

Diferenças gráficas entre as seis primeiras edições do livro *Urupês* de Monteiro Lobato (1918-1920)

Graphical Differences Between the First Editions of the Book Urupês by Monteiro Lobato (1918-1920)

CAMARGO, Iara Pierro de; Doutora; Universidade de São Paulo

iaritcha@hotmail.com

O presente artigo realiza uma análise gráfica comparativa do design das seis primeiras edições do livro *Urupês*, do escritor e editor paulista Monteiro Lobato, no período entre 1918 e 1920. A análise comparativa dessas edições é relevante devido ao fato de passarem por algumas alterações, especialmente em suas capas, nesse curto intervalo. Essas mudanças nos fornecem muitas informações sobre o contexto do design e da produção gráfica. As análises levam em conta os seguintes itens de exemplares dessas edições: formato; oficina tipográfica que a imprimiu; capa; ilustrações do miolo; capitulares; cabeção; tipografia do corpo do texto (tamanho do corpo e entrelinha). Concluímos que essas análises trazem pistas importantes sobre os contextos de produção desses artefatos, além de mostrar a preocupação com a materialidade do livro e o design por um editor.

Palavras-chave: Memória Gráfica; Análise gráfica; *Urupês*.

This article makes a graphic comparative analysis of the design of the first six Editions of the book Urupês, by the Brazilian writer and editor Monteiro Lobato between 1918 and 1920. The comparative analysis of these specific Editions is relevant due to the fact that They undergo some changes, especially in their covers, in a short period. These changes provide us a lot of information about the context of graphic design and production. The analyzes were carried out taking into account the following items: format; typographic workshop that printed it; front cover; brain illustrations; capitulars; vignete; typography of the text body (body size and between the lines).

We conclude that these analyzes brings important clues about the production contexts of these artifacts, in addition to showing the concern with the materiality of the book and design by an publisher.

Keywords: Graphic Memory; Graphic Analysis; *Urupês*.

1 Introdução

José Bento Monteiro Lobato é considerado por autores como Hallewell (2012) um dos grandes responsáveis por criar uma nova tradição em capas de livros ilustradas. Rafael Cardoso (2005) mostra que há um consenso entre autores e historiadores do design e da editoração brasileiros de que um dos livros de Lobato “marcaria o início do design de capas no Brasil, bem como um ponto de partida para a reconfiguração dos projetos de livros de modo geral, incluindo maior atenção à qualidade tipográfica e à diagramação do miolo”. (CARDOSO, 2005: 165) Esse livro, *Urupês*, apresenta novidades editoriais, estéticas e gráficas no mercado editorial brasileiro do início do século XX.

Livro de contos de estreia de Monteiro Lobato, *Urupês* teve sua primeira edição, com tiragem de mil exemplares, esgotada em um mês. De 1918 a 1920 foram impressas seis outras (com algumas reimpressões). O próprio Lobato patrocinou a impressão dessas edições e lucrou com elas. O sucesso comercial de seus primeiros livros (*Urupês* e *O Saci Pererê: resultado de um inquérito*¹) e a compra da *Revista do Brasil* o incentivaram cada vez mais a investir na área editorial, lançando livros de outros autores e posteriormente investindo na criação de um parque gráfico e da Companhia Editora Monteiro Lobato.

O que intriga e é relevante para o campo do design, em relação às primeiras edições de *Urupês*, é que elas foram substancialmente alteradas, tanto na capa quanto na configuração do miolo. Essas alterações provavelmente foram feitas por razões econômicas, comerciais e editoriais. A análise das edições mostra o cuidado do editor pelos aspectos materiais do objeto livro, ao mesmo tempo em que reflete restrições econômicas (no uso de certos tipos de papéis, materiais e procedimentos), bem como o contexto e, em alguns momentos, a precariedade das artes gráficas e do design gráfico no Brasil do período.

Em relação a *Ideias de Jeca Tatu*, livro que teve a primeira edição em 1919, Lobato demonstrou sua decepção com as gráficas paulistas. A primeira edição, com tiragem de 4 mil exemplares, estava repleta de erros tipográficos, lamentava o autor, em correspondência ao amigo Godofredo Rangel (LOBATO, 2010: 449-450).

No caso de *Urupês*, esses contextos e a veia empreendedora de Lobato ficam ainda mais evidentes. Como aponta Neves,

Urupês viria a ter várias reedições revistas e com capas e projetos gráficos distintos. Um dos motivos pelos quais Lobato teria decidido pelas mudanças gráficas seria a tentativa de baratear os custos de produção para que os preços finais tornassem seus livros mais acessíveis, aumentando assim as vendas e a capilaridade de sua obra. Este processo viria a se tornar uma prática recorrente com os livros publicados por Lobato. Não é demais lembrar que até o ano de 1923, nove edições de *Urupês* haviam sido lançadas, totalizando trinta mil exemplares. (NEVES, 2013: 40)

A pesquisa relatada neste artigo, a partir de uma breve revisão bibliográfica e da análise gráfica das seis edições, publicadas sob o selo da *Revista do Brasil*, almeja encontrar pistas que possam esclarecer as razões que possivelmente motivaram o editor e as gráficas a executarem essas mudanças. Também almeja identificar as diferenças gráficas entre as edições e suas possíveis causas, que podem ser de ordem técnica, de materiais ou dos contextos da produção. Para além de um exercício especulativo, a análise comparativa também colabora, de

¹ Este livro foi organizado por Lobato a partir de depoimentos de leitores enviados ao jornal *O Estado de S. Paulo*. Como ele não é o autor desses textos, seu livro de estreia é *Urupês*.

certa forma, com a Memória Gráfica brasileira por mostrar escolhas de design, restrições e técnicas impressão daquele período.

Lobato é considerado por autores como Camargo (2003: 53-54) um grande impulsionador da indústria gráfica no país, por ser um dos primeiros a importar maquinário de ponta, como máquinas de composição monotipo, por criar um moderno parque gráfico e por se preocupar com qualidade material dos livros. Os livros analisados aqui, porém, foram impressos antes da criação do parque gráfico por Lobato, ou seja, mostram as condições e os problemas gráficos da época que provavelmente o motivaram a investir em uma infraestrutura capaz de produzir livros de melhor qualidade.

Em correspondência a Godofredo Rangel datada de 20 de fevereiro de 1919, o próprio Lobato informa que já começava a se programar para montar as oficinas e que estava importando muito papel para a impressão de livros:

[...] O negócio vai crescendo de tal modo que já estamos montando oficinas próprias, especializadas na fatura de livros. Talvez o número de março já seja feito em casa. Também iniciamos a importação de papel. Ontem chegou de Santos uma partida de 40 toneladas. Já meço literatura às toneladas. Há mil coisas a atender, e o tempo voa e não dou conta do serviço. Ah, os belos dias contemplativos da fazenda! Começo a não ler nada. Estou no caminho da bestificação. Três anos de vida como esta, e estou galego de balcão, com os pés virados para fora. Vendendo, vendendo coisas. Que sórdido fiquei! Como estou traindo o Ricardo! Olegário Ribeiro, Lobato & Cia. Limitada – vê que horror! Meu nome, que aparecia no alto dos livros ou embaixo de artigos, virou agora objeto de registro na Junta Comercial. Creio que desta vez o vírus literário que havia em mim – e você, miserável Rangel, alimentou – está morto e bem morto. (LOBATO, 2010: 434)

Outro dado importante neste contexto é apresentado por Cilza Bignoto (2007: 179), a qual acredita que Lobato, por ter frequentado a redação e as oficinas tipográficas do jornal *O Estado de S. Paulo*, poderia ter repertório e conhecimento das tecnologias da impressão, que o fizeram mais criterioso e crítico com a qualidade da impressão dos livros, o que futuramente o levou a criar o parque gráfico para publicar suas obras. As edições aqui apresentadas e discutidas, feitas em gráficas de terceiros, possuem problemas de impressão, apontados até pelo próprio Lobato. Isso deve ter sido decisivo para sua busca por independência, a fim de imprimir suas obras com mais qualidade.

O recorte temporal adotado neste artigo é de 1918 a 1920, quando foram impressas da primeira à sexta edições de *Urupês*, publicadas sob o selo *Edições Revista do Brasil*. O período escolhido para a análise, portanto, marca os primeiros anos do empreendimento editorial de Lobato, que mais tarde irá se transformar na Monteiro Lobato e Cia. Editora e Parque Gráfico, montada por ele. As seis edições foram impressas por gráficas terceirizadas – inicialmente pela gráfica da Seção de Obras do jornal *O Estado de S. Paulo* e, posteriormente, pela Typographia Ideal.

Cilza Bignoto mostra como eram impressos os livros de Lobato durante os primeiros anos da *Revista do Brasil* e o contexto das oficinas naquele período:

A RB não tinha oficinas próprias, de modo que os livros publicados sob sua chancela eram impressos nas oficinas do Estadão ou em outras tipografias paulistanas. *Ideias de Jeca Tatu* teria sido “atamancado numa semana, depois de encalhado numa miserável tipografia falida e mudada para outra pior ainda, que também ia falir ou mudar. O resultado foi uma primeira edição cheia de erros. As tipografias brasileiras, de modo geral, eram mal equipadas e estavam preparadas para produzir apenas jornais, revistas e folhetos. [...] Como “imprimir um jornal e fazer um livro” exigem técnicas inteiramente diversas e demandam pessoal diferente. O resultado eram edições malfeitas, em papel de má qualidade. (BIGNOTO, 2007: 229-230)

Com esse contexto do nascimento das edições já esboçado, passemos à análise gráfica de cada uma delas.

2 Análise gráfica das edições

Para realizar a análise das seis edições mencionadas² e selecionar os itens que seriam descritos e comparados, usamos como base os elementos trabalhados na análise gráfica desenvolvida por Silvia Nastari Zeni (2019) e criamos um modelo para facilitar a comparação das edições a partir de um modelo em tabela elaborado por André Villas-Boas (2009).

Zeni (2019) propõe uma análise comparando os exemplares da coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, da Livraria Martins Editora, em relação aos seguintes itens: formato, papel, mancha tipográfica, tipografia (família tipográfica ou fonte utilizada), capitulares e ilustração. Esses itens são também relevantes para nossa proposta, pois foram os mais alterados entre as edições.

Para a análise do design de livros, um projeto essencialmente tipográfico, é útil o estudo de Priscila Farias (2016) que desenvolve um modelo que abrange três níveis: micro, meso e macro.

A análise tipográfica das edições poderia obviamente ser feita almejando alcançar todos esses níveis, chegando ao detalhe, mas aqui, como nos interessa mais entender o objeto como um todo, em nível macro. Para poder comparar as diferenças mais perceptíveis do projeto, restringimo-nos apenas a identificar a classe tipográfica utilizada no corpo do texto e nos títulos (nível microscópico) e a analisar a composição do corpo do texto (nível mesoscópico e macroscópico) relativos ao tamanho do corpo do texto e ao uso da entrelinha. Uma questão importante no método de Farias é buscar compreender as dimensões sintáticas, semânticas e pragmáticas dos artefatos gráficos. Segundo a autora,

² As edições de 1 a 6 de *Urupês* a que tivemos acesso fazem parte do acervo particular do colecionador e pesquisador Magno Silveira, que gentilmente nos deixou consultar o material e a quem agradecemos. Para auxiliar a documentação e a análise, foram utilizados tipômetros, régua e lentes de aumento. O registro fotográfico foi realizado dentro da biblioteca do colecionador, com uma câmera de celular e sem controle de luminosidade, portanto algumas das imagens podem apresentar baixa qualidade.

A dimensão sintática diz respeito aos aspectos formais ou denotativos da tipografia, notadamente aqueles vinculados à sua visualidade, estrutura e comportamento. A dimensão semântica refere-se aos aspectos conotativos da tipografia, ou aos significados atribuídos (socialmente, historicamente, estrategicamente), às formas tipográficas. A dimensão pragmática deve ser entendida aqui, em consonância com o pensamento de Charles S. Peirce (1878), como a soma das consequências práticas (materiais e ambientais, mas também culturais, sociais e econômicas) resultantes da concepção e uso da tipografia.” (FARIAS, 2016: 48)

Neste artigo não propomos uma análise minuciosa da capa das edições de *Urupês*, sendo necessário um estudo dedicado exclusivamente a elas, mas traremos uma breve comparação com o intuito de identificar em quais edições ocorreram mudanças, qual foi o ilustrador da capa dessas edições e, especialmente, identificar o tema abordado na ilustração e se ele mantém ou não relação com o título da obra (*Urupês*).

Os elementos gráficos e materiais que mais variam entre as seis edições são: ilustração e tipografia de capa, papel de impressão do miolo; presença ou não de ilustrações, presença, ausência e diferenciação de letras capitulares e vinhetas (cabeções), tipografia da folha de rosto, tipografia do corpo do texto e ligeira variação de formato.

Para iniciar a análise das edições, foram criadas algumas matrizes (tabelas) com descrição dos elementos identificados em cada um dos exemplares estudados. As matrizes basearam-se nos modelos de Zeni (2019) e Villas-Boas (2009).

Elaboramos três matrizes para analisar dez exemplares destas seis edições³. Na primeira (Tabela 1) apresentamos dados relativos ao tamanho do exemplar (Formato fechado), papel utilizado na impressão e gráfica na qual esses volumes foram impressos. A segunda matriz (Tabela 2) traz informações sobre o autor das ilustrações das capas, o tema da ilustração da capa, presença ou ausência de ilustrações no miolo, autoria das ilustrações, presença ou ausência de capitulares e sua autoria e presença ou ausência de vinhetas ou cabeções. A terceira matriz (Tabela 3) apresenta os elementos tipográficos do miolo (classe tipográfica, corpo do texto e entrelinha), tamanho da mancha gráfica e margens.

As tabelas foram divididas em duas partes, nas quais são repetidos os cabeçalhos, para melhor visualização e organização dos itens analisados dos dez exemplares das edições. Assim, na metade superior de cada tabela são apresentados cinco exemplares e na segunda metade (inferior) outros cinco. Após a descrição formal dos elementos na tabela, apresentamos nossa interpretação e análise dessas diferenças e uma tentativa de aproximação às dimensões semânticas e pragmáticas.

É importante notar que todas as edições tiveram alguns volumes comercializados em brochura e outros, em capa dura. Colocamos o tipo de encadernação como elemento de diferenciação e os milheiros no cabeçalho. Nem todos os volumes apresentam informações sobre os tamanhos das edições (os milheiros) e, no acervo que analisamos, não tivemos contato com a quarta edição na versão brochura, o que inviabiliza a análise da ilustração de sua capa.

³ Algumas edições foram reimpressas sem alteração de layout, apenas de materiais, e o colecionador possuía alguns exemplares de diferentes milheiros das mesmas edições.

	Edição 1 – 1918 Milheiro 1 - brochura	Edição 2 – 1918 Milheiro não identificado – capa dura	Edição 2 – 1918 Milheiro não identificado – brochura	Edição 3 – 1918 Milheiro não identificado – brochura	Edição 4 – 1919 Milheiro não identificado – capa dura
Formato fechado	135 x 187 x 15 mm	135 x 187 x 15 mm	140 x 200 x 22 mm	140 x 190 x 13 mm	120 x 182 x 20 mm
Papel	Papel para livros (mas mais fino que o da segunda edição)	Papel para livros de boa gramatura	Papel para livros de boa gramatura	Papel tipo papel jornal	Papel para livros melhor que o da terceira edição
Gráfica em que foi impresso	Seção de Obras do jornal O Estado de S. Paulo	Seção de Obras do jornal O Estado de S. Paulo	Seção de Obras do jornal O Estado de S. Paulo	Typographia Ideal – Ladeira Santa Efigênia, 21	Gráfica não identificada
	Edição 4 – 1919 Milheiro 9 – capa dura	Edição 5 – ano não identificado Milheiro 12 – brochura	Edição 5 – ano não identificado Milheiro 14 - brochura	Edição 6 – 1920 Milheiro 17 - brochura	Edição 6 – 1920 Milheiro 20 - brochura
Formato fechado	120 x 182 x 20 mm	115 x 192 x 15 mm	115 x 192 x 15 mm	115 x 187 x 20 mm	115 x 187 x 20 mm
Papel	papel para livros	papel para livros	papel tipo papel jornal	papel para livros	papel para livros
Gráfica em que foi impresso	Gráfica não identificada	Typographia Ideal	Typographia Ideal	Typographia Ideal	Typographia Ideal

Tabela 1 – Formato fechado, papel⁴ e gráfica onde os volumes foram impressos

Fonte: do autor

⁴ Os papéis utilizados nas edições são bastante diferentes dos usados no meio editorial hoje, como papel *offset*, pólen etc. Alguns dos papéis, por serem quebradiços e amarelados, eram provavelmente feitos com pasta de celulose mecânica e os de melhor qualidade deviam ser feitos com polpa de celulose química, mas pode ser que houvesse celulose de outras fibras mais nobres, como algodão. Os papéis de pior qualidade, mais finos e quebradiços, são referidos aqui como papel jornal, e os de melhor qualidade, como papel para livros, para diferenciá-los. A gramatura dos papéis também é difícil de precisar pois, como são antigos, podem ter passado por transformações que os tornaram mais espessos e rígidos, por essa razão a análise desses materiais se torna um pouco subjetiva e relativa à nossa percepção de qualidade em relação ao conjunto desses livros. É importante lembrar que Lobato costumava importar papéis de qualidade para a impressão de livros (2010: 434) e esse fato pode nos sugerir que os de baixa qualidade eram nacionais e usados para impressão de jornais e impressos mais populares. Laurence Hallewell (2012: 365) explica também que a escassez de papel de qualidade era um grande problema na época.

2.1 Formato

Todas as edições foram impressas em formatos portáteis. Não são demasiado pequenos, como edições de bolso, e em geral possuem margens confortáveis para manuseio e leitura. Apesar do tamanho da primeira para a segunda edição parecer diferente, na verdade possivelmente eles têm o mesmo tamanho. O que aconteceu foi que este exemplar analisado da primeira edição foi reencadernado, o que fez com que o exemplar fosse refilado, perdendo assim a dimensão original.

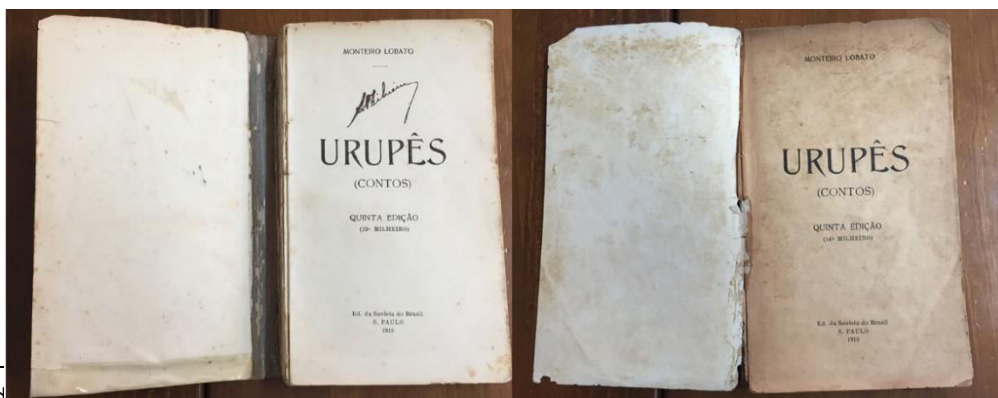
2.2 Papéis

O tipo de papel utilizado nos miolos dos livros pode trazer muitas informações sobre as condições econômicas de produção da época. Algumas das edições foram impressas com papel de boa qualidade, outras com papel de péssima qualidade. Na época, inclusive, Lobato havia reclamado do preço do papel a Godofredo Rangel (LOBATO, 2010: 421), o que nos faz entender o fato de algumas edições terem sido impressas com papel de boa qualidade (papel para livros) e outras com papel de baixa qualidade (papel jornal). Provavelmente as edições feitas com papel jornal tiveram de ser impressas assim ou pela alta do custo do papel para livros, que era importado, optando-se por imprimir em papel nacional (papel jornal), ou pela própria escassez de matéria prima.

Algumas edições apresentam mais diferenças do que outras. Por exemplo: o papel do miolo da primeira edição é menos poroso e mais fino que o da segunda e a espessura da segunda edição é maior que a da primeira, evidenciando a qualidade do papel. Mesmo assim, o papel é de boa qualidade. Os piores papéis foram os da terceira edição e o do décimo quarto milheiro da quinta edição. Esses são provavelmente nacionais e inadequados para a impressão de livros, são de baixa qualidade, finos e quebradiços, feitos a partir de pasta mecânica de madeira⁵ e comumente utilizados em jornais.

Provavelmente Lobato não deve ter ficado satisfeito em ter de imprimir essas edições nesse papel de baixa qualidade e nada indica que o valor do exemplar tenha sido mais barato do que os impressos em papéis melhores. De qualquer forma, o custo desse insumo não o impediu de lucrar com a comercialização desses livros, como ele relata a Rangel (LOBATO, 2010: 421).

Figura 1: diferença de papéis do 12º e 14º milheiro da 5ª edição.



⁵ Segundo Lobato (1968: 366), a pasta mecânica é uma "matéria para papel que se obtém exclusivamente por meios mecânicos a partir de várias matérias-primas fibrosas, sendo a mais comum a madeira. O papel fabricado com pasta mecânica tem falta de consistência, é quebradiço e amarelece rapidamente".

Fonte: O autor.⁶

2.3 Gráfica, tipografia em que o livro foi impresso

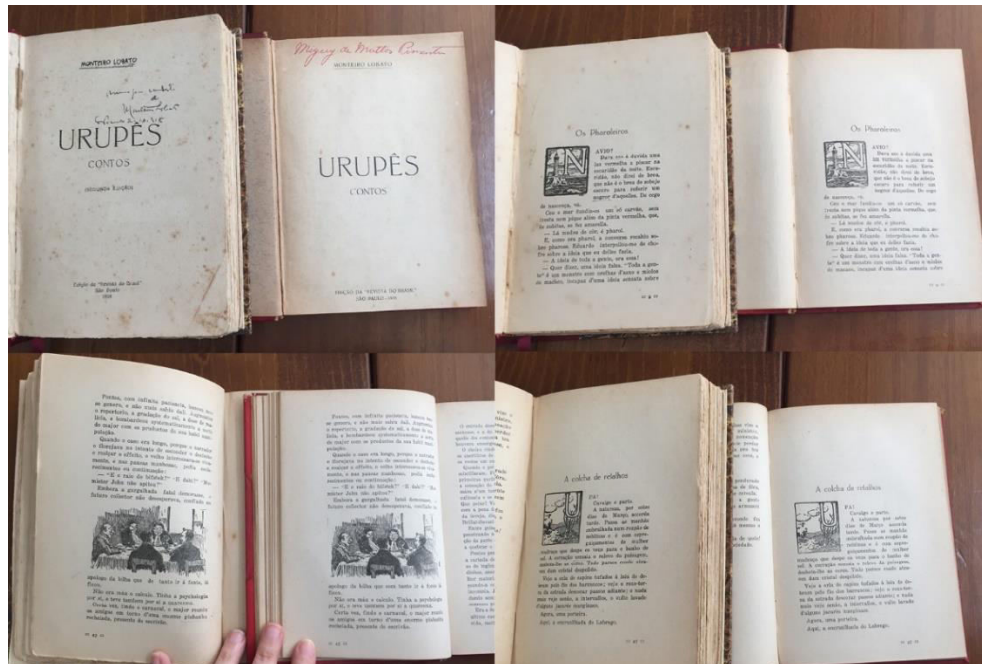
A primeira e a segunda edições foram impressas nas oficinas da Seção de Obras do Jornal *O Estado de S. Paulo* (pelo menos os primeiros milheiros analisados). As demais edições – com exceção da quarta, da qual não obtivemos informações de onde foram impressas – foram impressas na Typographia Ideal. A qualidade da impressão é superior na primeira e na segunda edições, em comparação à terceira, fator indicativo de que realmente as oficinas do jornal eram bem equipadas e faziam um bom trabalho. Comparando as primeiras edições com a terceira, a melhor qualidade daquelas é gritante. A quinta e sexta edições, impressas também na Typographia Ideal, são melhores do que a terceira, ao menos em relação ao papel e à qualidade da impressão.

Há exemplos de outros livros impressos por Lobato nesta mesma tipografia, no entanto, que tiveram resultados desastrosos. Cilza Bignoto comenta a edição da obra *Rindo*, de Martim Francisco, publicada por Lobato nas edições da Revista do Brasil:

O livro, impresso na Tipografia Ideal, de Heitor C. Canton, saiu repleto de erros, conforme atesta a longa lista na errata adicionada ao final da obra. Há mais de 40 incidências de erros tipográficos, entre eles “mental” em lugar de “normal”, “três” em lugar de “tuas” e “etrminado” onde se deveria ler “terminado”. É verdade que Martim Francisco já tivera edições piores. O livro 1902: propaganda libertadora (1903), impresso pela Tipografia Popular de Santos, teve o título mudado para 1932: propaganda libertadora. Erros assim já haviam levado Monteiro Lobato a manifestar, ainda quando autor, as maiores precauções em relação a tipógrafos. Precauções que eram comuns no tempo, já que erros tipográficos assombravam os homens de letras brasileiros desde meados dos oitocentos. (BIGNOTO, 2007: 228)

Figura 2: páginas da primeira e segunda edições (a primeira edição é a de tamanho menor)

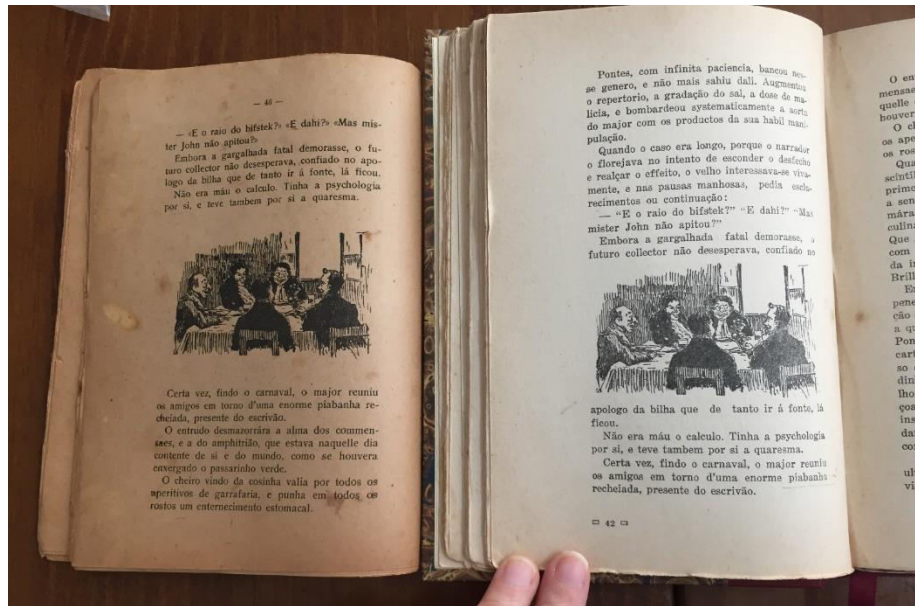
⁶ Alguns exemplares não podiam ser totalmente abertos como forma de proteção do volume. Por esse motivo, algumas imagens podem apresentar pequenas distorções.



Fonte: O autor.

Na imagem acima temos a comparação entre exemplares da primeira e da segunda edições. O exemplar da primeira edição é menor, pois foi refilado. Os layouts de página e manchas de texto são os mesmos e o tamanho desses exemplares só é diferente devido ao fato de que um deles foi refilado pelo antigo proprietário. O que é importante notar aqui é a variação de tons da impressão. A tinta da impressão do exemplar da primeira edição é mais clara do que a da segunda. Nossa hipótese é que ou a impressão da segunda edição foi mais cuidadosa e o impressor usou a quantidade e a carga de tinta correta, ou o papel da primeira edição era de pior qualidade e absorveu mais tinta do que deveria, tornando o texto mais claro e a página menos contrastada. De qualquer maneira, a qualidade da impressão também pode sinalizar que o papel da segunda edição é de qualidade superior, pois retém maior carga de tinta. Apesar de as duas edições terem sido impressas na mesma gráfica, a comparação nos mostra como é possível que tiragens diferentes podem ter qualidades diferentes, devido à alteração do tipo de papel, da tinta e dos funcionários responsáveis pela impressão.

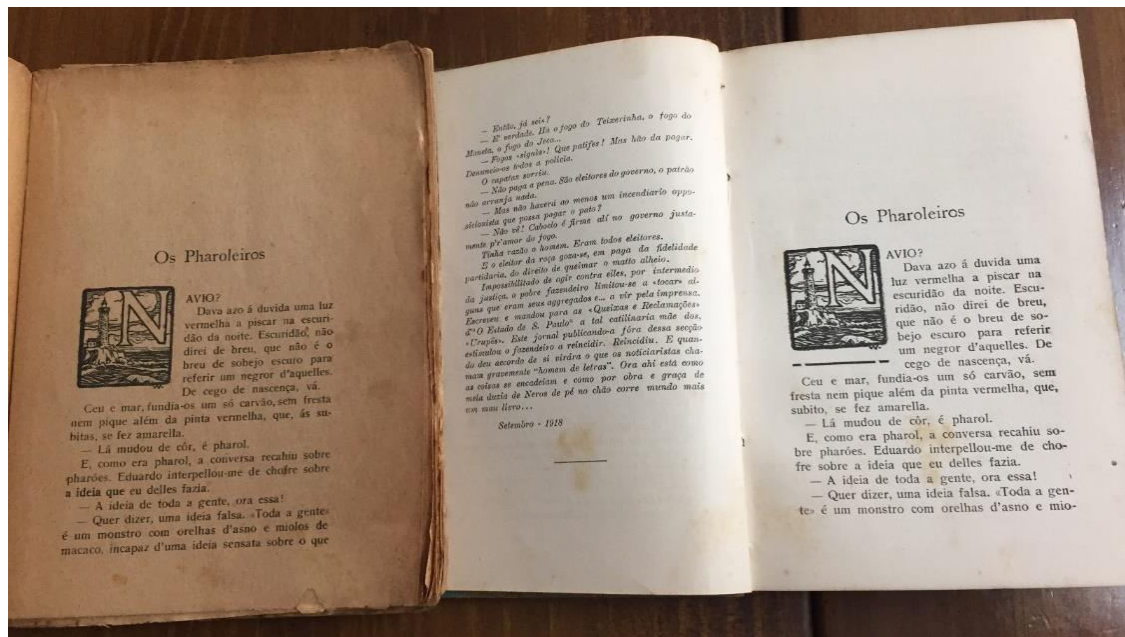
Figura 3: páginas da terceira e segunda edições. A terceira edição possui o papel amarronzado e a segunda, um papel mais branco.



Fonte: O autor.

O exemplo acima mostra a diferença da qualidade entre os papéis da segunda e terceira edições. Na época em que a edição foi lançada, o papel amarronzado devia ter uma aparência mais clara do que atualmente, mas sua textura e finura provavelmente comprometeriam a experiência da leitura. O formato menor também deixa menos espaço para uma mancha gráfica mais comprida e com maior aproveitamento de caracteres por página e também deixa menos espaço para ser segurado com as mãos nas margens.

Figura 4: páginas da terceira e quarta edições. A terceira edição possui o papel amarronzado e a quarta, o papel mais branco.



Fonte: O autor.

A quarta edição, comparada à terceira, mostra um texto mais fácil de ler, pelo maior contraste de cor da impressão do texto comparada com a tonalidade do papel. A cor da tinta da impressão da terceira edição parece também mais “lavada” (clara), denotando pior qualidade, comparada com a página ao lado.

Tabela 2 – Capa, ilustrações, vinhetas e capitulares

	Edição 1 – 1918 Milheiro 1 - brochura	Edição 2 – 1918 Milheiro não identificado – capa dura	Edição 2 – 1918 Milheiro não identificado – brochura	Edição 3 – 1918 Milheiro não identificado – brochura	Edição 4 – 1919 Milheiro não identificado – capa dura
Ilustrador da capa	J. Wasth Rodrigues	não identificado	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues	não identificado
Tema da ilustração - capa	mata-pau	grafismo com cogumelo	mata-pau	cogumelos	grafismo
Ilustrações miolo - autor	ilustrado por M. Lobato	ilustrado por M. Lobato	ilustrado por M. Lobato	ilustrado por M. Lobato	sem ilustrações
capitulares	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues
cabeções	Não possui	Não possui	Não possui	Não possui	Não possui
	Edição 4 – 1919	Edição 5 – data não identificada	Edição 5 – data não identificada	Edição 6 – 1920 Milheiro 17 -	Edição 6 – 1920

	Milheiro 9 – capa dura	Milheiro 12 - brochura	Milheiro 14 - brochura	brochura	Milheiro 20 - brochura
Ilustrador da capa	não identificado	Monteiro Lobato	Monteiro Lobato	Clodomiro Amazonas	Clodomiro Amazonas
Tema da ilustração – capa	grafismo	ambiente rural	ambiente rural	cogumelos	cogumelos
Ilustrações miolo - autor	sem ilustrações	sem ilustrações	sem ilustrações	sem ilustrações	sem ilustrações
capitulares	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues
cabeções	Não possui	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues	J. Wasth Rodrigues

Fonte: do autor

2.4 Capa: sobre o ilustrador da capa e temas da ilustração da capa

A capa é a parte dos livros que mais sofreu mudanças ao longo das seis edições de *Urupês*. As alterações se referem especialmente aos temas abordados, ao ilustrador que as executou e ao estilo de ilustração e cores. A tipografia dos títulos obviamente também foi alterada, mas, como pretendemos entender mais o significado dessas escolhas, vamos nos ater principalmente ao tema da imagem e sua relação com o título da obra.

As capas da primeira, segunda e terceira edições foram desenhadas por J. Wasth Rodrigues (1891-1957), artista muito admirado por Lobato, sobre o qual escreveu crítica incluída no livro *Ideias de Jeca Tatu*. O escritor inclusive teve aulas de desenho com Rodrigues, o que justifica a escolha dele para colaborar com seu livro de estreia. A capa da primeira e a da segunda edições são idênticas (mesmo os miolos dessas duas edições apresentam pouquíssimas alterações), enquanto a terceira edição apresenta nova ilustração, com um novo tema.

Sobre o tema dessas primeiras edições, Milena Martins observa:

Se a primeira e a segunda edições trazem a capa de J. Wasth Rodrigues, com ilustração referente ao conto “O mata-pau”, a terceira edição já traz na capa uma representação de urupês – cogumelos parasitas –, referência tanto ao título como a alguns dos principais personagens dos contos. (Martins, 2003: 170)

A ilustração utilizada na primeira e segunda edições⁷, a do mata-pau, estabelece relação com um dos contos do livro (*O mata-pau*), não com aquele que dá título à obra, criando uma tensão semântica entre o título e a imagem.

Segundo Yone Lima, a capa de *Urupês* criada por Rodrigues para a primeira edição é menos atrativa e a criada para a terceira edição, mais expressiva, mais “artística”:

⁷ Importante aqui lembrar que o tema da ilustração dessas capas já havia sido trabalhado por Lobato em outra ilustração. O desenho da capa feito por Rodrigues, portanto, é algo baseado no desenho de Lobato, como observa Neves (2013: 36): “A capa de *Urupês* apresentava um “mata-pau” – árvore que nasce como epífita (planta que vive sobre outra planta), acabando por estrangular a sua hospedeira – retratado em ângulo bastante semelhante ao do mata-pau que Lobato havia desenhado para ilustrar o artigo [conto] “A vingança da Peroba”, publicado na Revista do Brasil em 1915.”

[...] para a da primeira edição o ilustrador apresentou uma capa singela, sem atrativo visual, muito embora o título pudesse ser lido à distância. O desenho a bico de pena se destacou, em parte, pela margem branca deixada à direita e o estilo caligráfico que marcou definitivamente sua personalidade artística, ele o repetiu mais tarde na capa de outra edição. Nesta, Wasth Rodrigues estendeu a ilustração às bordas do papel e o detalhismo do traço se confunde com o hachurado. Um escurecimento ao fundo, de certa forma, destaca o título composto com letras idênticas às da 1ª edição. (LIMA, 1985: 168)

Infelizmente não tivemos contato com nenhum volume da quarta edição em brochura e não conseguimos identificar seu autor. Apesar de não termos tido contato com a quarta edição de *Urupês*, Milena Martins sugere em seu texto que o tema trabalhado na capa da edição, ao compará-la com a terceira e a sexta em brochura, é também de cogumelos: “Na sexta edição, a novidade é, mais uma vez, a capa (de C. Amazonas), que volta a reproduzir os cogumelos aparecidos na terceira edição e na quarta, embora com algumas diferenças”. (MARTINS, 2003: 175)

Os cogumelos voltam a ser representados na capa da sexta edição, elaborada pelo artista Clodomiro Amazonas (1883-1953). A ilustração dos cogumelos é mais leve e estilizada do que a de J. Wasth Rodrigues e o título impresso em cor se destaca bastante da ilustração, abordagem bem diferente da utilizada na capa da terceira edição, na qual o texto parece se fundir à imagem. É importante destacar porém, que, tanto na ilustração de Rodrigues quanto na de Amazonas, os cogumelos não são urupês, também conhecidos como orelhas-de-pau (*Pycnoporus sanguineus*). Houve bastante "licença poética" nessas representações.

A capa da quinta edição é a que mais se destaca das demais, primeiramente pela sua impressão colorida e ilustração, com um tema mais aberto e generalista, que não aborda a ideia de um texto específico, como o artigo *Urupês* ou o conto *O mata-pau*, mas pode representar o universo rural em que são ambientados vários dos contos do livro.

Outra curiosidade sobre esta capa é que aparentemente sua autoria é do próprio Monteiro Lobato. Não há assinatura dele que comprove diretamente a autoria, mas alguns autores, entre eles Yone Lima, atribuem este desenho “muito provavelmente” a Lobato. Segundo Lima:

[...] Efeitos visuais totalmente distintos, porém, estão em outra capa também criada para uma edição de *Urupês*. Trata-se de uma ilustração em que o destaque visual da imagem assume a totalidade da capa, numa evidente valorização do desenho; um desenho, ao que parece, muito aproximado das ilustrações que Monteiro Lobato criou para o texto de sua 1ª edição. Por outro lado, o fato de seu nome estar manuscrito juntamente com o título na capa, não só sugere uma complementação visual entre imagem e texto como acentua a ideia de que esta capa foi, muito provavelmente, de sua autoria. (LIMA, 1985: 169)

O fato de Lobato ter alterado as capas dessas edições é bastante curioso, especialmente devido ao fato de que a primeira edição e a segunda haviam se esgotado rapidamente. Por que mudar a capa e o projeto de um livro bem-sucedido? Milena Martins apresenta a hipótese de que diferentes capas poderiam indicar o sucesso das edições anteriores, distinguindo-as:

Por que Lobato teria decidido modificar a capa, tão pouco tempo depois do sucesso das edições anteriores? Um dos motivos pode ter sido a intenção de modificar o alcance da ilustração da capa, o que contribuiria para uma certa unidade do livro, dada pelo título, pelo

artigo e agora reforçada pela ilustração da capa. [...] Outro, a tentativa de diferenciar as edições: o leitor que encontrasse nas livrarias esta edição com nova capa, facilmente a distinguiria das anteriores. Assim, torna-se mais evidente o sucesso das edições ainda tão recentes, proclamado também na “Nota do Editor”: (MARTINS, 2003: 170)

Figura 5: capas de *Urupês*



Fonte: O autor.

2.5 Ilustrações

Não é nossa intenção aqui fazer uma análise gráfica das ilustrações, mas apenas verificar quais exemplares as possuem. As ilustrações internas dos livros foram todas feitas por Monteiro Lobato, com exceção das ilustrações capitulares e de vinhetas e cabeções.

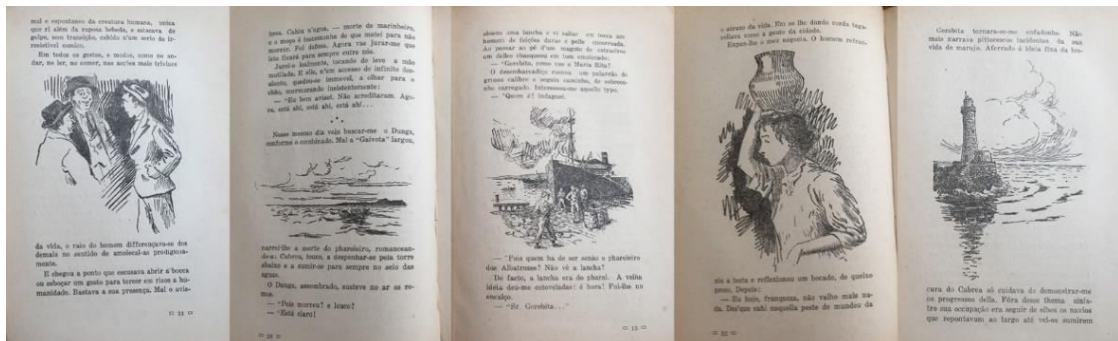
A presença ou não das ilustrações nas edições pode sugerir uma abordagem mais econômica: de eliminar as ilustrações para economizar papel, ao mesmo tempo que também pode mostrar uma abordagem mais séria e funcional, de evitar distrair o leitor com imagens e valorizar o texto.

A primeira, segunda e terceira edições apresentam as ilustrações criadas pelo próprio Monteiro Lobato. A quarta edição é mais limpa e nela foram eliminadas as ilustrações, embora fossem mantidas as capitulares (algumas delas, como veremos abaixo, foram alteradas). Já na

quinta e sexta edições foram incorporadas ilustrações na abertura dos capítulos na configuração de “cabeções”, que serão apresentados em seção abaixo.

Yone Lima nos mostra que a técnica utilizada nessas ilustrações era comumente empregada em outros livros produzidos na época: “Esta matéria visual no interior das brochuras, grosso modo, era impressa através de clichês feitos a partir dos desenhos a nanquim executados a bico de pena. Raramente era empregada a cor nas ilustrações internas, a não ser em detalhes de um só matiz e em preto”. (LIMA, 1985: 132)

Figura 6: algumas das ilustrações de autoria de Monteiro Lobato.
Estas foram extraídas da primeira edição, mas foram utilizadas (talvez com reaproveitamento destes clichês) na segunda e terceira edições.



Fonte: O autor.

2.6 Capitulares

Todas as seis edições de *Urupês* apresentam capitulares. As capitulares são do tipo historiadas⁸ e se referem a passagens dos contos. A autoria dessas capitulares é atribuída a J. Wasth Rodrigues e algumas delas possuem sua inicial W como assinatura. No entanto, Neves acredita que algumas dessas capitulares foram desenhadas por Lobato. Não conseguimos, no entanto, confirmar essa informação em nenhum outro lugar e elas parecem ter sido feitas pelo mesmo ilustrador, por Rodrigues, pois o estilo utilizado é coerente e seu conjunto mantém uma unidade.

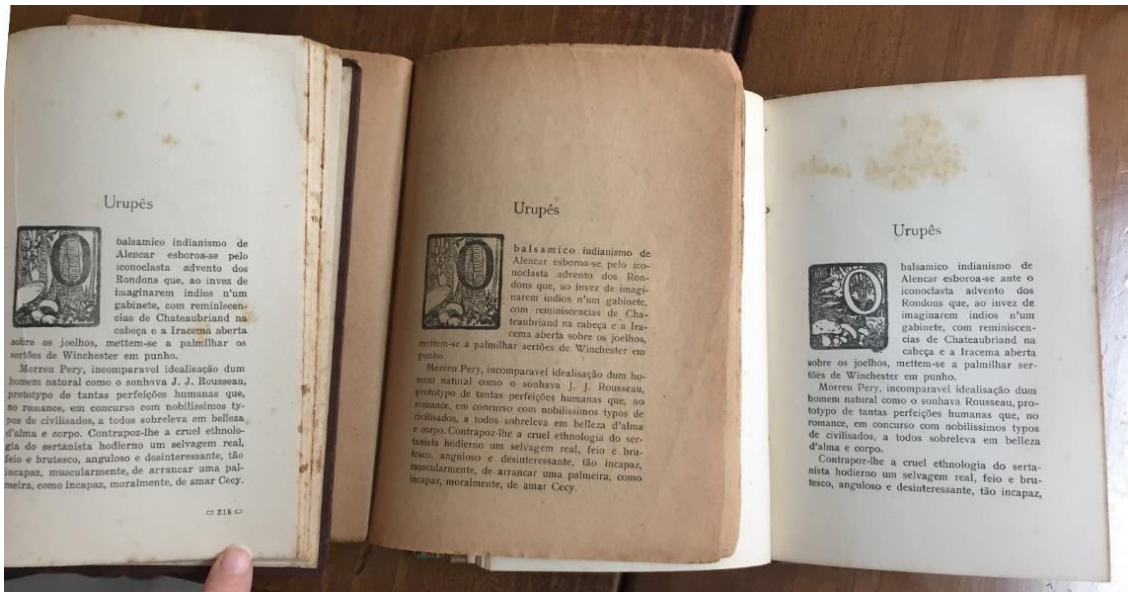
Nas páginas internas há uma valorização do branco do papel onde vê-se uma mancha gráfica bem arejada e o texto sendo apresentado em apenas uma coluna. Como forma de valorizar graficamente as páginas internas do livro, usou-se capitulares no início de cada conto que era eram ilustradas ora por Wasth Rodrigues, ora por Lobato, sempre apresentando desenhos alusivos aos respectivos contos. (NEVES, 2013: 37)

Apesar dessas capitulares serem utilizadas em todas as seis edições, em algumas delas observam-se pequenas mudanças de desenho. Da primeira à terceira edição provavelmente foram utilizadas as mesmas capitulares e talvez os mesmos clichês. Na quarta edição, algumas

⁸ Segundo Faria e Pericão (2008: 440), a capitular (ou letra) historiada é “aquela que tem figuras ou símbolos, paisagens ou cenas ao ar livre como motivos de adorno, normalmente alusivos ao texto. É utilizada, em geral, no início de capítulos”.

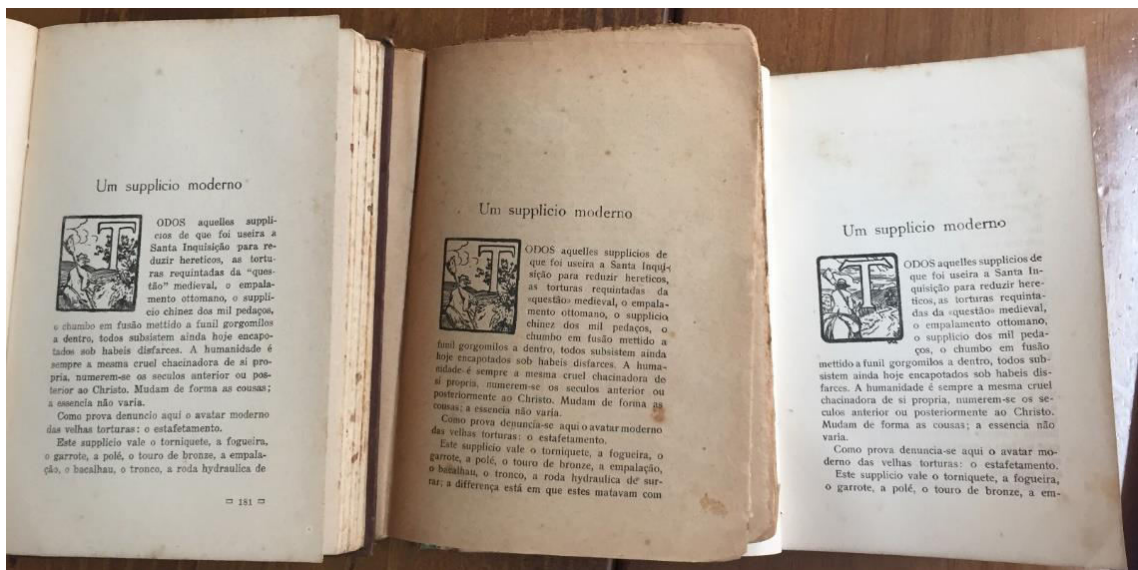
capitulares parecem ligeiramente diferentes, como vemos na figura abaixo. Talvez o desenho tenha sido refeito pela necessidade da confecção de novos clichês.

Figura 7: Capitulares da segunda, terceira e quarta edições. Nota-se a diferença no formato da capitular, mais quadrada do que retangular, o desenho de cogumelos na floresta e a letra "O" na cor branca, para maior contraste entre a ilustração e a letra. Mesmo na capitular do artigo "Urupês", a espécie de cogumelo representada é outra.



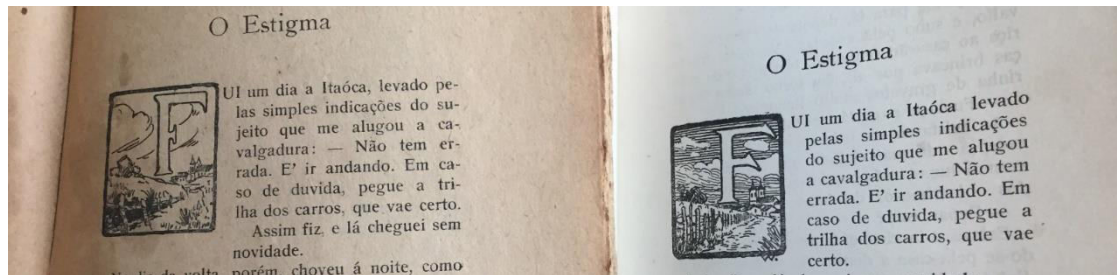
Fonte: O autor.

Figura 8: Capitulares da segunda, terceira e quarta edições. A capitular da quarta possui o mesmo tema do homem em cima do cavalo, mas seu desenho é diferente, o espaço retratado parece mais profundo, o caminho a percorrer, mais longo. A capitular da quarta edição foi assinada, é ligeiramente mais curta e possui contorno arredondado.



Fonte: O autor.

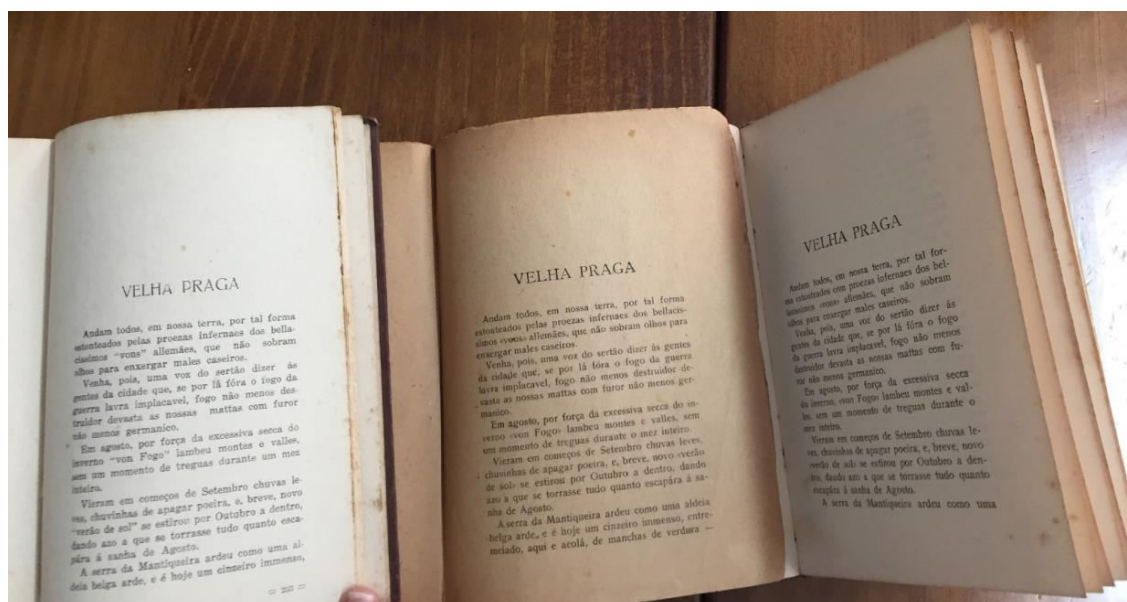
Figura 9: As capitulares aqui registradas (terceira e quarta edições, respectivamente) possuem desenhos bem diferentes, além de a da direita ter sido assinada por Wasth e a outra não ter assinatura. Isso poderia reforçar a ideia de Neves de que algumas dessas capitulares foram feitas por Lobato.



Fonte: O autor.

Das poucas modificações realizadas entre a primeira e a segunda edições houve a inserção, na segunda, do artigo "Velha Praga" ao final do volume. Vale a pena lembrar que "Velha Praga", assim como "Urupês", foi um artigo publicado no jornal O Estado de S. Paulo. "Velha Praga" antecede "Urupês" e nele aparece pela primeira vez (e brevemente) o personagem Jeca Tatu, desenvolvido no segundo artigo. O fato curioso é que não foi elaborada uma capitular específica para ele, portanto a ausência de capitular nesse conto é um desvio de padrão gráfico da edição. Esse "erro" pode ter ocorrido devido à "necessidade" de rodar rápido uma segunda edição, ou seja, ter sido feito às pressas.

Figura 10: Aberturas do texto "Velha Praga" sem a presença da capitular nas edições 2, 3 e 4. Importante notar também, comparando essa página de abertura às demais, que o título do texto foi composto em caixa alta (talvez como uma tentativa sutil de diferenciação ou foi feita às pressas e sem uma possível supervisão direta de Lobato, o que acarretou essa diferença de padrão), mas talvez fosse mais bem resolvido se o desenho da página mantivesse o padrão das demais, a fim de manter a unidade gráfica do volume.

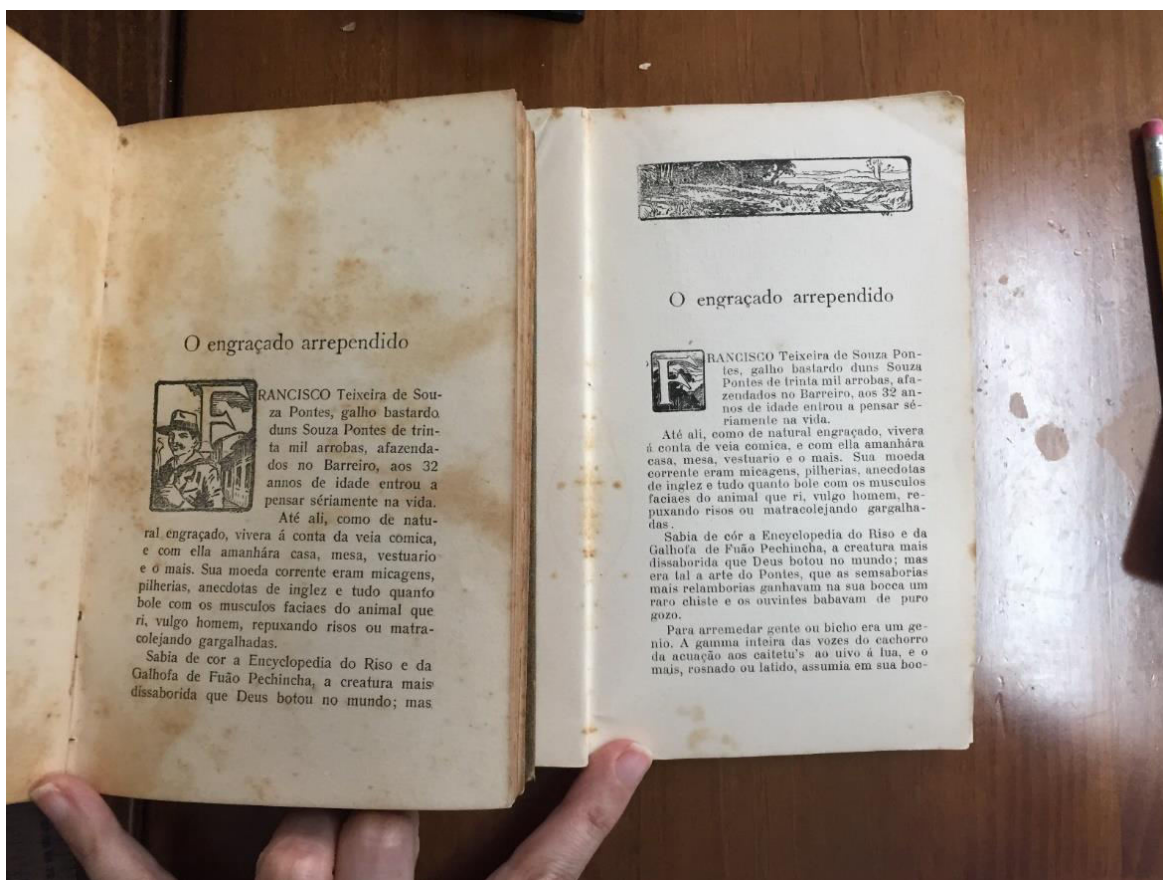


Fonte: O autor.

2.7 Cabeção

Da quarta para a quinta e sexta edições, a página de abertura dos contos sofreu uma grande alteração. Antes (inclusive na primeira, segunda e terceira edições), cada conto iniciava com uma capitular grande e o texto posicionava-se recuado na vertical da mancha. A quinta e sexta edições passam a exibir um cabeção⁹, de autoria de J. Wasth Rodrigues, no topo da página com uma capitular pequena¹⁰ iniciando o texto. Cabeções como esses, também de Rodrigues, eram frequentes nas edições da Revista do Brasil, de propriedade e direção de Lobato.

Figura 11: páginas de abertura da quarta e quinta edições.



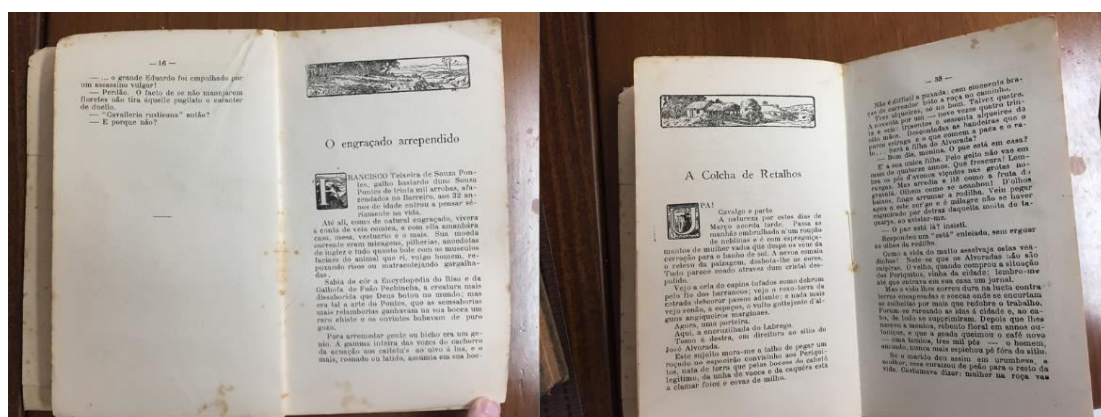
Fonte: O autor.

⁹ Segundo Faria e Pericão (2008: 118), cabeção é: “ornamento da cabeça; vinheta na página de rosto de um livro; adorno mais comprido do que largo colocado na cabeça da primeira página dos capítulos de um livro. Usados a partir do século XVI, e mais frequentemente nos séculos XVII e XVIII”

¹⁰ A fim de comparação, as capitulares da 4ª edição têm em média 3 x 3,5 e as da 5ª edição 1,5 x 1,8 cm, ou seja, são quase a metade do tamanho.

A ideia de se utilizar o cabeção na abertura dos contos e artigo, marcando o início do texto e sugerindo seu assunto, pode ter tido a função prática (ou pragmática) de diferenciar e também uma função econômica de trazer a ilustração em formato pequeno no início do conto para poder eliminar as ilustrações dentro dos capítulos. sem gastar muito espaço com ilustrações no meio do miolo do livro. Todos os exemplares que possuem cabeções não possuem ilustrações internas.

Figura 12: páginas de abertura iniciando na página direita e na página esquerda. Quinta edição.



Fonte: O autor.

Tabela 3 – Mancha gráfica e tipografia do miolo

	Edição 1 – 1918 Milheiro 1 - brochura	Edição 2 – 1918 Milheiro ? – capa dura	Edição 2 – 1918 Milheiro ? – brochura	Edição 3 – 1918 Milheiro ? – brochura	Edição 4 – 1919 Milheiro ? – capa dura
Formato fechado	135 x 187 x 15 mm	135 x 187 x 15 mm	140 x 200 x 22 mm	140 x 190 x 13 mm	120 x 182 x 20 mm
Mancha gráfica	80 x 150 mm	80 x 150 mm	80 x 150 mm	85 x 145 mm	81 x 130 mm
Margens					
Superior	16 mm	21 mm	21 mm	23 mm	23 mm
Inferior	21 mm	27 mm	27 mm	20 mm	24 mm
Interna	20 mm	20 mm	20 mm	20 mm	18 mm
Externa	31 mm	32 mm	32 mm	33 mm	20 mm
Tamanho do corpo do texto (corpo e entrelinha)	11/13 pt	11/13 pt	11/13 pt	11/13 pt	11/13 pt
Tipografia do corpo do texto (classificação)	Tipografia de classe transicional	Tipografia de classe transicional	Tipografia de classe transicional	Tipografia de classe transicional	Tipografia de classe transicional

	Edição 4 – 1919 Milheiro 9 – capa dura	Edição 5 – ? Milheiro 12 - brochura	Edição 5 – ? Milheiro 14 - brochura	Edição 6 – 1920 Milheiro 17 - brochura	Edição 6 – 1920 Milheiro 20 - brochura
Formato fechado	120 x 182 x 20 mm	115 x 192 x 15 mm	115 x 192 x 15 mm	115 x 187 x 20 mm	115 x 187 x 20 mm
Mancha gráfica	81 x 130 mm	80 x 145	80 x 145	80 x 142 mm	80 x 142 mm
Margens					
Superior	23 mm	26 mm	26 mm	20 mm	20 mm
Inferior	24 mm	23 mm	23 mm	25 mm	25 mm
Interna	18 mm	16 mm	16 mm	17 mm	17 mm
Externa	20 mm	19 mm	19 mm	18 mm	18 mm
Tamanho do corpo do texto (corpo e entrelinha)	11/13 pt	11/11 pt	11/11 pt	11/13 pt	11/13 pt
Tipografia do corpo do texto (classificação)	Tipografia de classe transicional	Tipografia de classe moderna	Tipografia de classe moderna	Tipografia de classe moderna	Tipografia de classe moderna

Fonte: do autor

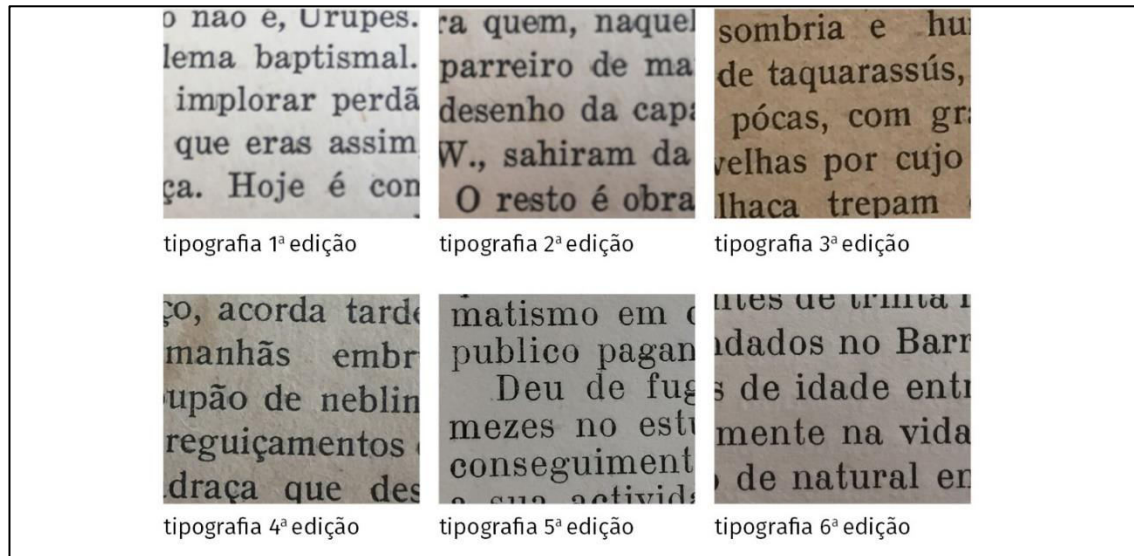
2.8 Mancha gráfica e tipografia do miolo

As dimensões das manchas gráficas apresentadas aqui mudam muito pouco de uma edição para outra, mas mostram que o texto foi obviamente recomposto e reimpresso. O trabalho de composição de um texto na época, por mais que tenha sido feito em uma máquina de composição, era certamente mais demorado do que hoje, com o advento da composição digital eletrônica e mesmo com a fotocomposição. Não descobrimos se a composição foi feita usando tipos móveis ou linotipo (ou monotipo), mas acreditamos que tenha sido com uma linotipo (mais comum do que monotipos no Brasil e mais comuns ainda em oficinas tipográficas de jornal, como a de O Estado de S. Paulo, onde foram impressas as primeiras duas edições. As medidas da mancha gráfica apresentadas aqui se referem apenas ao bloco de texto, excluindo assim a numeração das páginas (fólios).

A tipografia utilizada no corpo do texto, em geral, a depender do contexto, pode indicar um estilo ou gosto pessoal do designer ou tipógrafo, ou indicar um contexto histórico ou uma escolha funcional: um tipo legível. A tipografia utilizada nessas edições, aparentemente, muda entre as edições, exceto entre a primeira e a segunda, impressas na Seção de Obras do jornal *O Estado de S. Paulo*. As tipografias da primeira, segunda, terceira e quarta edições são da

classe¹¹ transicional¹² (estilo muito comum no século XVIII), enquanto a quinta e a sexta são da classe moderna.

Figura 13: tipografia do texto das edições



Fonte: O autor.

É importante notar aqui, observando especialmente a figura acima, que a tipografia da quinta e sexta edições, apesar de muito parecida por ser da mesma classe, é, na quinta edição, mais condensada e com caracteres mais fechados, o que torna a leitura um pouco mais difícil. Outro problema tipográfico é que o texto da quinta edição foi composto com um tipo mais condensado e com entrelinha menor. Apresenta maior rendimento de caracteres por página, economizando assim matéria-prima (papel) e, conseqüentemente, seria menos oneroso, por exemplo, que o da sexta edição. No entanto, essa modificação irá prejudicar a leitura, tornando-a menos agradável e fluida.

Outro aspecto importante relativo à quinta edição, que, como vimos, foi composta com uma fonte tipográfica mais condensada para economizar espaço, é que ela teve um milheiro impresso em papel jornal (mais barato) e outro milheiro impresso em papel para livros (mais caro). Essa diferença pode nos fazer levantar hipóteses de que o preço do papel para livros na época variava muito, assim como também era escasso, o que fazia com que o editor precisasse se adequar e mudar de papel, comprometendo a qualidade daquela tiragem.

¹¹ A classificação tipográfica utilizada neste estudo é a apresentada por Kate Clair e Cynthia Basic-Snyder em “Manual de Tipografia”, baseada no sistema de classificação proposto por Alexander Lawson.

¹² Kate Clair apresenta as principais características dessa classe tipográfica: “maior contraste entre traços grossos e finos; serifa mais largas, com junções graciosas e bases achatadas; maior altura-de-x; eixo vertical nos traços redondos; a altura das capitais combina com a das descendentes; algarismos têm a altura das capitais e são consistentes no tamanho”. (CLAIR, 2009: 181)

3 Considerações finais

Como pudemos observar ao longo deste estudo, foram várias e diversas as modificações promovidas por Monteiro Lobato no curto período entre essas seis edições. É difícil precisar exatamente quais as motivações de Lobato, mas provavelmente foram econômicas e comerciais: de mudar os papéis de impressão e o layout do miolo, tirando ilustrações e substituindo por cabeções, buscando assim baratear a produção. Além disso, podemos interpretar que a mudança das capas teve como intuito promover a venda de mais livros, por meio da diferenciação das capas e dos temas retratados nelas. As análises comparativas mostram que esses artefatos gráficos trazem muitas informações adicionais sobre o contexto em que foram produzidas e ainda pistas para entender os motivos de certas estratégias de design, tornando-se muito úteis para o estudo do campo.

A análise das edições de Urupês é importante também por apresentar a preocupação da materialidade do livro e do design gráfico por um editor, e traz também uma descrição pormenorizada do design de um livro que é importante para a história do design, como mostra Cardoso (2005), por apresentar capa ilustrada e boa qualidade tipográfica.

As análises realizadas por meio da separação dos itens, como fizemos neste artigo e como realizado por Silvia Nastari Zeni em sua dissertação de mestrado, mostram-se muito úteis para comparações de diversos volumes. Já a matriz baseada nos elementos indicados por Villas-Boas e Farias (2016), por mais que seja uma versão mais simples e compacta da listagem de elementos propostas por eles, ajudou-nos a organizar esse material em específico, criando os campos nas tabelas para preenchimento e análise.

A análise das dimensões sintáticas, semânticas e pragmáticas propostas por Farias (2016) não foi aprofundada em nossa análise, mas foram dadas pistas sobre elas.

Por fim, acreditamos que a análise dessas edições não se encerra por aqui e esperamos incentivar outros estudos sobre o papel de Monteiro Lobato como editor e seu papel na história do design gráfico brasileiro.

4 Referências

- BIGNOTO, Cilza Carla. **Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)**. Tese (Doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- CAMARGO, Mário de. **Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de História**. São Paulo, Bandeirantes Gráfica, 2003.
- CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CLAIR, Kate; BUSIC-SNYDER, Cynthia. **Manual de tipografia: a história, a técnica e a arte**. Tradução de Joaquim da Fonseca. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- FARIA, Maria Isabel. PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico**. São Paulo: Edusp, 2008.

FARIAS, Priscila Lena. Semiótica e tipografia: apontamentos para um modelo de análise. In: MORAES, Dijon de; DIAS, Regina A.; SALES, Rosemary B.C (Org.). **Cadernos de estudos avançados em design: design e semiótica**. Barbacena, MG: EdUEMG, 2016. p. 45-56.

GOLDSMITH, Evelyn. **Comprehensibility of Illustration**: an Analytical Model. Information Design Journal, v. 1, p. 204–213, 1980.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. **Monteiro Lobato**: intelectual, empresário, editor. São Paulo: Edusp: Com-Arte, 2006. (Coleção Memória Editorial, 4)

LIMA, Yone Soares de. **A ilustração na produção literária**: São Paulo: década de vinte. São Paulo: IEB/USP, 1985.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Globo, 2010.

_____. **Urupês**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2009.

MARTINS, Milena Ribeiro. **Lobato edita Lobato**: história das edições dos contos lobatianos. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

NEVES, Alexandre Esteves. **Monteiro Lobato**: editor gráfico (1918-1925). Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior em Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

VILLAS-BOAS, André. Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, 5, dez. 2009. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4616123/mod_resource/content/1/VILLAS-BOAS%202009%20an%C3%A1lise%20grafica.pdf. Acesso em 10 fev. 2022.

ZENI, Silvia de Moraes Nastari. **O Projeto gráfico da coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, publicada pela Livraria Martins Editora nas décadas de 1940 e 1950**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2019.