Mancha tipográfica: uma análise do elemento de composição dos livros da coleção Biblioteca de Literatura Brasileira

The typographical stain: an analysis of the composition element of the Brazilian Literature Library collection books

Sílvia de Moraes Nastari Zeni
Marcos da Costa Braga

Resumo: Entre os anos de 1941 e 1955 a Livraria Martins Editora, sediada em São Paulo, publicou a coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, constituída por 15 volumes, que se define por publicar escritores consagrados pelo público e pela crítica, com introduções de estudiosos renomados e ter seus exemplares ilustrados por grandes nomes da arte brasileira ou da ilustração profissional. Os livros da coleção apresentam um projeto gráfico que se estrutura a partir de parâmetros clássicos de composição, sob a influência de edições francesas e inglesas. O objetivo deste artigo é identificar – a partir da análise do design dos livros, em específico da mancha tipográfica – como as edições empregam alguns padrões gráficos que permitem atribuir ao conjunto um caráter de coleção. O presente estudo também pretende propor instrumentos de análise para melhor compreender os parâmetros gráficos e editoriais adotados na BLB, bem como para coleções semelhantes.

Palavras-chave: design gráfico, livro, memória gráfica, análise gráfica.

Abstract: Between 1941 and 1955, the Livraria Martins Editora, based in São Paulo, published the collection of 15 volumes of Brazilian Literature Library, which is defined by publishing writers consecrated by the public and by critics, with introductions of renowned scholars and having their exemplars illustrated by great names of Brazilian art or professional illustration. The books of the collection present a graphic design that is structured from classical parameters of composition, under the influence of French and English editions. The purpose of this article is to identify – from the analysis of the design of the books, in specific of the type-area – as the editions employ some graphic patterns that allow to assign to the set a collection character. The present study also intends to propose analysis tools to better understand the graphic and editorial parameters adopted in BLB, as well as for similar collections.

Keywords: graphic design, book, history of graphics, graphic analysis.

Entre os anos de 1941 e 1955 a Livraria Martins Editora, sediada em São Paulo, publicou a coleção Biblioteca de Literatura Brasileira. Neste período foram lançados 15 volumes, os quais, posteriormente, foram reeditados e vendidos em conjunto, num formato de edições colecionáveis. Em aspectos gerais, a coleção Biblioteca de Literatura Brasileira se define por publicar escritores consagrados pelo público e pela crítica, com introduções de estudiosos renomados e ter seus exemplares ilustrados por grandes nomes da arte brasileira ou da ilustração profissional (que despontavam na época como ilustradores de livros). Os livros da coleção apresentam um projeto gráfico que se estrutura a partir de parâmetros clássicos de composição, sob a influência de edições francesas e inglesas. O objetivo deste artigo é identificar – a partir da análise da *mancha tipográfica* – como este elemento gráfico se manifesta e permite atribuir ao conjunto um caráter de coleção. O presente estudo também pretende resgatar a coleção para a memória gráfica do campo do design e propor instrumentos de análise para melhor compreender os partidos gráficos e editoriais adotados na BLB, bem como para coleções semelhantes.

Ao considerarmos que esta pesquisa se define como teórica, qualitativa e de caráter histórico, foram aplicados métodos específicos para o desenvolvimento do estudo. Nos guiamos pelas abordagens da Micro-História para realizar as delimitações da pesquisa em seus recortes temporais, sociais e geográficos e na exploração intensiva das fontes primárias (BARROS, 2007). As questões acerca do projeto gráfico foram analisadas a partir do manuseio direto das edições originais, adquiridas em sebos, consultadas na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo, e em coleções particulares. Os dados obtidos por meio da consulta direta aos volumes (organizados em tabelas), mais o referencial teórico e os depoimentos orais (as entrevistas), deram suporte à interpretação dos resultados obtidos. Nosso objetivo foi interpretar os dados da análise gráfica à luz do contexto histórico-social em que as obras foram produzidas para identificarmos os aspectos gráficos utilizados na coleção, e contribuir para estudos no campo do Design e da Memória Gráfica no Brasil.

Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla, tema da dissertação “O projeto gráfico da coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, publicada pela Livraria Martins

Editora nas décadas de 1940-1950”, realizada pela pesquisadora Sílvia de Moraes Nastari Zeni, que teve a orientação do professor Marcos da Costa Braga do Programa de Pós-Graduação em Design, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), em abril de 2019.

A trajetória da livraria importadora à editora

Em 1937, José de Barros Martins abre no centro da cidade de São Paulo, mais especificamente na Rua da Quitanda, 87, uma pequena livraria. Dois anos depois, começa a editar seus próprios livros e inaugura a Livraria Martins Editora, que se tornará uma das editoras mais representativas do período de 1940-1980. O poeta e crítico literário, Mário da Silva Brito, que trabalhou na editora e foi testemunha do período ao publicar o livro *Martins – 30 anos*, relata que José de Barros Martins foi grande frequentador dos sebos e livrarias da cidade e “percebeu que muita coisa faltava em suas prateleiras, especialmente da produção internacional.” (BRITO, 1967, p.16). Foi então que passou a importar livros não só para o seu uso pessoal como também para o de amigos, de modo que em pouco tempo a livraria-importadora atingia um público específico. O pesquisador americano Laurence Hallewell nos fornece um panorama do tipo de livro comercializado pela Livraria Martins e seus frequentadores: “a especialidade de Martins eram as edições de luxo [...] seu estoque total era bastante reduzido, mas selecionado criteriosamente, de modo que sua loja logo se tornou um local regular de encontro dos bibliófilos da cidade.” (HALLEWELL, 2005, p. 501).

As pessoas que circulavam pela Livraria Martins faziam parte da elite paulistana e logo a livraria também se tornou um ponto de encontro de intelectuais e acadêmicos. Para suprir a ausência de uma bibliografia especializada usada nos cursos recém-abertos na capital paulista – como os da Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), fundada em 1933, e os da Universidade de São Paulo, inaugurada em 1934 –, como também, por conta da influência e bagagem cultural de professores estrangeiros que estavam em São Paulo, entre eles Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel e Roger Bastide, José de Barros Martins iniciou a transição da empresa importadora de livros para a editora.

Ao mesmo tempo que as edições estrangeiras eram importadas e comercializadas, o primeiro título lançado pela Livraria Martins Editora foi *Direito Social Brasileiro*, de Antônio Ferreira Cesarino Júnior. Em seguida, é publicado *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, de Johann Moritz Rugendas. Ambos os títulos retratam o momento político-social do período como também antecipam características que irão consolidar o catálogo da editora mais adiante. A necessidade de ampliar e diversificar a produção da Martins, impulsionou o editor a lançar as primeiras coleções da editora: Biblioteca do Pensamento Vivo, Excelsior, Excelsior Gigante, Mosaico, Biblioteca de Ciências Sociais, Biblioteca de Literatura Brasileira (Figura 1) e Biblioteca Histórica Paulista.

Figura 1. Capas dos 15 volumes da BLB publicados entre 1941-1955. Fonte: Acervo pessoal da autora.

A importância do catálogo da Martins no período é comparável à do catálogo da José Olympio no que se refere à publicação de obras literárias. No entanto, enquanto a José Olympio, editora sediada no Rio de Janeiro, se firmava como uma das maiores do mercado brasileiro, a Martins era considerada uma editora de porte médio, uma vez que os lançamentos oscilavam entre 61 e 150 títulos e representavam apenas 11% do mercado (MICELI, 2001). Ao longo da sua história, a Livraria Martins Editora publicou cerca de 5 milhões de exemplares, de um total de 1.100 títulos, com destaque para 90% de autores nacionais. Em 1982 a editora encerrou suas atividades transferindo os direitos autorais de seus principais autores, como Jorge Amado e Graciliano Ramos, para outras editoras (PAIXÃO, 1997, p. 114).

A relevância da Livraria Martins Editora para o mercado editorial brasileiro, dos anos de 1940-1950, se deve não apenas ao seu catálogo (que foi marcado por obras de referência para a literatura, crítica, filosofia, sociologia e tantas outras da área das ciências humanas), como também aos seus ideais e espaço de sociabilidade para os intelectuais e agentes da cultura da época. Em um momento em que o mercado do livro estava em ascensão e o aumento do público leitor era notável, a editora soube aproveitar e implantar um modelo editorial viável e autônomo (sem auxílio ou controle do governo), em sintonia com o pensamento político e cultural daqueles anos.

A coleção Biblioteca de Literatura Brasileira

A coleção foi lançada durante um período em que o setor livreiro no Brasil estava em franca expansão. Não apenas questões econômicas favoráveis foram decisivas para a concepção e interesse por parte do editor José de Barros Martins em publicar a coleção BLB, como também a demanda por textos e obras que retratassem ou explicassem o Brasil passou a refletir o sentimento nacionalista que dominava as décadas de 1940 e 1950. A tríade composta por textos clássicos da literatura brasileira (afamados e conhecidos pelo público), prefácios (escritos por grandes intelectuais e críticos do período) e ilustrações (feitas por artistas modernistas de renome) se torna um exemplo representativo da necessidade em traduzir no objeto livro o sentimento de brasilidade da época e da representatividade de seus agentes (Tabela 1).

VOL.	TÍTULO	AUTOR	INTRODUÇÃO	ILUSTRADOR	ANO
I	Memórias de um Sargento de Milícias	Manuel Antônio de Almeida	Mário de Andrade	F. Acquareone	1941
II	Iracema	José de Alencar	Guilherme de Almeida	Anita Malfatti	1941
III	Noite na Taverna e Macário	Álvares de Azevedo	Edgar Cavalheiro	Di Cavalcanti	1941
IV	Reflexões sobre a Vaidade dos Homens	Matias Aires	Alceu Amoroso Lima	Tomás Santa Rosa	1942
V	Vida e Morte do Bandeirante	Alcântara Machado	Sérgio Milliet	J. Wasth Rodrigues	1943
VI	Marília de Dirceu	Tomás Antônio Gonzaga	Afonso A. de M. Franco	Alberto da V. Guignard	1944
VII	Casa Velha	Machado de Assis	Lúcia Miguel Pereira	Tomás Santa Rosa	1944
VIII	Urupês	Monteiro Lobato	Edgard Cavalheiro	Paim	1944
IX	Os Escravos	Castro Alves	Oliveira Ribeiro Neto	Clóvis Graciano	1947
X	O Ermitão de Muquém e O Garimpeiro	Bernardo Guimarães	Jamil S. Haddad	Darcy Penteado	1952
XI	A Moreninha	Joaquim Manoel de Macedo	Antonio Candido	Tarsila do Amaral	1952
XII	Poesias	Fagundes Varela	Edgard Cavalheiro	Darcy Penteado	1953
XIII	Lourenço: Crônica Pernambucana	Franklin Távora	Aníbal Fernandes	Aldemir Martins	1953
XIV	O Cortiço	Aluísio Azevedo	Sérgio Milliet	Manoel Martins	1953
XV	As Primaveras	Casimiro de Abreu	Domingos C. da Silva	Maria Leontina Franco	1955

Tabela 1. Lista que reúne os volumes, autores, críticos, artistas e datas das primeiras publicações da BLB.

O design gráfico da coleção BLB e o “apuro gráfico” (atributo que qualificava as obras da Martins no período) eram fatores de grande importância para o editor. O gosto pelo livro bem feito se deve, dentre outras razões, ao fato de José de Barros Martins ter tido muito contato com as edições de luxo, principalmente, francesas e inglesas que importava, como mencionamos anteriormente. Acerca do aspecto gráfico da coleção e suas possíveis influências, Ubiratan Machado, pesquisador da história do livro no Brasil, faz a seguinte observação: “pode ter havido influência francesa na concepção da capa e até mesmo na edição, como um todo, mas na época o livro brasileiro já tinha características próprias, fortes o suficiente para absorver influências, sem deixar de ser brasileiro”.¹

As influências estrangeiras marcaram um aspecto singular da coleção nos livros: as tiragens especiais², também denominadas pela editora como “edição especial” e “edição de luxo”, as quais se diferenciavam das “edições comuns”, publicadas somente nos anos de 1940. As tiragens faziam a seguinte distinção: de uma tiragem total de 2.120

¹ Entrevista feita por e-mail, em 28/12/2018 com Ubiratan Machado, jornalista, tradutor, ensaísta, biógrafo, tem vinte livros publicados, entre os quais *A Capa do Livro Brasileiro 1820-1950* (2017), *Pequeno Guia Histórico das Livrarias Brasileiras* (2008) e *A Vida Literária no Brasil durante o Romantismo* (2001).

² O termo “tiragens especiais” será adotado neste trabalho de acordo com a definição do verbete encontrado no *Dicionário do livro*: parte de uma tiragem normal, executada em bom papel, com numeração própria, muitas vezes com a assinatura do autor e na qual consta o número total de exemplares desta tiragem. (FARIA, PERICÃO, 2008, p.704).

exemplares, os 120 primeiros números eram impressos com papel especial, poderiam conter uma gravura original, uma “suíte” em sépia³ com a reprodução de todas as ilustrações ao final do livro e, também, a assinatura do autor (caso estivesse vivo) ou do editor José de Barros Martins (Figura 2).

Figura 2. Justificação de tiragem da obra *Vida e Morte do Bandeirante*, de 1943. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Notamos que havia um público, com interesse e capital, que justificou a produção de livros de luxo e o projeto editorial da Martins. O livro passou a ser um objeto de distinção social, com valor de mercado que variava conforme as características físicas do projeto e, principalmente, a mudança do papel da impressão, que embute na sua marca d'água a ideia de qualidade da produção gráfica. O singular das edições especiais se deve ao fato de identificarmos que as distinções entre edições comuns e especiais ajudam a estabelecer duas

³ De origem francesa, a palavra *suíte* significa o que vem depois, em seguida, portanto, o elemento de diferenciação denominado pela editora “suíte das ilustrações em sépia” foi usado para indicar a inserção de mais um caderno (ao final do livro), com as reproduções de todas as ilustrações do livro em uma cor amarronzada.

dimensões de valor: uma artística (das artes visuais como as gravuras) e outra verbal (as assinaturas), cujo valor está na relação direta com autores e editores. Ambos são “originais”, aspectos simbolicamente valorizados pelos colecionadores. É notável que José de Barros Martins, diferente do que se constatou a respeito das características de edição de luxo nas editoras estrangeiras e, mesmo, nas contemporâneas nacionais do período, como a José Olympio, conseguiu articular e comercializar em maior escala um modelo de publicação de luxo, na década de 1940, até então (pelo que se lê na bibliografia crítica da época) inédito no mercado editorial brasileiro.

Mancha tipográfica: o equilíbrio entre partes impressas e não impressas

A delimitação da área do texto a ser impresso numa página, ou seja, a sua mancha tipográfica⁴, obedece a proporções que se relacionam com o formato do livro, com a altura e largura do objeto. Por sua vez, o formato estabelece relação direta com o tamanho da folha de papel e seu melhor aproveitamento. Esses cálculos matemáticos que geram uma “geometria polifônica” (BRINGHURST, 2005, p.161) são instrumentos imprescindíveis para se obter um resultado harmônico na composição do livro. Tschichold (2007) faz uma distinção entre proporções *definidas* e as *acidentais*. Para ele, “muitos livros mostram proporções acidentais, mas não claras. Não sabemos por que, mas podemos demonstrar que um ser humano acha os planos de proporção definidas e intencionais mais agradáveis ou mais belos do que os de proporções acidentais” (TSCHICHOLD, 2007, p. 64). Não por acaso, o designer realizou um árduo trabalho de pesquisa e reconstituição de diagramas – usados no gótico tardio pelos escribas e, posteriormente, adotados pelos primeiros tipógrafos e impressores europeus – em busca da medida ideal na composição da página do livro.

⁴ O termo mancha tipográfica é usado neste artigo em razão da seguinte definição encontrada no Dicionário do livro: “conjunto de linhas impressas na página ou parte da página que é impressa. Pode ser em uma só medida ou em duas ou mais colunas; caixa de escrita; mancha de texto; mancha gráfica” (FARIA; PERIÇÃO, 2008, p. 476). Outro motivo pelo qual adotamos “mancha tipográfica” é que este termo seria o mais preciso de acordo com a técnica de composição de texto e impressão que foram utilizados na coleção BLB, durante as décadas de 1940-1950.

Encontrar a proporção ideal no design gráfico, é gastar energia pensando em margens, bordas e espaços vazios – elementos que oscilam entre presença e ausência, visibilidade e invisibilidade (LUPTON, 2006). Nesse sentido, entender o conceito da seção áurea⁵ e sua relação simétrica feita de partes assimétricas, como bem observou Bringhurst (2007), auxilia a análise e interpretação de projetos gráficos feitos em outras épocas.

O estudo a seguir teve, dentre outras referências teóricas, o método de sistematização e categorização formulado por André Villas-Boas, aplicado à análise gráfica⁶. O autor distingue os elementos formais intrínsecos ao design e passíveis de serem analisados em dois grupos:

aqueles de ordem estética e aqueles de ordem técnica – com o termo estética indicando que se referiam ao que o observador efetivamente vê no layout (imagens, letras, cores, etc.) e o termo técnica referindo-se àquilo que ele não vê (ou tende a ignorar), mas que está por trás da organização de tais elementos estéticos. As duas ordens de grandezas diferentes – embora interdependentes – dei os nomes de elementos estéticos-formais e elementos técnicos-formais. (VILLAS-BOAS, 2009, p. 9).

A partir dessas duas grandes categorias, Villas-Boas utiliza subcategorias, que serão elencadas conforme a necessidade desta análise, de modo que os critérios adotados pelo autor organizam e auxiliam em parte nossas necessidades neste estudo e, logo, tivemos que adaptar ou suprimir categorias que não se mostraram pertinentes à análise do projeto gráfico específico da coleção.

Com relação aos *elementos técnicos-formais* o autor faz uma divisão desta categoria em outras duas subcategorias: *princípios projetuais* e *dispositivos de composição*. A primeira, *princípios projetuais*, reúne os elementos do design como: unidade, harmonia, síntese balanceamento, movimento e hierarquia; a segunda subcategoria, *dispositivos de composição*, se refere aos elementos como mancha gráfica, estrutura, centramento e eixo. Deste modo, abaixo iremos descrever e analisar os *elementos técnicos-formais* presentes no leiaute da coleção BLB, os quais pertencem à categoria *dispositivos de composição* e são especificados pelos termos *mancha tipográfica* (no caso, Villas-Boas emprega o termo mancha gráfica) e *estrutura*.

Nos livros da coleção BLB é possível verificar o uso da mancha tipográfica mais simples, cuja forma retangular básica preenche a página com um bloco de texto. A função é justamente a de usar uma área ampla da página para acomodar textos contínuos, como é o caso das obras da coleção, que tem o romance como gênero literário predominante.

Com o intuito de registrarmos as proporções das áreas impressas nas páginas, vimos a necessidade de elaborar a Tabela 2, na qual listamos as medidas específicas de cada título. Os dados compilados na tabela nos mostram os tamanhos da mancha tipográfica, ou seja, a área total impressa, com bloco de texto principal, título corrente e fôlio. As medidas elencadas foram obtidas a partir da medição da página com maior quantidade de texto impresso de cada título analisado.

⁵ Segundo explicação de Lupton: “a fórmula da seção áurea é $a : b = b : (a+b)$. Ou seja: em um conjunto de dois elementos, o menor deles (o lado de um retângulo, por exemplo) relaciona-se com a combinação dos dois. Noutras palavras, o lado a está para o lado b assim como o lado b está para a soma de ambos. Expressa numericamente, a seção áurea equivalente a 1 : 1.618” (LUPTON, 2007, p. 138).

⁶ Para Villas-Boas a análise gráfica é a prática da análise crítica de projetos de programação visual no que se refere às soluções adotadas na organização e seus elementos visuais – ou seja, no seu leiaute – levando em conta suas variáveis históricas (isto é, as situações de projeto – ainda que deduzidas) (VILLAS-BOAS, 2009, p. 4).

VOL.	TÍTULO	ANO	FORMATO	MANCHA TIPOGRÁFICA	CAIXA DO TEXTO CORRIDO	MARGEM SUPERIOR	MARGEM INFERIOR	MARGEM INTERNA	MARGEM EXTERNA
I	<i>Memórias de um Sargento de Milícias</i>	1941	M 18 x 24 cm	12,7 x 18 cm	12,7 x 16 cm	2,6 cm	3,5 cm	2,5 cm	3,1 cm
II	<i>Iracema</i>	1941	M 18 x 24 cm	11,8 x 18 cm	11,8 x 16 cm	2,4 cm	3 cm	2,5 cm	3,2 cm
III	<i>Noite na Taverna e Macário</i>	1941	M 18 x 24 cm	12,7 x 18 cm	12,7 x 16 cm	2,8 cm	3,3 cm	2,5 cm	3,1 cm
IV	<i>Reflexões sobre a Vaidade dos Homens</i>	1942	M 18 x 24 cm	12,7 x 18 cm	12,7 x 16 cm	2,8 cm	3,2 cm	2,5 cm	3,5 cm
V	<i>Vida e Morte do Bandeirante</i>	1943	G 20 x 26 cm	12,7 x 18 cm	12,7 x 17 cm	3,5 cm	5 cm	3 cm	4 cm
VI	<i>Marília de Dirceu</i>	1944	M 18 x 24 cm	12,7 x 18 cm	12,7 x 17 cm	2,5 cm	3,5 cm	2 cm	3,2 cm
VII	<i>Casa Velha</i>	1944	M 18 x 24 cm	12,7 x 18 cm	12,7 x 15,5 cm	2,6 cm	3,5 cm	2,3 cm	3,2 cm
VIII	<i>Urupês</i>	1944	M 18 x 24 cm	12,7 x 18 cm	12,7 x 17 cm	2,5 cm	3,5 cm	2,2 cm	3 cm
IX	<i>Os Escravos</i>	1947	M 18 x 24 cm	12,7 x 18 cm	12,7 x 15 cm	2,4 cm	3 cm	2,2 cm	3 cm
X	<i>O Ermitão de Muquém e O Garimpeiro</i>	1952	P 14 x 21,5 cm	10 x 16,8 cm	10 x 16,2 cm	1,8 cm	2,5 cm	1,9 cm	2,3 cm
XI	<i>A Moreninha</i>	1952	P 14 x 21,5 cm	10 x 17 cm	10 x 16 cm	1,8 cm	2,5 cm	1,9 cm	2,3 cm
XII	<i>O Cortiço</i>	1953	P 14 x 21,5 cm	10 x 17 cm	10 x 16,2 cm	2 cm	2,5 cm	2 cm	2,5 cm
XIII	<i>Lourenço: Crônica Pernambucana</i>	1953	P 14 x 21,5 cm	10 x 17 cm	10 x 16 cm	1,9 cm	2,1 cm	1,7 cm	2,5 cm
XIV	<i>Poesias</i>	1953	P 14 x 21,5 cm	10 x 17 cm	10 x 15,5 cm	2,5 cm	2 cm	1,8 cm	2,4 cm
XV	<i>As Primaveras</i>	1955	P 14 x 21,5 cm	10 x 17 cm	10 x 16 cm	2,5 cm	2,3 cm	1,8 cm	2,5 cm

Os números da tabela nos mostram que existem pequenas diferenças entre as medidas, mas, de modo geral, a mancha tipográfica da coleção respeita uma proporção em que a margem superior é menor que a inferior e a margem interna é menor que a externa.⁷ Este dado é relevante se pensarmos que a estrutura da diagramação se mostra coerente com o propósito editorial da coleção em utilizar parâmetros clássicos de composição de página, isentos de qualquer referência ao racionalismo da tipografia moderna que valorizava uma composição assimétrica.

Tabela 2. Dados coletados de todos os títulos da coleção BLB a partir do cálculo das áreas na página com a maior quantidade de texto impresso.

Outra informação pertinente que obtivemos ao analisarmos os números listados na Tabela 2, mostra que as proporções usadas na coleção BLB coincidem com as indicadas na norma descrita no item 218 “Proporção entre margens e textos”, do *Manual do Tipógrafo* de 1948.⁸ Pressupõe-se que este manual está próximo ao que as gráficas seguiam na época. Uma vez que as medidas aferidas nos livros seguem uma determinada convenção do que a literatura técnica da área indicava ser o “mais agradável” e “legível” na maneira de posicionar a mancha de texto e os elementos gráficos que compõem as páginas. Isto verificado, sentimos a necessidade de aprofundar um pouco a análise e simulamos uma página dupla para cada título apenas com os traçados e marcações das caixas de textos – como o bloco de texto corrido, título corrente e fôlio. Ao agruparmos as duplas em dois grupos em função da data de publicação dos livros (Figura 3 e Figura 4), reiteramos – tal como mostram os números na Tabela 2 –, que a mancha tipográfica das páginas não têm medidas exatas. As pequenas variações nas medidas dos blocos de textos, como também nas localizações

⁷ Segundo Richard Hendel: “A sabedoria convencional diz que, em livros de texto de leitura contínua, as páginas espelhadas devem ser posicionadas uma em relação à outra de forma que o leitor pense nelas como unidade. Por conseguinte, num design tradicional, a medianiz – a margem interna das duas páginas – é menor que a margem lateral (ou dianteira), a margem oposta à medianiz, de modo que os dois blocos de texto fiquem próximos e o espaço externo a eles seja maior. A margem superior (ou da cabeça) é menor que a margem inferior (ou do pé), que é mais larga de todas. [...] A margem inferior larga é outra das convenções da proporção ideal do Renascimento que hoje consideramos regras. Hoje essas proporções são aceitas de modo tão generalizado que um leiaute radicalmente diferente é sinal de que o texto é de certo modo pouco convencional.” (HENDEL, 2003, p.35-36).

⁸ Segundo descrição do *Manual do Tipógrafo*: “Na composição comum mais simples, tal como o trabalho de se fazer um livro, considera-se, geralmente, que a mais agradável proporção entre o espaço em branco e o texto é a que se obtém quando a área coberta pela forma de tipos é igual à metade da área total da página, ou quando os tipos e as margens somadas ocupam área igual de espaço na página. Quando as margens são muito largas, o texto perde em distinção e se torna pouco prático. Por outro lado, as margens estreitas dão um efeito de aglomeração e diminuem a atração e legibilidade.” (POLK, 1948, p. 188).

dos fólhos e títulos correntes, mostram que cada volume foi composto de acordo com as suas especificidades de acomodar os *componentes textuais*⁹.

A Figura 3 reúne os títulos da coleção BLB publicados na década de 1940, os quais têm na sua maioria o formato 18x24 cm, com exceção do volume V, *Vida e morte do bandeirante*, publicado em 1943, que tem o formato um pouco maior, 20x26 cm. A partir da análise do conjunto, podemos indicar o que é comum entre os exemplares de um mesmo conjunto e o que é diferente entre eles no que se refere à mancha tipográfica e à disposição dos títulos correntes e fólhos. Vemos, por exemplo, que é comum a mancha de texto retangular, título corrente centralizado na margem superior (ou cabeça) – com o nome do autor à esquerda (página par), o título da obra à direita (página ímpar) – e o fólho centralizado na margem inferior (ou pé da página).¹⁰ As medidas das margens em geral mantêm as mesmas proporções. A mancha tipográfica retangular, na qual incluímos o título corrente e o fólho, mede em média 12,7x18 cm e o bloco de texto corrido 12,7x16 cm – uma diferença de 1 cm por conta do espaço entre o bloco de texto corrido, o fólho e o título corrente.

Figura 3. Grupo 1. Simulação da mancha tipográfica dos livros publicados na década 1940.

O volume II, *Iracema*, apresenta a mancha tipográfica mais estreita em relação aos outros volumes do período (como vemos na Figura 3, segunda imagem, de cima para baixo e da esquerda para a direita). A diferença de 1 cm não é grande, mas perceptível, e logo o classificamos como diferente ou fora do que seria mais recorrente nos volumes da coleção. Este dado é significativo uma vez que *Iracema* é o único título da coleção que foi composto e impresso nas oficinas José Magalhães e não na Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, como os demais títulos da BLB. O que podemos inferir

⁹ Termo utilizado por Villas-Boas ao se referir de *elementos estéticos-formais*, tais como: títulos, subtítulos, entre títulos, massas de textos, capitulares, legendas, etc.) (VILLAS-BOAS, 2009, p.10).

¹⁰ O fólho centralizado na página, sob o bloco de texto foi a posição predominante nesse período e segundo Robert Bringhurst, esta localização confere uma feição neoclássica, mas não é melhor para a navegação rápida (BRINGHURST, 2004, p. 181).

é que a regularidade da mancha tipográfica, no que se refere às suas dimensões, é mais precisa quando o trabalho de composição e impressão foi realizado numa mesma gráfica, mesmo que a periodicidade da produção dos livros na década de 1940 não tenha sido regular. Esta hipótese se fortalece ao notarmos que o volume V, *Vida e Morte do Bandeirante* – o qual tem o formato 20x26 cm e difere dos demais formatos do período – também foi impresso na Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais e manteve as mesmas medidas de mancha tipográfica dos outros títulos da coleção.¹¹ O que vemos no volume V é o aumento das margens e, conseqüentemente, do branco na página.

A Figura 4 apresenta uma simulação da mancha tipográfica dos volumes publicados na década de 1950. A divisão em dois grupos, como mencionado anteriormente, se deve à diferença do formato dos livros da coleção. A partir de 1952, com o volume X, *O Ermitão de Muquém e O Garimpeiro*, os livros sofreram uma redução no formato e passaram a ter o tamanho 14x21,5 cm. Conseqüentemente, a medida da mancha tipográfica seguiu a nova proporção do livro e diminuiu para 10x17 cm.

Figura 4. Simulação da mancha tipográfica dos livros da coleção BLB, publicados na década de 1950.

Diferente do primeiro grupo, neste há uma padronização da mancha tipográfica, uma vez que os livros apresentam praticamente as mesmas medidas. Há também uma definição mais precisa na localização dos fólios e títulos correntes. Não temos como saber, mas provavelmente o fato de todos os livros desse período terem sido produzidos na mesma gráfica – Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais – e num intervalo de tempo menor, entre 1952 e 1953, possibilitou um controle maior na composição e produção dos livros. Ou mesmo teria sido uma necessidade da Martins em padronizar o projeto gráfico dos livros, uma vez que os volumes passaram a ser vendidos em conjunto nessa década. Ao criar uma unidade visual a editora reforça a identidade gráfica da coleção e simplifica o processo de produção dos livros, o que gera uma economia de tempo e dinheiro, na lógica do mercado. Vale lembrar que nesse período a BLB era uma entre as muitas coleções que a editora publicava e que o tratamento diferenciado dado à coleção

¹¹ De acordo com Antonio Celso Collaro: As edições são classificadas, dentro do limite de seu formato, de acordo com a proporção de brancos e pretos existentes. Chamaremos uma edição de econômica quando numa página houver 75% de texto para 25% de brancos; de normal quando as massas estiverem numa média igual entre brancos e pretos, isto é, 50 % de cada um; e de edição de luxo quando as páginas possuírem uma média de 25% de texto para 75% de brancos (COLLARO, 1987 p. 45).

nos anos de 1940 (como as marcas de distinções entre exemplares especiais e comuns), já não existiam nas tiragens dos anos de 1950. Aliado a este fato, houve também um aumento e uma diversificação do público-leitor¹² e não por acaso o novo contexto histórico-social da época pode ter influenciado a cadeia produtiva da editora, priorizando, assim, livros mais padronizados e com uma produção mais econômica.

Com relação à *estrutura*, elemento técnico-formal, que pertence à categoria *dispositivo de composição*, vemos que a partir da divisão da mancha tipográfica, podemos identificar a localização e incidência dos componentes textuais como fólhos e títulos correntes. Reunimos na Tabela 3 a posição que esses componentes ocupam no diagrama estrutural de cada título da coleção com a finalidade de melhor visualizarmos o que é *recorrente* e o que é *pontual* entre os 15 volumes da BLB.

Vol.	Ano	Título	Gênero Literário
I	1941	Memórias de um Sargento de Milícias	romance	●		●		
II	1941	Iracema	romance	●		●		
III	1941	Noite na Taverna e Macário	conto / teatro	●		●		
IV	1942	Reflexões sobre a Vaidade dos Homens	ensaio	●		●		
V	1943	Vida e Morte do Bandeirante	ensaio	●				●
VI	1944	Marília de Dirceu	poesia				●	
VII	1944	Casa Velha	novela	●		●		
VIII	1944	Urupês	contos	●				●
IX	1947	Os Escravos	poesia		●	●		
X	1952	O Ermitão de Muquem e O Garimpeiro	romance	●				●
XI	1952	A Moreninha	romance	●				●
XII	1953	O Cortiço	romance	●				●
XIII	1953	Lourenço: Crônica Pernambucana	rom. histórico	●				●
XIV	1953	Poesias	poesia			●		
XV	1955	As Primaveras	poesia			●		

Tabela 3. Dados coletados para a comparação do posicionamento dos títulos correntes e fólhos.

É possível perceber que nas obras poéticas os títulos correntes e os fólhos são mais cambiantes (consequentemente, mais *pontuais*) e nas obras com maior quantidade de texto, como nos romances, a tendência é manter os elementos fixos. Na década de 1940, o mais recorrente foi estruturar a página no eixo centralizado, já nos anos de 1950, a tendência foi utilizar os fólhos ao lado dos títulos correntes, nas margens superiores, alinhados às extremidades do bloco de texto. Nas obras poéticas, percebemos que a editora prescindem dos títulos correntes, com exceção do volume IX, *Os Escravos*, o único do gênero que usa título corrente na margem superior, descentralizado. De todo modo, mesmo com a movimentação dos elementos, principalmente, em função do gênero literário, o diagrama estrutural da coleção mantém uma harmonia e a intenção de reafirmar princípios clássicos na disposição dos componentes textuais.

¹² Nos anos de 1950 o setor gráfico cresceu 143%, o ensino superior que contabilizava 44 mil universitários passou a ter 280 mil até os anos 1960. Esses fatos somados a outros que estimularam o crescimento da indústria do livro, geraram um aumento do público-leitor (PAIXÃO, 1997, p. 108-109).

A questão do gênero literário se apresentou também determinante para a análise do alinhamento dos textos. Para termos uma visualização do conjunto e dados para comparação entre os livros, apresentamos na Tabela 4, a lista dos volumes, data de publicação, título da obra, gênero literário e o posicionamento dos textos: justificado ou alinhado à esquerda.

VOL.	ANO	TÍTULO	GÊNERO LITERÁRIO
I	1941	Memórias de um Sargento de Milícias	romance	●	
II	1941	Iracema	romance	●	
III	1941	Noite na Taverna e Macário	conto / teatro	●	
IV	1942	Reflexões sobre a vaidade dos homens	ensaio	●	
V	1943	Vida e Morte do Bandeirante	ensaio	●	
VI	1944	Marília de Dirceu	poesia		●
VII	1944	Casa Velha	novela	●	
VIII	1944	Urupês	contos	●	
IX	1947	Os Escravos	poesia		●
X	1952	O Ermitão de Muquém e o Garimpeiro	romance	●	
XI	1952	A Moreninha	romance	●	
XII	1953	O Cortiço	romance	●	
XIII	1953	Lourenço: Crônica Pernambucana	rom. histórico	●	
XIV	1953	Poesias	poesia		●
XV	1955	As Primaveras	poesia		●

Tabela 4. Dados coletados para a comparação do alinhamento dos textos dos títulos da coleção BLB.

Notamos que a composição do texto dentro da mancha tipográfica está totalmente vinculada ao conteúdo literário e seu gênero: prosa ou poesia. De um total de 15 livros da coleção, 4 são de poesia e todos os textos estão alinhados à esquerda, respeitando a quebra dos versos. Com margens mais generosas, as obras de poesia têm um bloco de texto menor que a área total da mancha e geram um leiaute mais arejado, com maior protagonismo do branco na página (Figura 5).

Figura 5. Em sentido horário, de cima para baixo, a reprodução de página dupla de: *Vida e Morte do Bandeirante* (ensaio) e *Iracema* (romance); e das obras poéticas: *Os Escravos e Marília de Dirceu*. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em 1952, a Martins inicia a reedição dos volumes publicados na década anterior. A padronização dos livros para o formato 14x21,5 cm se dá tanto nos títulos novos quanto nas obras reeditadas. Foram mantidas nas reedições a localização original dos títulos correntes e dos fólhos (específicos de cada título). Exemplo dessa adequação de formato foi o título *Casa Velha*. A obra lançada originalmente no formato 18x24 cm, com uma mancha tipográfica de 12,7 x 18 cm, na reedição teve suas dimensões reduzidas para o formato 14x 21,5 cm, com a diminuição da mancha para 10x17cm. Este ajuste, significou para a gráfica ter que compor novamente todos os textos em linotipia. Na imagem abaixo (Figura 6) reproduzimos a primeira página de “Prefácio” do livro com intuito de compararmos a diminuição da mancha em função do formato e localizamos as diferentes quebras de texto, como prova de uma nova composição do texto e fundição dos linotipos.

Figura 6. O formato maior (18x24 cm), à esquerda, de *Casa Velha*, publicado em 1944; e o formato menor (14x21,5 cm), à direita, reedição do mesmo título, publicada em 1952. Fonte: Acervo pessoal da autora.

O ajuste da mancha tipográfica do livros reeditados na década de 1950, foram feitos para todos os volumes da coleção. A nova diagramação, como mencionamos, manteve a disposição dos elementos gráficos nas páginas, mas os livros foram readequados para o novo formato P, que se tornou o padrão.

Um caso curioso que notamos na análise dessa reformulação e ajustes dos formatos dos volumes, foi o do volume IX, *Os Escravos*. A obra de Castro Alves, publicada em 1947, no formato M, teve de ser ajustada para o formato P, quando foi reeditada em 1955. Novamente a composição em linotipia dos textos precisou ser refeita, mas as ilustrações, ou seja, as matrizes originais dos desenhos, eram impossíveis de serem ajustadas, a não ser que o artista as refizesse. Na Figura 7 é possível ver como a editora teve que imprimir uma das ilustrações que, feita originalmente para ser impressa na posição horizontal, não coube na área destinada a ela na mancha e teve de ser impressa na posição vertical. Mesmo coma posição invertida, a parte superior da ilustração é cortada ao adentrar na lombada (como vemos na imagem à direita).

Figura 7. As mesmas páginas duplas de *Os escravos*, de Castro Alves, à esquerda publicada no formato 18x24cm, em 1947, e à direita, no formato 14x 21,5 c, reeditada em 1955. Fonte: Acervo pessoal da autora.

A ilustração que espelha com os versos de Castro Alves, que narram as aventuras dos marinheiros, mostra um barco a velas grandioso, desenhado por Clóvis Graciano. A versão original, como a vemos na imagem acima (no alto), fica invertida na reedição, como mostra a imagem acima (embaixo) e compromete a leitura da imagem. Como este exemplo, outros volumes também apresentaram uma perda de harmonia da mancha tipográfica e, conseqüentemente, nos *princípios projetuais* da coleção – no que se refere à relação entre texto e imagem.

Um outro exemplo é *O Cortiço*, volume publicado em 1953 (Figura 8). Notamos neste volume como a assinatura do artista Manoel Martins, ao pé da página, fica cortada. O exemplar em que fizemos a análise estava apenas com as páginas abertas, mas sem refile, ou seja, com as medidas originais da brochura. Portanto, o tamanho da matriz do desenho era maior que o formato do livro. Outro indício desta afirmação é que é a primeira vez na coleção que as ilustrações aparecem “sangradas”, extrapolando as margens do livro e mudando o padrão da coleção no modo de apresentar as ilustrações, as quais sempre estiveram limitadas a área interna da mancha.

Figura 8. Página dupla de *O Cortiço*, em que vemos a assinatura do artista Manoel Martins cortada. Fonte: Acervo pessoal da autora

Por último, ao examinarmos os elementos técnicos-formais dos quinze volumes publicados na coleção BLB, observamos que os dispositivos de composição dos livros seguem uma lógica coerente, ou seja, há harmonia no conjunto no que se refere à construção da mancha tipográfica e da estrutura. A unidade subjetiva do leiaute que se estabelece entre os títulos não se dá por repetição dos elementos em posições fixas ou medidas exatas, mas pela repetição de suas escolhas, de um partido gráfico coerente em relação ao conteúdo, em geral vinculado ao gênero literário. A opção pela mancha gráfica retangular mais simples, de proporções clássicas e com margens generosas para uma posição de leitura confortável – sem que o dedo possa atrapalhar ou atingir o bloco de texto corrido no ato da leitura –, atende a princípios de legibilidade. O equilíbrio entre as partes impressas e as não impressas e a posição dos elementos na página está em sintonia com as orientações encontradas na literatura sobre o assunto, como o *Manual do Tipógrafo*, de 1948, e outros parâmetros clássicos na composição do diagrama dos livros do período, como também, na tradição do diagrama estrutural dos livros clássicos de origem francesa e inglesa, que o editor tinha como referência.

Considerações finais

A história de uma editora é sempre instigante, pois abrange não só a história de uma empresa, mas de uma época e seus agentes sociais. Por meio dela é possível trazer à tona aspectos relevantes para compreensão de técnicas, atividades profissionais, relações sociais que se estabelecem, intenções comerciais, culturais e outros tantos valores implícitos. Resgatar a trajetória do editor, da editora e das pessoas que dela participaram possibilita uma interpretação mais ampla do produto por eles gerado, os livros.

As influências estéticas das edições estrangeiras do século XIX – tão familiares ao editor, que iniciou sua carreira editorial como importador de livros e, em específico, livros de luxo – foram identificadas e localizadas com o estudo da *mancha tipográfica* da coleção. Os métodos aplicados na análise ofereceram uma visão mais precisa do conjunto e auxiliaram na comparação entre os volumes. As simulações das áreas impressas dos 15 volumes publicados, a partir das medidas das margens aferidas e listadas, bem como as tabelas que foram usadas para organizar as informações que se mostraram relevantes para a pesquisa, evidenciaram o partido gráfico da coleção, que teve como maior referencial a tradição do livro clássico e seus parâmetros de composição de mancha e disposição dos textos, fôlios e títulos correntes.

A falta de um padrão visual rígido na BLB mostrou que cada volume tem suas particularidades, mas que o conjunto também estabelece uma unidade e uma coerência no que se refere à mancha tipográfica do projeto gráfico dos livros. Portanto, o resultado que alcançamos com a análise levou em conta o cruzamento das informações descritas nas tabelas, mais o referencial teórico e os depoimentos orais (as entrevistas), que deram suporte à interpretação dos resultados obtidos. Por último (e não menos importante), é notar que este estudo se iniciou com a procura dos livros em acervos e sebos – prática que evidencia a fase inicial dos métodos empregados para pesquisas no campo da Memória Gráfica –, e se desenvolveu a partir do interesse pela cultura material e das relações sociais que se estabelecem em torno da produção dos livros da coleção Biblioteca de Literatura Brasileira.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro: princípios da técnica de editoração**. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2008.

BAER, Lorenzo. **Produção gráfica**. 4. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

BARROS, José D' Assunção. Sobre a feitura da micro-história. **Revista OPSIS**, v. 7, n. 9, p. 167-185, 2007.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRITO, Mário da Silva. **Breve história de uma editora**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

CAMARGO, Mário de (org.). **Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história**. São Paulo: Bandeirantes Gráfica/ EDUSC, 2003.

COLLARO, Antonio Celso. **Projeto gráfico: teoria e prática da diagramação**. São Paulo: Summus, 1987.

FARIA, Maria Isabel Ribeiro de; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico**. São Paulo: Edusp, 2008.

FEBVRE, Lucien; MACHADO, Guacira Marcondes, MORETTO, Fulvia M. L., MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. São Paulo: EDUSP, 2017.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUIA DE SERVIÇOS PAPELANER (Associação Nacional de Editores de Revista). <http://aner.org.br/wp-institucional/wpcontent/uploads/2015/03/guiaPapel.pdf>

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. Trad. Maria da Penha Villa lobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T.A. Queiroz; São Paulo: Edusp, 2005.

HENDEL, Richard. **O design do livro**. Cotia: Ateliê, 2003.

LESCHKO, Nadia Miranda; DAMAZIO, Vera Maria Marsicano; Lima, Edna Lúcia Oliveira da Cunha; ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de; *Memória gráfica Brasileira: Notícias de um campo em construção*. In: **Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [= Blucher Design Proceedings, v. 1, n. 4]**. São Paulo: Blucher, 2014. pp. 791-802.

LUPTON, Ellen. **Novos fundamentos do design**. Trad. Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACHADO, Ubiratan. 2018. **Entrevista a Sílvia de Moraes Nastari Zeni**. Feita por e-mail, em 28 de dezembro de 2018.

MARTINS, Fernanda O.; LIMA, Edna Cunha; LIMA, Guilherme Cunha. Análise de duas propostas metodológicas para a pesquisa em História do Design Gráfico. In: **Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação**, CIDI 2015.

MARTINS, José Fernando de Barros. *Martins, editor da Pauliceia*. In: **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, n. 67. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, pp. 171-186, 2011.

MARTINS, José de Barros. **Entrevista a Sílvia de Moraes Nastari Zeni** realizada em 16 de outubro de 2013 na casa de José de Barros Martins, em São Paulo, 2013.

MARTINS, José de Barros. **Entrevista a Sílvia de Moraes Nastari Zeni** realizada em 18 de outubro de 2017 na casa de José de B. Martins, em São Paulo, 2017.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAIXÃO, Fernando. **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

POLK, Ralph W. **Manual do tipógrafo**. São Paulo: Editora LEP, 1948.

PORTA, Frederico. **Dicionário de artes gráficas**. Porto Alegre: Editora do Globo, 1958.

SAMARA, Timothy. **Grid: construção e desconstrução**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SANTOS, Maria José Ferreira dos. Marcas de água e história do papel. **Cultura** [Online], v. 33, 2014, posto online no dia 23 março 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cultura/2334;DOI:10.4000/cultura.2334>. Acesso em: 9 out. 2018.

SORÁ, Gustavo. **Brasileiras: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2010.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro: ensaio sobre tipografia e estética do livro**; Trad. José Laurêncio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VILLAS-BOAS, André. Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. **Arcos Design**. Rio de Janeiro, v. 5, p. 2-17, 2009.

Sílvia de Moraes Nastari Zeni é graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (2005), tem especialização em Design Editorial pelo Centro Universitário SENAC de São Paulo (2011). Atualmente, é mestranda no Curso de Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Desenho Industrial, atuando principalmente nos seguintes temas: linguagem gráfica, memória gráfica, história editorial brasileira e design gráfico editorial.

Marcos da Costa Braga é doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (FAU-USP). Membro do corpo editorial do periódico científico Estudos em Design e Arcos. Foi coordenador dos cursos de Design da Unicarioca e da Faculdade de Desenho Industrial Silva e Sousa. É organizador dos livros O papel social do design gráfico, Histórias do design no Brasil (v. I, II e III), Histórias do design no Paraná e Histórias do design em Minas Gerais, Pensando o design e autor do livro premiado ABDI e APDINS-RJ: história das associações pioneiras de design do Brasil.