

**EUGÊNIO HIRSCH E MARIUS L. BERN: UMA ANÁLISE DAS CAPAS DE LIVROS
DA EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, ANOS 1960**

***EUGÊNIO HIRSCH AND MARIUS L. BERN: A STUDY OF BOOK COVER
DESIGNS FROM EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA IN THE 1960s***

Gabriel Coutinho Titonele¹

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro²

Resumo

Este artigo apresenta uma análise comparativa entre algumas das capas de Eugênio Hirsch e Marius Lauritzen Bern para Editora Civilização Brasileira durante a década de 1960. A pesquisa teve como objetivo principal identificar as aproximações e diferenças formais, técnicas e expressivas entre os dois designers/artistas, observando como suas produções dialogam com movimentos artísticos modernos e, antecipadamente, com linguagens visuais mais contemporâneas. A partir de revisão bibliográfica e análise visual fundamentada em autores como Dondis (1997), Gomes Filho (2000), Melo (2008), entre outros, identificou-se que, apesar das distinções, ambos os designers contribuíram significativamente para a construção de uma identidade visual atual e plural no design de capas da Civilização Brasileira. O artigo também revela como Hirsch e Bern compartilham de abordagens visuais que antecipam debates atuais sobre pluralidade e heterogeneidade, sendo inspiradores ao campo do Design até hoje.

Palavras-chave: design gráfico brasileiro; capa de livro; editora Civilização Brasileira; anos 1960; análise visual.

Abstract

This article presents a comparative analysis of some of the covers by Eugênio Hirsch and Marius Lauritzen Bern for Editora Civilização Brasileira during the 1960s. The primary objective of the study was to identify the formal, technical, and expressive convergences and divergences between the two designers/artists, examining how their works engage in dialogue with modern artistic movements and, in certain respects, anticipate contemporary visual languages. Based on a literature review and visual analysis grounded in authors such as Dondis (1997), Gomes Filho (2000), and Melo (2008), among others, the findings indicate that, despite their distinctions, both designers made significant contributions to the development of a contemporary and plural visual identity in the book cover design of Civilização Brasileira. The article further demonstrates how Hirsch and Bern share visual approaches that anticipate current debates on plurality and heterogeneity, remaining influential and inspiring within the field of Design to this day.

Keywords: brazilian graphic design; book cover; Civilização Brasileira publisher; 1960s; visual analysis.

¹ Mestre, Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design – UEMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, gtitonele@gmail.com.

² Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design – UEMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, rribeiroed@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0748-854X.

1. Introdução

O mundo ocidental pós-guerra destacou-se por rápidas e profundas transformações sociais, ficou marcado pela consolidação da hegemonia econômica dos Estados Unidos e pelas tensões da Guerra Fria. Novos grupos sociais e culturais surgiram, questionando estruturas tradicionais de poder e propondo novas formas de entender a realidade. A urbanização, a modernização, o maior acesso à educação e à informação e aos meios de comunicação transformaram profundamente as sociedades, especialmente nas nações desenvolvidas, onde se consolidaram economias baseadas no consumo, no crescimento do setor de serviços e cuja influência da mídia na cultura e na formação da subjetividade, tornou-se um paradigma central (Adelman, 2016).

No chamado “Terceiro Mundo”, as lutas anticoloniais se intensificaram, associadas a demandas por modernidade e justiça social. Como resultado, a segunda metade do século XX foi marcada por uma “‘desordem social’ no melhor sentido do termo – desestabilizaram-se e não se respeitaram mais as fronteiras culturais, sociais, sexuais estabelecidas” (Adelman, 2016, p.18). Nesse cenário, caracterizado pela presença de grupos sociais cada vez mais diversos, que interagiam e exigiam reconhecimento, os processos de produção cultural e simbólica ganharam centralidade e foram marcados por dinâmicas internacionais complexas com significativos impactos sociais e políticos (Adelman, 2016).

No começo da década de 1960, o Brasil se via imerso em intensas reivindicações populares. As críticas ao modelo econômico adotado durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956–1961) aumentaram, acompanhadas de acusações frequentes de “invasão estrangeira”. Esse período foi caracterizado por um clima de forte contestação, agitação política e efervescência cultural sem precedentes na história do país. Houve uma valorização da cultura nacional e a crença em um projeto revolucionário para o Brasil. Em 1961, Jânio Quadros assume a presidência com o discurso de combater a corrupção, mas renuncia após sete meses, abrindo caminho para João Goulart (1961–1964). Antigas reivindicações como as chamadas reformas de base – agrária, fiscal, bancária, urbana, tributária, administrativa e universitária – começaram a ganhar corpo político a partir de 1962, durante o governo Goulart. Embora não fosse comunista, Goulart era visto pela elite como influenciado por comunistas. Em 1964, o país é surpreendido por um golpe militar que depõe o presidente. O novo regime promove uma “limpeza”, suspendendo direitos políticos, cassando mandatos e prendendo políticos, trabalhadores e sindicalistas associados à esquerda. As vozes de oposição são silenciadas e os meios de comunicação passam a ser censurados (Carmo, 2003; Paixão et al., 1997; Schwarcz; Starling, 2018).

Durante a ditadura militar, o campo da cultura e das artes viveu um momento controverso. Segundo Melo (2008), apesar da censura vigente, a produção gráfica brasileira encontrou espaços significativos, como o lançamento do Jornal da Tarde, que inovou o design editorial, e do Pasquim, publicação também marcante por seu caráter revolucionário. Embora essas transformações tenham ocorrido mais no âmbito do jornalismo do que no design propriamente dito, o autor considera que esse desenvolvimento foi positivo para a área.

Foi também nesse período que iniciou-se o processo para sedimentar e sistematizar o ensino superior em Design no Brasil, tendo como referência as escolas de arquitetura, arte e design alemãs como Bauhaus e Escola de Ulm, e assim, sob forte influência dos princípios modernos funcionalistas e da “boa forma” (Leite, 2008; Niemeyer, 1997). Para além disso, o abstracionismo racional moderno europeu, a partir do manifesto de 1930, A Base da Arte Concreta, de Theo van Doesburg (1883-1931), artista do grupo De Stijl, influenciou o movimento Concretista brasileiro. Este, gerou no campo das artes visuais e da literatura

(principalmente a poesia) brasileiras, uma série de experimentações com foco na geometria e na relação entre trabalho artístico e produção industrial (Concretismo, 2025).

Durante as décadas de 1950 e 1960, o Brasil passou por profundas transformações culturais, sociais e políticas. No campo das artes visuais e do design gráfico, a Editora Civilização Brasileira tornou-se um dos principais polos de experimentação visual, sobretudo por meio das capas de livros, que se tornaram um espaço privilegiado para o exercício criativo de designers como Eugênio Hirsch e Marius Lauritzen Bern. O artigo, portanto, levanta uma discussão que parte desde a qualidade da produção visual em si, das escolhas e decisões tomadas pelos designers Hirsch e Bern, bem como pelos significados que dialogam, de forma íntima, com seu contexto socio-histórico e cultural. Destaca-se, também, a importância da proposta editorial empreendida pelo editor, Ênio Silveira, cujo legado ajudou a construir o mercado editorial brasileiro que conhecemos hoje.

Cabe ainda sinalizar que as abordagens visuais e os objetivos mercadológicos empregados no layout das capas da editora Civilização Brasileira, a partir dos trabalhos de Hirsch e Bern, apresentam-se conectados às demandas atuais, portanto, a análise desses trabalhos possivelmente trará contribuições para a pesquisa e prática em design atuais.

O foco principal deste trabalho é a análise da produção desses dois designers no campo editorial, visando compreender as características estéticas e comunicacionais de suas obras, bem como identificar influências dos movimentos modernistas e elementos que se antecipam ao pensamento pós-moderno. Esta investigação está ancorada em revisão bibliográfica, análise visual e referências teóricas consagradas.

2. Sobre Eugênio Hirsch

Nascido em Viena, Áustria, em 1923, Eugen Aloysius Hirsch – Eugênio Hirsch – destacou-se como pintor, ilustrador e designer gráfico. Sua atuação no Brasil, sobretudo a partir da década de 1960, é reconhecida por revolucionar a linguagem visual das capas de livros, transformando-as em objetos de comunicação impactante e expressão artística. Sua obra exerceu influência significativa sobre o desenvolvimento do design gráfico no Brasil nas décadas seguintes.

Hirsch teve ingresso no mundo das artes desde cedo, foi aluno do artista expressionista Oskar Kokoschka, influência que pode ser percebida em seus trabalhos (Moraes, 2018). Com a iminência da Segunda Guerra Mundial, em 1938, sua família fugiu da Europa para a Argentina, onde começou a trabalhar no setor editorial. Em sua pesquisa, Mariz (2005) comenta que, em 1945, Monteiro Lobato, impressionado pelas ilustrações feitas por Hirsch para edições argentinas de seus livros, tentou trazê-lo ao Brasil. A proposta, contudo, não se concretizou, possivelmente devido à morte do escritor, em 1948. Foi somente em 1957 que Hirsch mudou-se para o Brasil, estabelecendo-se na cidade do Rio de Janeiro, onde, inicialmente, atuou em diversas agências de publicidade.

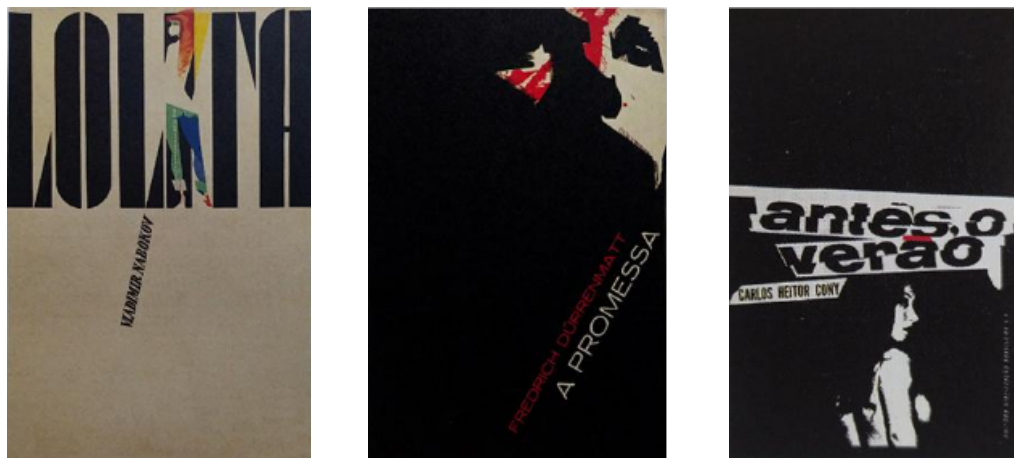
Seu primeiro contato com a editora Civilização Brasileira (CB) e com a Companhia Editora Nacional (CEN), ocorreu em 1958. No decorrer desse período começa a trabalhar com Ênio Silveira na CB e volta a dedicar-se ao design editorial. Na década de 1960, criou o projeto gráfico da revista Pif-Paf, de Millôr Fernandes, trabalhou para a Editora Globo, e também teve experiências internacionais, como a colaboração com a revista Playboy, nos Estados Unidos. Em meados dos anos 1960, deixa o Brasil e vai trabalhar na Espanha a convite da Editora

Codex. Nos anos 1970, de volta ao país, trabalhou para a José Olympio até 1976, vindo a falecer em 2001, no Rio de Janeiro (Mariz, 2005; Melo, 2008; Moraes, 2018; Nogueira, 2009).

Em 1959, é publicado o primeiro trabalho de Eugênio Hirsch para a editora Civilização Brasileira: a impactante e sofisticada capa para a edição nacional do polêmico livro *Lolita* (1959), de Vladimir Nabokov. O título, que aparece preto, com caracteres em caixa alta, está impresso na parte superior da capa, sangrando em suas margens laterais. O I de Lolita mescla-se com o desenho – nas cores laranja, amarela, azul e vermelha – de uma figura feminina sensual. O nome do autor vem em caixa alta, porém num tipo de corpo menor. Ele puxa uma diagonal partindo da região central da capa em direção ao L e ao I de Lolita, levando a atenção para a composição gráfica da parte superior fortalecendo o contraste com o entorno branco e vazio da capa. A tipografia, em caixa alta, que dá forma ao título da obra, possui um estilo verticalizado dos caracteres com letras alongadas destacadas pelo impactante fundo monocromático. Apesar disso, a composição tenderia a um equilíbrio em demasia, e talvez, beirasse à monotonia não fosse o contraste provocado pela vastidão do espaço vazio deixado na parte inferior da composição e a tensão criada pela inclinação do nome do autor. Hirsch demonstra compreender que a “monotonia representa para o design visual uma ameaça tão grande quanto em qualquer outra esfera da arte e da comunicação” (Dondis, 1997).

No exemplo citado, também é possível perceber, como a elegante articulação dos contrastes entre os elementos visuais da composição se mostra um trunfo recorrente no trabalho de Eugênio Hirsch. Pois, mesmo com a utilização de poucos elementos estético-formais (Villas-boas, 2009) – título, nome do autor e uma ilustração – o contraste entre eles, aqui utilizado pelo designer nas dimensões de escala, proporção, movimento, cor e tom (Dondis, 1997; Filho, 2000), se mostra como uma poderosa ferramenta para criar atração, dinamismo e movimento para o layout da capa. Em resumo, o nome do autor inclinado em direção à figura feminina que se mistura com as grandes letras condensadas em caixa alta do título em oposição ao grande espaço em branco, são forças que atuam contra a tendência do equilíbrio absoluto e da harmonia pacífica, o contraste da composição “desequilibra, sacode, estimula e atrai a atenção” (Gomes Filho, 2000, p.62).

Figura 1: Capas de *Lolita* (1959), *A Promessa* (1961), *Antes, o Verão* (1964) criadas por Hirsch.



Fonte: O design gráfico brasileiro: anos 60, 2008.

Numa linha similar ao trabalho feito em *Lolita* (1959), estão as soluções encontradas nas capas de *A Promessa* (1961), de Fredrich Dürrenmatt e de *Antes, o Verão* (1964), de Carlos Heitor Cony (Figura 1). Segundo Lupton e Phillips (2008), as pessoas tendem a ver o “fundo” como elemento passivo e sem importância em relação ao assunto em destaque de uma imagem. Então, Hirsch na busca por um balanceamento (Villas-Boas, 2009) assimétrico e irregular, aproveita as possibilidades do contraste para criar tensões na relação entre figura e fundo. Assim, o designer consegue criar um contraponto ao senso comum que, conforme Guimarães (2000, p.58), geralmente estabelece o preto como a “presença de grafismo (figura) e o branco como ausência de grafismo (fundo)”. Com o uso de técnicas visuais (Dondis, 1998; Gomes Filho, 1997) como a variação por escala, a ênfase, o exagero e, principalmente, com o uso do claro e escuro, o designer confere energia e atividade dando força ao que antes poderia ser somente um espaço vazio e sem peso na composição.

Embora Hirsch tenha recebido uma forte influência expressionista em sua formação acadêmica, as capas supracitadas sugerem alguma influência do barroco, visto que as características formais da arte barroca expressam uma concepção de mundo pautada na valorização da aparência mutável da realidade, em detrimento da busca por uma beleza ideal, estática e imutável. O barroco percebe a natureza como um fenômeno marcado pela diversidade e pelo dinamismo, e para traduzir essa visão recorre a uma série de recursos estilísticos específicos, tais como o uso de altos contrastes entre luz e sombra, a aplicação de manchas cromáticas difusas, a alternância abrupta entre planos de composição, a utilização de fortes linhas diagonais e a deliberada ausência de simetria (Enciclopédia, 2015).

No contexto barroco, a busca pela criação de sentidos ocorre, sobretudo, por meio da mobilização da emoção do espectador. Para tanto, a linguagem visual incorpora elementos de forte carga expressiva e teatral, como a ênfase em gestualidades exacerbadas, expressões faciais intensas e efeitos luminosos que extrapolam a realidade objetiva. Dessa forma, a composição adquire um caráter cenográfico que visa amplificar o impacto emocional e persuasivo da obra (Enciclopédia, 2015).

Figura 2: David com a cabeça de Golias (1609-1610), Caravaggio (1571-1610), óleo sobre tela, 125,5 x 101 cm, Galleria Borghese, Roma, Itália.



Fonte: historia-arte.com/obras/david-con-la-cabeza-de-goliat-caravaggio. Acesso em: 05 jun. 2025.

Na emblemática obra do artista barroco italiano Caravaggio (Figura 2), *David com a cabeça de Golias* (1609-1610), o pintor, que se autorretrata como o gigante Golias, derrotado pelo pequeno Davi, aplica seu característico uso do claro-escuro e da diagonal para intensificar a tensão emocional da cena. O uso de um contraste acentuado entre luz e sombra não apenas

destaca os personagens principais, mas também reforça a dramaticidade da cena, deixando-a mais visceral. Técnicas visuais semelhantes, como a composição em diagonal e o uso de intenso contraste entre claro e escuro, são usadas por Hirsch na capa do livro *A Promessa* (1961) com intuito de criar tensão e atrair o olhar do observador.

Vale destacar que a formação artística de Hirsch se mostra determinante nos resultados de seu trabalho (Figura 3), a herança oriunda do expressionismo (Figura 4) se apresenta em seu gosto pela pincelada solta e pela constante presença de formas humanas “desfiguradas” e expressões conturbadas (Melo, 2008). Segundo Argan (1992), o Expressionismo, movimento comumente associado à arte alemã do início do século XX, teve, na verdade, dois centros distintos: o movimento francês dos fauves (“feras”) e o movimento alemão Die Brücke (“a ponte”). Em linhas gerais, o expressionismo baseava-se na vontade consciente, e por vezes agressiva, do artista em agir. Se opunha ao Impressionismo, pautando-se pelo movimento inverso, ou seja, “[...] do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto” (Argan, 1992, p.227).

Figura 3: A influência expressionista nas capas de Hirsch.



Fonte: Nogueira (2009).

Figura 4: A Noiva do Vento (1914), Oskar Kokoschka (1886-1980), Kunstmuseum, Basileia.

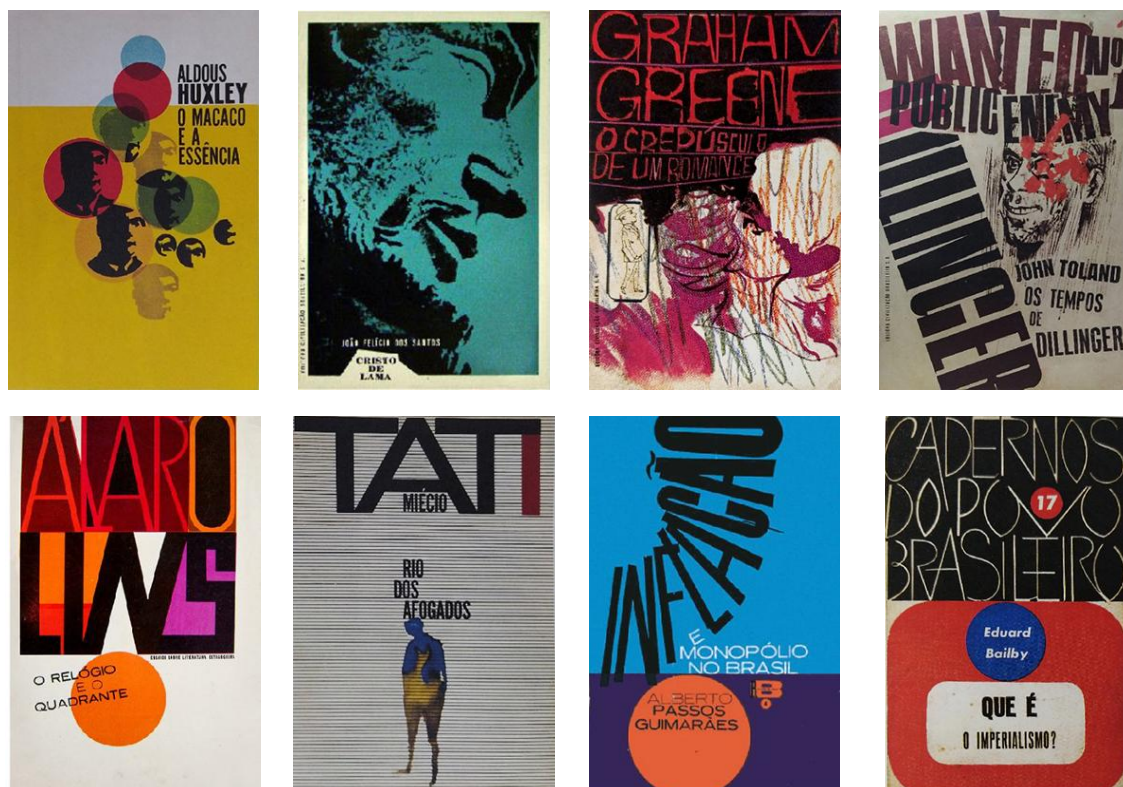


Fonte: artslife.com/2021/01/14/storia-la-sposa-del-vento-kokoschka. Acesso em 08 jun. 2025.

O trabalho de Eugênio Hirsch caracterizou-se pelo rompimento com os padrões gráficos tradicionais vigentes na época e pela incorporação de uma multiplicidade de linguagens visuais (Figura 5). Entre suas inovações, destaca-se o uso sistemático da fotografia como recurso central nas capas. Quase sempre utilizando-as em alto-contraste, algumas das soluções apresentadas por Hirsch dialogam com a estética da arte pop, evidenciando sua sintonia com os movimentos internacionais de arte e design. Paralelamente, a tipografia em suas composições transcende a função convencional de legibilidade, assumindo um papel expressivo: Hirsch recorre a texturas, sobreposições, desconstruções, letras desenhadas à mão e combinações experimentais, deslocando o texto para a esfera da visibilidade e do impacto visual.

Ao articular elementos da caligrafia, pintura e fotografia, Hirsch constrói capas pictóricas e expressivas, que frequentemente privilegiam a emoção e o impacto sobre a clareza informativa, aproximando-se de um caráter artístico-experimental. A amplitude de referências visuais e a liberdade criativa conferida pelo editor, Ênio Silveira, resultaram em uma obra que, segundo Melo (2008), antecipa práticas associadas ao design pós-moderno, como a utilização de técnicas visuais como a fragmentação, a intertextualidade e a apropriação.

Figura 5: Algumas das capas de Hirsch e suas múltiplas linguagens.



Fonte: O design gráfico brasileiro: anos 60, 2008; Nogueira (2009).

Assim, a trajetória de Hirsch não apenas representa um marco na história do design editorial brasileiro dos anos 1960, mas também estabelece um repertório visual que tensiona fronteiras entre arte e design, configurando-se como referência fundamental para a

compreensão das práticas gráficas contemporâneas. Desse modo, é possível dizer que o designer/artista conseguiu empregar na criação das capas dos livros, seu repertório poético e sua forte ligação com universo artístico.

O trabalho de Hirsch é agressivo, ambíguo, se move, é dinâmico. Permeia uma variedade de técnicas, usa contrastes, faz manobras compositivas e abusa da multiplicidade de sentidos. Sua obra é pictórica, inquietante, potencialmente expressiva e dramática. Dialogando com diversos momentos da história da arte, sua produção é vasta e seu léxico parece não esgotar-se. A versatilidade gráfica de Eugênio Hirsch e a liberdade conferida pelo seu editor, Ênio Silveira, garantiram uma produção cujo impacto visual na cultura material é marcante.

3. Sobre Marius Lauritzen Bern

Nascido em 1930, na cidade do Rio de Janeiro, Marius era filho único de imigrantes: seu pai, William, de origem húngara, e sua mãe, Anna, dinamarquesa. Sua mãe faleceu durante o parto, assim passou a infância em Belém do Pará, onde o pai mantinha um empreendimento comercial. Em 1948, aos 18 anos, retornou ao Rio de Janeiro, onde estudou, por um ano, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua formação artística desenvolveu-se de maneira informal, sendo orientado inicialmente por seu tio Miksa Bern, artista plástico e fotógrafo.

No início da década de 1950, transferiu-se para Recife, cidade na qual residiam familiares maternos. Nessa fase, envolveu-se com o movimento de arte moderna em Pernambuco, sendo frequentemente elogiado nos escritos do pintor José Cláudio sobre a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo, do qual Marius foi membro fundador. Em 1953, conquistou o primeiro prêmio de pintura do Museu do Estado com a obra Agosto, executada em óleo sobre eucatex, medindo 80x65 cm. Ainda em Recife, iniciou sua trajetória profissional na área da publicidade, atuando na agência Abaeté Propaganda. Em 1954, decidiu retornar ao Rio de Janeiro (Lima; Mariz, 2004).

Recém-chegado à então capital do país, Marius passa a atuar como cartunista no jornal Tribuna da Imprensa, por intermédio da escritora Hilda Hilst. Posteriormente, colaborou também com os periódicos Última Hora e Jornal do Brasil, sendo neste último contratado para o cargo de diretor de arte. No início da década de 1960, deixa o jornal para fundar seu próprio escritório, o Estúdio Gráfico, em parceria com Cláudio Sendim e Gian Calvi. Sua segunda esposa, Maria Minssen, também integrava a equipe, juntamente com Martha Novo (posteriormente Verschleiser), que iniciou sua trajetória no estúdio como estagiária. Entre os principais clientes desse período destaca-se a Rede Globo, que se encontrava em fase de implantação. Com o início das transmissões da nova emissora, os três sócios recebem convite para integrar, em caráter permanente, o quadro de funcionários da empresa. Cláudio Sendim e Gian Calvi aceitam a proposta, enquanto Marius opta por manter-se como profissional autônomo (Lima; Mariz, 2004).

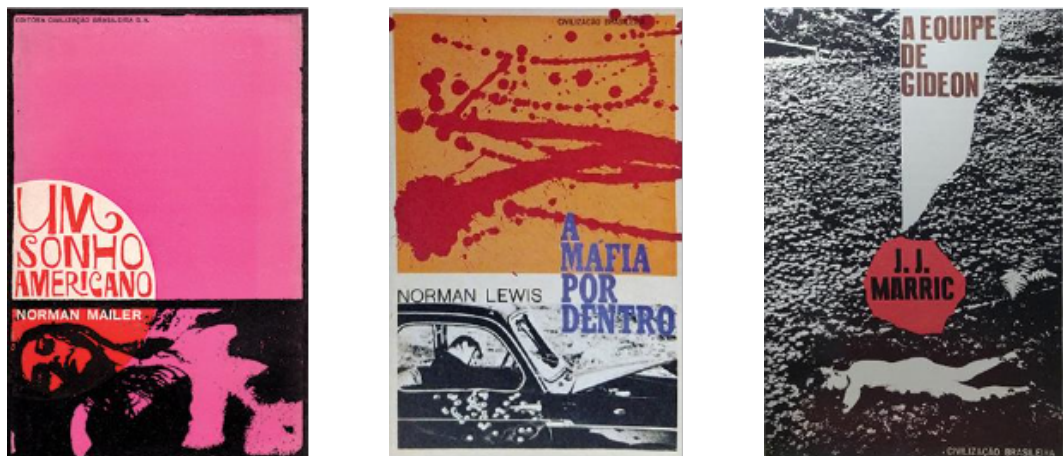
Em 1965, quando Eugênio Hirsch deixa a Civilização Brasileira, a editora encontrava-se consolidada no mercado editorial brasileiro como uma das mais importantes e seu editor, Ênio Silveira, já era figura reconhecida por sua postura audaciosa tanto no campo político, como militante de esquerda, quanto como editor e empresário de sucesso. Naquele momento, a editora destacava-se não apenas pela qualidade literária de suas publicações, mas, sobretudo, pela inovação visual de suas capas catalisadas pelos trabalhos de Hirsch. Assim, com a saída do designer, Silveira se vê diante da necessidade de encontrar um substituto à altura. É nesse contexto que Marius entra em contato oferecendo seus serviços em design gráfico, e, a partir

de então, o Estúdio Gráfico passa a assumir um papel central na prestação desses serviços à editora, mantendo essa colaboração até os primeiros anos da década de 1970.

Com o golpe militar de 1964 e o subsequente endurecimento do regime autoritário nos anos posteriores, Marius passou a enfrentar o complexo desafio de manter a unidade visual da Editora Civilização Brasileira, buscando dar continuidade ao legado estético deixado por Eugênio Hirsch através das capas, ao mesmo tempo em que lidava com a crescente pressão do aparato censor e repressor do Estado, que frequentemente impunha restrições à editora e ameaçava seu editor. De acordo com Lima e Mariz (2004), Marius, através do Estúdio Gráfico, produziu muito mais do que capas de livros para a editora, projetou cartazes, anúncios para periódicos e papelaria em geral. Dessa produção, os autores destacam o redesign da Revista Civilização Brasileira, usado até o fim do periódico, e a marca para a Civilização Brasileira, inexistente até então.

A produção de Marius para a editora Civilização Brasileira também foi diversa e plural em técnicas e linguagens. Mas, em seu trabalho, Naufel (2012) aponta que numa análise mais aprofundada, é possível perceber abordagens recorrentes no trabalho de Marius que permeiam todo o histórico de sua produção para Civilização Brasileira. Uma dessas recorrências marcantes seria na forma de o designer trabalhar com as ilustrações, neste quesito, percebe-se também a forte presença da “expressão gestual”, ou seja, do fazer manual artístico. Assim como as capas de Hirsch, ainda que sedimentadas num projeto de uma identidade visual plural, as capas de Marius, em sua maioria, parecem ter sido tratadas de forma única, sem “a imposição de fórmulas rígidas ou definição de um estilo único que encerre todo o conjunto de capas, de modo que o caráter visual de cada criação se sobrepõe ao conjunto da produção” (Naufel, 2012, p. 54).

Figura 6: Capas de *Um sonho americano* (1966) e *A Máfia por dentro* (1967) criadas por Marius.



Fonte: O design gráfico brasileiro anos 60, 2008.

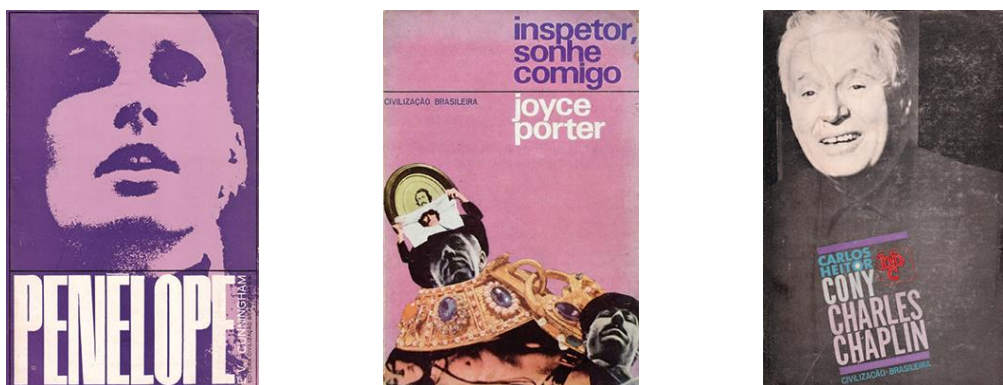
Na capa de *Um sonho americano* (1966), de Norman Mailer (Figura 6), a fotografia em alto-contraste traz um recorte de uma mulher nua que parece repousar serenamente. A inclinação da forma feminina direciona o olhar para a porção intermediária esquerda da capa, onde o título, escrito à mão em letras sinuosas, remetendo aos cartazes psicodélicos do período, se insere numa semicircunferência juntamente com o nome do autor – em tipos maiúsculos sem serifas – e o rosto da mulher. Os contrastes entre branco e vermelho se

alternam nas relações entre texto/fundo e parte superior/inferior da semicircunferência. A moldura, em preto, estrutura a composição e divide-a em dois. Esses elementos, juntamente com o vazio superior ajudam a concentrar o olhar do leitor num só ponto: a semicircunferência, o texto e o rosto. O semicírculo mais parece um sol poente que mancha de vermelho a face da personagem. Este conjunto de soluções traz um aspecto sombrio para a capa: a noite chegou? Estaria o sonho acabando? A mulher descansa ou teria, ela, sido vítima de uma ocorrência fatal?

Em *A máfia por dentro* (1967), de Norman Lewis (Figura 6), Marius usa novamente a fotografia em alto contraste. Na foto, em preto e branco, localizada na parte inferior da composição, há um carro destruído e baleado com um corpo dentro. O designer usa o mesmo recurso da moldura para dividir a composição em duas partes, mas agora ela se mistura com o fundo branco da parte inferior deixando-a num segundo plano e trazendo para frente, a parte superior, em amarelo, que se destaca no olhar do observador. Os textos foram compostos num diagrama ordenado: o título, em azul com tipos em caixa alta com serifa, atrai o olhar e desce verticalmente transpondo as fronteiras entres as duas áreas verticais; o nome do autor, em caixa alta sem serifa, se localiza numa linha horizontal próximo ao teto do carro na porção inferior da capa. Na parte superior, conferindo movimento à composição e rompendo toda a estrutura do layout, há um caótico respingo em vermelho. Simulando um rastro de sangue, essas manchas ultrapassam os limites reservados da própria página: a capa literalmente sangra.

Quando Marius faz uso da fotografia, ele parece dar continuidade às experiências visuais iniciadas por Hirsch (Melo, 2008). A utilização de fotografias em alto-contraste – como em *A equipe de Gideon*, de J. J. Marric (Figura 6) – também mostra-se uma constante nas capas desenvolvidas por Bern. A influência exercida pela pop art parece ser ainda maior do que a de seu antecessor. Com Marius, a fotografia é curinga para diversos desdobramentos visuais, ela aparece manipulada de diferentes formas: recortada, em sobreposição de camadas, como fotomontagem, com retículas ampliadas, em cores, em tons de cinza etc. Em algumas capas Marius faz uso de um estilo fotográfico que se aproxima de uma linguagem mais contemporânea, com a qual estamos mais acostumados. Nestes casos, a fotografia se apresenta de forma mais literal, assim como nos meios de comunicação de massa, tal como jornais, revistas, TV, cinema e demais mídias (Figura 7).

Figura 7: O uso da fotografia nas capas de Marius.



Fonte: Naufel (2012).

Assim como no caso de Hirsch, a formação artística se mostra com bases bem sedimentadas através do uso de inúmeras técnicas – do desenho à pintura – expressas em formas muitas vezes soltas e bem gestuais. A figura humana distorcida também aparece de forma recorrente, entretanto parece haver uma preocupação maior de Marius numa representação formal mais literal e menos abstrata. Talvez o designer buscasse uma comunicação mais fácil e assertiva com o público alvo.

Um recurso gráfico já muito presente ao longo da história do livro, a moldura (cercadura) é também um dos elementos frequentes nas capas de Marius. Apresentadas nas mais diversas formas, as molduras de Marius servem às mais variadas funções: desde a ornamentação – como nos livros medievais, nos livros de William Morris ou nas primeiras capas do livro brasileiro – até à estruturação do layout, auxiliando na hierarquização dos elementos da composição. As capas de Marius evidenciam perícia e um precioso cuidado no ordenamento e na hierarquização dos elementos gráficos. Ainda aproveitando-se das molduras e da segmentação dos espaços proporcionadas por elas, Marius, conforme também aponta Naufel (2012), projetou algumas capas tendo como referência a sequencialidade imagética presente nos quadrinhos e no cinema (Figura 8).

Dignas da linguagem cinematográfica, as imagens com estrutura sequencial destacam-se das demais capas. Separadas por faixas, quadros ou áreas de cor, a relação temporal é sugerida pela ordem da leitura esquerda-direita, superior-inferior (Naufel, 2012, p. 85).

As cores têm o poder de criar e articular os espaços visuais: elas recuam ou avançam, dão volume a um objeto, aumentam ou diminuem áreas e conferem peso aos elementos. Uma composição pode equilibrar-se ou desequilibrar-se a partir do jogo de cores que nela atuam. É a adequação das cores – e as sensações suscitadas por elas – ao espaço que devem ocupar, que trazem o balanceamento desejado à composição visual (Perez, Modesto, Bastos, 2011). Dessa forma, as cores, juntamente com os demais componentes gráficos como as molduras, formas geométricas, ilustrações e fotografias serviram de recurso para Marius seccionar seus layouts, criando áreas de interesse que se interagem entre si, formando composições estáveis e equilibradas, porém com contrastes dinâmicos e impactantes. O uso da cor, associado a demais técnicas visuais, foi um recurso amplamente usado por Marius para chamar a atenção e criar pontos de interesse na capa.

Figura 8: Exemplos do uso da sequencialidade dos quadrinhos e do cinema nas capas de Marius.



Fonte: Naufel (2012).

Com um trabalho marcado pelo uso prolífico das cores e suas combinações e contrastes, Marius deixa claro sua conexão com o contexto cultural da década de 1960. Além do movimento artístico pop art que parece ter o influenciado em demasia, o movimento de contracultura conhecido como Psicodelia, com suas cores vibrantes e formas sinuosas também deixou sua marca na produção do designer. O estilo psicodélico aparece, sobretudo, na letragem manual de Marius que, apesar de também realizar experimentações com letras, em comparação ao seu antecessor, parecia se apegar mais à legibilidade do texto de suas capas, dando preferência ao uso de letras com desenhos geométricos, claros e objetivos.

Mas a relação de Marius com as formas simples e a clareza na comunicação não se restringiu ao texto. Ele produziu uma gama de capas que estão conectadas com as vanguardas modernistas do início do século XX, comumente denominadas como o “estilo internacional”. De acordo com Schneider (2010), oriundo do movimento holandês De Stijl, com Mondrian e El Lissitzky – no construtivismo russo –, por exemplo, que influenciaram a Bauhaus alemã. Posteriormente, em 1932, com reforço do arquiteto Le Corbusier, na França, o movimento mais amplo denominado Estilo Internacional desempenhou um papel importante no caminho para um design industrial moderno.

Figura 9: Algumas das diversas soluções visuais encontradas nas capas Marius L. Bern.



Fonte: Naufel (2012).

Ao criar as capas para a Civilização Brasileira (Figura 9), Marius não descartou a liberdade criativa concedida por Ênio Silveira, mas após o percurso de Hirsch, buscou reequilibrar o tripé obra–design–público (Melo, 2008), conferindo maior importância à legibilidade dos textos, ordenando a hierarquia entre seus elementos e estabelecendo vínculos

mais diretos com o assunto tratado pelo livro.

4. Eugênio Hirsch e Marius Lauritzen: aproximações, diferenças e atualidade

A partir das análises acima, podemos identificar algumas das mais significativas técnicas visuais (Dondis, 1997; Gomes Filho, 2000) utilizadas nos trabalhos de Eugênio Hirsch e Marius Lauritzen Bern. Uma das características marcantes do primeiro concretizou-se pelo uso de fortes contrastes. Com o uso de contraste de tom, através de intensos claros e escuros, Hirsch adiciona dramaticidade às capas, aproximando-se dos pintores Barrocos.

Desse modo, no que se refere ao uso cromático, a preferência de Hirsch por paletas de baixa luminosidade confere a suas capas um aspecto sombrio, em oposição à predileção de Marius por cores claras e vibrantes, que imprimem às suas composições um caráter mais leve e luminoso. Bern usualmente trabalha com contrastes de cor através do uso de análogas, ou seja, cores vizinhas no círculo cromático, assim o designer consegue contrastes mais brandos e composições mais harmônicas no sentido do impacto visual.

O trabalho de Hirsch também é marcado pela irregularidade, assimetria e instabilidade. Para Dondis (1997), o estilo expressionista manifesta-se sempre que o artista ou designer busca provocar no observador uma reação emocional intensa. Dessa forma algumas das técnicas utilizadas pelos expressionistas foram atividade, exagero, espontaneidade, complexidade, ousadia, distorção, irregularidade, todas presentes nas capas de Eugênio. Já Bern prezava pelas composições ortogonais, trabalhava mais pelo equilíbrio e pela simetria. Unidade, exatidão, estabilidade, sutileza previsibilidade, regularidade e monocromatismo – técnicas visuais apontadas por Dondis (1997) como sendo dos funcionalistas – também faziam parte do rol de recursos utilizados por Marius, principalmente no campo da tipografia, elemento que confere peso a uma capa de livro.

No processo de criação de capas, Eugênio Hirsch demonstrava pouca preocupação com aspectos como legibilidade, clareza ou fidelidade ao conteúdo da obra. Há uma tendência à experimentação formal e exacerbada de Hirsch, que frequentemente recorria ao corte de caracteres, desalinhamentos, sobreposições tipográficas, rotação de elementos e outros procedimentos que, por vezes, comprometem a leitura. Seu objetivo principal era surpreender o leitor e captar sua atenção, encarava o design de capas como uma das principais estratégias de comunicação para seduzir o público. Enquanto Marius, se fundamentava em soluções visuais mais econômicas e diretas, denotando uma contenção formal deliberada. Observa-se em seu trabalho uma preservação mais evidente da legibilidade, da integridade do texto e do diálogo da capa com o conteúdo do livro.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, enquanto Hirsch imprime à capa uma postura marcadamente autoral, em que a vontade criativa do designer prevalece, Bern adota uma postura mais voltada à eficácia comunicacional, frequentemente se valendo de recursos visuais mais acessíveis ao leitor. Conforme aponta Melo (2008, p. 62), o trabalho de Hirsch "hipertrofia o design na tentativa de seduzir o público", expressão que sintetiza o caráter enfático e provocador de sua abordagem visual. Sua célebre máxima, "uma capa é feita para agredir, não para agradar" (Hirsch apud Melo, 2008, p.), revela a densidade expressiva e o impacto visual de suas composições. Em síntese, poderíamos dizer que as capas de Hirsch "gritam", enquanto as de Bern "falam".

Mas apesar das diferenças pontuais entre as principais técnicas visuais utilizadas e de suas abordagens projetuais, os resultados do trabalho de ambos demonstram uma afinidade

estética perceptível, além disso nota-se em ambos, um repertório visual bem elaborado, rico, diverso e multifacetado, influenciados por vários movimentos e/ou tendências das Artes Visuais.

Cabe mencionar também, que a produção de ambos ocorreu em um contexto de efervescência social, emergiram contramovimentos – como os movimentos feminista, movimento negro, pelos direitos civis, em apoio ao “Terceiro Mundo” e as iniciativas ecológicas e outros – que formularam utopias e propostas alternativas de organização social, exercendo impacto duradouro no cenário cultural e político. Esse ambiente de contestação deu origem a uma ampla crise intelecto-cultural, marcada pela rejeição das bases racionais e universais do pensamento moderno. A esse novo posicionamento crítico, atribuiu-se o termo “pós-moderno”. O pensamento pós-moderno reflete ideias a favor da percepção, dos sentidos, da pluralidade, das diferenças e da heterogeneidade (Schneider, 2010). Segundo Cauduro e Rahde (2005) as imagens pós-modernas recuperam valores como inclusividade, emoção, estereótipos e símbolos históricos, ecletismo, a multiplicidade de interpretações e a participação ativa do público na construção de significados.

A partir do entendimento dos autores citados acima, é possível perceber que os trabalhos dos designers e artistas, Eugênio Hirsch e Marius L. Bern, no Brasil dos anos 1960, já indicavam processos e linguagens que dialogavam com questões sobre pluralidade, flexibilidade e mutação levantadas pelo debate pós-moderno. Ainda que essa discussão ganhasse força apenas no final dos anos 1970, nos EUA e na Europa, o trabalho dos brasileiros já entrava em sintonia com a nova postura encarada pelos designers e artistas dos países industrializados. Embora não se possa afirmar que Hirsch e Marius estivessem, de fato, conscientemente comprometidos com a pesquisa e o debate da “linguagem pós-moderna” no campo do design, é possível dizer que seus trabalhos refletem parte dessa postura.

5. Considerações Finais

Os trabalhos de Bern, assim como os de Hirsch, não se resumem numa determinada abordagem visual ou num determinado estilo gráfico, os designers possuem uma produção heterogênea. Mas apesar de seus vastos repertórios, é possível identificar algumas características chave em cada processo de criação pessoal. Os designers se mostraram atentos às referências visuais de seu tempo, um período em que o meio cultural e tecnológico fervilhavam em experimentações. Seus trabalhos conseguem conciliar a estrutura racional e objetiva do estilo modernista funcionalista à expressividade oriunda da subjetividade artística.

Cabe mencionar, também, que a editora Civilização Brasileira, especialmente a partir da gestão de Ênio Silveira, destacou-se como um importante agente de transformação no mercado editorial brasileiro do século XX. Para isso, Ênio investiu na criação de uma identidade visual marcante e no uso estratégico da brochura e da propaganda, aproximando o livro das demandas culturais e sociais de seu tempo. Parte dessa produção gráfica engajada ocorreu pelas mãos de Eugênio Hirsch e Marius Lauritzen Bern.

Os diferenciais dos trabalhos de ambos residem tanto nas linguagens quanto nos processos criativos e nos discursos visuais que mobilizaram. Hirsch operava com um vocabulário mais abstrato e simbólico, articulando elementos gráficos com alta carga metafórica, contrastes e estética “agressiva”, muitas vezes rompendo com os padrões convencionais do design de capas do período. Marius, por sua vez, soube dialogar com a cultura visual de massa, absorvendo influências da pop art, da psicodelia e da comunicação publicitária, sem abrir mão da racionalidade e da organização formal. Ambos, contudo,

demonstraram profundo domínio técnico e sensibilidade cultural ao refletirem, em suas criações, os debates estéticos, políticos e sociais de seu tempo – seja pela provocação, pelo enfrentamento ou pela busca de comunicação mais clara com o público leitor.

Entretanto ambos souberam dialogar com inúmeras linguagens do design e das artes visuais, além de articularem diversas técnicas na busca de encontrar soluções variadas e flexíveis para os diversos problemas de comunicação que encaravam. Pareciam não se limitar a regras e dogmas projetuais e de estilo. Seus legados deixam pistas que os designers gráficos atuais podem seguir para encontrar soluções mais afeitas às complexidades do mundo atual se contrapondo às imposições de uma suposta solução “boa”, “melhor” ou “ideal”. Seus trabalhos demonstram que uma capa ou imagem, pode ser, simultaneamente, um projeto de design, uma obra de arte e um manifesto visual.

Assim, pode-se afirmar que o mercado editorial brasileiro, ao longo do século XIX e primeiras décadas do século XX, percorreu um caminho de fundação, consolidação e renovação, fortemente influenciado por transformações técnicas e culturais de alcance global. A passagem de um sistema artesanal e elitista para uma indústria editorial estruturada, voltada à produção e ao consumo em massa, redefiniu não apenas a forma de produzir e consumir livros, mas também o papel social desses objetos na formação da cultura brasileira contemporânea. Nesse percurso, as capas ilustradas de Eugênio Hirsch e Marius Lauritzen Bern ultrapassaram a função de simples invólucros gráficos e passaram a atuar como elementos centrais na configuração da relação entre o leitor e a obra, orientando expectativas e produzindo sentidos.

Referências

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Dicionário visual de design gráfico**. Porto Alegre: Bookman, 2009. 288 p.

ADELMAN, Miriam. Os anos 60: movimentos sociais, transformações culturais e mudanças de paradigmas. *In*: ADELMAN, Miriam. **A Voz e a Escuta**: encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea. vol. 1. São Paulo: Blucher, 2016. p. 23-68. DOI 10.5151/9788580391473-01. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-details/os-anos-60-movimentos-sociais-transformacoes-culturais-e-mudancas-de-paradigmas-20005/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

ATELIÊ Coletivo. *In*: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80816-atelie-coletivo>. Acesso em: 26 jun. 2025. Verbete da Enciclopédia.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROCO nas artes visuais. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79870-barroco-nas-artes-visuais>. Acesso em: 4 jun. 2025. Verbete da Enciclopédia.

CAUDURO, Flávio Vinícius; RAHDE, Maria Beatriz Furtado. Algumas características das imagens contemporâneas. **Revista Fronteiras Estudos Midiáticos**, Porto Alegre, v. 7, p. 195-205, 2005.

Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6392>. Acesso em: 08 jul. 2025.

CONCRETISMO nas artes visuais. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79954-concretismo-nas-artes-visuais>. Acesso em: 1 jul. 2025. Verbete da Enciclopédia.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 236 p.

IMPRESSIONISMO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80008-impressionismo>. Acesso em: 8 jun. 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 6. ed., São Paulo: Blucher, 2011. 173 p.

FERREIRA, Jerusa Pires (org.); ALMEIDA, Marta Assis de; FERNANDES, Magali Oliveira; SENRA, Mirian. **Ênio Silveira**. São Paulo: Com-Arte, 2003.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000. 127 p.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000. 143 p.

LIMA, Guilherme Cunha; MARIZ, Ana Sofia. A trajetória de Marius Lauritzen Bern na editora Civilização Brasileira. *In*: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004, Rio de Janeiro, RJ. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa e UFF, 2004. Disponível em: <https://www.uff.br/mestcii/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 248 p.

MARIZ, Ana Sofia. **Editora civilização brasileira: o design de um projeto editorial (1959-1970)**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes, Rio de Janeiro, 2005. 180 p.

MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: Anos 60**. 2. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2008. 304 p.

MORAES, Didier Dias de. O design de Eugênio Hirsch para livros didáticos da Companhia Editora Nacional. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 132 – 153, 2018. Disponível em: <https://www.eed.emnuvens.com.br/design/article/view/132/293>. Acesso em: 22 nov. 2024.

NAUFEL, Carina da Rocha. **A capa convida: o design de Marius Lauritzen Bern para a editora Civilização Brasileira**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2012. 159 p.

NOGUEIRA, Julio Cesar Giacomelli. **Letra e imagem:** A tipografia nas capas de livros desenhadas por Eugênio Hirsch. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2009. 157 p.

SCHNEIDER, Beat. **Design – uma introdução:** o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Editora Blucher, 2010. 299 p.

VILLAS-BOAS, André. Sobre Análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 2–17, 2009. Disponível em: www.e-publicacoes.uerj.br/arcosdesign/article/view/85663. Acesso em: 22 abr. 2023.