

## Design e modernidade: capas de livros didáticos, Brasil, anos 1970\*

Didier D. C. Dias de Moraes

### Introdução

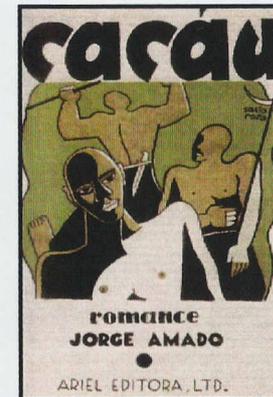
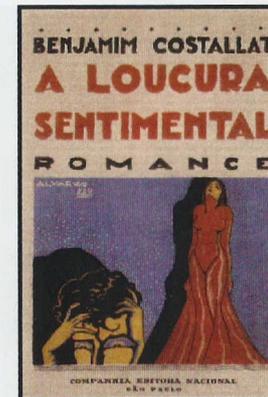
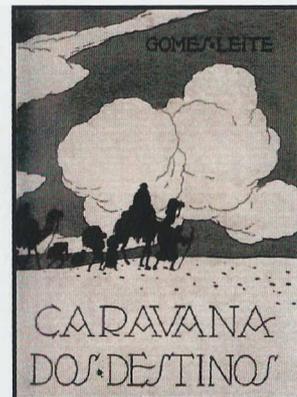
O título é redundante, design só existe com a modernidade: sem indústria e consumo, sem design.

A três capas escolhidas para análise são quase contemporâneas entre si, mas apresentam três atitudes projetuais diferentes, três "estilos" distintos, três designs específicos e tudo design.

Cultura material: como qualquer outra embalagem, são criações voltadas para o consumo, dizendo da sociedade mais do que a arte, mas tendo a ver com ela, com as idéias e com os produtos para guardar ou jogar fora.

São três modernos num só, no Brasil daqueles anos.

\*Versão resumida e modificada de trabalho apresentado na disciplina EDM5776 – Extensões da Arte, ministrada pelo prof. Celso Favaretto.



▲ Capa de Augustus para a Companhia Editora Nacional. Não há menção a autoria de projeto gráfico e ilustrador.

Fotografias a partir do acervo da Editora.

▼ Rótulos impressos no Brasil no século XIX, executados em litografia.

▼ Capa da revista *Parados*, de J. Carlos, 1927.

Reproduzidos de CARDOSO, 2005.

### A capa da *Cartilha Sodré*

*Capa criada por Augustus, o mesmo dos livros do Sítio do Picapau Amarelo, em 1948 e mantida até 1977, 29 anos sem alteração. Alcançou a Rede Globo e o video game Atari: alguma coisa isso quer dizer. Talvez a cartilha não servisse mais para ensinar, talvez seu desenho já fosse mesmo velho e não dissesse mais nada a seu público, ou pior, dissesse o que ele não queria mais ouvir. Mas nos anos 60 quantos livros, albuns de figurinha, Revistas do Rádio, rótulos de aveia e xaropes não traziam essa visualidade, que era oferecida aos brasileiros e formava seu gosto? Outras referências havia, mas conviviam tranquilamente com estas como a marca de uma sociedade de massas em transformação.*

O design da capa de todos os volumes da *Coleção Sodré* é o mesmo, com este nome constituindo o verdadeiro título, e a identificação do volume tendo peso menor e sendo acompanhada de variação cromática do fundo e preenchimento das letras. Antes que pobre, é uma solução eficaz para a identidade da obra, sem risco de ser degenerada e ignorada. Solução também econômica quanto ao material e acabamento: era uma simples brochura, grampeada, produto intencionalmente popular e barato de uma editora em que quase todos os títulos didáticos tinham capa dura impressa em cores.

Sua simplicidade de linguagem também é planejada. Não há fundo vazio, todo ele é preenchido com cor pela retícula quadriculada desenhada a mão, mas cada elemento a ser informado tem o seu espaço e nada é perdido ou misturado. A ilustração é muito bem realizada, lembrando a linguagem publicitária introduzida pelas marcas norteamericanas, mas é agradável mesmo nos dias de hoje, sendo possível imaginar como essa menina não devia ser simpática para seus pequenos leitores, a quem convidava a partilhar da sua alegria em aprender. O título principal, também feito à mão a partir de modelo tipográfico, seria um tanto rígido para um livro infantil, mas isto é amenizado pelo preenchimento colorido.

A solução de capa encabeçada pelo título e com ilustração dominando

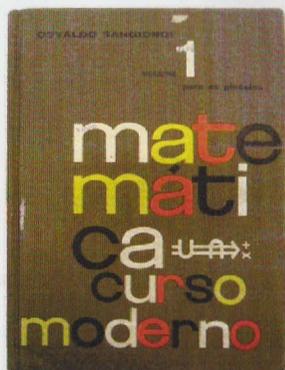
segue uma tendência já consagrada nas artes gráficas brasileiras e que está presente nos livros de ficção infantil da editora e principalmente em revistas populares. A ilustração a traço preto, preenchida com cor chapada em grandes áreas, corresponde à técnica da litografia anterior ao emprego de retícula fotográfica e da separação de cores, embora esta já fosse empregada na reprodução impressa de fotografia. Mas no caso há a intenção de seguir uma linguagem já construída e presente nos mais bem realizados designs de livros brasileiros do período, em que não só a ilustração mas também o título são desenhados à mão pelo mesmo artista. Com uma diferença fundamental: a adoção de um procedimento mais característico do design de revistas, que é o retrato em destaque, estabelecendo uma empatia e identificação mais fortes com o leitor, salientando o aspecto popular da publicação.

Assim, independentemente do valor que se dê à linguagem gráfica adotada, há uma atitude e uma atividade de projeto, tanto no que diz respeito aos aspectos de sua produção como aos de consumo, e portanto existe o design. Este não é prerrogativa do objeto desenhado segundo os cânones do modernismo informado pelas vanguardas artísticas e produzido pela indústria de ponta, mas está envolvido em toda a produção de objetos por toda e qualquer indústria, mesmo antes de sua completa mecanização. Basta que haja a existência de uma etapa claramente definida de preparação de modelos, matrizes e instruções de execução, separada de uma etapa seguinte de fabricação propriamente dita, como forma de garantir a produção de objetos por outros trabalhadores, com o mínimo de variação possível, caracterizando uma primeira divisão básica e necessária de trabalho na indústria, e procurando responder necessidades e anseios do público a que pretende atingir para se realizar como mercadoria.

O design de capa da *Cartilha Sodré* é precisamente o design que surgiu e se desenvolveu dentro da indústria do livro e em consonância com a linguagem e a tecnologia da indústria gráfica em geral no Brasil das cinco primeiras décadas do século passado e que no Brasil atingiu alto nível de inventividade, permitindo que se fale numa linguagem brasileira de capas de livros. Esta foi

▲ Capas assinadas por Correia Dias (1921), Alvarus (1930) e Tomás Santa Rosa (1933), exemplos do alto nível das capas brasileiras nas primeiras décadas do século XX.

Reproduzido de CARDOSO, 2005.



▲ Capas de livros da Nacional da década de 1960, assinadas por Eugenio Hirsch, Joel Linck e Roberto Guglielmo, respectivamente, exemplos da modernização de linguagem empreendida naqueles anos. Fotografias a partir do acervo da Editora.

criada por profissionais a quem não se chamava de designers, pois embora a palavra já existisse no inglês, a “consciência do design como conceito, profissão e ideologia” só foi surgir no Brasil no final dos anos 50, com a ruptura que significou a introdução de “um design de matriz nitidamente modernista, filiado diretamente do longo processo de institucionalização das vanguardas artísticas históricas, que ocorreu entre as décadas de 1930 e 1960 em escala mundial” [CARDOSO, 2005: 7 e 10].

Se a introdução da imprensa e da tipografia manual tradicional, nos moldes da exercida desde o século XVI na Europa, se deu tardiamente no Brasil, os processos gráficos propriamente industriais, como a tipografia e a litografia plana e cilíndrica mecanizadas, a aplicação da fotografia à impressão e outros, que caracterizam a indústria gráfica moderna, se desenvolveram quase imediatamente após sua invenção nos países de origem. Existe uma rica tradição tipicamente brasileira de produção de impressos, desde os rótulos de produtos alimentícios e outros bens de consumo, passando pela imprensa diária e inúmeras revistas ilustradas, que contaram com designs sofisticados, como *A maçã*, *Revista Ilustrada*, *Paratodos* etc, e a própria indústria do livro, que já nos anos 1920 introduziu as capas ilustradas em cores como recurso de comunicação e atrativo para as vendas, caracterizando o livro como objeto gráfico industrial diferenciado. Monteiro Lobato atuou com essa consciência e a Companhia Editora Nacional é bem o exemplo de empresa que inovou, expandiu e criou padrões gráficos tanto para capas e miolos, formando seus próprios artistas, finalizando com cuidado e apuro seus produtos, mas que também seguiu o que melhor se fez em outras editoras. Seus livros didáticos não são, no aspecto gráfico, primos pobres das obras de ficção e expressam o nível técnico dos quadros profissionais, a preocupação com a linguagem e o domínio da tecnologia disponível, bases para a criação de uma visualidade própria dessa tradição, que assimilou influências as mais diversas mas que hoje chamamos de vernacular porque própria do meio, mas que não pode receber o rótulo de ingênua ou carente de design.



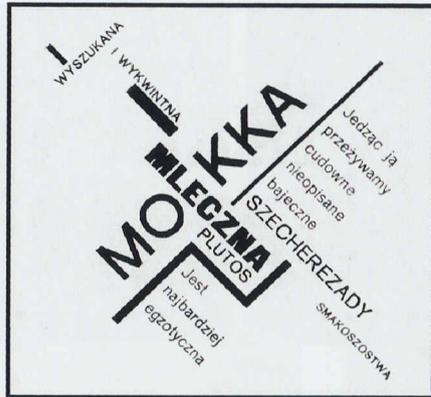
### A capa do “Pretinho”

Capas criadas para a primeira edição do livro que projetou e consolidou a Editora Atual, marcam a entrada do design moderno de origem construtiva ao livro didático na sua forma mais consciente e acabada. Elas reúnem uma série de características que as inscrevem na “tradição do moderno” no design, inaugurada com a Bauhaus, prosseguida com a Escola de Ulm e introduzidas no Brasil com o movimento concreto na década de 1950.

Capas tipográficas, baseadas unicamente no uso das letras, já existiam nos compêndios escolares de capa dura utilizados até os anos 1950, mas tratava-se apenas da composição de títulos centralizados, raramente baseadas no equilíbrio dinâmico de textos assimétricos ou tratados como imagem. Fundo preto então, não existia. Daí o impacto dessa solução e o quanto ela agradou a alunos e professores: a coleção recebeu imediatamente o apelido de “Pretinho” e durou de 1973 a meados da década de 1990, desmentindo algumas idéias de que um desenho calçado em procedimentos de um movimento pertencente à chamada “alta cultura” não possa ter apelo e ser assimilado ao consumo dito de massa.

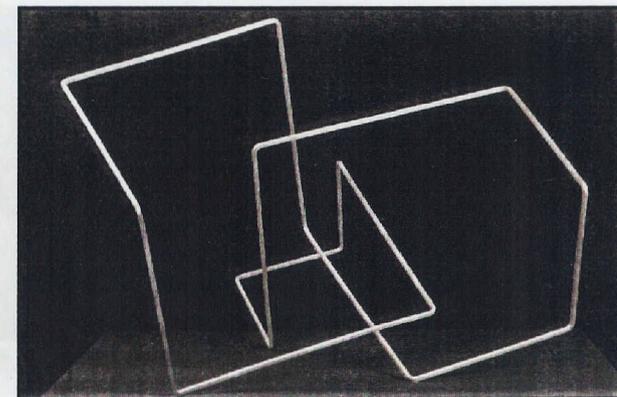
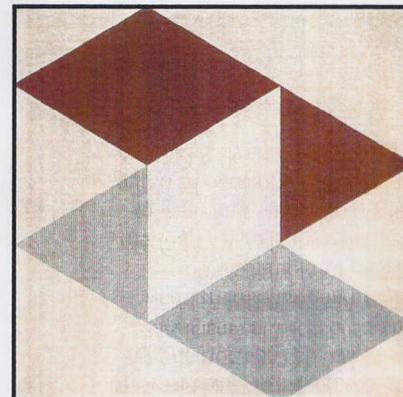
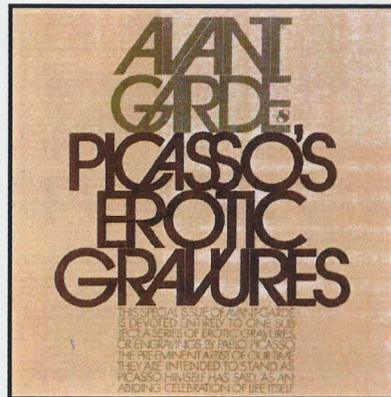
Há uma “ilustração” ou imagem reconhecida como principal na figura do octógono formada pela construção geométrico-tipográfica do título, que se relaciona com outras informações de natureza textual – os nomes dos autores e a linha com informação de série, disciplina e nível. Este é um procedimento canônico do design chamado internacional ou suíço dos anos 1950 e 1960, em que um texto “neutro” se relaciona em termos de proporção e forma mas não se mistura com a ilustração. No entanto, nesta capa, tudo é forma, e ela é assim apreendida. Os nomes dos autores são organizados exatamente como um trapézio correspondente à parte superior do octógono, ecoando e compondo-se com ele. Por fim, o fundo total preto marca o campo da capa como um retângulo em que tudo, incluindo até linha superior de texto, é percebida como um conjunto de formas e ele mesmo como uma forma que as integra.

▲ Capas de Sylvio Ulhôa Cintra Filho, feitas em 1972, para a Editora Atual. Reprodução do estudo proposto à editora, antes da composição final dos textos, que foi integralmente aprovado por ela. Imagens fornecidas pelo designer.



▲ Anúncio de Henryk Berlewi, 1924. Exemplo de design construtivista. Reproduzido de GOTTSCHALL, 1989.

▼ Capa da revista *Avant Garde*, de Herb Lubalin, década de 1960. Reproduzido de SNYDER e PECKOLICK, 1985.



Nessa ilustração, a quebra do título em três linhas e o preciso posicionamento delas, aliados à escolha da fonte tipográfica, o Avant Garde Gothic, com seu desenho particular para o M e o A, permitiu a construção precisa de um dos quadrantes da imagem, que, rebatido sucessivamente, forma a imagem total. A coincidência das repetições silábicas internas à palavra foi explorada na construção de formas internas à figura principal, como o losango central formado pelas hastes do A, que se repetem nas hastes do M ou no desenho integral das letras repetidas espelhadas.

O procedimento construtivo é explicitado pelo destaque cromático de um dos quadrantes/título em cada uma das capas. O percurso que eles fazem pelas quatro capas do estudo, com a respectiva cor adotada, servem à identificação de cada volume/série. As cores primárias (amarelo, azul, vermelho) propostas como uso universal no programa da Bauhaus, e uma secundária (verde) atestam a filiação moderna da capa. A identidade da coleção é reforçada por esse procedimento gráfico que unifica os volumes pelo uso de uma mesma imagem relacionada a um procedimento ou idéia geral da matemática e não por imagens específicas relacionadas a conteúdos tratados em cada volume ou área dessa ciência.

É assim completa a adequação entre um procedimento construtivo típico do design e da arte construtiva e sua aplicação numa obra de matemática, numa identidade total entre forma e função comunicativa. É irrelevante que em apenas uma das capas o título em destaque é lido: a identidade é dada pela forma, apreendida holísticamente, e não pela leitura verbal, do tempo linear.

A fonte utilizada nesse desenho, a Avant Garde Gothic, tem a mesma regularidade geométrica da fonte Futura, de Paul Renner, exemplo da tipografia racionalista bauhasiana: espessura constante das hastes, letras redondas baseadas no círculo perfeito. No entanto, apenas a introdução das sobreposições, ligaduras e composição apertada bastam para dar um caráter especial aos textos compostos e revelá-los como formas expressivas. Foi criado pelo designer norteamericano Herb Lubalin (1918-1981) a partir de seu logotipo para a revista *Avant Garde*, exatamente com o propósito de tratar o

texto como imagem, mostrando que o desenho abstrato das letras significam e informam tanto quanto o conteúdo verbal a que se referem. Assim, temos um exemplo de uma superação do moderno que não o nega, antes o incorpora justamente para contradizer alguns de seus princípios mais essenciais – a neutralidade e a regularidade.

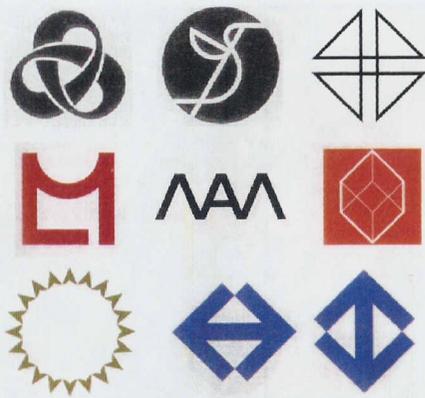
A composição precisa do título também só foi possível pela liberdade oferecida aos usuários de fontes pelo novo processo de composição a frio, a fotocomposição, e pela criação das letras transferíveis (Letraset) e o processo de duplicações fotográficas invertidas. A impressão offset e em máquinas rotativas necessárias às altas tiragens é também a base tecnológica determinante para o design dos livros didáticos a partir dessa época.

O procedimento construtivo da "ilustração" da capa tem relação direta com o início do design gráfico moderno no Brasil e com sua antecedente imediata, a arte concreta dos anos 1950. O seu raciocínio está presente na construção de muitos sinais de identidade corporativa, nessa que foi a principal atividade dos designers e primeiros escritórios de design no país nas décadas de 1950 e 1960. Vários desses designers começaram como artistas plásticos participantes do novo abstracionismo geométrico e da arte concreta que, tendo suas bases na arte construtiva das vanguardas artísticas europeias das três primeiras décadas do século, contestavam o caráter representativo da arte essencialmente figurativa, em alguns casos de cunho regionalista, do primeiro modernismo brasileiro.

A proposição básica do construtivismo é a criação de objetos, artísticos ou não, "a partir da articulação de elementos plásticos essencialmente *autônomos* e livres de carga representativa [...], que tenderiam a cores puras ou essenciais, à forma geométrica e a vínculos racionais ou racionalizáveis a partir de relações simples e precisas" [STOLARSKY, 2006a: 191], e o manifesto do movimento concreto paulista Ruptura previa a aplicação prática desses princípios. A quase simultaneidade do surgimento da arte concreta e do design gráfico modernista é dada por uma série de eventos que inclui a introdução do próprio ensino do design e da profissão designer no Brasil. O Instituto de Arte

▼ Hermelindo Flaminghi, *Virtual XIV*, 1958. Esmalte sobre eucatex, 60 x 60 cm. Reproduzido de AMARAL, 1998.

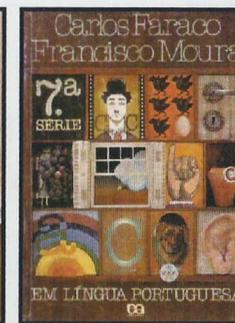
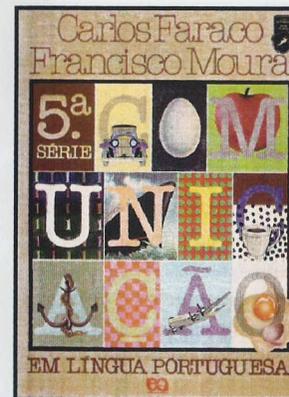
▲ Franz Waissman, *Três cubos virtuais crescentes*, 1953. Reproduzido de Mammi, 2006.



▲ Hermelindo Fiaminghi, capa da revista *Noigandres 4*, 1958. Reproduzido de STOLARSKI, 2006a.

▼ Logotipos, sinais e símbolos.  
 • Aloisio Magalhães: Unibanco, 1963; Produtos Beijaflo, 1965; Quarto Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, 1965.  
 • Alexandre Wollner: Metal Leve, 1963; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1963; Probjeto, 1965.  
 • Ludovico Martino: FAUUSP, 1958;  
 • Cauduro Martino: Metrô São Paulo, 1967. Reproduzidos de STOLARSKI, 2006a.

Contemporânea do Masp, que só durou de 1951 a 1953, seguia a metodologia de ensino da Bauhaus e teve como aluno Alexandre Wolner que, por sua vez, também cursaria a Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha, que procurou retomar a experiência da Bauhaus. O primeiro diretor de Ulm, o suíço Max Bill, ex-aluno da Bauhaus, era um dos maiores nomes da arte concreta e teve grande influência no debate artístico brasileiro. A Escola de Ulm foi o modelo para a criação da primeira escola de design no Brasil, a Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro (ESDI) e para a criação da seqüência de Desenho Industrial da FAUUSP. Alexandre Wolner, professor da ESDI, teve como colaboradores João Carlos Cauduro e Ludovico Martino, alunos da FAU e juntos com Wollner e Aloisio Magalhães responsáveis pelos mais significativos sistemas de identidade visual no Brasil. Está apresentada, de forma muito resumida, a genealogia da linguagem da capa analisada e de seu criador, o designer formado na FAUUSP e também colaborador da Cauduro Martino, Sylvio Ulhôa Cintra Filho, que tudo indica ter sido o primeiro designer a trazer a linguagem de extração modernista ao livro escolar.



### A capa do *Comunicação em Língua Portuguesa*

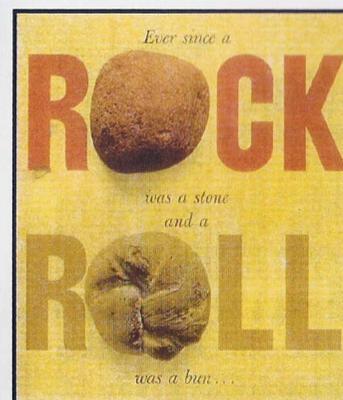
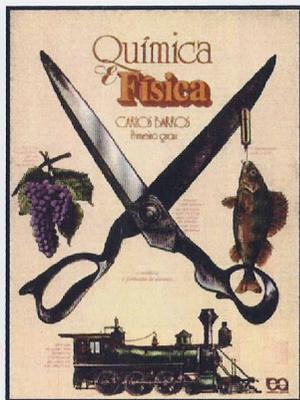
▲ Lançada em 1979, esta coleção será sucesso na década seguinte e é dos primeiros trabalhos de Ary Normanha na Editora Ática, marcando uma nova abordagem para a linguagem das capas de didáticos. Este designer, de formação autodidata, trabalhou em revistas como *Realidade*, *Bondinho*, *Ex* e trouxe para o livro didático a linguagem dos veículos de comunicação de massa. Suas realizações são únicas e poderiam figurar junto das de outros segmentos de comunicação como exemplares de uma vertente do design gráfico brasileiro a partir desses anos.

São muitas e ecléticas as características, fontes de inspiração e recursos de linguagem desse design: presença marcante da ilustração, uso expressivo da tipografia e caligrafia, referência à arte comercial e recuperação de seu repertório de imagens, linguagem da *pop art* norte-americana, uso de ícones da cultura visual brasileira, mescla de fotografia, ilustração e letras lembrando as colagens surrealistas ou dadaístas e até a estrutura ortogonal do design modernista, embora usada de maneira mais flexível.

Algumas dessas características e referências são encontradas nas capas dessa coleção, que têm um layout comum mas procedimentos e construções diferentes e um percurso entre eles. A imagem central da capa de 5.ª série é uma ilustração totalmente bidimensional. A de 6.ª série é a mesma ilustração sendo destacada, num efeito de tridimensionalidade, e revelando algo que não é outra coisa senão a capa da 7.ª série, agora um dispositivo tridimensional fotografado, não mais um desenho. A de 8.ª série é outra caixa, com outros objetos, e uma brincadeira final.

Voltando à primeira delas, o que chama mais a atenção é que a "comunicação" do próprio título não se dá pela "legibilidade acima de tudo" da tipografia funcional ou a clareza do estilo internacional dos anos 50 e 60. O diálogo entre linguagem verbal e visual é o princípio conceitual da capa e explicita o caráter de signo da escrita e da língua, de seu uso para a representação de coisas e idéias. A palavra *comunicação* se torna uma grande

▲ Capas da coleção da Editora Ática, feitas por Ary Normanha em 1979. Digitalizada do acervo da editora.



▲ Capa de Mário Caferio, para a Editora Ática, 1978. Digitalizada do acervo da editora.

▼ Cartaz, Push Pin Studios, década de 1960. Logotipos para revista, Herb Lubalin, 1965. Exemplos de tratamento do texto como ilustração. Reproduzidos de GOTTSCHALL, 1985.

ilustração em que letras – ampliadíssimas – e imagens têm o tratamento gráfico de ilustração e a leitura não é imediata, mas a comunicação – sem trocadilho – do conceito é feita plenamente. A associação da letra à seu objeto – nem sempre como inicial, como no caso do A de avião, o que enriquece e convida à decodificação de cada compartimento dessa grande caixa – é o que concretamente evidencia o caráter simbólico da linguagem verbal, numa ilustração estimulante e de forte apelo visual. As letras que não estão associadas a nada – o I e Ç – recebem um tratamento mais evidente de imagem, com um fundo mais vibrante, e há até a omissão de uma letra, substituída pela ilustração do objeto com que coincide formalmente.

A fonte utilizada reforça o vínculo com a idéia de comunicação escrita: é o American Typewriter, que tem o desenho baseado na letra universalmente utilizada nas máquinas de escrever e portanto conhecida de todos. Foi um tipo criado no início dos anos 70 dentro da tendência norteamericana de apropriação de fontes utilizadas nos anúncios e cartazes comerciais e de uso vernacular de décadas anteriores, no caso a fonte desse dispositivo mecânico inventado no século XIX e não uma fonte clássica da tipografia.

Os desenhos dos objetos têm procedências e linguagens as mais diversas, o que reforça o aspecto de colagem bem humorada já mencionado. Alguns são extraídos de almanaques ou “compendiuns” de ilustrações comerciais que se tornaram domínio público e retrabalhadas, outras são executadas por vários ilustradores contratados na linguagem do hiper-realismo estilizado da *pop art*. As cores contrastantes, em tonalidades trazidas do design psicodélico em voga no início dos anos 70, reforçam o aspecto jovem e lúdico da capa, tornando-a bastante atraente para o público estudantil.

Na “revelação” da 7.ª série, além dos objetos se tornarem tridimensionais eles praticamente substituem as letras, como nas cartas enigmáticas dos almanaques. Assim, esta passagem do bi para o tridimensional marca também um crescimento da complexidade de leitura da capa e as letras comparecem em tamanho reduzido apenas para tirar qualquer dúvida, porque não há o que ler, é preciso interpretar as imagens e construir a palavra. Na capa de 8.ª série, a

tridimensionalidade é reforçada pelas mãos acionando a claquete, efetivamente representando o sentido da palavra nela escrita. Essa ação aparece como que culminando a sucessão de mudanças e revelações anteriores, e termina num convite ao leitor a se comunicar, a usar a linguagem e participar.

A imaginação e o humor presente nessas capas são bem o contrário do que apresentava o design funcionalista estrito, que em geral não considerava a fantasia ou a sugestão de outras imagens além do uso e da comunicação objetiva eficientes como uma função do design. Assim, uma característica desse design que reaje ao “menos é mais” do modernismo é justamente o uso de fontes tipográficas antigas e da caligrafia e, sobretudo, sua combinação com uma revalorização da ilustração, na criação de um design-ilustração envolvente e sugestivo.

A reação à chamada frieza da tipografia e do design funcionalistas surgiu justamente nos Estados Unidos, que havia recebido os exilados da Bauhaus, os quais exerceram grande influência na arquitetura, no design gráfico e no ensino dessas disciplinas. Exatamente porque esse país tinha uma grande tradição de arte comercial, decorrência da pujança de sua indústria e do elevado consumo de suas classes médias, é na tipografia e na ilustração dessa arte comercial que vários designers nas décadas de 1950 e 1960 vão buscar referências para criar um design menos sério e mais envolvente, mas que não deixava de reconhecer o que era de baixa qualidade nessa arte comercial e que incorporava as conquistas e procedimentos dos designers norteamericanos influenciados pelo modernismo.

Para Herb Lubalin e mais ainda os designers do Push Pin Studios, a *tipografia era de fato ilustração* e eles a utilizavam como pura imagem. Milton Glaser e Seymour Chwast, dentre outros do Push Pin, se apoiavam principalmente na ilustração e na recuperação de tipos esquecidos da criação publicitária e anônima norteamericana, reconhecendo a validade do imaginário e do desejo populares para a construção da forma e seu significado e comunicação, incorporando o ornamento e a ilustração no design editorial.

▼ Cartaz, Herb Lubalin, 1957. Este designer combinava tipografia e imagem de forma a fazer que as letras “falassem” e expressassem emoções, criando trocadilhos visuais com elas.

▲ Miran – designer-illustrador brasileiro reconhecido internacionalmente – dupla de páginas da revista *Raposa*, 1978.

Reproduzidos de GOTTSCHALL, 1985.

### Referências bibliográficas e iconográficas

- CARDOSO, Rafael [2004]. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher. 2 ed.
- CARDOSO, Rafael [2005]. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify.
- FORTY, Adrian [2007]. *Objetos de desejo: Design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify. trad. Pedro Maia Soares.
- GOTTSCHELL, Edward M [1989]. *Typographic Communications Today*. New York: International Typeface Corporation; Cambridge: The Mit Press.
- HELLET, Steven [2007]. *Linguagens do design: compreendendo o design gráfico*. São Paulo Rosari. trad. Juliana Saad.
- HOMEM DE MELO, Chico [2006]. "Design de livros: muitas capas, muitas caras". In HOMEM DE MELO, Chico (org.) *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify.
- MAMMI, Lorenzo [2006]. "Concreta '56: a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta)". In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Concreta '56: a raiz da forma*. (Catálogo da exposição de mesmo nome)
- SNYDER, Gertrud & PECKOLIC, Alan [1985]. *Herb Lubalin: art director, graphic designer and typographer*. New York: American Showcase.
- STOLARSKI, André [2006a]. "Projeto Concreto; O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966". In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Concreta '56: a raiz da forma*. (Catálogo da exposição de mesmo nome)
- STOLARSKI, André [2006b]. "A identidade visual toma corpo". In HOMEM DE MELO, Chico (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify.
- WOLLNER, Alexandre [1998]. "A emergência do Design Visual no Brasil". In Amaral, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA.