

A construção de um imaginário moderno: as capas da Editora Civilização Brasileira (1960/1975)

Amaury Fernandes da Silva Junior

Um estudo sobre as imagens, em especial a construção de linguagens com o uso delas, cujo objeto central de análise é um conjunto de trabalhos originários da indústria editorial: as capas dos livros lançados pela Editora Civilização Brasileira entre os anos de 1960 e 1975.

Tudo, no mundo, existe para ser colocado num livro
Mallarmé

Estudo da imagem, imaginário moderno, artes gráficas.

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, *O pagador de promessas*, Palma de Ouro; Vianinha, *A grande família*, a televisão começando, em preto e branco primeiro, depois com uma película colorida colada sobre a tela e, finalmente, em cores mesmo; *Bandeira Dois*, *Gabriela*, Garibaldi, *Vila Sésamo*, uma série de imagens e personagens. Toda essa cacofônica coletânea de fragmentos de memória enche-me olhos, ouvidos e narinas... e foi a partir daí que construí minha pesquisa; foi do ponto de vista mais interno, visceral, que trabalhei, apropriando-me de minha experiência profissional e de seus pontos de contato com a história mais recente de 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 por seu intermédio 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.

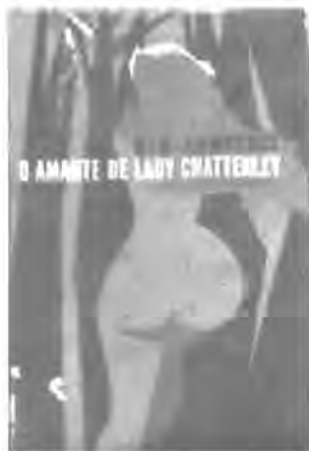
No conjunto de trabalhos estudados é possível observar a transposição de grande parte do vocabulário formal das vanguardas artísticas das primeiras sete décadas do século 20 para um meio da indústria cultural, além de outras apropriações feitas sobre estruturas gráficas e linguagens visuais já sedimentadas do imaginário da própria cultura de massa. O foco central de minha análise do material é de caráter semiológico – por meio da organização, catalogação e classificação do conjunto das imagens e da busca da estrutura lógica de construção do pensamento evidenciada pela sistematização dessas 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 desse 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 por sua produção, já na vida profissional. A casa editora também me é familiar; pois comecei a trabalhar para ela, como capista, dois anos antes de Ênio Silveira falecer, e pude viver o privilégio de conviver profissionalmente com um dos maiores editores deste país. Dessa forma, os sons e cheiros de uma gráfica; a poeira e as

prateleiras abauladas 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 de seus profissionais, tudo enfim que envolve esse universo não se foi tornando familiar a mim ao longo da pesquisa: já fazia parte de meu pertencer ao mundo.

Inicialmente pareceu-me que estaria tratando do *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 esses trabalhos podem ser estudados como formuladores de um pensamento inicial do *design* brasileiro, mais



voltado para as questões pertinentes a nossa identidade, livres da importação de padrões exógenos a nossa cultura. O desenvolvimento da pesquisa, contudo, 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 as relações estabelecidas a partir da imagem, foram as questões relativas à construção de uma linguagem baseada em um código inteiramente formulado pela imagem, que está, efetiva e fortemente, vinculada a um pensamento artístico, e não compromissada fundamentalmente com fatores projetivos (como o *design* estaria). Essas 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 pouca ligação tinham com a atividade projetiva: direcionavam -se muito mais às 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*;¹ 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 culturalmente mais ricos do século 20 (1960/1975), pois no objeto deste 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",² e as capas publicadas pela Editora Civilização Brasileira estão perpassadas pela ideologia desse estamento social.

Assim, por meio dessas imagens busco compreender esta fantástica ferramenta humana: a linguagem. Esse 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".³ 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".⁴ Intentei dissecar como um código visual estabelecido pelo imaginário de um segmento social pôde expandir-se e influenciar os de outros setores da sociedade brasileira.

O livro e o mercado editorial brasileiro

A existência de um mercado editorial no Brasil⁵ só pode ser efetivamente registrada após a chegada de Dom João VI, com a vinda oficial dos primeiros equipamentos impressores junto com a família real. Com o início da produção nacional o livro brasileiro adota um aspecto gráfico semelhante ao dos editados na França: miolos impressos tipograficamente, com capas duras revestidas de marroquim ou outro material similar, em geral com aplicações de relevos secos e arabescos e letras impressas em tons de dourado. Esse padrão se desdobra, já em meados do século 19 para seu final, em outros, menos elaborados, que visavam ao menor custo de fabricação e a um público de menor padrão aquisitivo. Essa é a descrição básica do que classifiquei como **padrão francês**, o estilo gráfico de implantação do livro no Brasil.

No início do século 20 as editoras brasileiras começam a produzir suas publicações com novos aspectos gráficos, dos quais se destaca o padrão gráfico elaborado por Monteiro Lobato e Octalles Marcondes Ferreira para a Companhia Editora Nacional – CEN: calcado em capas coloridas, com ilustrações realistas e descritivas muito próximas das utilizadas em peças publicitárias contemporâneas para essas 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 à elaboração desse padrão gráfico, e com igual destaque, outra empresa produz novos aspectos para o livro nacional. A Livraria José Olympio Editores, cujo catálogo de publicações é 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 os de Cândido Portinari e de outros artistas de igual importância no cenário nacional.

Para escolher a Editora Civilização Brasileira em meio a tantas opções e, conseqüentemente, Ênio Silveira⁶ como objetos de estudo, tive como motivação o conhecimento da importância de ambos no país.

Fundada no final da década de 1920, a editora logo passa para o controle de Octalles Marcondes Ferreira (já proprietário da Companhia Editora Nacional) e, na década de 1950, passa a ser administrada por Ênio Silveira, que era seu genro. Aos poucos Ênio adquire as quotas dos demais sócios e, por fim, as de Octalles, tornando-se o controlador da editora. Mesmo antes de assumir o completo controle acionário da editora Ênio já promovia uma série de mudanças no aspecto gráfico do livro brasileiro, tendo introduzido as orelhas nas capas, o corte trilateral do miolo e a conseqüente separação das folhas, lançado campanhas publicitárias para vender suas edições; mais do que isso, começa a contratar toda uma equipe de capistas que promoverão uma revolução visual na capa de livro brasileira.

Nomes como 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 no extenso grupo de capistas destaca-se 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, Eugênio 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 prenunciava a guerra que se abateria sobre a Europa pouco depois. Em 1946 Monteiro Lobato iniciou contatos para tentar trazê-lo ao Brasil a fim de que ilustrasse o *Sítio do pica-pau amarelo*, mas faleceu antes de concretizar sua contratação. Em 1955 Eugênio muda-se para o Brasil por conta própria e em 1959 começa a trabalhar para a Editora Civilização Brasileira.

"Uma capa é feita para agredir, não para agradar",⁷ essa 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, Eugênio era sua principal substância gráfica.

Dono de um traço fortemente expressivo em seu desenho e com 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 o que já acontecera no mercado editorial brasileiro. Eugênio Hirsch ajudou a mudar a face do livro brasileiro com um "desenho novo e original que se [tornou] (...) o instrumento perfeitamente amalgamado de um discurso de ruptura".⁸

(...) 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 da 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.*⁹

Dono também de 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".¹⁰

Dotado de compreensão peculiaríssima do processo de comunicação – por vezes "exagerava na criatividade, entortando o título, provocando torcicolos no leitor e estilizando o nome do autor"¹¹ –, ia bem além do possível para manter intacto o processo de leitura, convertendo as letras mais em imagens da composição do que em elementos de transmissão de informação textual. Com suas idéias 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.

Foi nesse rico cenário, composto pelas mais de 1450 imagens de capas registradas na pesquisa de campo e por personagens fundadores da cultura brasileira, que procurei decodificar a linguagem estabelecida por esses artistas e concebida sobretudo graças à liberdade e ao 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, a fim de que, assim organizado, o acervo permita a interpretação e decifração do pensamento de seus autores; e, com isso, comprovar as hipóteses aqui levantadas – parafraseando Barthes, procurei compreender e estabelecer o "grau da imaginatura"¹² presente nos trabalhos.

A utilização desse método, a conversão do conjunto de capas em um léxico, mais do que possível foi necessária, 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 *lêxis*".¹³ Assim, cada imagem foi tratada como sendo uma *lexia* componente do vocabulário específico desse grupo de atores sociais, uma parte dessa "escrita".

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

Optei então por estabelecer conjuntos de trabalhos que se assemelhassem pelos fatores das linguagens utilizadas em seus aspectos visuais; a tipificação de cada subconjunto do total pesquisado teve como ponto de partida unicamente as formas do imaginário nele existentes e os tipos de discursos visuais a que elas se vinculam, "submetendo a[s] imagem[ns] a uma análise espectral das mensagens que pode[m] conter".¹⁴

Mediante a variação dos volumes de publicações da editora 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 a média anual de cerca de 60 títulos (média de cinco novos títulos ou reedições por mês ou um por semana, como relata Ênio em mais de uma entrevista); entre 1964 e 1968, trabalha em ritmo acelerado, mais do que dobrando a média de publicações, fato resultante da verdadeira "guerrilha intelectual" implementada por Ênio contra o governo militar. A editora transforma-se 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 dessa 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, cerca de dois terços do que vinha sendo feito, o que, ainda assim, é um volume significativamente superior ao publicado em anos anteriores ao golpe de 1964.

Entre 1969 e 1972 as edições oscilam de 70 a 120 títulos por ano, alternando anos "cheios" e outros mais "vazios", movimento ocasionado pelas dificuldades financeiras, mais graves, que a editora enfrenta nesse período. O ápice desses problemas econômicos, em grande parte provocados 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, a fim de, 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.



Das 1.473 capas listadas como existentes no acervo, consegui registrar fotograficamente 1.447 imagens (98,01%), não tendo sido localizadas, portanto, apenas 26, o que, dadas as difíceis condições de realização da pesquisa de campo, considero resultado bastante abrangente para meus propósitos.

Nas imagens localizadas pude observar a ocorrência do que tipifiquei como **padrão francês** (capa dura) em 14 títulos editados no período, e de publicações já no novo parâmetro industrial de edição (capa flexível e com imagens), padrão que começou a ocorrer na editora durante a década de 1940, mas ainda preso aos parâmetros estéticos anteriormente praticados no mercado editorial brasileiro – sobretudo ao padrão gráfico da CEN.

A seleção do material isolou do total registrado o volume final de 1.280 imagens com significativo grau de diferenciação, e, com esse 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* (os quais denomino descritores icônicos) e a feitura da taxionomia visual a que me propus por meio de sua descrição e tipificação. Inicialmente¹⁵ as capas foram diferenciadas em dois grandes eixos de mensagens codificadas pelos elementos presentes no imaginário dos trabalhos e pela importância visual das mensagens lingüísticas, aquelas que são referenciadas nos processos de leitura textual, e então divididos em: capas **tipológicas** (em que predominam as imagens originariamente referentes ao processo de escrita e leitura) e capas **imagéticas** (em que 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 esse conceito agrupam-se os trabalhos em que há destaque marcante do grupo de elementos visuais tipográficos (elementos de mensagens lingüísticas);

nessas 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, imagéticos (figurativos ou abstratos), ainda que os elementos tipográficos sejam utilizados de forma não convencional ou com finalidade diversa de sua tradicional função de registro escrito e assim se transformem em elementos de mensagens icônicas diversas do código lingüístico. Assim, resumidamente, pode-se dizer que as peças agrupadas sob essa tipificação são aquelas em que a presença de elementos convencionais de escrita e leitura é a principal no todo da estrutura visual.

Imagéticas: sob esse conceito agrupam-se os trabalhos em que 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 denominados, arbitrariamente, imagéticos; nessas peças verifiquei a maior presença compositiva dos elementos figurativos ou abstratos, sejam eles obtidos por meio de recursos fotográficos, ilustrativos, pictóricos ou de qualquer outro tipo, desde que sejam os dominantes na estrutura compositiva. Assim, as peças agrupadas sob essa 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 aquelas 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 nas quais a apropriação das imagens fosse feita pela cópia direta e literal do trabalho artístico já existente; ou, ainda, aquelas que apresentavam fortes ligações com as linguagens características

dos trabalhos publicitários veiculados no período estudado e que denominei **imagéticas massivas**.

Na outra divisão desse grupo reuni as peças que apresentam forte presença de elementos característicos das manifestações tradicionais da chamada alta cultura. Chamei-as de **imagéticas tradicionais**, e nesse grupo estão colocadas todas as capas que incorporam, direta e originalmente, não elementos prontos, mas estruturas de pensamento plástico, originárias de modo evidente 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 sua distribuição espacial aparentemente desorganizada e pouco convencional denuncia seu emprego com funções imagéticas. Em muitos casos não há uma "função repressiva dos textos", que muitas vezes são somados às imagens na estruturação da composição gráfica do trabalho; a relação de complementaridade entre imagem e texto aqui se refuda: ambos os grupamentos de mensagens se complementam, alternam-se como elementos de significação dominantes, completando efetivamente um a mensagem contida no outro.

Ainda que iniciando o trabalho de classificação com descritores tão genéricos, encontrei peças que ficavam a meio caminho de um ou de outro descritor e que não me deram condições plenas de enquadrá-las nem como tipológicas, nem como imagéticas. Necessitei então da criação de uma terceira opção de descritor, uma designação para aqueles trabalhos nos quais houvesse equilíbrio entre os elementos dos dois eixos iniciais de descritores. Chamei de capas **híbridas** essas peças em que não há predomínio marcante nem de tipologias, nem de imagens, mesmo que um

dos grupos seja levemente privilegiado; em algumas delas verifiquei o uso predominante de um desses elementos com finalidade inversa a sua tradicional.

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

Em um primeiro momento, no qual ainda é possível encontrar 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 como aceitáveis e utilizando um imaginário muito agressivo, esse novo padrão evidencia que se constitui em uma linguagem criada sobre a apropriação da estrutura de pensamento plástico de muitas das vanguardas ocorridas no início do século 20, e, mesmo, de algumas contemporâneas aos trabalhos da Editora Civilização Brasileira – como as diversas capas neoconcretas existentes no acervo pesquisado.

A linguagem desse 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 editoras com frequência ao menos próxima daquela que se manifesta na casa estudada.

A partir de 1972 essa linguagem começa a sofrer transformações e a dissolver-se em um estilo que se vai consolidar após o período estudado na maioria das editoras nacionais. Esse 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 – esse em muito é resultante das atitudes firmes de oposição adotadas inicialmente pela intelectualidade, mas que acabam por refletir-se até mesmo em setores da sociedade brasileira que inicialmente apoiaram o golpe de 1964. É esse processo que vai resultar no retorno ao regime democrático já na década de 1980.

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 de 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 a 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.

Resumo da dissertação de Mestrado em Artes Visuais (linha de pesquisa em Estudos da Imagem e das Representações Culturais) do PPGAV - EBA/UFRJ, defendida em 2001, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Medeiros.

Notas

- ¹ Francastel, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Coleção A, e 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.
- ² Francastel, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993: 57, Coleção Estudos. 2. ed.
- ³ Morin, Edgar. *O enigma do homem: para uma nova antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975: 80. Biblioteca de Ciências Sociais. Grifos do autor.
- ⁴ Brito, Ronaldo, Fato estético e imaginação histórica. In: Moreira, Maria Ester e 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: 197.
- ⁵ 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.). *Momentos da livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996; Hallewell, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 1985.
- ⁶ 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.
- ⁷ Castro, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999: 164.
- ⁸ Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998: 66, Coleção Debates. 5. ed.
- ⁹ Castro, Ruy. *Op. cit.*: 163.
- ¹⁰ Castro, Ruy. *Op. cit.*: 163 e 164.
- ¹¹ Castro, Ruy. *Op. cit.*: 164.
- ¹² "Imaginatúra" é uma licença poética sobre o termo "escritura", de Barthes, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- ¹³ Barthes, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. 9. ed.: 132.
- ¹⁴ Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990: 27.
- ¹⁵ Para este artigo utilizei uma classificação simplificada do material pesquisado, bem menos detalhada do que a tipificação empregada no trabalho original.