

# ***A Construção de um imaginário moderno: as capas da Editora Civilização Brasileira (1960/1975).***<sup>1</sup>

**Amaury Fernandes**

*“Tudo, no mundo, existe para ser colocado num livro”.*

Mallarmé

## ***Introdução***

Juscelino, Jânio, Jango, Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel. Bossa Nova, Festivais, Tropicália; *“Caminhando e Cantando”*, *“Eu te amo meu Brasil”*, *“... na boiada já fui boi / boiadeiro já fui rei...”*; Chico e Tom, Toquinho e Vinícius (éramos bem melhores em termos de duplas musicais); Elis balançando os braços, *“Hoje tem arrastão...”*. Rogério, Roberto, Jairzinho e Paulo César (linha de ataque do Botafogo, e da seleção brasileira, em fins dos anos 60); Pelé rolando a bola *“redondinha”* para Carlos Alberto *“encher”* o pé – *“É tricampeão!!!”*. Glauber Rocha, *“Deus e o diabo na terra do sol”*; Dias Gomes, *“Pagador de Promessas”*, Palma de Ouro; Vianinha, *“Grande Família”*; a televisão começando, em preto e branco primeiro, depois com uma película colorida colada sobre a tela, e, finalmente, a cores mesmo; *“Bandeira Dois”*, *“Gabriela”*, *“Garibaldi”*, *“Vila Sézamo”*, uma série de imagens e personagens. Toda esta cacofônica coletânea de fragmentos de memória enchem-me olhos, ouvidos, e narinas... e foi a partir dela que construí minha pesquisa, foi do ponto de vista mais internamente visceral que trabalhei, me apropriei de minha experiência profissional e dos seus pontos de contato com a história mais recente do nosso país para realizar este trabalho.

Linotipista, arte-finalista, layoutista, ilustrador, produtor gráfico, designer, diretor de criação, gerente de área de projetos, consultor de projetos gráficos, professor... exerci toda uma seqüência de funções e atividades pertencentes a um mesmo ramo de conhecimento e labor: as artes gráficas. Foi através dela que procurei entender, e explicar o melhor possível, os funcionamentos da criação artística entendida como a formulação de um sistema de comunicação, como considero que são as obras de arte.

No conjunto de trabalhos estudados é possível observar a transposição de grande parte do vocabulário formal das vanguardas artísticas das primeiras sete décadas do século XX para um meio da indústria cultural, além de outras apropriações feitas sobre estruturas gráficas e linguagens visuais já sedimentadas do imaginário da própria cultura de massa. O foco central de minha análise do material é de caráter semiológico; onde, através da organização, catalogação e classificação do conjunto das imagens e da busca pela estrutura lógica de construção do pensamento evidenciada pela sistematização destas imagens, procurei demonstrar a formulação de uma linguagem, que ocorre como uma resposta gráfica da intelectualidade brasileira dos anos 60 e do início dos anos 70 no confronto com as elites econômicas e políticas.

O desenvolvimento da pesquisa foi facilitado pelo conhecimento deste universo (o mercado editorial) e do elemento de cultura material escolhido (o livro), que me é familiar desde muito tempo, seja como leitor em um primeiro contato, seja como responsável pela sua produção, já na vida profissional. A casa editora também me é familiar, pois comecei a trabalhar como capista dela dois anos antes de Ênio Silveira falecer, e pude viver o privilégio de conviver profissionalmente com um dos maiores editores deste país. Desta forma, os sons e cheiros de uma gráfica; a poeira e prateleiras tortas pelo peso dos livros das estantes da sala de trabalho de Ênio, ou do acervo da editora; o vocabulário específico do meio, ou os pensamentos e as formas de expressão dos profissionais deste, tudo enfim que envolve este universo, não foi se tornando familiar a mim ao longo da pesquisa: estes dados já faziam parte do meu pertencer ao mundo.

Inicialmente pareceu-me que estaria tratando sobre o design brasileiro; pesquisando, analisando e organizado o conhecimento sobre suas raízes e escrevendo um pouco de sua história – e sob certos aspectos foi o que fiz, pois estes trabalhos podem ser estudados como formuladores de um pensamento inicial do design brasileiro, mais voltado para as questões pertinentes à nossa identidade, livres da importação de padrões exógenos a nossa cultura. Contudo o desenvolvimento da pesquisa demonstrou que o que estudava não era bem fruto do pensamento característico do que qualifico como design (uma atividade eminentemente projetiva, direcionada para a ordenação e facilitação de uso, comunicação e/ou interação entre objeto, usuário e produção); o que de mais valioso a pesquisa me apontou foram às relações estabelecidas a partir da imagem, foram as questões relativas ao construir uma linguagem baseada em um código inteiramente formulado por elas, sendo que esta está, efetiva e fortemente vinculada a um pensamento artístico, e não compromissada fundamentalmente com fatores projetivos (como o design estaria). Estas imagens, e a linguagem que engendram, são o fruto de um conflito de classes, com já disse; os fatores preponderantes no processo de concepção dos trabalhos pouco tinham de ligação com a atividade projetiva: direcionam -se muito mais as questões primordiais das construções de linguagens artísticas, de confrontos ideológicos e das elaborações de um pensamento em suas formulações plásticas – conforme ensina Pierre Francastel em “*Pintura e sociedade*” e “*A realidade figurativa*”<sup>2</sup> –, remetem -se às necessidades expressivas de uma categoria social particular em uma situação histórica também particular: a elite intelectual brasileira em seu confronto com as elites políticas e econômicas em um dos períodos mais rico culturalmente do século XX (1960 / 1975), pois no objeto desse estudo vê-se que “*o que ocorre de fato é que a arte, servindo em todas as épocas como meio de expressão e de propaganda, é um dos veículos da ideologia de seu tempo*”<sup>3</sup>, e as capas publicadas pela Editora Civilização Brasileira estão perpassadas pela ideologia deste estamento social.

Assim, através dessas imagens busco compreender esta fantástica ferramenta humana: a linguagem. Este sistema de dupla articulação é a minha grande procura, pois é “*mais sensato pensar que foi a linguagem que criou o homem e não o homem que criou*

a linguagem, **desde que se acrescente que o homínida criou a linguagem**<sup>4</sup>. Por conseguinte foi ao processo de elaboração de uma linguagem constituída por imagens que me dediquei, compreendendo que a “(...) *linguagem não é só verbo e escrita, é também um método, uma tática de pensamento, um projeto de compreensão –, obriga-se a um comprometimento cultural*”<sup>5</sup>. Intentei dissecar como código visual estabelecido pelo imaginário de um segmento social pôde se expandir e influenciar os de outros setores da sociedade brasileira.

### **O livro e o mercado editorial brasileiro.**

A existência de um mercado editorial no Brasil<sup>6</sup> somente pode ser efetivamente registrada após a chegada de Dom João VI, com a vinda oficial dos primeiros equipamentos impressores juntamente com a família real. Com o início da produção nacional o livro brasileiro adota um aspecto gráfico semelhante aos editados na França: miolos impressos tipograficamente, com capas duras revestidas de marroquim ou outro material similar, tendo, comumente aplicados a elas relevos secos e tendo arabescos e letras impressas em tons de dourado. Este padrão se desdobra, já de meados para final do século XIX em outros menos elaborados, que visavam um menor custo de fabricação e um público de menor padrão aquisitivo. Esta é a descrição básica do que classifiquei como “**Padrão Francês**”, o estilo gráfico de implantação do livro no Brasil (ilustração 01).

No início do século XX as editoras brasileiras começam a produzir suas publicações com novos aspectos gráficos, e entre estes se destaca o padrão gráfico elaborado por Monteiro Lobato e Octalles Marcondes Ferreira para a Companhia Editora Nacional – CEN (ilustração 01). Muito calcado em capas coloridas, com ilustrações realistas e descritivas muito próximas das utilizadas em peças publicitárias contemporâneas destas publicações e que lembram o estilo dos trabalhos de Norman Rockwell, estabelece um novo visual no livro brasileiro mais vinculado ao imaginário que Lobato havia encontrado em sua estada nos Estados Unidos da América do Norte.

Posteriormente a elaboração deste padrão gráfico, e com igual destaque, uma outra empresa produz novos aspectos para o livro nacional. A Livraria José Olympio Editores possuindo um catálogo de publicações focado em títulos da literatura nacional desenvolveu diversos trabalhos explorando a linguagem gráfica da modernidade das artes plásticas brasileiras dos anos 20, 30 e 40. Trabalhos apoiados em uma linguagem visual expressiva, tendo grande proximidade com trabalhos de Cândido Portinari e de outros artistas de igual importância no cenário nacional.

Para escolher a Editora Civilização Brasileira, dentre tantas opções, e conseqüentemente de Ênio Silveira<sup>7</sup> como objetos de estudo tive como motivação o conhecimento da importância de ambos no cenário nacional.

Fundada no final da década de 20 a editora logo passa para o controle de Octalles Marcondes Ferreira (já proprietário da Companhia Editora Nacional) e, na década de 50, passa a ser administrada por Ênio Silveira, que era seu genro. Aos poucos Ênio

adquire as cotas dos outros sócios e, por fim, as de Octalles, tornando-se o controlador da editora. Mesmo anteriormente a assumir o completo controle acionário da editora Ênio já promovia uma série de mudanças no aspecto gráfico do livro brasileiro, introduz as orelhas nas capas, o corte trilateral do miolo e a conseqüente separação das folhas, lança campanhas publicitárias para vender suas edições e, principalmente, começa a contratar toda uma equipe de capistas que promoverão uma revolução visual na capa de livro brasileira.

Nomes com Roberto Pontual, Marius Lauritzen Bern, Dounê e Léa Caulliraux foram responsáveis por trabalhos memoráveis, capas que absorveram pela primeira vez no Brasil o pensamento plástico das vanguardas da arte moderna mundial adotando um imaginário inconcebível em qualquer outra casa editora, e entre todo o extenso grupo de capistas se destaca um nome acima de todos os demais: Eugênio Hirsch.

Apontado e citado várias vezes por Ênio Silveira como o grande artista gráfico responsável pela mudança de padrão nas capas da casa, Eugenio é a síntese do pensamento plástico que dominava a editora no período.

Nascido em Viena no ano de 1923, sua família mudou-se para a Argentina em 1938, fugindo do “*angelus*” que renunciava a guerra que se abateria sobre a Europa pouco depois. Em 1946 Monteiro Lobato iniciou contatos para tentar trazê-lo ao Brasil para de que ele ilustrasse o “*Sítio do pica-pau amarelo*”, mas faleceu antes de concretizar a sua contratação. Em 1955 Eugenio muda-se para o Brasil por conta própria, em 1959 começa a trabalhar para Editora Civilização Brasileira.

“*Uma capa é feita para agredir, não para agradar*”<sup>8</sup>, esta é a mais “*famosa*” frase do capista, e em nenhuma outra editora que tenha trabalhado ele encontrou tanta liberdade de ação quanto na casa de Ênio Silveira; se o editor era o catalisador da revolução, Eugenio era a principal substância gráfica dela.

Dono de um traço fortemente expressivo no seu desenho, e com uma capacidade de se apropriar de todo e qualquer estilo artístico, seus trabalhos são referência para o desenho gráfico brasileiro desde fins dos anos 50. Seu traço elegante, atípico e totalmente anômico cria um imaginário diferenciado de tudo que acontecera antes no mercado editorial brasileiro. Eugenio Hirsch com seu trabalho ajudou a mudar a face do livro brasileiro, pois com um “*desenho novo e original que se [tornou] (...) o instrumento perfeitamente amalgamado de um discurso de ruptura*”<sup>9</sup>.

“(...) não havia integração entre o conceito do livro, o desenho e a letragem. Ou seja, não havia design.

Foi Hirsch quem começou a fazer isso, assim como também introduziu o abstracionismo ao deformar ou apenas sugerir as figuras com seu desenho forte e insolente. Nas cores, tinha uma insólita preferência pelo roxo – era o rei do roxo. Sua tipologia era variadíssima e, pela primeira vez, a lombada dos livros também passou a ser criativa.

Durante a década de 60, as capas de Hirsch deram um rosto moderno à Civilização Brasileira e influenciaram uma geração inteira de artistas gráficos, capistas ou não”<sup>10</sup>.

Dono de uma forte personalidade e de um jeito viver muito diferente do comum, “*a alucinada criatividade de Hirsch refletia seu jeito de ser na vida. Não que (...) ele fosse excêntrico para os padrões ‘normais’. Os próprios excêntricos de Ipanema o achavam excêntrico*”<sup>11</sup>.

Dotado de uma compreensão peculiaríssima do processo de comunicação, por vezes “*exagerava na criatividade, entortando o título, provocando torcicolos no leitor e estilizando o nome do autor*”<sup>12</sup>, ia bem além do possível para manter intacto o processo de leitura, convertendo as letras mais em imagens da composição que em elementos de transmissão de informação textual. Com suas capas desconstruiu o padrão equilibrado e estabeleceu que tudo é possível como imaginário a ser utilizado para construir capas de livros, criando verdadeiras obras-primas das artes gráficas.

E neste rico cenário, composto pelas mais de 1450 imagens de capas registradas na pesquisa de campo e por personagens fundadores da cultura brasileira foi onde procurei decodificar a linguagem estabelecida por estes artistas e concebida tendo como principal motor a liberdade e o incentivo providos por Ênio Silveira.

### ***A construção de um imaginário moderno.***

A intenção principal desta parte do trabalho é a de organizar as imagens pesquisadas de forma a que se possa constituir, com elas, uma taxionomia visual, para que, assim organizado, o acervo permita a interpretação e decifração do pensamento dos seus autores; e, com isso, comprovar as hipóteses levantadas neste trabalho; parafraseando Barthes procurei compreender e estabelecer o “*grau da imaginatura*”<sup>13</sup> presente nos trabalhos.

A utilização desse método, da conversão do conjunto de capas em um léxico, mais que possível foi necessário, pois ele permite demonstrar que “*a imagem transforma-se numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita ela exige uma léxis*”<sup>14</sup>. Assim, cada imagem foi tratada como sendo uma lexia componente do vocabulário específico deste grupo de atores sociais, a uma parte dessa “*escrita*”.

Não foi possível isolar cada idioleto (conjunto formado pelos trabalhos de um único autor) apesar de por vezes ter me sentido tentado a fazê-lo, fundamentalmente porque para identificar a autoria das capas estudadas necessitaria abrir a proteção que envolve os livros e, assim procedendo estaria os expondo a destruição pelas más condições de guarda em que se encontram. Por mais que me sentisse tentado a estabelecer os idioletos individuais por outras vias, somente a partir das poucas unidades em que possuía uma identificação de autoria e através das diferenças de estilo existentes entre os trabalhos – mesmo as acreditando nítidas –, ou através dos repertórios de recursos técnicos utilizados nas capas, pareceu-me muito arriscado fazê-lo, fosse o mais importante do conjunto, o

de Eugênio Hirsch, ou outros significativos, como os de Dounê, ou de Lauritzen Bern, o evitei; além de acreditar estar criando uma grande fonte de imprecisões, devido ao grau elevado de risco de incorrer em equívocos de autoria que isso acarretaria, o conhecimento da censura que os mesmos autores sofriam em outras editoras levou-me a acreditar que esta informação era secundária.

Desta forma optei por estabelecer conjuntos de trabalhos que se assemelhassem pelos fatores das linguagens utilizadas em seus aspectos visuais; fazendo a tipificação de cada subconjunto, do total pesquisado, tendo como ponto de partida unicamente as formas do imaginário nele existente, e a que tipos de discursos visuais estas se vinculam, “*submetendo a[s] image[ns] a uma análise espectral das mensagens que pode[m] conter*”<sup>15</sup>.

Através dos volumes de publicações da editora sua variação pude estabelecer alguns dados para o entendimento dos fatos ocorridos.

Entre os anos de 1960 e 1964 a editora mantém um ritmo de “*velocidade de cruzeiro*”, publicando uma média anual de cerca de 60 títulos (média de cinco novos títulos ou reedições ao mês, ou um por semana, como relata Ênio em mais de uma entrevista); entre 1964 e 1968 a editora trabalha em ritmo acelerado, mais que dobrando a média de publicações, este fato é resultado da verdadeira “*guerrilha intelectual*” implementada por Ênio contra o governo militar. A editora se transforma em um dos principais focos de resistência ao regime implementado no país pelos setores que alcançam o poder com o golpe de estado de abril de 1964. Como consequência desta postura política ocorrerem apreensões e atentados contra as instalações da editora, principalmente após a promulgação do AI-5. Devido às perseguições promovidas contra Ênio e contra a empresa ela começa a enfrentar, cada vez mais, sérios problemas financeiros, e em 1969 o ritmo de publicações cai para, aproximadamente, 2/3 do que vinha sendo feito, o que, ainda assim, é um volume significativamente superior ao publicado em anos anteriores ao golpe de 1964.

Entre os anos de 1969 e 1972 as edições oscilam entre cerca de 70 a 120 títulos por ano, alternando anos “*cheios*” com anos mais “*vazios*”, movimento ocasionado pelas dificuldades financeiras, mais fortes, que a editora enfrenta neste período; e o ápice destes problemas econômicos, em grande parte ocasionados pelos ataques, físicos, comerciais e financeiros dos simpatizantes do regime militar, ocorre em 1973 quando a editora volta aos patamares de publicações anteriores ao golpe, para, progressivamente em 1974, recuperar o “*fôlego*” para o “*contra-ataque*” de 1975, quando atingiu a marca de 158 títulos editados, o maior volume de lançamentos de todo o período estudado.

Dentre as 1.473 capas listadas como existentes no acervo, consegui registrar fotograficamente 1.447 imagens (98,01% das capas listadas), assim não foram localizadas apenas 26 capas do total, o que, dadas às condições difíceis de realização da pesquisa de campo, considero um total bastante abrangente para a realização do trabalho.

Entre as imagens localizadas ainda pude observar a ocorrência do que tipifiquei como “*padrão francês*” (capa dura) em 14 títulos editados no período, algumas com a

ocorrência de publicações já no novo parâmetro industrial de edição (capa flexível e com imagens) e outras não; este padrão novo começou a ocorrer na editora durante a década de 40, mas ainda preso aos parâmetros estéticos anteriormente praticados no mercado editorial brasileiro – especialmente ao padrão gráfico da C.E.N.

A seleção do material isolou do total registrado um volume final de 1.280 imagens com um grau de diferenciação significativo, e, com este material, compus o que intitulei de meu *corpus* imagético. Enfrentei em seguida a necessidade de especificar os elementos que, como fontes de critérios, serviram para a separação dos conjuntos de peças existentes no todo do *corpus* (aos quais chamo de descritores icônicos) e a feitura da taxionomia visual a qual me propus através da descrição e da tipificação destes. Inicialmente<sup>16</sup> as capas foram diferenciadas entre dois grandes eixos de mensagens codificadas através dos elementos presentes no imaginário dos trabalhos, pela importância visual das mensagens lingüísticas, aquelas que são as referenciados nos processos de leitura textual, os trabalhos foram divididos entre: as capas **tipológicas** (aquelas onde predominam as imagens originariamente referentes ao processo de escrita e leitura) e as capas **imagéticas** (aquelas onde predominam as imagens que não se prestam a uma leitura textual convencional).

Assim formulei os dois descritores iniciais de tipificação dos trabalhos nos seguintes termos:

**Tipológicas:** sob este conceito agrupam-se os trabalhos do acervo pesquisado, nos quais há destaque marcante do grupo de elementos visuais tipográficos (elementos de mensagens lingüísticas); nestas peças verifiquei o predomínio de elementos como: letras, algarismos, sinais de acentuação e outros elementos ortográficos, quer sejam de origem industrial ou manuscritos, em detrimento de outros elementos imagéticos (figurativos ou abstratos), ainda que os elementos tipográficos sejam utilizados de forma não convencional, ou com finalidade diversa da sua tradicional função de registro escrito, e assim se transformem em elementos de mensagens icônicas diversas do código lingüístico. Assim, resumidamente, se pode dizer que as peças agrupadas sob esta tipificação são aquelas em que a presença de elementos convencionais de escrita e leitura é a principal no todo da estrutura visual.

**Imagéticas:** sob este conceito agrupam-se os trabalhos do acervo pesquisado, nos quais há destaque marcante para os outros grupos de elementos visuais, aqueles que não são destinados aos registros convencionais de escrita e leitura, e que podem ser classificados como mensagens plásticas. Neste estudo chamarei, arbitrariamente, a estes elementos de imagéticos; nestas peças verifiquei a maior presença compositiva dos elementos figurativos ou abstratos; sejam eles obtidos através de recursos fotográficos, ilustrativos, pictóricos ou de qualquer outro tipo; desde que estes elementos sejam os dominantes na estrutura compositiva. Assim, as peças agrupadas sob esta tipificação são aquelas em que há, no todo da estrutura compositiva, forte presença imagética, em detrimento mesmo da legibilidade dos textos escritos.

O grupo de capas **imagéticas**, o maior em termos quantitativo, foi dividido de acordo com uma tipificação secundária. Inicialmente procurei distinguir, dentro do conjunto dos trabalhos, aqueles que incorporassem imagens oriundas de atitudes e modos de representação característicos do que Edgar Morin conceitua como cultura de massas, tais como a fotografia e a ilustração de finalidade restritamente descritiva ou marcadamente pedagógica; ou aquelas capas nas quais a apropriação das imagens fosse feita pela cópia direta e literal do trabalho artístico já existente, ou ainda trabalhos com ligações fortes com as linguagens características dos trabalhos publicitários veiculados no período estudado. A estas denominei como **Imagéticas Massivas**.

Na outra divisão deste grupo pus as peças que apresentam forte presença de elementos característicos das manifestações tradicionais da chamada “*alta cultura*”. A estas chamei de **Imagéticas Tradicionais**, e neste grupo estão colocadas todas as capas que incorporam, direta e originalmente, não elementos prontos, mas estruturas de pensamento plástico claramente originárias das linguagens das técnicas clássicas artísticas do desenho, da pintura e da gravura – como a xilogravura ou a litografia – utilizadas por profissionais das chamadas artes plásticas.

Em alguns casos as imagens dos textos, referentes aos títulos e aos nomes dos autores das obras, tentam fixar a mensagem icônica polissêmica, mas, em outros casos, a forte manipulação das tipologias pelos capistas ou a sua distribuição espacial aparentemente desorganizada e pouco convencional, denunciam seu emprego com funções imagéticas. Em muitos casos não há uma “*função repressiva dos textos*”, e, no conjunto de trabalhos estudados, eles muitas vezes são somados às imagens na estruturação da composição gráfica do trabalho, a relação de complementaridade entre imagem e texto aqui se refunda: ambos os grupamentos de mensagens se complementam, alternam-se como elementos de significação dominantes, efetivamente complementam um a mensagem contida pelo outro.

Ainda que iniciando o trabalho de classificação com descritores tão genéricos, encontrei entre as peças, exemplos que ficavam a meio caminho de um ou de outro descritor e que não me deram condições plenas de enquadrá-los nem como tipológicos, nem como imagéticos. Necessitei então da criação de uma terceira opção de descritor, para nela agrupar estes trabalhos; uma designação para aqueles trabalhos nos quais houvesse um equilíbrio entre os elementos dos dois eixos iniciais de descritores. Chamei estes trabalhos de capas **híbridas**: peças nas quais não há um predomínio marcante nem de tipologias nem de imagens, mesmo que um dos grupos seja levemente privilegiado e, sob este conceito, agrupei os trabalhos do acervo pesquisado, nos quais não há destaque marcante de um dos dois grupos principais de descritores icônicos; e em algumas peças verifiquei o uso predominante de um destes elementos com finalidade inversa a sua tradicional.

Os movimentos de ocorrência destas tipificações manifestam claramente a progressiva substituição dos padrões de pensamento plástico expressos por cada um desses grupamentos.

Em um primeiro momento, no qual ainda é possível encontrar dentro do acervo pesquisado algumas capas no “**padrão francês**”, o estilo gráfico herdado da Companhia Editora Nacional já está sendo progressivamente substituído por outro. Mais rebelde, não conformado aos padrões estabelecidos com aceitáveis e utilizando um imaginário muito agressivo, este novo padrão deixa claro que se constitui em uma linguagem criada sobre a apropriação da estrutura de pensamento plástico de muitas das vanguardas ocorridas no início do século XX, e mesmo de algumas contemporâneas aos trabalhos da Editora Civilização Brasileira – como as diversas capas neoconcretas existentes no conjunto pesquisado.

A linguagem deste novo padrão exacerba-se marcadamente durante os anos em que a repressão do regime militar contra seus opositores foi mais brutal, e compõe um imaginário que não ocorre em outras casas editoras com uma freqüência ao menos próxima da que ela se manifesta na casa estudada.

A partir de 1972 esta linguagem começa a sofrer transformações e a dissolver-se em um estilo que vai se consolidar após o período estudado na maioria das editoras nacionais. Este padrão gráfico é fundamentalmente baseado em trabalhos similares aos que tipifiquei como **imagéticos massivos**, constituintes de um imaginário desprovido da capacidade expressiva, do arrojo gráfico e da inteligência plástica manifestada pelos trabalhos predominantes no período anterior ao ano de 1972.

## **Conclusão**

Quando o regime militar começa um processo de distensão – pouco após 1975 – este em muito é resultante das atitudes firmes de oposição adotadas inicialmente pela intelectualidade, mas que acabam por refletir até mesmo em setores da sociedade brasileira que inicialmente apoiaram o golpe de 1964. É este processo vai resultar no retorno ao regime democrático já na década de 80.

Em muitos momentos ao longo dos chamados “*anos de chumbo*” uma das expressões mais contundentes da oposição ao regime militar podia ser encontrada nos textos das publicações da Editora Civilização Brasileira. Também investida em uma linguagem que muitas vezes era mais jocosa ou mais agressiva, a mesma oposição encontrava outra forma de expressão no imaginário composto pelas capas dessas publicações.

A reconquista da normalidade democrática ocorrida após o período de transição em muito é devida ao grupo de homens que, como Ênio Silveira, se mantiveram firmes e serenos na oposição sistemática e inteligente aos dirigentes do período ditatorial e aos seus simpatizantes, minando as resistências desse regime não com dinamite ou outro

explosivo qualquer, mas com uma arma muito silenciosa, porém bem mais destruidora: livros.

### **Bibliografia**

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1993. 9. ed.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escritura**. São Paulo : Cultrix, 1971.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.

BRITO, Ronaldo. **Fato estético e imaginação histórica**. In: MOREIRA, Maria Ester , PAIVA, Márcia de (Coord.). *Cultura. Substantivo plural: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes e literatura*. Rio de Janeiro / São Paulo : Centro Cultural do Banco do Brasil / 34, 1995.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca**: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo : Perspectiva, 1998. Coleção debates. 5. ed.

FÉLIX, Moacyr (Org.). **Ênio Silveira**: arquiteto de liberdades. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1998.

FERREIRA, Jerusa Pires (Org.) et al. **Ênio Silveira**. São Paulo : Com-Arte / Edusp, 1992. Coleção editando o editor.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo : Perspectiva, 1993. Coleção estudos. 2. ed.

\_\_\_\_\_. **Pintura e sociedade**. São Paulo : Martins Fontes, 1990. Coleção a.

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

MORIN, Edgard. **O enigma do homem**: para uma nova antropologia. Rio de Janeiro : Zahar, 1975. Biblioteca de ciências sociais. p. 80. Grifos do autor.

PAIXÃO, Fernando (Coord.). **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo : Ática, 1996.

### **Referência Bibliográfica:**

**A Construção de um Imaginário Moderno**: As Capas da Editora Civilização Brasileira (1960 / 1975) em: **Arte & Ensaio**. FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (org.). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Belas Artes - UFRJ, 2001. nº 8. p. 28 / 37.

### **(Footnotes)**

<sup>1</sup> - Este artigo é resultante de uma síntese da dissertação de mestrado de mesmo título defendida na EBA/UFRJ no ano de 2001.

<sup>2</sup> - FRANCASTEL, Pierre.

#### **Pintura e sociedade**

. São Paulo : Martins Fontes, 1990. Coleção a. e em: FRANCASTEL, Pierre.

#### **A realidade figurativa**

. São Paulo : Perspectiva, 1993. Coleção estudos. 2. ed. Nesses estudos Pierre Francastel vincula o surgimento das diferentes formas de representação visual a mudanças no padrão de pensamento da civilização ocidental.

<sup>3</sup> - FRANCASTEL, Pierre.

### **A realidade figurativa**

. São Paulo : Perspectiva, 1993. Coleção estudos. 2. ed. p. 57.

<sup>4</sup> - MORIN, Edgard.

### **O enigma do homem**

: para uma nova antropologia. Rio de Janeiro : Zahar, 1975. Biblioteca de ciências sociais.

p. 80. Grifos do autor.

<sup>5</sup> -

BRITO, Ronaldo.

### **Fato estético e imaginação histórica**

. In: MOREIRA, Maria Ester , PAIVA, Márcia de (Coord.). Cultura. Substantivo plural: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes e literatura. Rio de Janeiro / São Paulo : Centro Cultural do Banco do Brasil / 34, 1995. p. 197.

<sup>6</sup> - Sobre o mercado editorial brasileiro ou sobre os aspectos gráficos do livro no Brasil serviram de referências para esta pesquisa os seguintes títulos:

PAIXÃO, Fernando (Coord.). e

### **Momentos do livro no Brasil**

. São Paulo : Ática, 1996.,

HALLEWELL, Laurence.

### **O livro no Brasil**

: sua história. São Paulo : EDUSP, 1985.

<sup>7</sup> - Para dados biográficos de Ênio Silveira consultar: FÉLIX, Moacyr (Org.).

### **Ênio Silveira**

: arquiteto de liberdades. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1998. e FERREIRA, Jerusa Pires (Org.) et al.

### **Ênio Silveira**

. São Paulo : Com-Arte / Edusp, 1992. Coleção editando o editor.

<sup>8</sup> - CASTRO, Ruy.

### **Ela é carioca**

: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo : Companhia das Letras, 1999. p. 164.

<sup>9</sup> - ECO, Umberto.

### **Apocalípticos e integrados**

. São Paulo : Perspectiva, 1998. Coleção debates. 5. ed. p. 66.

<sup>10</sup> -

CASTRO, Ruy. Op. cit, p. 163.

<sup>11</sup> -

CASTRO, Ruy. Op. cit, p. 163 e 164.

<sup>12</sup> -

CASTRO, Ruy. Op. cit, p. 164.

<sup>13</sup> - “

### *Imaginatura*

“ é uma licença poética sobre o termo “

*escritura*

“ de: BARTHES, Roland.

**O grau zero da escritura**

. São Paulo : Cultrix. 1971.

<sup>14</sup> - BARTHES, Roland.

**Mitologias**

. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1993. 9. ed. p. 132.

<sup>15</sup> - BARTHES, Roland.

**O óbvio e o obtuso**

: ensaios críticos III. Rio de Janeiro : Nova Fronteira,1990. p. 27.

<sup>16</sup> - Para este artigo utilizei uma classificação simplificada do material pesquisado, no trabalho original esta tipificação das imagens registradas é bem mais detalhada.