm)	327	405	320				
	altura (mm)	427	455	454				

Tabela 5.5 – Livros da SCBB organizados pelos formatos P, M, G e GG (cotados em milímetros).

A partir do oitavo livro ele substitui o próprio Luiz Portinari na direção artística. Naquela época, Darel, com 27 anos, pode ter sido o facilitador para novas experimentações. Talvez essa seja uma das razões da grande variedade de formatos.

Como pode ser percebido na tabela que divide as publicações em P, M, G e GG, há pequenas variações de medidas. Isto se deve ao fato, como já foi mencionado, de não haver precisão quanto à impressão e às dobras dentro do próprio exemplar. Outro fator a ser destacado é o tamanho dos livros GG. Para facilitar a noção de dimensão, o jornal *O globo* de 2008 possui 32 cm de largura, a mesma medida dos livros 10 (*Canudos*), 22 (*Hino Nacional Brasileiro*). A altura do jornal é de 54 cm, apenas 9 centímetros maior do que os livros. Já o 17º, *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, é muito maior. Possui 40,5 cm de largura, 8,5 cm maior que o jornal. Sua altura porém é próxima aos outros dois. Devido às dimensões continentais desses exemplares, torna-se difícil guardá-los – tanto que na ABL, por não caberem em prateleira alguma, foram guardados deitados em armários profundos. Por outro lado, são majestosos. O tamanho GG também favorece a visibilidade da ilustração e do desenho das letras do texto.

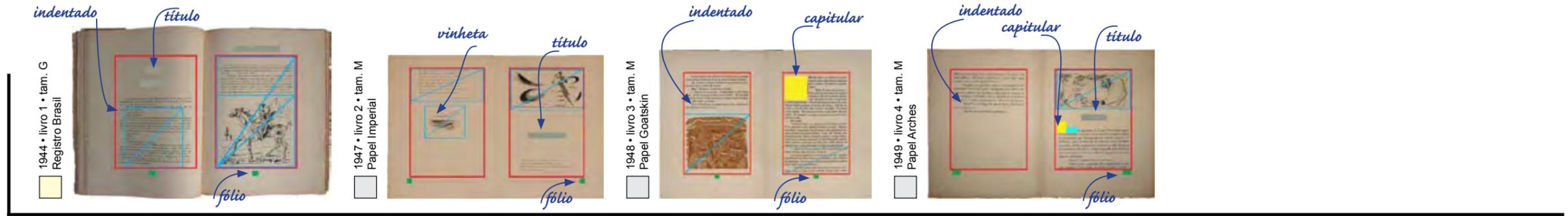
5.4 Mancha gráfica

Para analisarmos a mancha gráfica, selecionamos duplas de páginas de cada um dos 23 livros, que continham mais informações a este respeito sobre o material. A primeira análise objetivou identificar o alinhamento do texto, e descobriu-se que está intimamente ligado ao gênero literário. Prosa é justificada e poesia é alinhada pela esquerda (o fato independe da década em que cada edição foi realizada).

O livro 22 (*Hino Nacional Brasileiro*) foi o único a ser diagramado centralizado, assim como foi o único totalmente feito em caixa alta. Está no rol dos livros GG com 32 cm de largura por 45,5 cm de altura. Como o projeto gráfico de cada livro estava diretamente relacionado ao seu conteúdo, compreende-se porque as dimensões acima da média, uma vez que o *Hino Nacional*, dentre outros atributos, representa a grandeza territorial do Brasil.

Alinhamento Décadas			
anos 40 (4 livros)	2 (poesia)	-	1 • 3 • 4
anos 50 (9 livros)	6 (poesia)	-	5 • 7 • 8 • 9 • 10 • 11 • 12 • 13
anos 60 (10 livros)	14 • 20 • 21 (poesia)	22 (poema)	15 • 16 • 17 • 18 • 19 • 23
coleção (23 livros)	5 livros	1 livro	17 livros

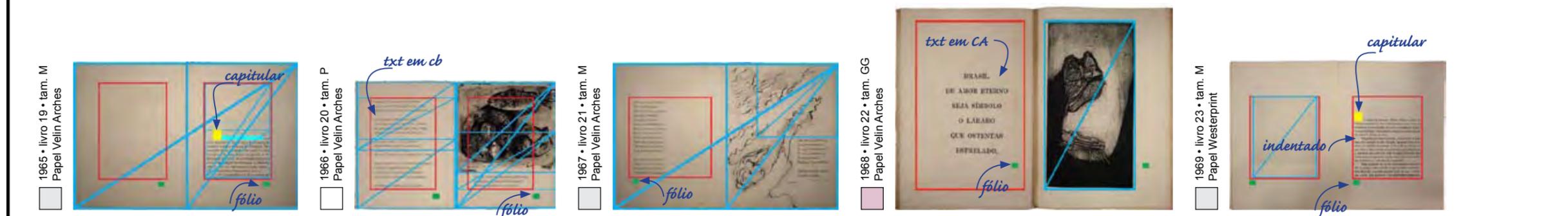
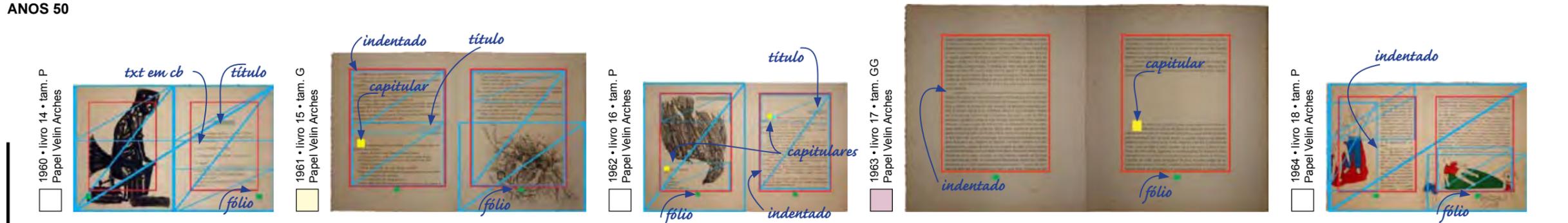
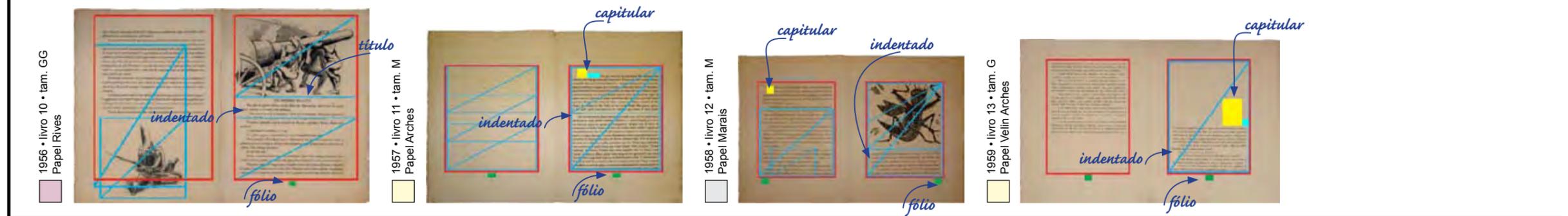
Tabela 5.6 – Alinhamento do texto.



ANOS 40



ANOS 50



ANOS 60

Tabela 5.7 – Estudo da mancha gráfica dos 23 livros (escala 1:10).

A partir daí, traçamos com linhas as áreas de texto, a fim de identificar qual o projeto gráfico elaborado para cada um dos 23 volumes. Assinalamos a ocorrência de capitulares, títulos, vinhetas, fios, indentações, fôlio. No processo, identificamos que todos os exemplares possuem fôlio, no rodapé das páginas, com variações nas posições. Doze livros apresentam fôlio centralizado; cinco, fôlio alinhado pelas bordas do texto; quatro, alinhados pela borda direita; e dois são alinhados pela esquerda. A maior variedade de aplicações se encontra nos anos 60.

Fólio Décadas	□ □		□ □		□ □		□ □	
	□	□	□	□	□	□	□	□
anos 40 (4 livros)	1 • 3		-		-		2 • 4	
anos 50 (9 livros)	5 • 8 • 9 • 10 • 11 • 13		6		-		7 • 12	
anos 60 (10 livros)	15 • 16 • 17 • 18		19 • 20 • 22		21 • 23		14	
coleção (23 livros)	12 livros		4 livros		2 livros		5 livros	

Tabela 5.8 – Posicionamento do fôlio da página.

Segundo a professora Edna Cunha Lima, a “contagem inicia na folha de rosto (ou falsa folha de rosto, se existir), mas só é impressa a partir do prefácio”. (Lima, 1998, p. 2) Mas a paginação dos exemplares varia muito de exemplar a exemplar, como pode ser observado na Tabela 5.9. Na CCBB, a numeração dos livros, em geral, inicia-se pela falsa folha de rosto. Os primeiros livros são os mais diferentes dos outros, também nesse quesito. A contagem inicia na primeira página textual. Iniciado o levantamento dos números das primeiras páginas textuais, verificou-se que as informações em nada acrescentariam ao nosso trabalho, sendo, então, descartadas.

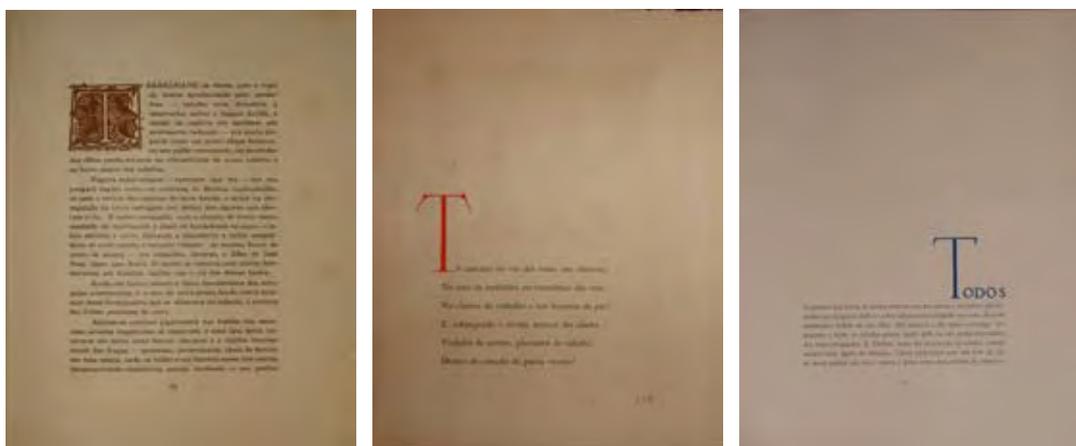
Fólio Décadas	Capa	Antes da FFR	FFR	Depois da FFR	FR	1ª pág. textual
	anos 40 (4 livros)			4		
anos 50 (9 livros)	7 • 13	10 • 12	5 • 6 • 9 • 11	8		
anos 60 (10 livros)		16 • 18 • 22 • 23	17 • 19 • 20 • 21	15	14	
coleção (23 livros)	2 livros	6 livros	9 livros	2	1	3 livros

Tabela 5.9 – Início da numeração impressa dos livros.

Embora a tipografia do corpo de texto de cada livro fosse escolhida com liberdade, não houve experimento gráfico expressivo. Todos os títulos foram impressos em preto, do início ao fim, sem variações, tanto no peso quanto no tamanho do corpo, que oscilava em torno de 20.

Algum diferencial na diagramação coube à utilização das capitulares. De acordo com Heitlinger (2006, p. 359), “Uma letra capitular é a primeira letra de um texto, tipicamente no início (*initium*, em latim) de um capítulo ou subcapítulo, assinalada com maior corpo, peso ou decoração; pode ocupar mais que uma linha.”

Encontram-se na CCBB algumas incidências isoladas, visto que dos 16 livros que usam capitular, destacam-se apenas três: *Pelo Sertão*, *O caçador de esmeraldas* e *Menino de engenho*. Em *Pelo sertão*, da década de 40, o artista – Livio Abramo – desenha as cenas do capítulo por trás das capitulares grandes. Abramo ainda brinca com texturas nas capitulares pequenas. Em *O caçador de esmeraldas*, de 1950, as longilíneas capitulares, sempre vermelhas, não ultrapassam o meio da página; acima delas, somente o branco. Supõe-se que as alongadas letras capitulares tenham sido desenhadas por Enrico Bianco, uma vez que são do mesmo estilo das utilizadas na capa. O único diferencial é o aspecto mais redondo. A terceira publicação que merece ser citada é *Menino de engenho*, ainda da década de 50. Também possui longilíneas capitulares, só que azuis. A capitular é alinhada à direita do corpo de texto. A primeira palavra do início de cada capítulo é escrita em caixa alta em azul e com corpo superior ao corpo de texto. Juntas, a capitular e o restante da primeira palavra compõem uma harmônica página.



Livro 3, *Pelo sertão*
1948

Livro 6, *O caçador de esmeraldas*
1950

Livro 13, *Menino de engenho*
1959

5.10 – Capitulares nas páginas diagramadas.

Selecionamos os desenhos das letras dos três livros citados em ordem alfabética. Nosso intuito é estimular um futuro desdobramento desta pesquisa. Tais alfabetos podem ser completados por um designer, para se tornarem uma fonte tipográfica digital.



5.11 – 15 capitulares grandes (aproximadamente 5 cm de largura x 5,5 cm de altura), desenhadas e bastante trabalhadas para o livro 3, *Pelo sertão*, de 1948.



5.12 – 13 capitulares pequenas (aproximadamente 1,8 cm de largura x 1,8 cm de altura), com traço mais simples para o livro 3, *Pelo sertão*, de 1948.

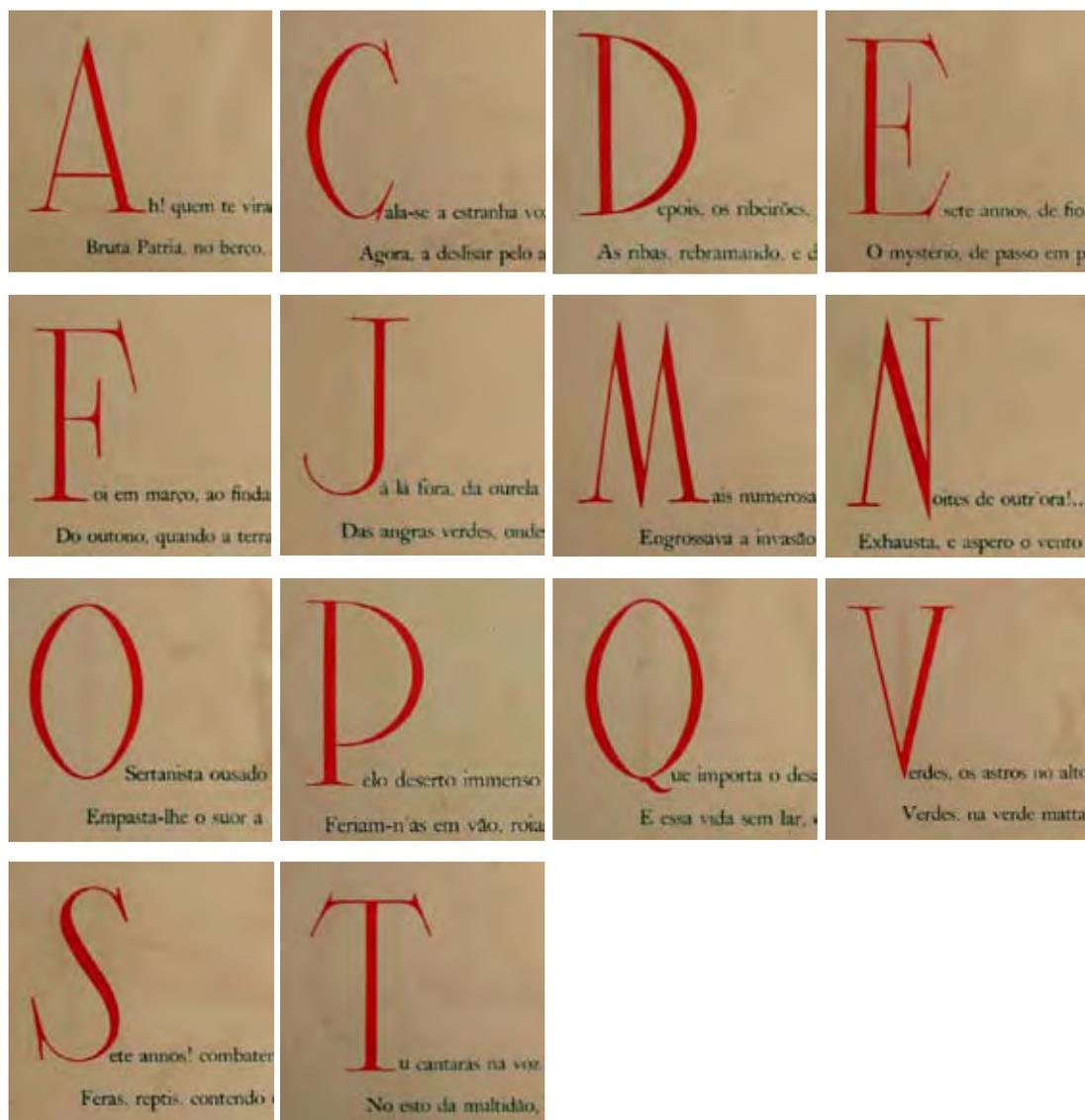
Note-se que, em *Pelo sertão*, de 1948, há letras que se repetem como capitular grande, a exemplo de C, E, N, O; e, nas capitulares pequenas, as letras A, T, mas nunca com a mesma textura de fundo.



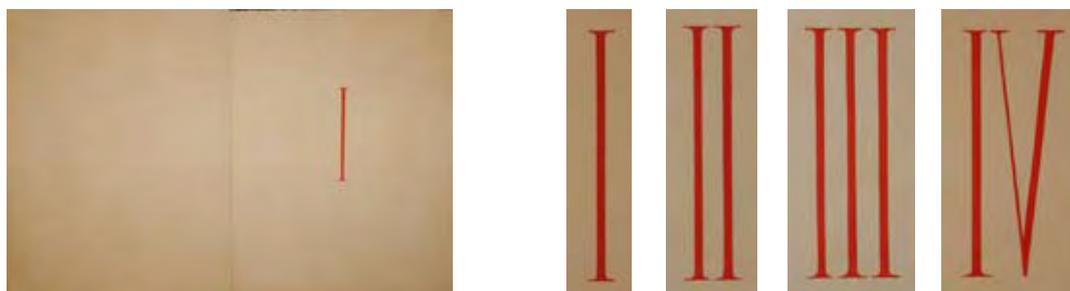
5.13 – 3º, *Pelo sertão*, de 1948, ilustrações de Livio Abramo, capitular grande, págs. 62 e 63 ; capitular pequena, págs. 116 e 117.



5.14 – 6º, *O caçador de esmeraldas*, de 1951, ilustrações de Enrico Bianco, págs. 102 e 103.

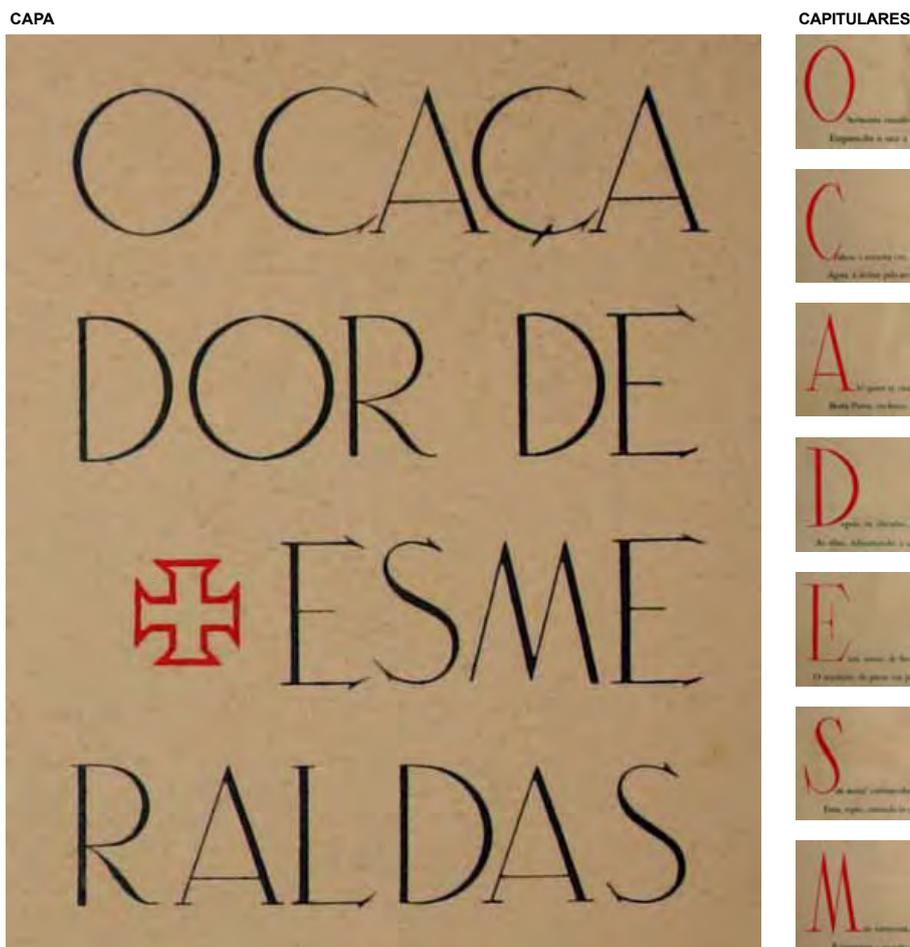


5.15 – Letras usadas para capitulares (aproximadamente 2 cm de largura x 6 cm de altura), para o livro 6, *O caçador de esmeraldas*, de 1950.



5.16 – Algarismos romanos são usados na abertura de capítulo do livro 6, *O caçador de esmeraldas*, de 1950, como pode ser observado na dupla de páginas (lado esquerdo).

Em *O caçador de esmeraldas*, de 1950, algarismos romanos bem alongados abrem os capítulos sozinhos, sempre na página ímpar de uma dupla de páginas.



5.17 – Livro 6, *O caçador de esmeraldas*, de 1950, as letras usadas na capa são redondas, enquanto as utilizadas nas capitulares são condensadas.

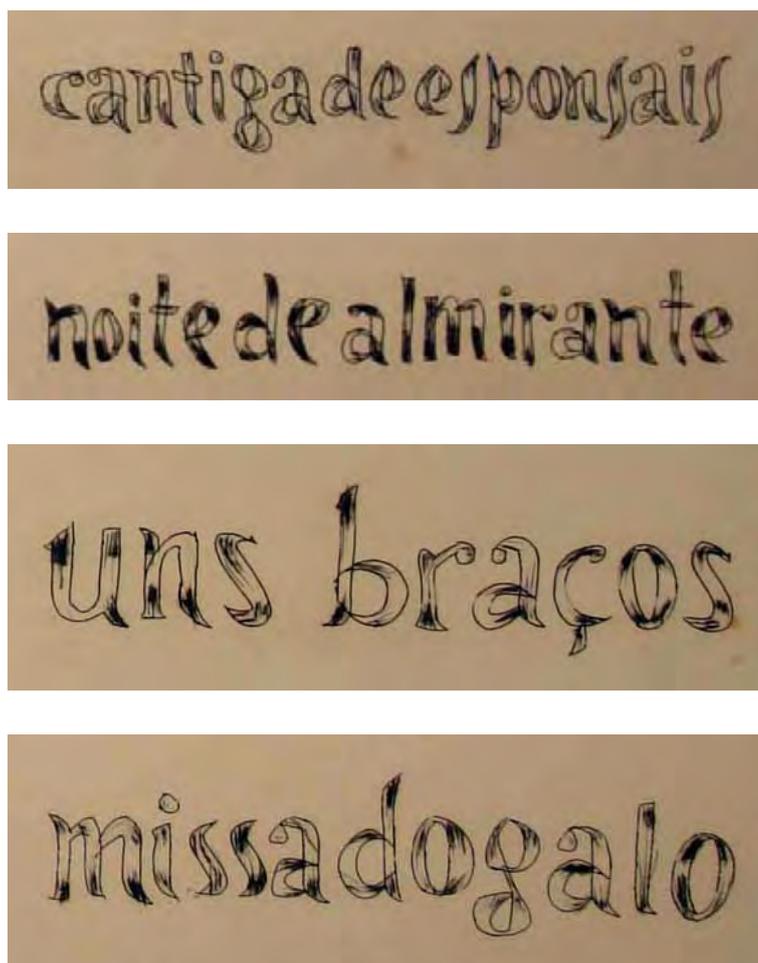


5.18 – Letras usadas para capitulares (aproximadamente 5,7 cm de altura), para o livro 13, *Menino de engenho*, de 1959.

Outra inserção tipográfica merece destaque. Desta vez é na página capitular do 19º livro, *Quatro contos*, de 1965. Poty desenha manualmente as letras, *lettering* caligráfico (Heitlinger, 2006, p. 369), no mesmo estilo de suas ilustrações. Como o próprio título diz, são quatro contos, quatro páginas capitulares.

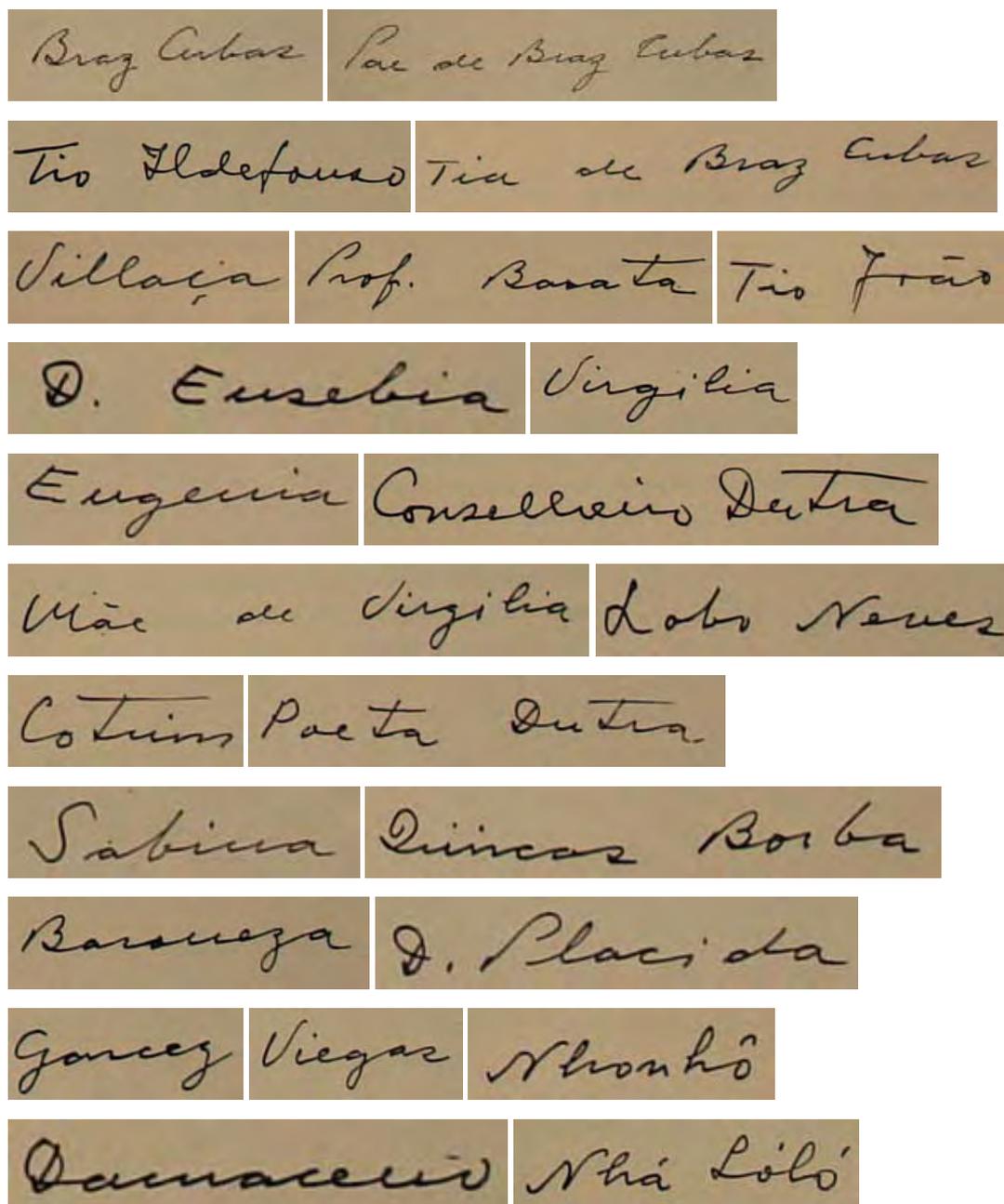


5.19 – Títulos dos contos desenhados para o livro 19, *Quatro contos*, de 1965.



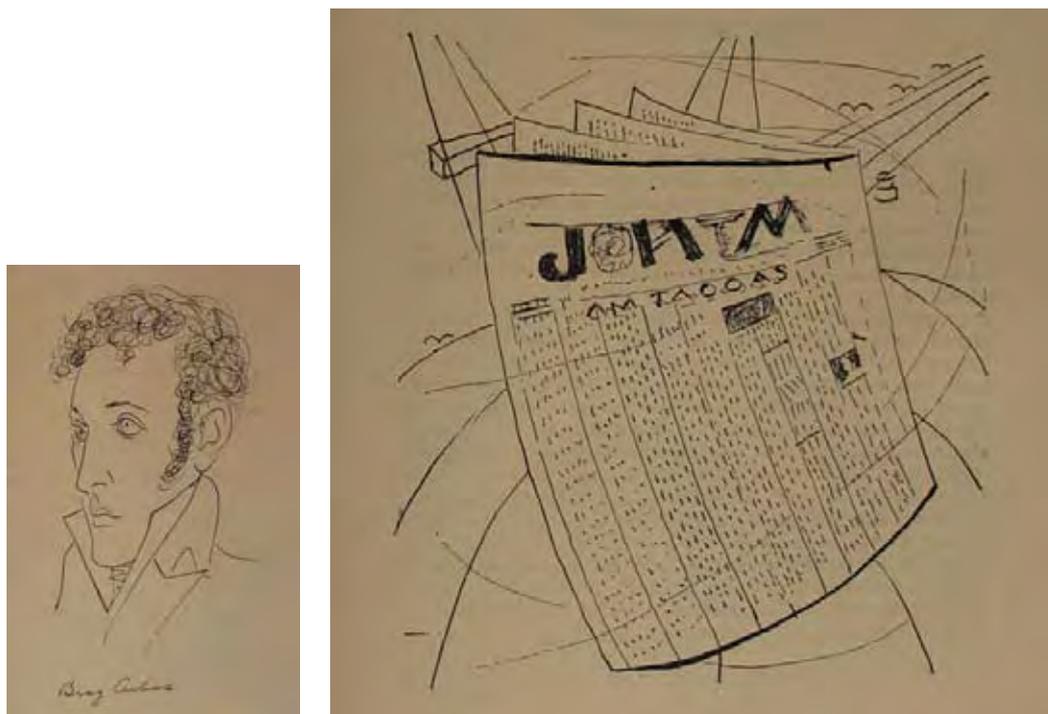
5.20 – Detalhes ampliados dos títulos dos contos, desenhados por Poty para o livro 19, *Quatro contos*, de 1965.

Seguindo no assunto tipográfico, citemos o primeiro livro, *Memórias Posthumas de Braz Cubas*, de 1944. A tipografia manuscrita do artista Portinari aparece abaixo de cada um dos personagens que desenha.



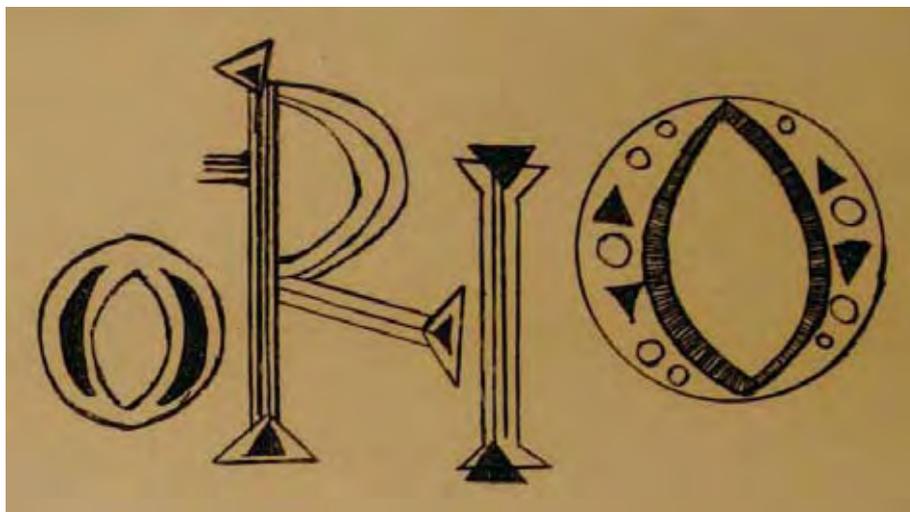
5.21 – Nomes dos personagens manuscritos por Portinari para o livro 1, *Memórias Posthumas de Braz Cubas*, de 1944.

Ainda nesse livro há uma ilustração com a representação de um jornal com traços despojados. Há uma referência no desenho às letras e à mancha gráfica do jornal.



5.22 – Livro 1, *Memórias Postumas de Braz Cubas*, de 1944, ilustração da página 3, retratando Braz Cubas (repare na letra manuscrita de Portinari na base do retrato); e ilustração de jornal da página 289.

Aldemir Martins também faz uma única ilustração totalmente tipográfica no livro 14, *Pasárgada*, de 1960. O desenho se refere a um rio que é citado na poesia de Manuel Bandeira.



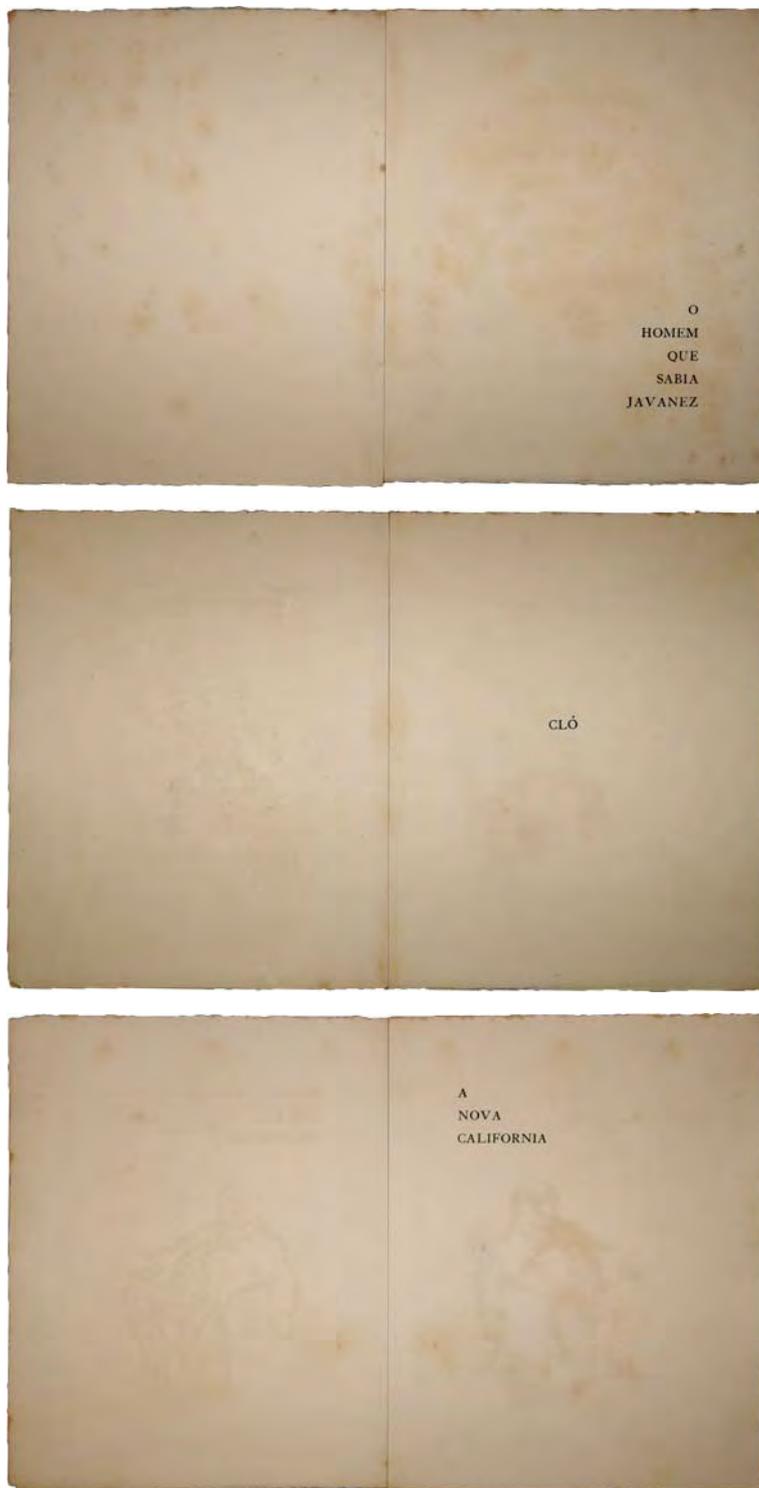
5.22 – Acima tipografia desenhada e, abaixo, sua inserção na diagramação do 14º livro, *Pasárgada*, de 1960, página 39.

Outro artista a 'brincar' com a tipografia em suas ilustrações é Eduardo Sued, em *As aparições*, 20º livro, de 1966. Letras isoladas fazem parte da composição do artista. É preciso atenção para percebê-las, pois são o fundo, e não a figura principal.

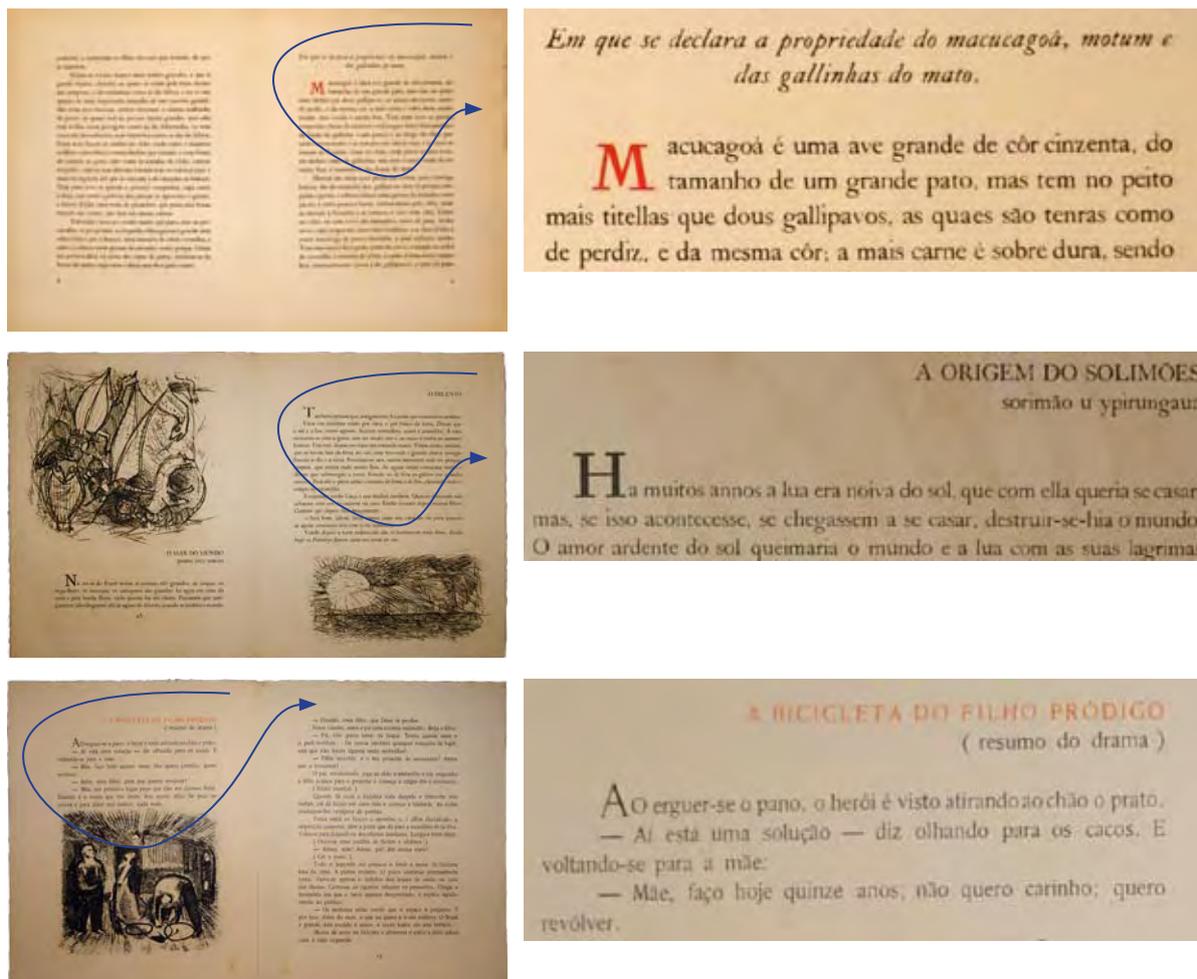


5.23 – Eduardo Sued usou letras nas ilustrações de *As aparições*, de 1966, págs. 3, 63 (recorte) e 21.

Além das capitulares, os títulos também se destacaram no estudo da mancha gráfica. Eles variam o posicionamento na página de acordo com o texto diagramado. Há números romanos que abrem capítulos em páginas capitulares, como já foi visto no livro 6, *O caçador de esmeraldas*. Outro destaque é para o título *Três contos*, de 1955. A cada conto ele aparece em uma determinada posição dentro da página, dando ritmo à publicação.



5.24 – Títulos: alinhado à direita inferior, ao centro e à esquerda superior, respectivamente, em *Três contos*, de 1955, ilustrações de Cláudio Corrêa e Castro, págs. 3, 35 e 67.

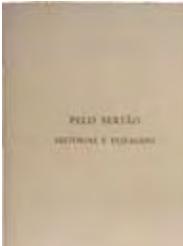


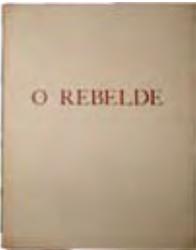
5.25 – Seleção de páginas com títulos, com detalhes ampliados ao lado, respectivamente: 12º livro, *Bestiário*, de 1958, págs. 8 e 9, 15º livro, *Poranduba amazonense*, de 1961, págs. 48 e 49, e 16º livro, *Cadernos de João*, págs. 12 e 13.

De modo geral os títulos são em caixa alta. A maioria é centralizada e impressa em preto. Os títulos do 12º livro, *Bestiário*, de 1958, do 15º livro, *Poranduba amazonense*, de 1961, e do 16º livro, *Cadernos de João*, possuem certa irreverência se comparados aos outros. Primeiramente, apresentam semelhança quanto à aplicação, mesmo tendo cores e tipografia diferentes. Em segundo lugar, percebe-se que a distância que há entre os títulos e a massa de texto é visualmente a mesma, assim como a proporção entre os títulos e o corpo de texto. Finalmente, em todos os três casos há a capitular próxima ao texto.

Como já mencionado, não houve utilização de cor no corpo de texto, mas houve no texto da capa, da falsa folha de rosto, da folha de rosto, da capitular, do fôlio, da página capitular e dos títulos. Logo, a Tabela 5.11 mostra que os únicos livros totalmente impressos em preto, em relação à tipografia, são cinco: o 1º, o 11º, o 14º, o 17º e o 21º.

5.25 – As cores na parte pré-textual (capa, falsa folha de rosto e folha de rosto), esc. 1:10.

Livro 1 • 1944 • G	CAPA	FFR	FR
			
	uma cor	uma cor	uma cor
	■	■	■
Livro 2 • 1947 • M	CAPA	FFR	FR
			
	duas cores	uma cor	uma cor
	■ ■	■	■
Livro 3 • 1948 • M	CAPA	FFR	FR
			
	uma cor	uma cor	duas cores
	■	■	■ ■
Livro 4 • 1949 • M	CAPA	FFR	FR
			
	duas cores	uma cor	duas cores
	■ ■	■	■ ■

<p>Livro 5 • 1950 • M</p>	<p>CAPA</p> 	<p>FFR</p> 	<p>FR</p> 
	<p>duas cores</p> 	<p>uma cor</p> 	<p>duas cores</p> 
	<p>CAPA</p> 	<p>FFR</p> 	<p>FR</p> 
	<p>duas cores</p> 	<p>uma cor</p> 	<p>duas cores</p> 
<p>Livro 7 • 1952 • M</p>	<p>CAPA</p> 	<p>FFR</p> 	<p>FR</p> 
	<p>uma cor</p> 	<p>uma cor</p> 	<p>uma cor</p> 
	<p>CAPA</p> 	<p>FFR</p> 	<p>FR</p> 
	<p>uma cor</p> 	<p>uma cor</p> 	<p>duas cores</p> 

Livro 9 • 1955 • P

CAPA



duas cores



FFR



uma cor



FR

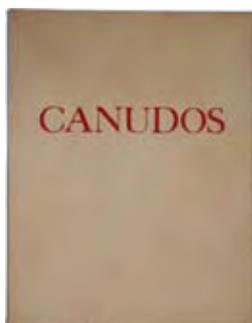


duas cores



Livro 10 • 1956 • GG

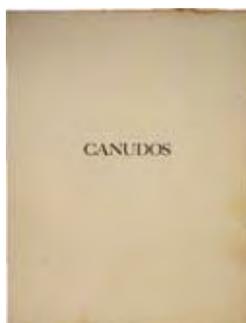
CAPA



uma cor



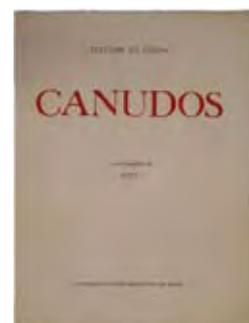
FFR



uma cor



FR

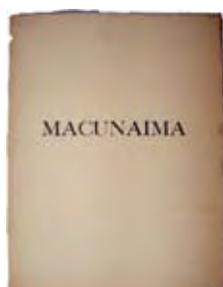


duas cores



Livro 11 • 1957 • G

CAPA



uma cor



FFR



uma cor



FR



uma cor



Livro 12 • 1958 • M

CAPA



duas cores



FFR



uma cor



FR



duas cores



Livro 13 • 1959 • G

CAPA



uma cor



FFR



uma cor



FR



duas cores



Livro 14 • 1960 • P

CAPA



uma cor
relevo seco

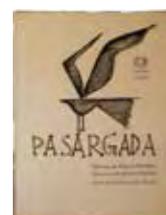
FFR

Não possui
falsa folha de rosto

—

—

FR



uma cor



Livro 15 • 1961 • G

CAPA



uma cor



FFR



uma cor



FR

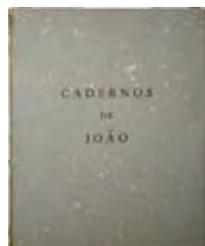


duas cores



Livro 16 • 1962 • P

CAPA



uma cor



FFR



uma cor

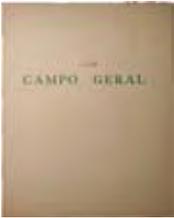


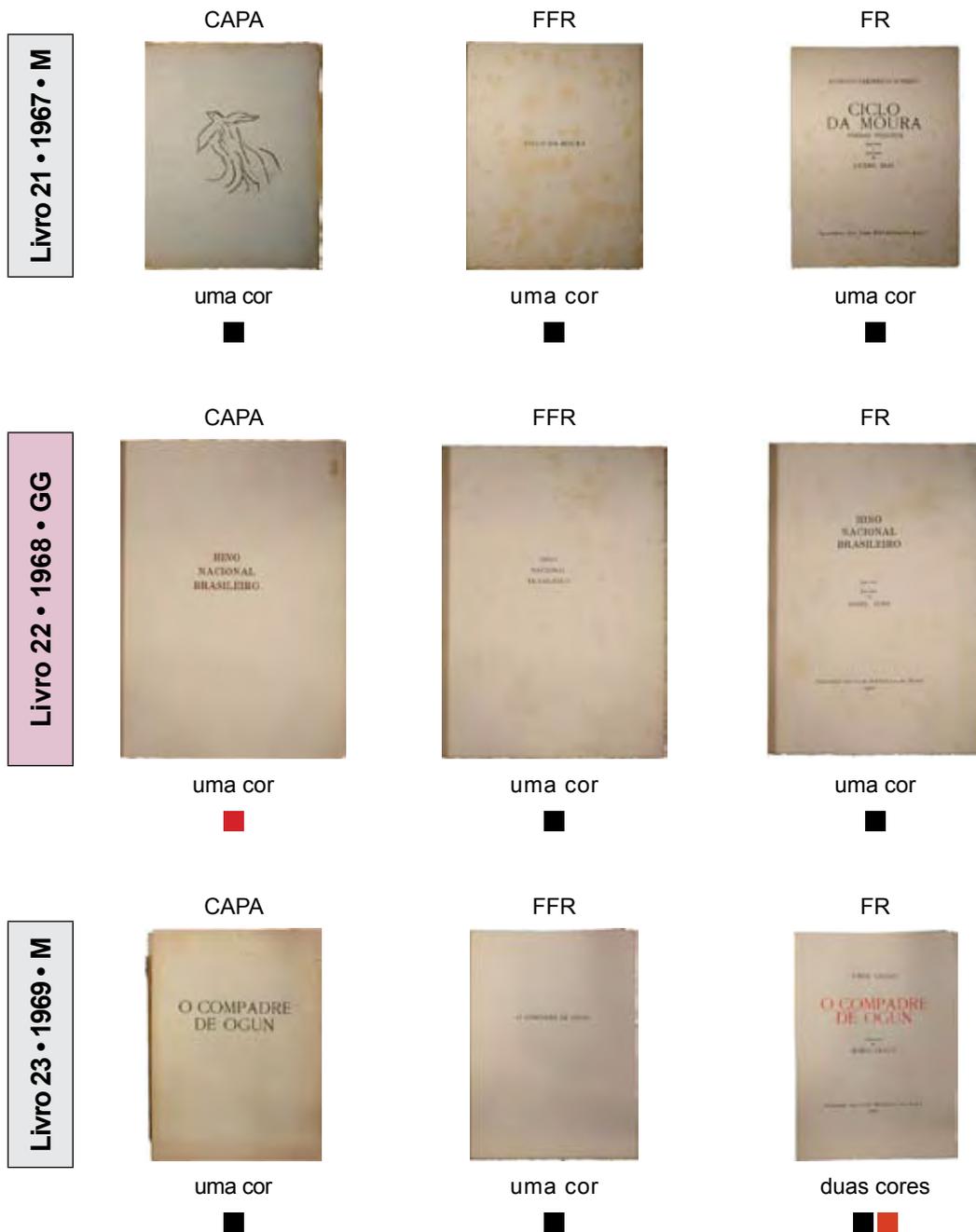
FR



duas cores



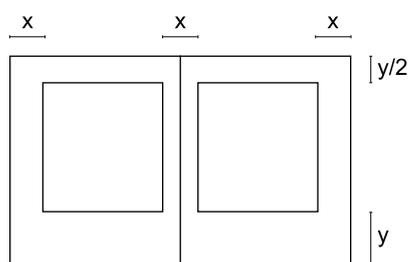
<p>Livro 17 • 1963 • GG</p>	CAPA	FFR	FR
	Não possui capa		
	-	uma cor	uma cor
	-	■	■
<p>Livro 18 • 1964 • P</p>	CAPA	FFR	FR
			
	uma cor	uma cor	duas cores
	■	■	■ ■
<p>Livro 19 • 1965 • M</p>	CAPA	FFR	FR
			
	uma cor	uma cor	duas cores
	■	■	■ ■
<p>Livro 20 • 1966 • P</p>	CAPA	FFR	FR
			
	uma cor	uma cor	uma cor
	■	■	■



A utilização da cor é feita de forma discreta e localizada. As falsas folhas de rosto, por exemplo, são somente impressas sempre em uma cor, o preto. Apenas o livro 12, *Bestiário*, de 1958, foi impresso em vermelho. O livro 14, *Pasárgada*, de 1960, é o único que não possui folha de rosto. Além disso, é o único livro que utiliza relevo seco e é na capa. Nos outros, a capa é sempre impressa em uma cor, a exceção fica por conta de três títulos da década de 50, impressos em duas cores: o livro 6, *O caçador de esmeraldas*, de 1950; o livro 9, *Três contos*, de 1955; e o livro 12, *Bestiário*, de 1958. Quando a folha de rosto é colorida, quase sempre a cor está no título do livro. A cor predominante é o vermelho, com suas variações do alaranjado ao marrom. O verde e o azul também são utilizados, combinados com o preto.

O maior dos livros, o 17º, *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de 1963, não possui capa como os demais, apenas uma capa portifólio. O fato pode ser devido à grande dimensão do exemplar, 405x455 mm em folhas soltas. Encontrar papel grande o suficiente para encapá-lo não deve ter sido tarefa simples.

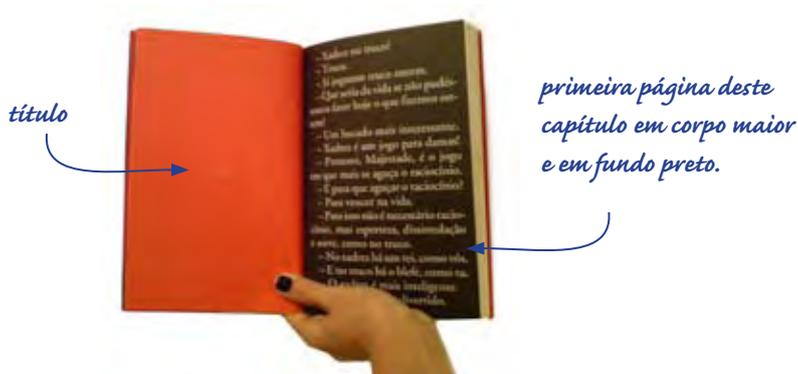
Em relação à diagramação da parte pré-textual, capa, falsa folha de rosto e folha de rosto, pode-se dizer que há uma predileção pela diagramação clássica centralizada com o título dos livros em caixa alta. E, em relação à diagramação do miolo, percebemos que a mancha utilizada na maioria dos livros foi também clássica. De acordo com Jury, “Genericamente, a regra é que a altura variável da margem superior (ou da cabeça) deve ser metade da margem inferior (ou pé), ao passo que a margem lateral interior, <emparelhada> ao longo da lombada, deve ser igual à largura de cada margem lateral exterior.” (Jury, 2007, p.142)



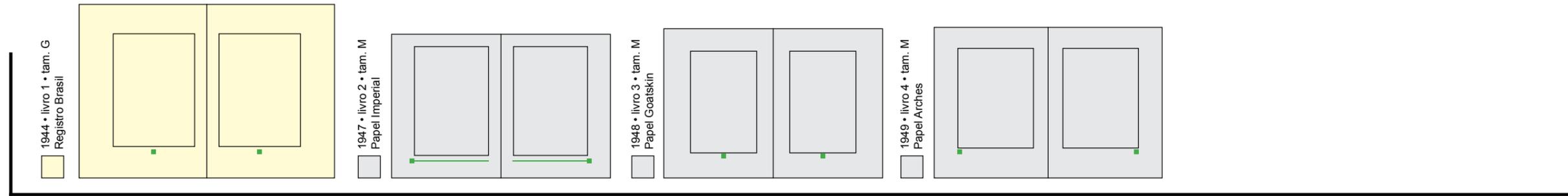
5.26 – Regra de diagramação clássica.

A conclusão não foi imediata. Para fazermos a análise, selecionamos uma dupla de páginas com maior quantidade de informações sobre o projeto gráfico de cada livro. Traçamos a mancha gráfica e depois apagamos as páginas e ficamos apenas com as linhas estruturais.

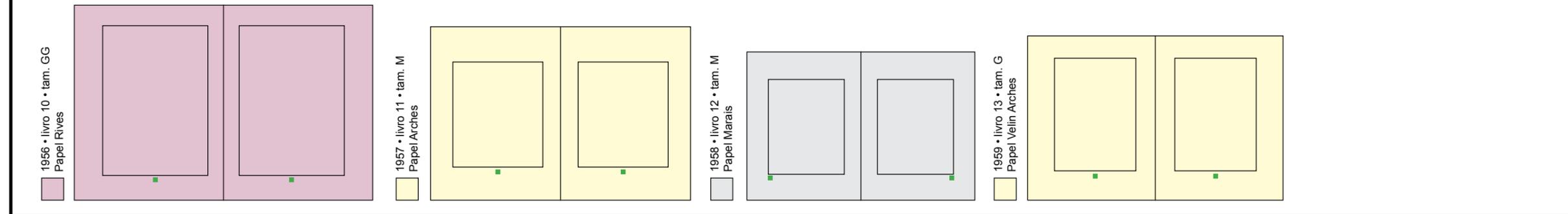
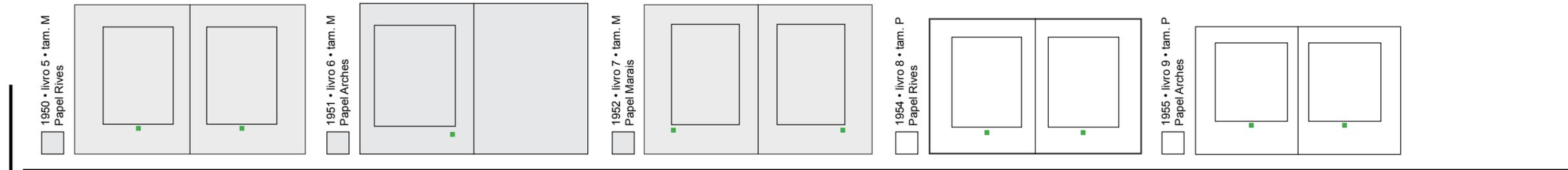
Há pequenas variações nas margens, mas não se pode dizer que há ruptura com o clássico. A diagramação do texto também é dentro do convencional. Quando é prosa, o texto é justificado e a primeira linha do parágrafo indentada, e quando é poesia, o texto é alinhado à esquerda ou centralizado e não possui indentação na primeira linha. Como já foi visto, a massa de texto não sofre alterações quanto ao corpo durante a diagramação. Segue com o mesmo corpo do início ao final do livro.



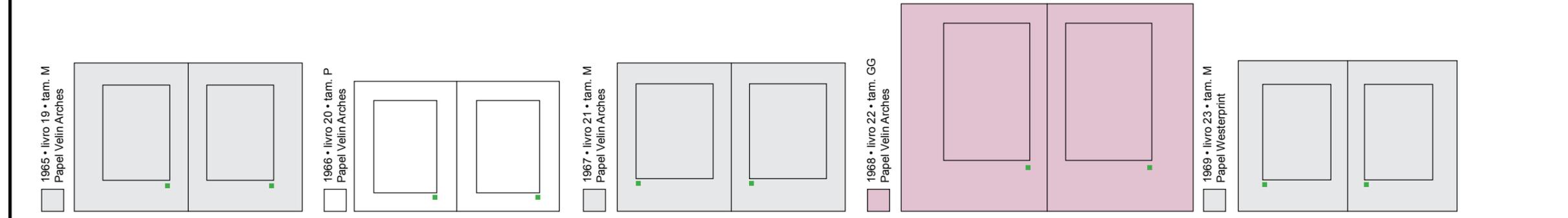
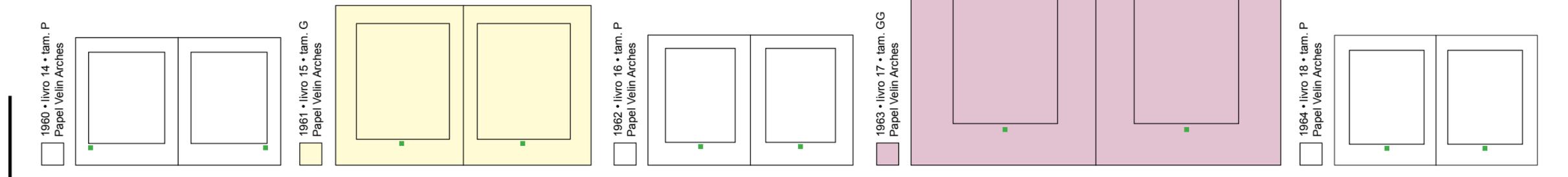
5.27 – Exemplo de livro que ousou na tipografia. Coleção Plenos Pecados da Editora Objetiva, *Xadrez, truco e outras guerras*, capa e projeto gráfico de Victor Burton.



ANOS 40



ANOS 50



ANOS 60

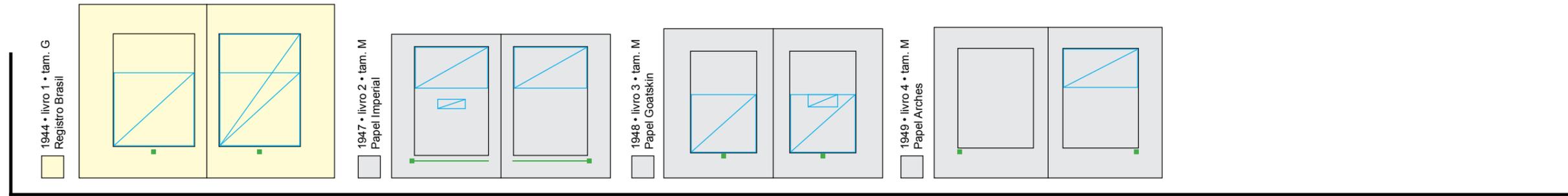
Tabela 5.12 – Comparação entre as margens dos 23 livros (escala 1:10).

DÉCADAS	ANO	LIVRO	INDENTAÇÃO	
anos 40 (4 livros)	1944	1º	sim (prosa)	
	1947	2º		não (poesia)
	1948	3º	sim (prosa)	
	1949	4º	sim (prosa)	
anos 50 (9 livros)	1950	5º	sim (prosa)	
	1951	6º		não (poesia)
	1952	7º	sim (conto)	
	1954	8º	sim (prosa)	
	1955	9º	sim (contos)	
	1956	10º	sim (prosa)	
	1957	11º	sim (prosa)	
	1958	12º	sim (contos)	
anos 60 (10 livros)	1959	13º	sim (prosa)	
	1960	14º		não (poesia)
	1961	15º	sim (contos)	
	1962	16º	sim (poemas em prosa)	
	1963	17º	sim (prosa)	
	1964	18º	sim (novela)	
	1965	19º	sim (contos)	
	1966	20º		não (poema)
	1967	21º		não (poema)
	1968	22º		não (poema)
1969	23º	sim (conto)		
total			17	6

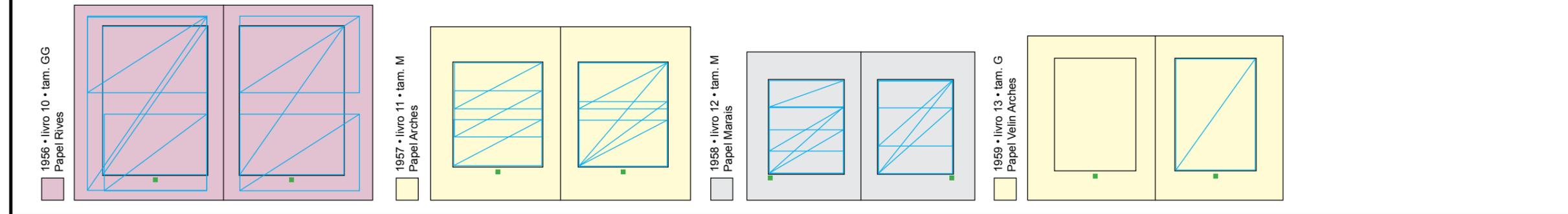
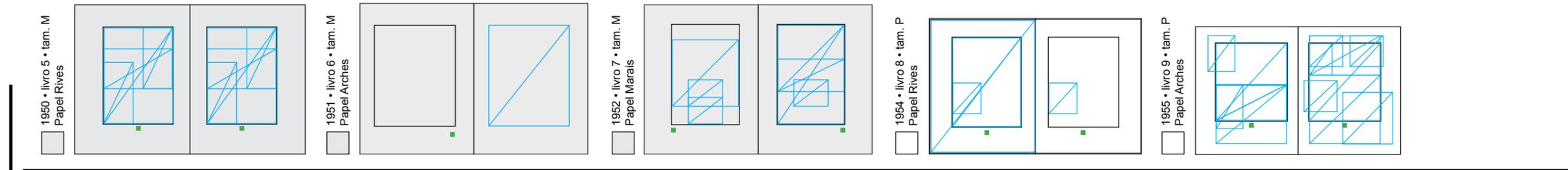
Tabela 5.13 – Indentação.

Todas as páginas de texto são com fundo da cor do papel. Só a imagem faz a interferência, tanto cromática quanto formal. A grande diferença entre os livros é percebida na diagramação das imagens. Não apenas porque são de artistas diferentes, mas pela forma como são inseridas no texto. Até o livro 8, *Memórias de um sargento de milícias*, de 1954, as ilustrações estavam contidas na mancha reservada ao texto. A partir de então saem das margens, mas ainda não sangram as páginas (1955, 1956). Porém, nos três livros seguintes (11º, de 1957, 12º, de 1958, e 13º, de 1959), as ilustrações retornam para dentro da mancha de texto. Justamente no 13º, *Menino de engenho*, acontece a diagramação mais seca e elegante de todos os livros da coleção. A imagem fica na página direita, sem sangrar. A longilínea capitular (como já foi visto) fica também na página da direita, com grande área branca acima.

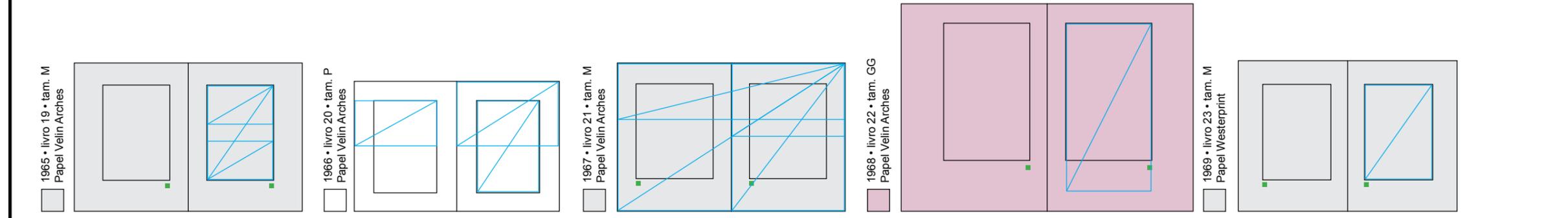
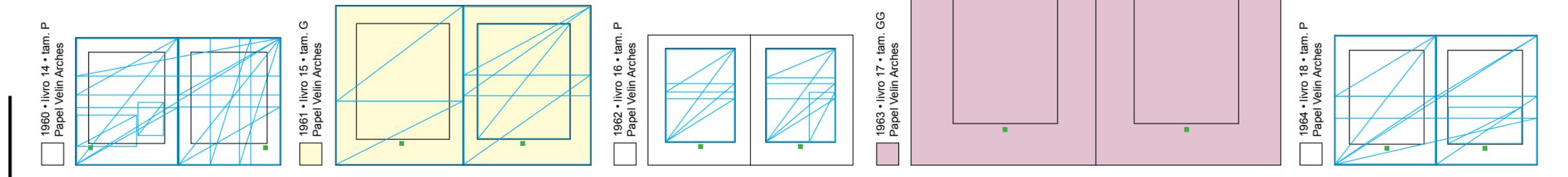
A passagem pelos anos 60 pode ter influenciado na diagramação das ilustrações. Cinco livros ousaram bastante em sangramentos de páginas e fusão de texto com imagem. São eles *Pasárgada*, *Poranduba amazonense*, *Campo geral*, *As aparições* e *Ciclo da Moura*. *Pasárgada*, de 1960, o 14º, é o mais ousado dos livros. Aldemir Martins brinca com a imagem e investe em soluções arrojadas. A ilustração da página 26 é só pintada de azul com matizes vermelhos e verdes.



ANOS 40



ANOS 50



ANOS 60

Tabela 5.14 – Posicionamento das ilustrações em cada livro (escala 1:10).

Em *Poranduba amazonense*, o 15º, de 1961, as ilustrações de traço bem solto chegam a margear as bordas do papel. De todos desse mesmo conjunto, é o que menos sangra as imagens. Já vimos que Darel somente ilustrou o livro porque Goeldi, o ilustrador contratado por Castro Maya, faleceu durante o processo de feitura. Não se sabe ao certo onde estão as ilustrações feitas por Goeldi. O bibliófilo José Mindlin (informação verbal)⁵, afirmou que a boneca incompleta de Goeldi não faz parte de seu acervo.

Campo geral, o 18º livro, de 1964, com cores chapadas fortes, conseguidas pela gravação dos desenhos de Djanira em *linoleum* por Darel, é um dos mais marcantes e alegres dentre todos os títulos. Para Djanira não existia página direita e esquerda, existia uma superfície onde ela desenhava e o texto é apenas acessório que faz parte de sua composição. As *aparições*, o 20º, de 1966, também ousou no sangramento das imagens de Jorge de Lima. E, por fim, Cícero Dias, em *Ciclo da Moura*, o 21º, de 1967, abusa das interpenetrações entre texto e imagem. Assim como Djanira, Cícero muitas vezes trata a dupla de páginas como um todo. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, o 17º, de 1963, destoa dos demais do período, pois a ilustração é diagramada fora da numeração do livro.

5.28 – Sangramento das imagens.



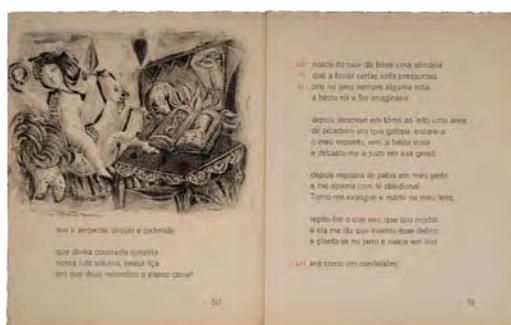
14º, *Pasárgada*, de 1960, ilustrações de Aldemir Martins, págs. 26 e 27.



15º, *Poranduba amazonense*, de 1961, ilustrações de Darel, págs. 30 e 31.



18º, *Campo geral*, de 1967, ilustrações de Djanira, págs. 80 e 81.



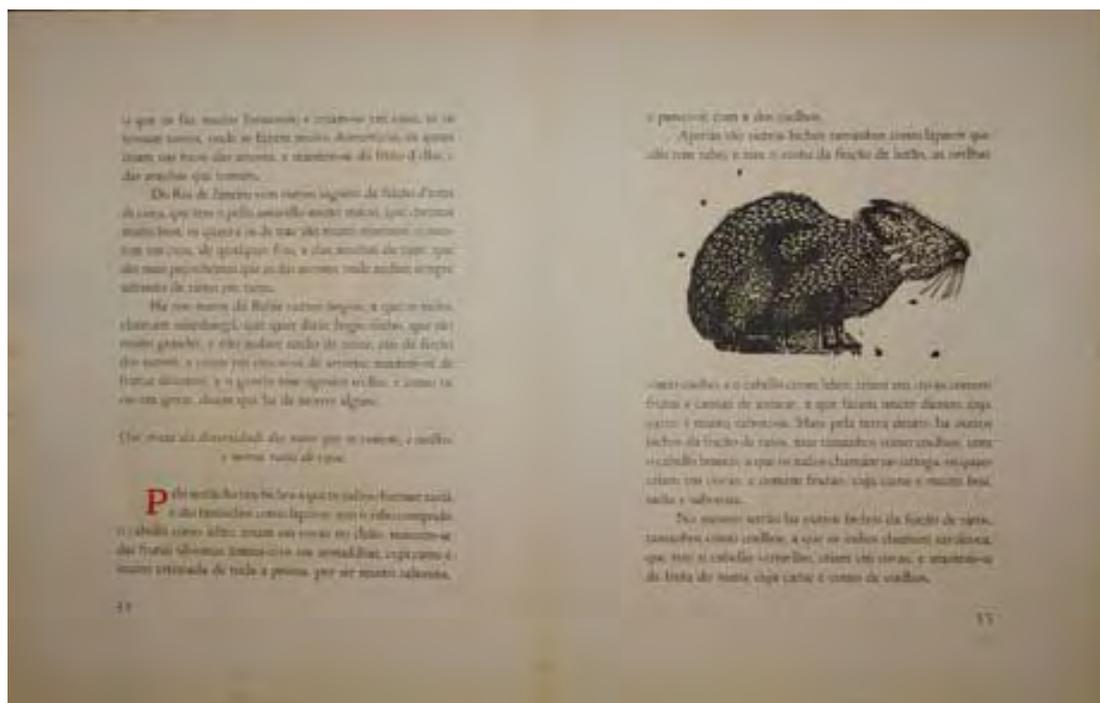
20º, *As aparições*, de 1966, ilustrações de Eduardo Sued, págs. 50 e 51.

5 Em entrevista concedida em 21 de fevereiro de 2008.



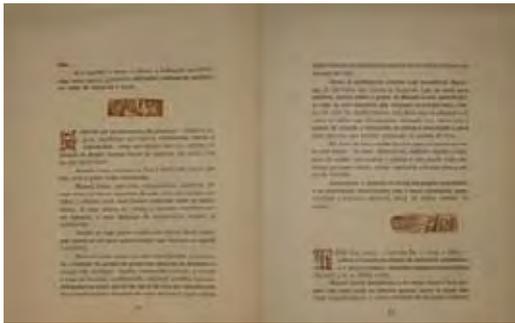
21º, *Ciclo da Moura*, de 1967, ilustrações de Cicero Dias, págs. 3, 63 (recorte) e 28 e 29.

Outro fator observado é a extrema proximidade da imagem com o texto em vários exemplares. Muitas vezes a imagem passa por cima do texto, como acontece em *O rebelde*, o 7º, de 1952. Em *Pasárgada*, o 14º, de 1960, por exemplo, a ilustração de Aldemir Martins, na página 17, passa por cima do título, que de tão discreto quase não é visto. Porém, isso não é uma regra: as ilustrações de *Bestiário*, o 12º, de 1958, estão com respiração sempre que estão inseridas no texto.



5.29 – 12º, *Bestiário*, de 1958, ilustrações de Marcello Grassmann, págs. 52 e 53. As ilustrações estão com respiração entre os textos.

5.30 – Proximidade entre texto e imagem.



3º, *Pelo sertão*, de 1948, ilustrações de Livio Abramo, págs. 68 e 69.



5º, *Bugrinha*, de 1950, ilustrações de Heloísa de Faria, págs. 24 e 25.



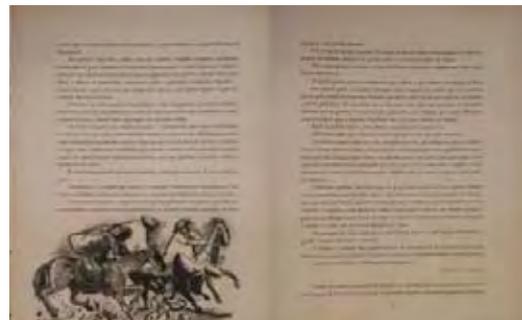
7º, *O rebelde*, de 1952, ilustrações de Iberê Camargo, págs. 30 e 31.



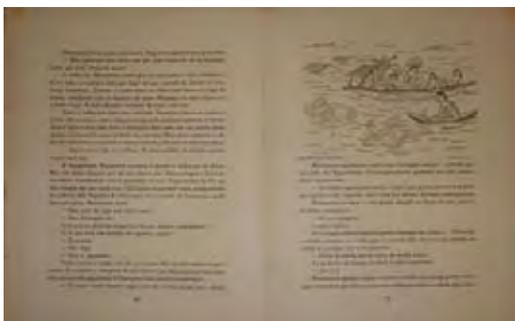
8º, *Memórias de um sargento de milícias*, de 1954, ilustrações de Darel, págs. 176 e 177.



9º, *Três contos*, de 1955, ilustrações de Cláudio Corrêa e Castro, págs. 84 e 85.



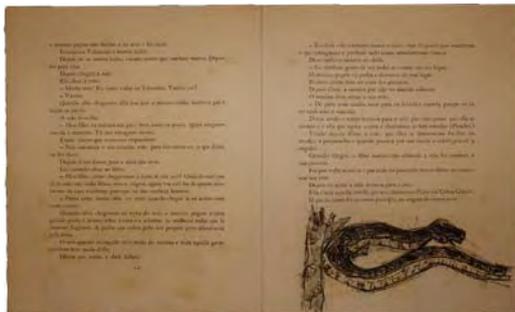
10º, *Canudos*, de 1956, ilustrações de Poty, págs. 16 e 17.



11º, *Macunaíma*, de 1957, ilustrações de Carybé, págs. 20 e 21.



14º, *Pasárgada*, de 1960, ilustrações de Aldemir Martins, págs. 16 e 17.



15°, *Poranduba amazonense*, de 1961, ilustrações de Darel, págs. 10 e 11.



16°, *Cadernos de João*, de 1962, ilustrações de Babinsky, págs. 8 e 9.



20°, *As aparições*, de 1966, ilustrações de Eduardo Sued, págs. 56 e 57.

Muitos ilustradores optam pela ilustração de página inteira, sem a inserção da mesma na massa de texto. Isto acontece em quase todos os livros.

5.31 – Ilustrações que ocupam uma página inteira.



1°, *M. P. de B. Cubas*, de 1944, ilustrações de Portinari, ilustração encartada entre as págs. 46 e 47.



6°, *O caçador de esmeraldas*, de 1951, ilustrações de Enrico Bianco, págs. 52 e 53.



7°, *O rebelde*, de 1952, ilustrações de Iberê Camargo, págs. 58 e 59.



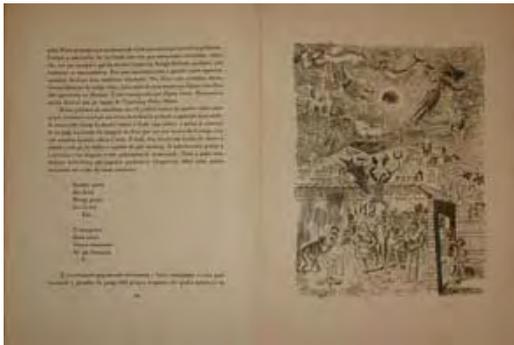
8°, *Memória de um sargento de milícias*, de 1954, ilustrações de Darel, págs. 22 e 23.



9º, *Três contos*, de 1955, ilustrações de Cláudio Corrêa e Castro, págs. 74 e 75.



10º, *Canudos*, de 1956, ilustrações de Poty, págs. 40 e 41.



11º, *Macunaíma*, de 1957, ilustrações de Carybé, págs. 74 e 75.



12º, *Bestiário*, de 1958, ilustrações de Marcello Grassmann, págs. 20 e 21.



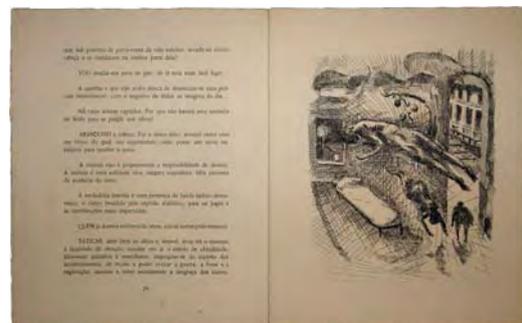
13º, *Menino de engenho*, de 1959, ilustrações de Portinari, págs. 30 e 31.



14º, *Pasárgada*, de 1960, ilustrações de Aldemir Martins, págs. 44 e 45.



15º, *Poranduba amazonense*, de 1961, ilustrações de Darel, págs. 8 e 9.



16º, *Cadernos de João*, de 1962, ilustrações de Babinsky, págs. 70 e 71.



17º, *A morte (...)*, de 1963, ilustrações de Di Cavalcanti, pág. 10 e a pág. seguinte é uma gravura encartada fora da numeração do livro.



18º, *Campo geral*, de 1964, ilustrações de Djanira, págs. 62 e 63.



19º, *Quatro contos*, de 1965, ilustrações de Poty, págs. 28 e 29.



21º, *Ciclo da Moura*, de 1967, ilustrações de Cícero Dias, págs. 36 e 37.



22º, *Hino Nacional Brasileiro*, de 1968, ilustrações de Isabel Pons, págs. 20 e 21.



23º, *O compadre de Ogun*, de 1969, ilustrações de Mario Cravo, págs. 32 e 33.

Onze dos 23 livros – 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 20 e 21 – retratam os personagens. Na maioria dos casos, o retrato do personagem principal merece uma página de destaque, no início do livro.

5.32 – Ilustrações dos personagens ou do tema do livro.



1º, *M. P. de B. Cubas*, de 1944, ilustrações de Portinari, folha de rosto.



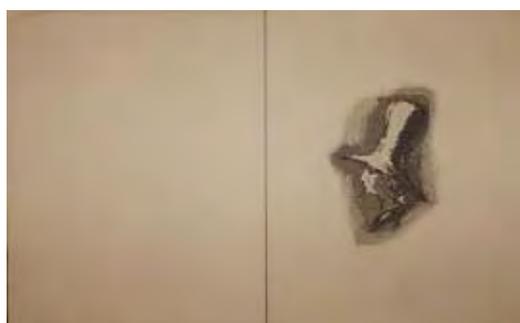
4º, *Luzia-Homem*, de 1949, ilustrações de Clóvis Graciano, págs. 6 e 7.



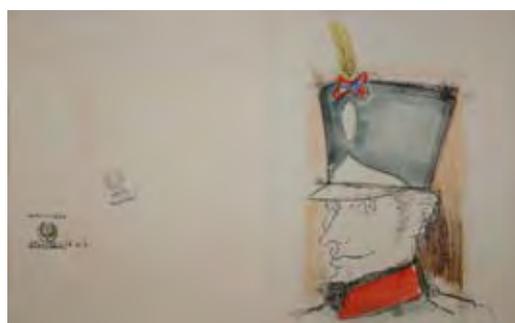
5º, *Bugrinha*, de 1950, ilustrações de Heloísa de Faria, págs. 172 e 173.



6º, *O caçador de esmeraldas*, de 1951, ilustrações de Enrico Bianco, parte pós-textual.



7º, *O rebelde*, de 1952, ilustrações de Iberê Camargo, págs. 8 e 9.



8º, *Memória de um sargento de milícias*, de 1954, ilustrações de Darel, págs. 4 e 5.



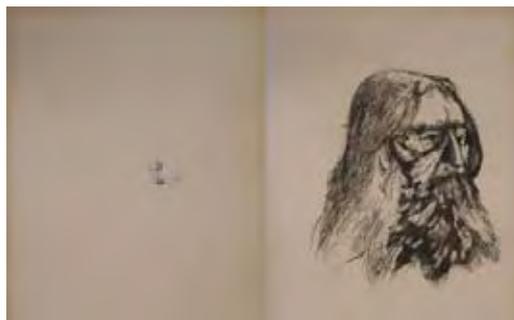
9º, *Três contos*, de 1955, ilustrações de Cláudio Corrêa e Castro, págs. 2 e 3 (1º conto).



9º, *Três contos*, de 1955, ilustrações de Cláudio Corrêa e Castro, págs. 36 e 37 (2º conto).



9º, *Três contos*, de 1955, ilustrações de Cláudio Corrêa e Castro, págs. 68 e 69 (3º conto).



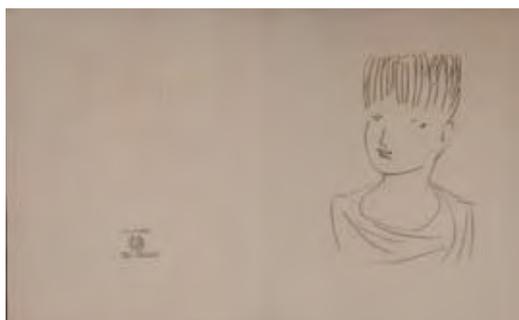
10º, *Canudos*, de 1956, ilustrações de Poty, págs. 4 e 5.



11º, *Macunaíma*, de 1957, ilustrações de Carybé, págs. 74 e 75.



12º, *Bestiário*, de 1958, ilustrações de Marcello Grassmann, págs. 20 e 21.



13º, *Menino de engenho*, de 1959, ilustrações de Portinari, págs. 6 e 7.



14º, *Pasárgada*, de 1960, ilustrações de Aldemir Martins, págs. 2 e 3.



15º, *Poranduba amazonense*, de 1961, ilustrações de Darel, pág. 1.



19º, *Quatro contos*, de 1965, ilustrações de Poty, págs. 4 e 5.



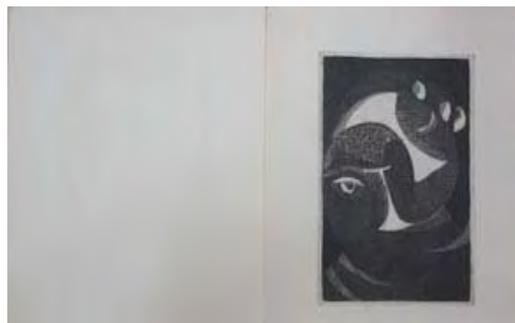
19º, *Quatro contos*, de 1965, ilustrações de Poty, págs. 22 e 23.



20º, *As aparições*, de 1966, ilustrações de Eduardo Sued, págs. 2 e 3.

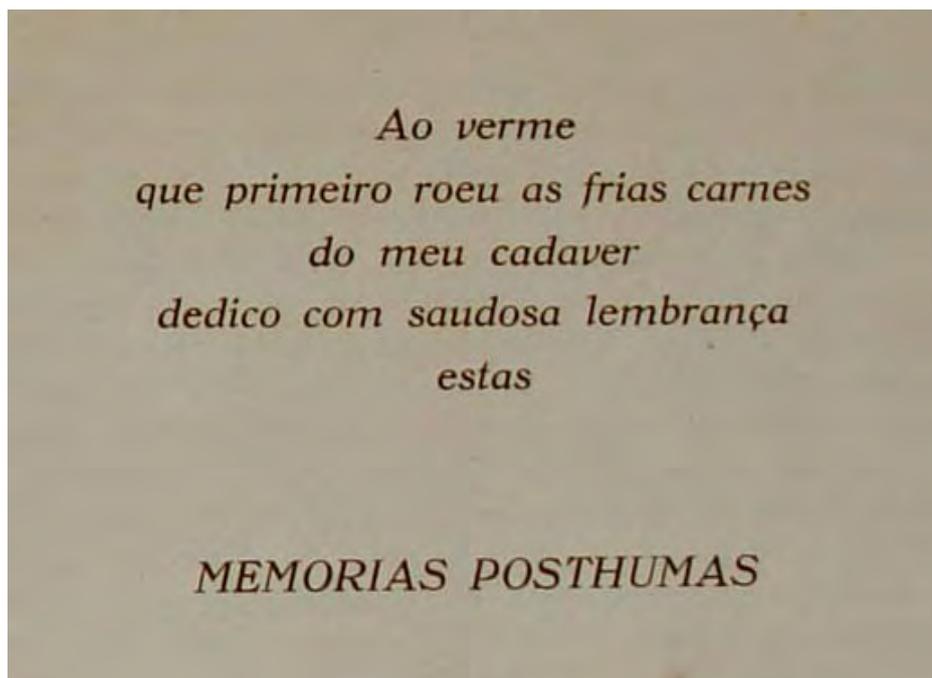


21º, *Ciclo da Moura*, de 1967, ilustrações de Cícero Dias, págs. 6 e 7.



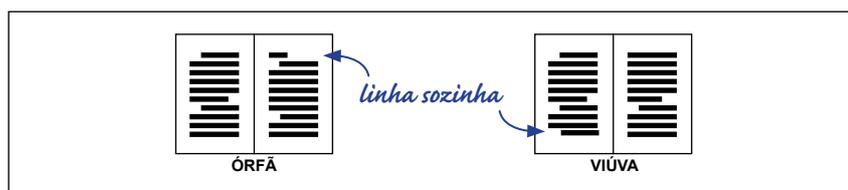
23º, *O compadre de Ogun*, de 1969, ilustrações de Mario Cravo, págs. 6 e 7.

Quando não há um personagem principal, há uma imagem que contextualiza o teor do texto. Em *Memórias Posthumas de Braz Cubas*, 1º livro, de 1944, Portinari capta o humor irônico de Machado de Assis. Ilustra o verme a quem o defunto-personagem, Braz Cubas, dedica o livro. O mesmo acontece no 12º, de 1958, *Bestiário*, um tratado descritivo sobre o Brasil em 1587. Marcello Grassmann inicia o livro com uma figura assustadora, como deveria parecer nossa fauna aos europeus. Darel também introduz os contos amazônicos de *Poranduba amazonense*, 15º, de 1961, com um pássaro na floresta. Em *Pasárgada*, 14º, de 1960, e *Quatro contos*, 19º, de 1965, Aldemir Martins e Poty iniciam o livro apresentando os cenários dos textos.



5.33 – Detalhe da dedicatória do livro 1, de 1944, de Machado de Assis.

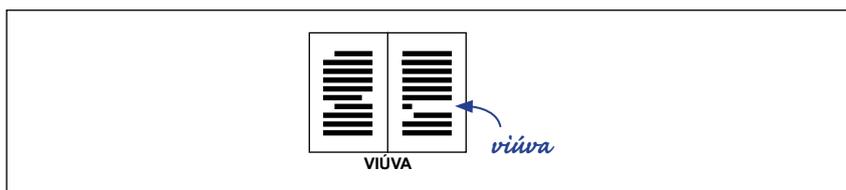
Para finalizarmos a análise sobre a mancha gráfica da Coleção, observamos a ocorrência de *viúvas* e *órfãs* em quase todos os livros. O fato chamou a atenção, pois atualmente evita-se seu uso na diagramação. Ao buscarmos mais informações sobre esses verbetes, encontramos diferentes definições. Heitlinger afirma que “uma linha *órfã* é uma linha sozinha no topo da coluna ou no topo da página. Sempre que possível deve ser evitada”. (Heitlinger, 2006, p. 376) Ele ainda defende que “Uma linha *viúva* é uma linha sozinha no final de uma coluna ou de uma página. Deve ser evitada.” (Heitlinger, 2006, p. 371). O principal, para o autor, é que ambas as linhas devem ser evitadas na diagramação.



5.34 – Quadro esquemático para ilustrar a definição de Heitlinger.

Araújo e Barbosa, no entanto, não definem linha *órfã*, apenas a *viúva*. Também não vinculam a *viúva* ao cabeçalho ou ao rodapé, mas sim ao parágrafo.

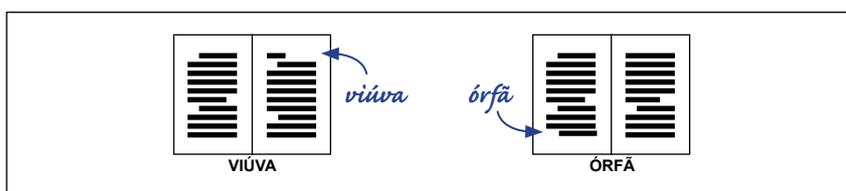
No final do parágrafo acontece com frequência permanecer uma linha com resto de palavra ou frase, mas em espaço excessivamente curto, resultando em uma linha quebrada, chamada de ‘*viúva*’ (...) a justificação deve realizar-se de tal modo que a última linha de um parágrafo não seja levada sozinha para o começo de uma nova página (...). No mesmo sentido, a primeira linha de um parágrafo jamais deve ficar sozinha no fim de uma página. (Araújo, 1986, p. 409)



5.35 – Quadro esquemático para ilustrar a definição de Araújo.

Viúva é o mesmo que linha quebrada, especialmente quando são muito poucos caracteres que compõem a linha. É considerada um erro gráfico, que se procura evitar através da recomposição das linhas anteriores, diminuindo os espaços. (Barbosa, 2001, p. 763)

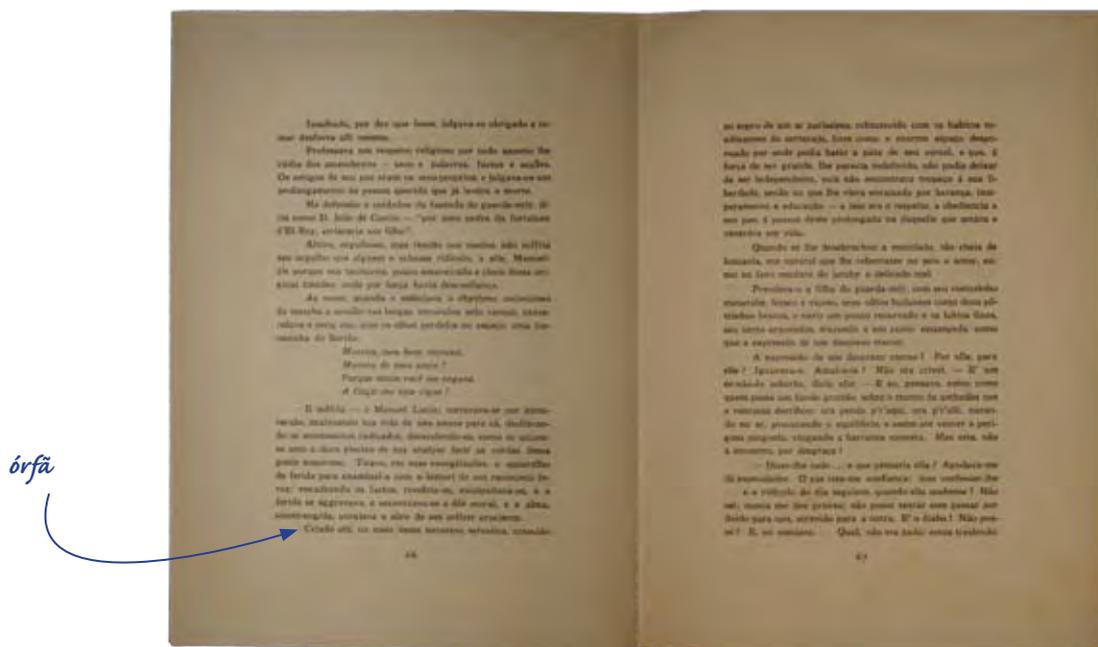
Se *viúva* é a última linha de um parágrafo, consideramos a definição do professor e designer David Jury (2007, p. 251), em recente publicação, a que melhor se adapta às definições de Araújo e Barbosa. “*Órfão* designa a primeira linha de um parágrafo que fica <pendurada> no final de uma coluna ou página. *Viúva* designa a última linha de um parágrafo que fica <pendurada> no início de uma nova coluna ou parágrafo.” (Jury, 2007, p. 251) Esta definição foi a escolhida para exemplificar o que houve nos livros da CCBB.



5.36 – Quadro esquemático para ilustrar a definição de Jury.

Durante o processo de pesquisa, ao folhearmos os livros, percebemos a presença de inúmeras *viúvas* e *órfãs*. Inicialmente nos pareceu um erro gravíssimo de diagramação e uma incompreensível ocorrência para um livro de alto nível. No entanto, uma busca em todos os livros, página por página, constatou sua presença em todos os livros de prosa. Percebemos então que o tratamento dado ao texto, tão percebido nos dias de hoje, não era considerado importante. Achamos, inicialmente, que o principal era fechar as páginas esquerda e direita com a mesma quantidade de linhas. Porém, também houve casos em que podiam ser evitadas, mas não o foram (ver 5.37, livro 18). De onde se conclui que o acabamento não era cogitado. Não podemos nos esquecer de que a impressão tipográfica é deveras mais trabalhosa do que a diagramação digital que é feita hoje em dia.

Décadas	Ano	Livro	Viúvas e órfãs
anos 40 (4 livros)	1944	1º	não (prosa)
	1947	2º	não (poesia)
	1948	3º	sim (prosa)
	1949	4º	sim (prosa)
anos 50 (9 livros)	1950	5º	sim (prosa)
	1951	6º	não (poesia)
	1952	7º	sim (conto)
	1954	8º	sim (prosa)
	1955	9º	sim (contos)
	1956	10º	sim (prosa)
	1957	11º	sim (prosa)
	1958	12º	sim (contos)
anos 60 (10 livros)	1960	14º	não (poesia)
	1961	15º	sim (contos)
	1962	16º	sim (poemas em prosa)
	1963	17º	sim (prosa)
	1964	18º	sim (novela)
	1965	19º	sim (contos)
	1966	20º	sim (poema)
	1967	21º	não (poema)
	1968	22º	não (poema)
1969	23º	sim (conto)	
total		17	6

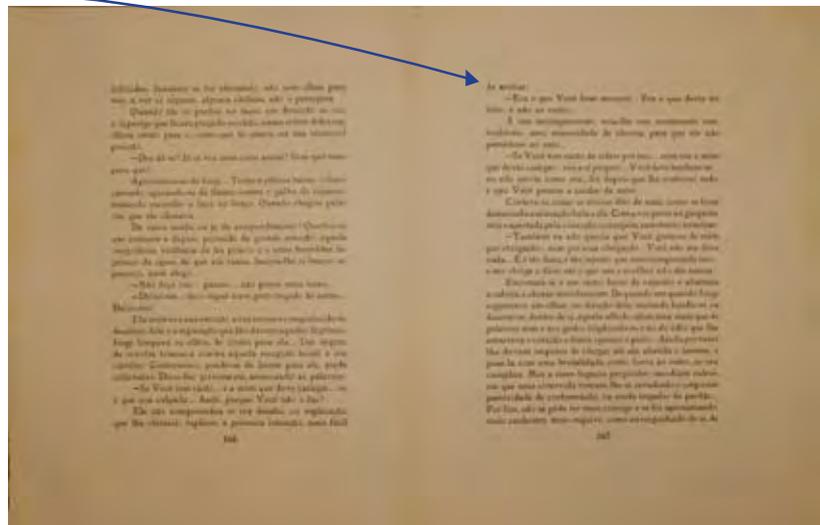
Tabela 5.15 – Incidência de *viúvas e órfãs*.5.37 – Exemplos de incidência de *viúvas e órfãs* na diagramação3º, *Pelo sertão*, de 1948, ilustrações de Livio Abramo, págs. 66 e 67.

viúvas



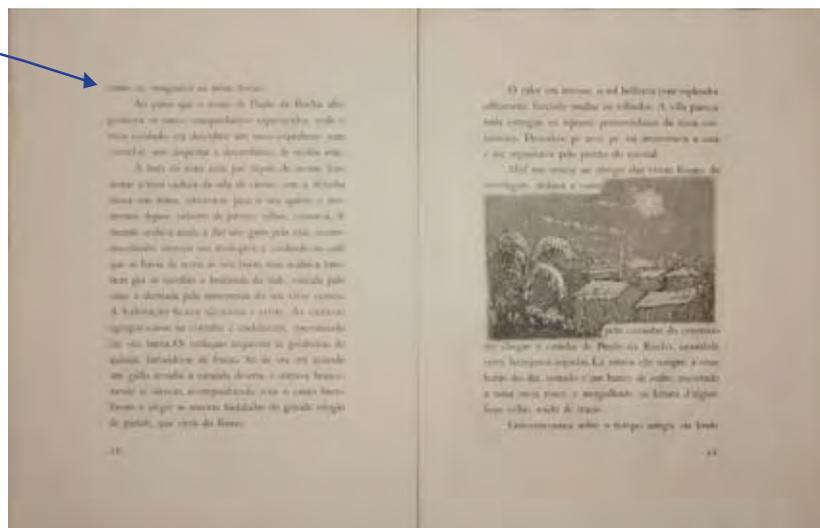
4º, *Luzia Homem*, de 1949, ilustrações de Clóvis Graciano, págs. 50 e 51.

viúva

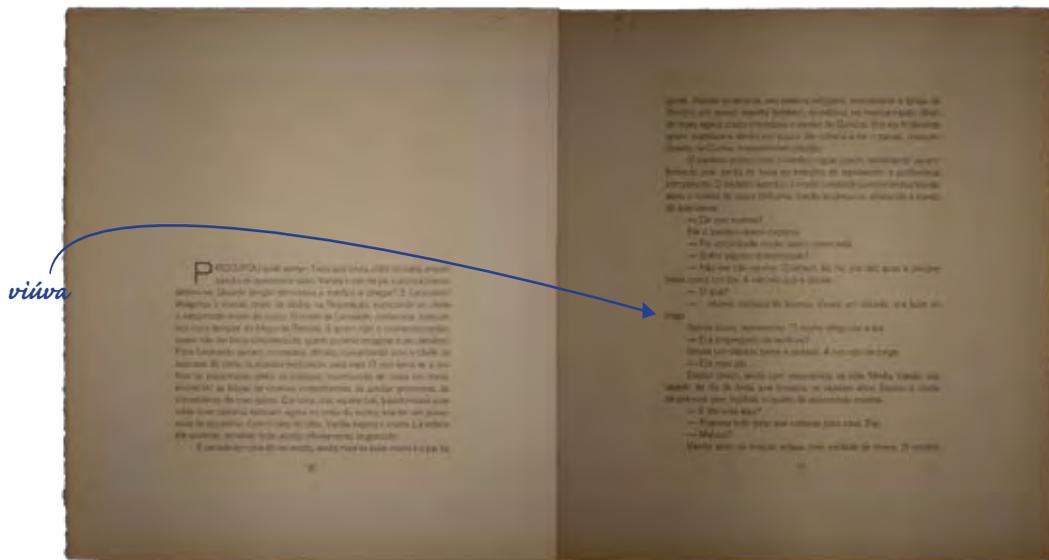


5º, *Bugrinha*, de 1950, ilustrações de Heloísa de Faria, págs. 66 e 67.

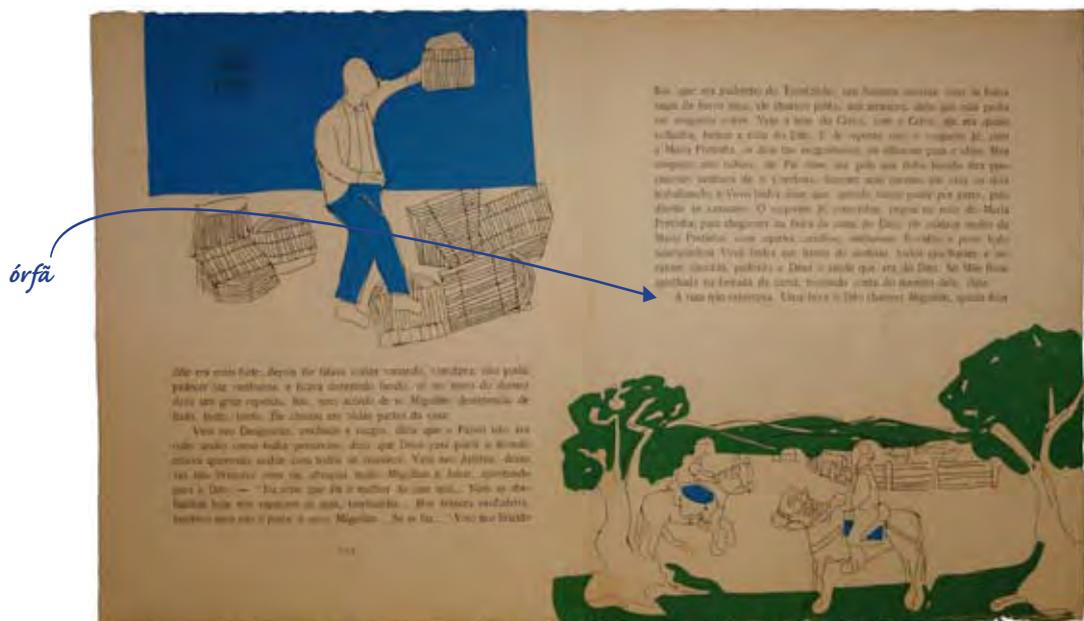
viúva



7º, *O rebelde*, de 1952, ilustrações de Iberê Camargo, págs. 20 e 21.



17º, *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de 1963, ilustrações de Di Cavalcanti, encartadas após págs. 16 e 17.



18º, *Campo geral*, de 1964, ilustrações de Djanira, págs. 104 e 105

5.5 O estilo tipográfico da CCBB

Mais uma vez os três primeiros livros destoam dos demais. Eles são os únicos sem referências à tipografia nos colofões, só acontecendo a partir da quarta publicação em diante. Caslon⁶ figura como a mais concorrida. Aparece em 9 dos 23 livros. Percebemos, ainda, que o colofão não informa o nome de algumas fontes, somente sua categoria: Elzevir. Os tipógrafos de Castro Maya seguem a Classificação Thibaudeau (Dreyfus e Richardeau, 1985, p. 622), criada por Francis Thibaudeau em 1924, levando em conta a forma da serifa: serifa triangular (Elzevir), serifa filiforme (Didot), serifa quadrangular (Egyptienne) e ainda define as que não se encaixam nestas categorias: sem serifa (Antique), scripts (Écriture), fantasias (Fantesies).

Colocamos amostras das letras com desenhos mais significativos dentro do alfabeto e as agrupamos em sete tabelas (5.17 até 5.23) de acordo com as informações contidas nos colofões. Há letras iguais em grupos diferentes. Em nossa avaliação, são nove desenhos tipográficos e marcamos um novo agrupamento das letras com números nas laterais de cada uma das linhas das tabelas. Identificamos a ocorrência do Q caudato em alguns desenhos classificados como Elzevir, o que nos aproximou da Berthold Garamond. Porém, há outras variantes nas letras que não correspondem ao seu desenho. Enfim, as informações contidas nos colofões não supriram nossas expectativas.

Está escrito no colofão do 22º livro que o texto foi composto em Caslon Elzevir Romano. Não encontramos seu desenho, nos diversos que existem de Caslon, nos livros especializados. Aliás, a utilização da tipografia na diagramação dessa publicação é muito significativa. Tecnicamente dirigida por Darel, foi realizada, do início ao fim, somente com caixas altas. Stella Rodrigo Octávio Moutinho assim traduz: “A música está em silêncio, presente naquelas páginas, e sua identidade sustenta o texto que no livro aparece tão destacado, tão belamente impresso à mão em Caslon Romano.”⁷

A outra fonte utilizada foi a Grottesca, mas somente nos anos 60. Conferimos que nessa época tanto imagem como texto ousaram mudanças em relação ao que vinha sendo feito até então. A ilustração, como já vimos, ganha a dimensão da página, saindo da mancha de texto, chegando a sangrá-la. O texto também muda para uma fonte sem serifa. Serifa é um “filete que remata a haste das letras de tipo romano”. (Jury, 2007, p. 251)

A letra sem serifa aparece em 1814 com o nome Annonce Grottesque, atrelada aos novos tempos que traziam seus grafismos associados à modernidade. (...). A princípio usada de forma tímida em cartazes e na arquitetura, as sem serifa logo se estabeleceram definitivamente. (Horcades, 2007, p.138)

Duas obras foram diagramadas com Grottesca e somente em caixa baixa. São elas: *Pasárgada*, 14º, de 1960, com ilustrações de Aldemir Martins, e *Ciclo da Moura*, 21º, de 1967, com ilustrações de Cícero Dias. Ambas são poesias e foram realizadas também no período em que Darel foi o Diretor Técnico. Compreende-se agora a frase de Darel: “Eu tentei ousar.”⁸ Mesmo não

6 Caslon é da classe Elzevir.

7 Artigo da autora cedido pela própria por ocasião da entrevista em sua residência, em 5 de outubro de 2007.

8 Depoimento dado durante entrevista em sua residência no Rio de Janeiro, em 25 de outubro de 2007.

tendo rompido completamente, essas pequenas mudanças de caixa são consideradas uma ousadia, ao comparar-se a tudo o que vinha sendo produzido pela Sociedade até então.

Décadas	Ano	Livro	Com serifa	Sem serifa
anos 40 (4 livros)	1944	1º	x	
	1947	2º	x	
	1948	3º	x	
	1949	4º	x	
anos 50 (9 livros)	1950	5º	x	
	1951	6º	x	
	1952	7º	x	
	1954	8º	x	
	1955	9º	x	
	1956	10º	x	
	1957	11º	x	
	1958	12º	x	
	1959	13º	x	
anos 60 (10 livros)	1960	14º	x	x
	1961	15º	x	
	1962	16º	x	
	1963	17º		x
	1964	18º	x	
	1965	19º		x
	1966	20º		x
	1967	21º		x
	1968	22º	x	
	1969	23º	x	
total			18	5

Tabela 5.16 – Incidência de tipografias com e sem serifa.

Caslon Elzevir Romano

Tipografia			A	Q	E	M	h	a	e	g	
40	1949	4	A	Q	E	M	h	a	e	g	1
50	1957	11	A	Q	E	M	h	a	e	g	2
60	1961	15	A	Q	E	M	h	a	e	g	1
	1968	22	A	Q	E	M	-	-	-	-	3
60	1969	23	A	Q	E	M	h	a	e	g	1

serifa inclinada (pointing to 'h' in 1961 and 1969)

remate curvo (pointing to 'a' in 1961 and 1969)

serifas acentuadas (pointing to 'A' in 1949, 1957, 1961, 1969)

Caslon, ápice inclinado côncavo (pointing to 'A' in 1961)

cauda curta encurvada (pointing to 'Q' in 1961)

Tabela 5.17 – Caslon Elzevir Romano, segundo os colofões.

Caslon Romano

Tipografia			A	Q	E	M	h	a	e	g	
50	1951	6	A	Q	E	M	h	a	e	gg	1
	1952	7	A	Q	E	M	h	a	e	gg	1
	1956	10	A	Q	E	M	h	a	e	gg	1
	1958	12	A	Q	E	M	h	a	e	gg	1

barra paralela à linha de base (pointing to the 'e' in the 1951 row)

orelha lateral indentada para cima (pointing to the 'g' in the 1958 row)

Tabela 5.18 – Caslon Romano, segundo os colofões.

Elzevir Romano

Tipografia			A	Q	E	M	h	a	e	g	
50	1959	13	A	Q	E	M	h	a	e	gg	4

e caudato (pointing to the 'Q' in the 1959 row)

Tabela 5.19 – Elzevir Romano, segundo os colofões.

Elzevir do Século XVII

Tipografia			A	Q	E	M	h	a	e	g	
50	1954	8	A	Q	E	M	h	a	e	gg	4
	1955	9	A	Q	E	M	h	a	e	gg	4
60	1962	16	A	Q	E	M	h	a	e	gg	4
	1964	18	A	Q	E	M	h	a	e	gg	4

Tabela 5.20 – Elzevir do Século XVII, segundo os colofões.

Elzevir (Serifas triangulares): B, C, E, F, G, H

Grottesca Reforma Magra

Tipografia			A	Q	E	M	h	a	e	g	
60	1960	14	-	-	-	-	h	a	e	g	9
	1963	17	A	Q	E	M	h	a	e	g	9
	1965	19	A	Q	E	M	h	a	e	g	9
	1966	20	-	-	-	-	h	a	e	g	9
	1967	21	A	Q	E	M	h	a	e	g	9

Tabela 5.21 – Caslon Elzevir Romano, segundo os colofões.

Velho Romano

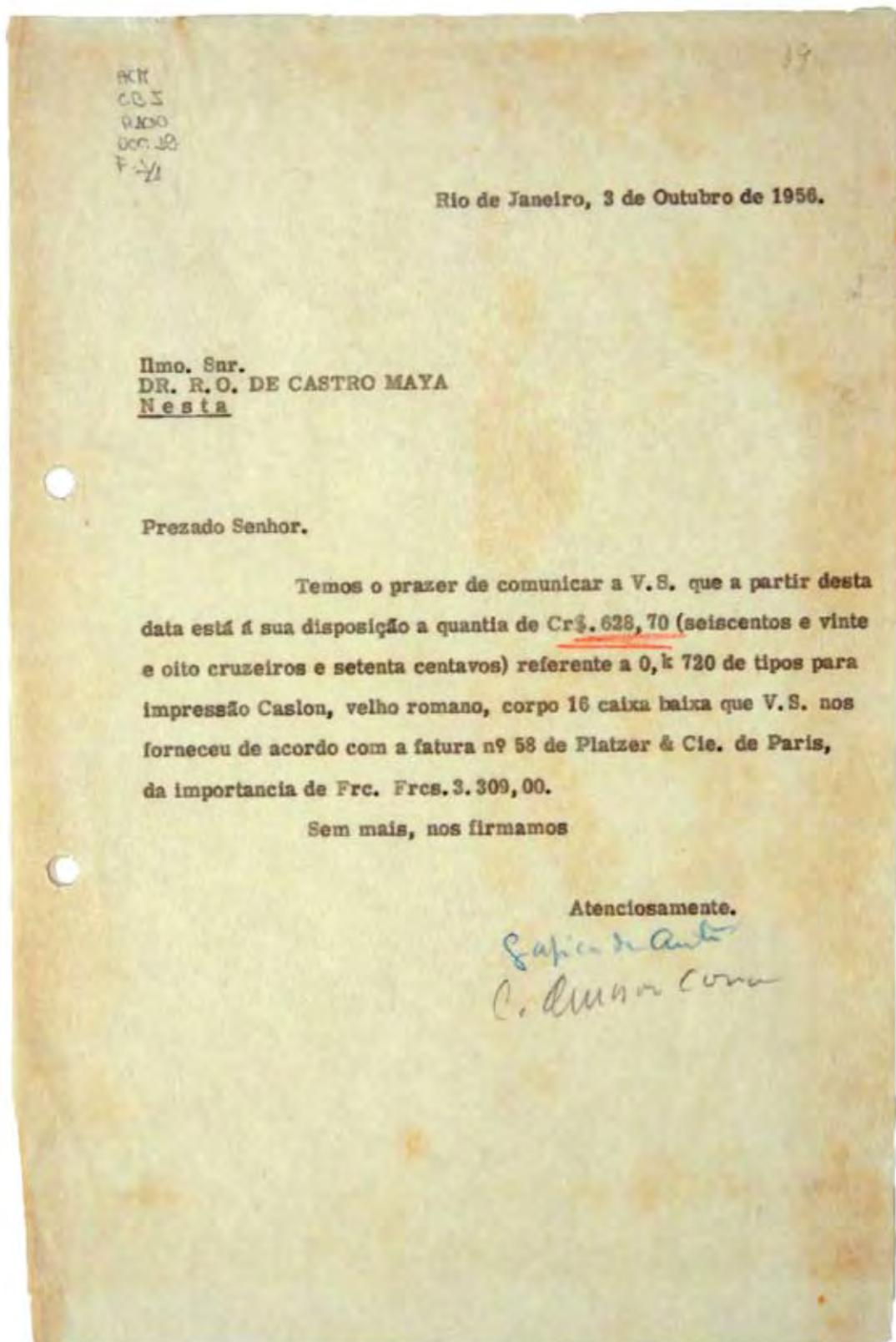
Tipografia			A	Q	E	M	h	a	e	g	
50	1950	5	A	Q	E	M	h	a	e	g	5

Tabela 5.22 – Velho Romano, segundo os colofões.

Tipografias dos livros 1, 2 e 3

Tipografia			A	Q	E	M	h	a	e	g	
40	1951	1	A	Q	E	M	h	a	e	g	6
	1952	2	A	Q	E	M	h	a	e	g	7
	1956	3	A	Q	E	M	h	a	e	g	8

Tabela 5.23 – Não há indicação nos colofões.



5.38 – Carta datilografada de Cypriano Amoroso Costa para Castro Maya referente à compra de tipos para impressão Caslon, Velho Romano, corpo 16, caixa baixa. (pasta 100, doc. 19)

Analizamos neste Capítulo todos os elementos que compõem as páginas dos livros. Fizemos comparações a fim de comprovar a existência de uma identidade visual dentro da diversidade.

Nos três primeiros livros, as principais diferenças: no primeiro, o título *Memórias Posthumas de Braz Cubas* está no cabeçalho da página como legenda bibliográfica. No segundo, *Espumas fluctuantes*, há um fio junto ao fólio, no rodapé. No terceiro, capitulares diferenciadas. Na verdade, características não-propositais, utilizadas mais como tentativas de encontrar um melhor desenvolvimento para as publicações seguintes.

A maioria dos textos, quando usa uma segunda cor, é na gama dos vermelhos. Ainda pudemos confirmar a cor preto na maioria das ilustrações. Fizemos a Tabela 5.24, que resume tais ocorrências.

Décadas	Ano	Livro	PARTE TEXTUAL					ILUSTRAÇÕES	
			PB	Vms	Azuis	Verdes	Várias	PB	Cor
anos 40 (4 livros)	1944	1º	■					■	
	1947	2º		■				■	
	1948	3º		■					sépia
	1949	4º		■				■	
anos 50 (9 livros)	1950	5º				■		■	
	1951	6º		■				■	
	1952	7º		■				■	
	1954	8º					várias		várias
	1955	9º					várias	■	
	1956	10º		■				■	
	1957	11º	■					■	
	1958	12º		■				■	
1959	13º			■			■		
anos 60 (10 livros)	1960	14º	■						várias
	1961	15º		■				■	
	1962	16º		■				■	
	1963	17º	■						várias
	1964	18º				■			várias
	1965	19º		■					sépia
	1966	20º		■				■	
	1967	21º	■					■	
	1968	22º		■					várias
1969	23º					várias	■		
total			5	12	1	2	3	16	7

Tabela 5.24 – A cor na parte textual e a cor na ilustração.

A utilização das cores, a mancha gráfica clássica, a indentação, as capitulares, os títulos, a valorização da ilustração em página inteira e os demais tópicos apontados ao longo deste tomo comprovam que mesmo com resultados diferentes havia liames que orientavam a produção dessas publicações.

6. Conclusão

Outras invenções estão a caminho e, talvez, nova revolução venha mudar inteiramente a arte de reproduzir a palavra escrita. É possível até que a forma do livro mude, essa forma que se mantém idêntica há mais de mil anos. Desejo aos leitores desse futuro as mesmas delícias que sentimos, folheando uma primeira edição de um autor querido ou manuseando uma bela encadernação.
(Moraes, 2005, p. 195)

Defendemos, ao longo da dissertação, a existência de identidade visual entre as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. Neste caso, não é o projeto gráfico uniforme que produz a identidade, pois todas as edições apresentam diferentes formatos, ilustrações, manchas gráficas, fontes tipográficas e assim por diante. A receita foi francesa, mas os ingredientes brasileiros. A começar pelo mote que deu origem à Coleção: obras-primas de autores brasileiros ou sobre o Brasil. O resultado foi a edição de 23 livros que dividimos por décadas: 40, 50 e 60 e fizemos uma detalhada análise gráfica a fim de buscar elementos para montar nossa defesa.

Os livros não vinham encadernados, eram entregues em folhas soltas, apenas com uma capa de proteção, para que cada associado o encadernasse de acordo com o seu gosto. Mesmo quando encadernados, como foram os exemplares de Castro Maya, cada qual ganhou uma capa diferenciada. Em relação às capas de proteção, apesar de usar papéis de diferentes cores e texturas, em geral elas possuíam o conteúdo semelhante ao da falsa folha de rosto (título da obra), com gramatura superior ao miolo. Tais capas não eram descartadas quando os livros recebiam encadernação de capa dura. Eram encadernadas juntas.

Para Castro Maya, gravura original e texto deveriam ser impressos no mesmo papel, diagramados juntos. Porém, não foi sempre assim. Inicialmente, o livro não era diagramado com a gravura original, mas sim com um desenho, impresso ora em clichê, ora em offset. Como as publicações que Castro Maya se propunha a editar eram de luxo e as gravuras originais – uma prerrogativa para sua existência –, tal forma de edição não atendia a seus anseios. A tipografia manual foi a técnica de impressão que permitiu esse casamento. Da quarta publicação em diante, o bibliófilo consegue realizar o intento: texto e gravura original são impressos no mesmo papel dentro da diagramação corrente. E foi assim até o último livro, excetuando-se o décimo sétimo, *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de 1963. As seis únicas gravuras de Di Cavalcanti são encartadas fora da numeração, porém com o mesmo papel. Supomos a decisão tomada em virtude da dimensão agigantada do número – é o maior livro, medindo 405 x 455 mm.

Ainda sobre os papéis do miolo, vale a pena ressaltar que, embora de fabricantes diferentes ao longo dos anos, possuem como características em comum a gramatura elevada – em

torno de 180g/m² (tipo *canson*) –, são opacos e ásperos e especiais para estampar gravuras, importados em geral da França.

A mancha gráfica é clássica na maioria dos exemplares. Isto é, a margem superior é a metade da margem inferior e a soma das margens internas de um livro aberto é igual à medida de ambas as margens externas (ver Capítulo 5). Há pequenas variações, mas não a ponto de romper com a forma clássica. Reparamos o alinhamento do texto feito de acordo com o gênero literário: justificado para prosa e alinhado à esquerda para poesia. A indentação também segue o critério de gêneros: há na prosa e a não há na poesia.

A ousadia na diagramação fica por conta da ilustração, que, a partir dos anos 50, sai da mancha de texto e ganha a área da página. Nos anos 60, ocupa a dupla de páginas, culminando no sangramento. A maioria das gravuras foi impressa em uma cor, salvo algumas exceções. Muitos livros reservaram páginas inteiras, sem texto, para as ilustrações, assim como utilizaram representação figurativa do personagem ou da cena principal do enredo.

Salvo as três primeiras publicações, identificamos a presença de três diretores técnicos, os artistas Loy Portinari (irmão de Cândido Portinari), Darel Valença Lins e Poty Lazzarotto. Os dois últimos também trabalhavam para o mercado editorial. Estava nas funções do Diretor Técnico conceber graficamente o exemplar da vez, o que hoje chamamos de projeto gráfico. Escolhiam a tipografia, o corpo de texto, o título, as cores e definiam a área ocupada pela gravura (a dimensão era fornecida ao ilustrador durante o processo de feitura do livro). Ainda abriam as matrizes para os ilustradores que não sabiam gravar, como Djanira e Di Cavalcanti. Os artistas gravadores, como Iberê e Isabel Pons, costumavam acompanhar o processo de estampagem de suas gravuras.

Tanto Darel como Poty ilustraram dois livros cada, mas com grande intervalo de tempo e diferentes técnicas e estilos nas ilustrações. Ao analisarmos atentamente cada um dos 23 exemplares, percebemos que não havia, por parte da diagramação, o mesmo apuro que havia na impressão das imagens. Por exemplo, quase todos os livros possuem viúvas e órfãs, mesmo quando poderiam ser facilmente evitadas (ver Capítulo 5). Há páginas decalcadas e o registro não é preciso. As margens chegam a variar 0,5 cm dentro de um mesmo exemplar. E não parecia ser intenção do projeto. Chegamos à conclusão de que a exigência verificada em relação à imagem, por parte de Castro Maya, não se aplicava ao texto. Sem conhecimento gráfico apurado, ele não exigia. Para os olhos de um leigo, os livros franceses são idênticos aos brasileiros. Comprovamos nossa suposição ao constatarmos a brutal diferença entre os salários dos artistas para os gráficos. Os gráficos eram simples funcionários da Gráfica de Artes, ganhando um pouco mais do que um Salário Mínimo (ver Capítulo 4), e não apresentavam o mesmo requinte no trabalho que os artistas em suas gravuras.

Quanto à análise tipográfica, mais uma vez os três primeiros livros destoam dos demais. Eles são os únicos que não fazem referência sobre a fonte tipográfica nos colofões. Não havia

compromisso com fontes iguais. A maioria é serifada (Thibaudeau, classe Elzevir). A utilização de fontes tipográficas sem serifa acontece somente nos anos 60, com a fonte Grottesca.

Quando há cor no texto, a maior ocorrência recai sobre vermelhos: nos títulos, fólios e capitulares e na parte pré-textual. A cor nunca entra no corpo do texto do miolo. A falsa folha de rosto era impressa em uma cor, quase sempre em preto. A maioria dos livros utiliza capitulares, cada qual de uma forma e geralmente coloridas. A ocorrência de título dependia do texto. Quando há, é quase sempre em caixa alta. O fólio, em todos os exemplares, aparece no rodapé e, em geral, alinhado pelo centro – já os colofões, apesar de detalhados, não possuem padronização no seu conteúdo. Um dado que nunca varia é o início do colofão, onde ele descreve, em ordinais, o número da publicação.

Salvo poucas exceções, a utilização da tipografia não é expressiva e nem primorosa. Por exemplo, as poesias diagramadas com Grottesca: *Pasárgada*, décimo quarto livro, de 1960, com ilustrações de Aldemir Martins, e *Ciclo da Moura*, o vigésimo primeiro, de 1967, com ilustrações de Cicero Dias, foram diagramados somente em caixa baixa, o que representa uma ruptura com o padrão aplicado até então. Outro livro bastante significativo é o vigésimo segundo, de 1968, totalmente diagramado em caixa alta, reverberando a letra do Hino Nacional brasileiro.

Confirmamos com a análise gráfica que não existe um projeto gráfico da Coleção com padrão de repetição, pois muitos elementos variam (tamanho, fonte tipográfica, ilustração); porém existe identidade visual percebida nas poucas invariantes. Nota-se que, em geral, foi feita diagramação limpa, com pouca ornamentação. A relação corpo de texto/tamanho da página se manteve proporcional em todos os 23 livros. Cada livro possui seu projeto gráfico particular e há um padrão sutil, elegante, menos automático, que permeia a todos: a escolha por papéis especiais, a pequena tiragem, as ilustrações únicas feitas por artistas de renome. Além disso, os ilustradores escolhidos foram do primeiro time, da mesma envergadura do texto. Pode-se dizer que a Coleção possui dois discursos, autônomos e paralelos.

Tudo nos leva a crer que a produção de livros diferenciados atendia à demanda (quase um *briefing*) de Castro Maya, no afã de possuir objetos únicos. O luxo nas publicações está em serem personalizadas, únicas. Após conhecermos as personalidades da Coleção e suas demandas, foi possível compreendermos a busca por livros bastante distintos dos encontrados em livrarias. Paradoxalmente, a diversidade é o principal fator que os une enquanto coleção. Esta é a sua maior identidade visual. E o charme dessa coleção é conseguir unidade na diversidade.

Bibliografia

ABREU, Regina. 1996. *A fabricação do imortal - memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.

ALENCAR, Vera (org.). 2002. *Castro Maya bibliófilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

AMARAL, Aracy A. 1976. *Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva.

AGUIAR, João Baptista da Costa. 2006. *João Baptista da Costa Aguiar: desenho gráfico (1980-2006)*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

ARAÚJO, Emanuel. 1986. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BABO, Maria Augusta. 1993. *A escrita do livro*. Lisboa: Vega.

BAEZ, Elizabeth Carbone. 2005. *Segredos da biblioteca Castro Maya: erotismo e arte*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. 2002. "Dedicatória". In: ALENCAR, Vera (Org.). *Castro Maya bibliófilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 20-71.

BARBOSA, Gustavo. 2001. *Dicionário de comunicação*. 2ª ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Campus.

BENJAMIN, Walter. 1987. "Desempacotando minha biblioteca". In: *Rua de mão única*. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1987. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs". In: *Discursos interrompidos I*. Madrid: Taurus, 1987.

_____. 2007. "O colecionador". In: *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial.

_____. 1985. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense.

BIERUT, Michael et alli (eds.). 2001. *Fundamentos Del Diseño Gráfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

BONNOT, Thierry. 2002. *La Vie Des Objects*. Collection Ethnologie de la France. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication. Mission du Patrimoine Ethnologique. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

BRAGANÇA, Aníbal *et alli*. 1992. *O consumidor de livros de segunda mão. Perfil do cliente dos sebos*. São Paulo: ECA/ USP.

_____ & SANTOS, Maria Lizete dos. 2002. *A profissão do poeta (13 pequenos ensaios e depoimentos em homenagem a Geir de Campos) e Carta aos livreiros do Brasil, poemas e outros textos inéditos de Geir de Campos*. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro.

BRINGHURST, Robert. 2005. *Elementos de estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify.

BURY, Richard de. 2004. *Philobiblon*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial.

CARDOSO, Rafael. 2004. *Introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher.

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

CAVALCANTE, Carlos. 1973. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: Ministério da Educação (MEC).

CAVALCANTI, Lauro (org.). 2001. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura, 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

CHARLE, Christophe. 2004. *La Siècle De La Presse (1830-1939), L'Univers Historique*. France: Éditions Du Seuil.

CORON, Antoine (direction). 1988. *Des Livres Rares Depuis L'Invention de L'Imprimiere*. France: Bibliothèque Nationale.

CORRAL, Milagros del. 2003. "A anatomia do livro". In: PORTELLA, Eduardo (org.) *Reflexões sobre o caminho do livro*. São Paulo: Unesco/Editora Moderna.

COSTA, Cacilda Teixeira da. 2000. *Livros de arte no Brasil - edições patrocinadas*. São Paulo: Itaú Cultural.

COSTA, Cecília. 2002. "O amante dos livros: o bibliófilo José Mindlin ganha documentário" e "Cecília Costa participa de homenagem a Castro Maya". *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 maio. Prosa & Verso, p. 2.

- CRENI, Gisela. 1997. *Os artesãos do livro como uma alternativa no mercado editorial brasileiro*. Dissertação (Mestrado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- DIAS, João José Alves. 1994. *Iniciação à bibliofilia*. Lisboa: Pró-Associação Portuguesa de Alfarrábistas.
- DREYFUS, John e RICARDEAU, François (org.). 1985. *La Chose Imprimée*. Paris: Editions Retz.
- FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. 1999. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- FLAUBERT, Gustave. 2001. *Bibliomania*. Trad. Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- FOUCHÉ, Pascal (direction). 1998. *L'Édition Française Depuis 1945*. France: Éditions du Cercle de la Librairie.
- FREITAG, Bárbara. 2003. “Era informal e o uso do livro”. In: PORTELLA, Eduardo (org.) *Reflexões sobre o caminho do livro*. São Paulo: Unesco/Editora Moderna.
- FRIEIRO, Eduardo. 1957. *Os livros nossos amigos*. 3ª ed., São Paulo: Pensamento.
- FUENTES, Rodolfo. 2006. *A prática do design gráfico, uma metodologia criativa*. São Paulo: Edições Rosari.
- HALLENWELL, Laurence. 2005. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora Universidade São Paulo.
- HEITLINGER, Paulo. 2006. *Tipografia: origens, formas e uso das letras*. Lisboa, Portugal: Dinalivro.
- JASPERT, Berry & Johnson. 1983. *The Encyclopedia of Typefaces*. Poole: Blandford Press.
- HOUAISS, Antônio. 1983. *Elementos de bibliologia*. Brasília: Hucitec.
- JURY, David. 2007. *O que é tipografia?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- KARL, Frederick Robert. 1988. *Moderno e modernismo, a soberania do artista 1885-1925*. Série Logoteca. Rio de Janeiro: Editora Imago.

KNYCHALA, Catarina Helena. 1983. *O livro de arte brasileiro (teoria, história, descrição: 1808-1980)*. 2 vol. Rio de Janeiro: Presença/Pró-memória/INL.

KOPP, Rudnei. 2004. *Design gráfico cambiante*. 2ª ed., Santa Cruz do Sul: Edunisc.

LAFFARGUE, Léon. s.d. *La Reliure*. Paris: H. Morin Éditeur.

LEITE, João de Souza. 2003. *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva.

LESSA, Washington Dias. 1985. *Dois estudos de comunicação visual*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

LIMA, Guilherme Silva da Cunha. 1997. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

LUZ, Ângela Ancora da. 2005. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama.

MAGALHÃES, Aloísio e outros. 1975. *Editoração hoje*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.

MARTIN, Henri-Jean. 2000. *La Naissance Du Livre Moderne (XIVe, XVIIe siècles)*. France: Éditions du Cercle de la Librairie.

MARTINS, Carlos. 1995. "Raymundo Ottoni de Castro Maya: legado de um homem de cultura". In: *The Journal of Decorative and Propagand Arts*. Número dedicado ao Brasil, 1845-1945. n. 21, Flórida.

MARTINS, Wilson. 1996. *A palavra escrita, história do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Editora Ática.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido; MINDLIN, José. 1999. *Não faço nada sem alegria: a biblioteca indisciplinada de Guita e José Mindlin*. São Paulo: Museu Lasar Segall. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya/Iphan/Minc.

MELO, Chico Homem de. 2005. *Signofobia*. São Paulo: Edições Rosari.

MINDLIN, José. 1997. *Uma vida entre livros: reencontros com o tempo*. São Paulo: Editora Edusp/Cia. da Letras.

MORAES, Rubens Borba de. 2005. *O bibliófilo aprendiz*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

- MOUTINHO, Stella Rodrigo Octavio. 2002. "Reinvenção fina de textos brasileiros: a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil". In: ALENCAR, Vera (Org.). *Castro Maya bibliófilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 102-119.
- MUSEUS CASTRO MAYA. 1996. Rio de Janeiro: Banco Safra.
- MUSEUS CASTRO MAYA. 2005. *Segredos da biblioteca Castro Maya: erotismo e arte*. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya.
- NIEMEYER, Lucy. 1997. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: Editora 2AB.
- PAIXÃO, Fernando (coord.). 1996. *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Editora Ática.
- PONTUAL, Roberto. 1969. *Dicionário de artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- PORTA, Frederico. 1958. *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Ed. O Globo.
- ROCHA, Cláudio. 2004. *Tipografia comparada*. São Paulo: Edições Rosari.
- ROUANET, Sérgio Paulo. 2003. "Do fim da cultura ao fim do livro". In: PORTELLA, Eduardo (org.) *Reflexões sobre o caminho do livro*. São Paulo: Unesco/Ed. Moderna.
- ROUYEYRE, Edouard. 2000. *Dos livros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- SANTOS, Rosina Bahia Carvalho dos. 1995. *A antiga biblioteca de Carlos e Margarida Costa Pinto*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 1995.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. 1997. *Castro Maya: anfitrião*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya.
- STRUNCK, Gilberto. 2001. *Como criar identidades visuais para marcas de sucesso: um guia sobre o marketing das marcas e como representar graficamente seus valores*. Rio de Janeiro: Rio Books.
- THE JOINT STEERING COMMITTEE FOR REVISION OF AACR. 2004. *Código de Catalogação Anglo-Americano*. 2ª ed., revisão 2002. São Paulo: Imprensa Oficial.
- TORERO, José Roberto. 1988. *Xadrez, truco e outras guerras*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.
- TSCHICHOLD, Jan. 2007. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial.

SILVEIRA, Júlio e RIBAS, Martha (Orgs.). 2004. *A paixão pelos livros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

VILLAS-BOAS, André. 2002. *Identidade e cultura*. Rio de Janeiro: 2AB.

VOUCAIRE, Michel. 1981. *La Bibliophilie*. 2ª ed., Col. Que sais-je? Paris: PUF.

WYE, Deborah (org). 2003. *El Libro Russo de Vanguardia, 1910-1934*. New York: The Museum of Modern Art.

RAMALHO, Cristina. 2002. *O livro e a leitura na Lei Federal de Incentivo*. São Paulo: Metalivros.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Bibliotecas. Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça. Acervo BALM. <<http://www.academia.org.br>>. Último acesso em 21 jan. 2008.

CULTURA LETRADA. Disponibilização de textos virtuais. <<http://groups.google.com/group/cultura-letrada>>. Último acesso em 3 nov. 2007.

ENTRELIVROS. Raras edições. Disponível em: <http://www.2.uol.com.br/entrelivros/reportagens/raras_edicees_poucos_leitores_uma_confraria_imprimir.html>. Último acesso em 3 mar. 2008.

ESCRITÓRIO DO LIVRO. Disponibilização de textos virtuais. <<http://www.escrioriolivro.org.br>>. Último acesso em 12 out. 2007.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Catálogos, Acervo, Obras raras. Disponível em <<http://www.bn.br/site/default.htm>>. Último acesso em 20 jan. 2008.

GLATT&IMAGES. Digigrafia. <http://www.glatt.com.br/tec_digigr.asp>. Último acesso em 23 abr. 2008.

JORNAL DO BRASIL. Caderno Domingo. Disponível em <<http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernos/domingo/2002/04/27>>. Último acesso em: 23 set. 2002.

MUSEUS CASTRO MAYA. Coleções. Os Cem Bibliófilos. <<http://www.museuscastromaya.com.br/colecoes.htm>>. Último acesso em 15 mar. 2008.