

Contribuições para a memória gráfica e cultura brasileira: o caso da Capa do Número 1 da revista *Ritmo* (1935) no contexto da Antropofagia

Contributions to graphic memory and Brazilian culture: the case of the Cover of Ritmo magazine Issue 1 (1935) in the context of Anthropophagy

Leonardo Coelho Siqueira¹ , Marcos da Costa Braga¹ 

RESUMO

O presente artigo apresenta uma análise gráfica da capa do número 1 da revista *Ritmo*, publicada em 1935. Até onde se sabe, esta edição foi a única que chegou a circular — tendo forte caráter modernista. Contudo, estamos preocupados em demonstrar neste estudo como esta capa em específico reflete a veiculação gráfica de elementos enaltecidos pelo projeto de identidade cultural da Antropofagia, que ocorria na época, assim como contribuir para os estudos de memória gráfica e do *design* como parte da cultura nacional, não apenas um representante gráfico da mesma. É importante pontuar que a Antropofagia oswaldiana é compreendida como um processo de deglutição, operada por meio de filtros, gerando um novo produto com características locais, derivado da assimilação de uma ideia estrangeira ou imposta. Em termos metodológicos, a análise gráfica é estruturada seguindo os elementos compositivos da imagem, as configurações tipográficas na mesma, bem como as interações conceituais, contextuais e linguísticas para com as ilustrações na capa analisada. Além disso, outros referenciais teóricos sustentam a análise nos termos da cultura, da memória gráfica e do design gráfico. Nesse sentido, pôde-se medir que o número espelhou elementos de identidade brasileira debatidos pela Antropofagia oswaldiana — na representação e assimilação de signos de identidade da ideologia na imagem construída. Além disso, também foi possível traçar paralelo com outras manifestações culturais, indicando relações com outros periódicos nacionais e circuitos sociais, evidenciando consolidações de signos de brasilidade destacados na Antropofagia.

Palavras-chave: Revista *Ritmo*. História do *design* gráfico brasileiro. Memória gráfica brasileira. Antropofagia. Identidade cultural brasileira.

ABSTRACT

This article presents a graphic analysis of the cover of Ritmo magazine, issue number 1, published in 1935. To the best of current knowledge, this was the only issue ever circulated — and it bears a strong modernist character. However, we are concerned with demonstrating in this study how this specific cover reflects the graphic conveyance of elements praised by the cultural identity project of Anthropophagy, which was taking place at the time, as well as contributing to the study of graphic memory and design as part of national culture, rather than merely its graphic representative. It is important to highlight that the Oswaldian Anthropophagy is understood as a process of ingestion, carried out through cultural filters, resulting in a new product with local characteristics, derived from the assimilation of a foreign or imposed idea. From a methodological standpoint, the graphic analysis is structured around the compositional elements of the image, the typographic configurations within it, as well as the conceptual, contextual, and linguistic interactions with the illustrations on the analyzed cover. In addition, other theoretical references

¹Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design – São Paulo (SP), Brasil.

E-mails: leonardosiqueira@usp.br; bragamcb@usp.br

Recebido em: 24/02/2025. Aceito em: 06/05/2025

support the analysis in terms of culture, graphic memory, and graphic design. In this sense, it could be observed that the issue reflected elements of Brazilian identity as debated within Oswaldian Anthropophagy, through the representation and assimilation of ideological identity signs in the constructed image. Furthermore, it was also possible to draw parallels with other cultural manifestations, indicating relationships with other national periodicals and social circuits, evidencing the consolidation of signs of *brasilidade* ("Brazilianess") emphasized in the Anthropophagic framework.

Keywords: Ritmo magazine. History of Brazilian graphic design. Brazilian graphic memory. Anthropophagy. Brazilian cultural identity.

INTRODUÇÃO

A *Ritmo* pode ser entendida como uma revista cultural que se destaca por seu caráter modernista em sua época. Homem de Melo e Ramos (2011) destacam essa filiação, assim como a sintaxe da *Art Déco* evidenciada na capa da edição em questão. O número 1, explorado pelos autores, não foi localizado nos acervos visitados e por isso entramos em contato por comunicação eletrônica com o pesquisador Homem de Melo, que informou se tratar de exemplares de difícil acesso, aparentando ser edição única. Sendo rara e com enorme potencial de representação de elementos da cultura brasileira da época em que circulou, foi uma das publicações elencadas para serem observadas em dissertação de mestrado já defendida (Siqueira, 2023), e por essas mesmas razões ele é o objeto de estudo do presente artigo.

Seguindo o pensamento de Farias e Braga (2018), compreende-se que foram os impressos efêmeros os responsáveis por inaugurar as discussões sobre memória gráfica na América Latina. Diante disso, a capa da revista *Ritmo* configura-se como um objeto relevante a ser resgatado e documentado, uma vez que sua memória se encontra em processo de apagamento. Tal afirmação apoia-se no fato de que o único registro conhecido do periódico, até o momento, encontra-se na obra *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*, de Chico Homem de Melo e Elaine Ramos (2011). Nesse sentido, busca-se documentar a memória desta capa, articulando-a a uma discussão pertinente à cultura brasileira.

Entendendo a importância da capa em questão para a memória gráfica, apresentamos este artigo, que busca analisar a capa do número 1 da revista *Ritmo*, propondo uma reflexão acerca das possíveis contribuições do *design* gráfico brasileiro para a construção de uma ideia de brasilidade — com base no projeto de identidade proposto e difundido pela Antropofagia oswaldiana. Para isso, partimos de uma pesquisa qualitativa exploratória com forte caráter de estudo histórico, por meio de um estudo de caso, com um olhar dirigido pela abordagem da micro-história. Contudo, é importante destacar que não se pretende discutir a ideia antropofágica proposta por Oswald de Andrade, mas demonstrar possíveis espelhamentos de elementos de identidade cultural da Antropofagia na capa aqui estudada.

Visto isso, e pensando a especificidade do objeto deste artigo, dota-se da abordagem micro-históriográfica. Esta privilegia a observação de aspectos específicos de um objeto de estudo histórico, ou seja, realiza uma redução da escala de observação pelo olhar de um historiador para perceber aspectos de um objeto que passariam despercebidos em abordagens macros, mas sem perder as relações com seu entorno imediato, com conjunturas sociais e culturais mais amplas da sociedade em que se insere. Por esse motivo, a micro-história auxilia a compreendermos relações conceituais, contextuais e linguísticas da Antropofagia com a imagem construída na capa do número 1 da revista *Ritmo*.

Os métodos da micro-história fazem uso intensivo das fontes primárias, se utilizando dos artifícios da narrativa histórica, com o intuito de se enxergar, ao mesmo tempo, particularidades do objeto de estudo e “uma questão social mais ampla ou um problema histórico ou cultural significativo” (Barros, 2007, p. 175). Aqui, estamos limitados ao que a fonte nos permite, uma vez que não se pôde encontrar o exemplar original do periódico — o que impacta, por exemplo, na impossibilidade de análises de seu miolo, mas não diminui o potencial representativo e discursivo da capa quanto à memória gráfica. Isto se alinha com a reflexão em Braga e Ferreira (2023, p. 127) de que a abordagem da micro-história ajuda na observação do *design* brasileiro que “em muitos casos e em diversas áreas surge e se desenvolve em contextos e conjunturas socioeconômicas e culturais específicos e em temporalidades variadas”.

Por outro lado, acreditamos que a micro-história seja um importante instrumento para conseguirmos explorar lacunas da memória gráfica que ainda persistem na historiografia do *design*, sendo o termo Memória Gráfica Brasileira (MGB) consolidado por evidenciar “artefatos culturais e vestígios materiais da história” (Cardoso, 2018, p. 10). Contudo, é importante pontuar que o estabelecimento desse termo carrega consigo uma construção do saber no campo do *design* mais longa, sustentada pelos estudos de cultura material no campo do *design* desde o meio do século XX até hoje (Fonseca, 2021). Essa reflexão nos faz ponderar que o *design* gráfico brasileiro não só representa elementos de cultura, como faz parte de sua construção.

É importante ressaltar que recordar e interpretar a história são ações necessárias para compreendermos a história social, possibilitando assim a identificação de experiências de vida, cultura, símbolos cultivados, imaginário social, crenças e valores, o que formam uma memória coletiva segundo Halbwachs (1990 *apud* Fonseca, 2021). Este conjunto simbólico se encontra com o pensamento de cultura brasileira de Ortiz (2012), possibilitando um paralelo importante entre a memória gráfica e a memória nacional brasileira. Farias e Braga (2018) refletem que os estudos de memória gráfica

não só contribuem para inserir artefatos gráficos na esfera da cultura material e na memória coletiva de um povo — e, portanto, entre os elementos que expressam um sentido de identidade local —, mas também contribuem para o debate sobre os postulados da identidade profissional do designer gráfico local (Farias; Braga, 2018, p. 21).

Por outro lado, Ortiz (2012) entende a memória nacional como um conjunto de elementos nacionais abstratos que representam uma identidade que pode

ou não pertencer a uma memória coletiva. É possível interpretar, portanto, que a memória gráfica é também um instrumento que pode auxiliar a compreender uma configuração social — o que está diretamente relacionado com a ideia de uma memória nacional e de uma identidade brasileira.

Pensando a década de 1930, em que a capa que se propõe analisar aqui está inserida, tem-se uma efervescência cultural e econômica em todo o país, muito fruto da modernização e urbanização desde o final do século XIX (Ferreira; Delgado, 2018). Este cenário se soma a um processo de busca por uma ideia de nação, de brasilidade, constituído por diversos movimentos culturais. Em Siqueira (2023) é possível perceber que houve diversos projetos de identidade cultural nacional, propostos por muitos intelectuais desde o final do século XIX até o início do século XX. Esses projetos são políticos e, segundo Bresciani (1998), forjados por interesses de intelectuais da época, que buscavam a fortificação de uma ideia específica de pátria e brasilidade — hoje entendida, muitas vezes, como estereotipada. Contudo, aqui não se busca trazer ao debate a problemática da estereotipação por trás de projetos de identidade nacional, mas sim compreender se o *design* gráfico brasileiro contribuiu ou não para a formação desse universo simbólico. Ou seja, se houve função de mediador intelectual simbólico nesse processo. Para Ortiz (2012, p. 139), intelectuais assumem o papel de mediadores simbólicos porque “são na verdade agentes históricos que operam uma transformação simbólica da realidade sintetizando-a como única e compreensível”. Desta forma, o *designer* poderia ser compreendido como um mediador intelectual simbólico da identidade brasileira, justamente por operar uma ideia e projetar uma informação de maneira compreensível pela interpretação do mesmo sobre uma realidade.

Mas de que projeto de identidade brasileira estamos falando? Do projeto idealizado por Oswald de Andrade, em 1928, denominado Antropofagia — inspirado na obra de amplo reconhecimento internacional *Abaporu*, de Tarsila do Amaral (então esposa de Oswald). A Antropofagia defendia uma retomada da cultura nativa nacional, buscando uma reconexão com as raízes originárias do país, sem ignorar os processos históricos já dados em território nacional. Na reflexão do texto de Candido e Silvestre (2016), é possível compreender que a Antropofagia opera com a deglutição, processo que mescla a cultura nacional com uma cultura imposta e devolve um resultado por meio do filtro do operador (que poderia ser entendido como um mediador intelectual simbólico). A Antropofagia, então, se propõe ser atemporal, filosófica e focada na construção de uma memória nacional que privilegie os signos nacionais — que por si só já fazem parte de um processo de interculturalidade (Candido; Silvestre, 2016). Mas este argumento é suficiente para observar esse projeto de identidade cultural da Antropofagia? Não só por isso, mas a Antropofagia recebe destaque internacional e consegue estabelecer um olhar para a produção artística e literária brasileira que antes, segundo alguns autores, era delegada a uma mera cópia de estéticas portuguesas (Zanini, 1983; Fabris, 1994; Candido; Silvestre, 2016). No campo das artes, não tão distante do *design* gráfico, pensando sobre as décadas de 1920 e 1930 em que o campo profissional do *design* gráfico ainda não

era delimitado como tal e de alguma forma pertencia à ideia de artes gráficas no Brasil, a Antropofagia se comportava em uma lógica de vanguarda (Fabris, 1994). Então, por que não nos questionarmos a sua chegada ao *design* gráfico?

Finalizando as provocações deste artigo, é interessante visitar aqui o pensamento de Velloso (2018) que pontua mediadores intelectuais da identidade brasileira em nome de *designers* (como Kalixto, J. Carlos e Raul Pederneiras) que, no olhar histográfico da autora, se tornariam figuras cruciais para compreender as linguagens e representações do período. O entendimento de que o *design* brasileiro tem suas manifestações ligadas ao contexto em que está inserido leva à reflexão de que a Antropofagia pode ser um ponto na história que influenciou na evolução do campo do *design* no país. Décio Pignatari (1964, p. 79) menciona a importância da Semana de Arte Moderna e dos movimentos artístico-culturais consequentes da mesma para a “revolução visual” da época; segundo ele, o mundo visual passou por mudanças importantes, tanto para o campo do *design* como para a identidade brasileira. Em texto anterior, Pignatari (1964, p. 20) reflete que o pensamento do *designer* deve ser “crítico, antropofágico, a bem da profundidade de sua atuação”. O autor aponta, também, na Antropofagia como um norte para se pensar o *design* como saída à cópia, sendo o pensamento de Oswald de Andrade internacionalizado, mas ainda com compromisso aos “valores” nacionais. Às vistas do autor, a Antropofagia pode ser entendida como “a antropologia cultural mais adequada à civilização brasileira” (Pignatari, 1964, p. 20).

Por outro lado, é importante delimitar uma diferença histórica e filosófica entre a Semana de Arte Moderna e a Antropofagia. A Semana de Arte Moderna, mesmo sendo um marco histórico importante para a primeira fase do modernismo brasileiro, consolida um processo cultural que já acontecia desde o final do século XIX (Fabris, 1994; Ferreira; Delgado, 2018; Siqueira, 2023). Além disso, a Semana de 1922 se apresenta como um momento histórico específico e pontual, que teve suma importância para a consolidação de movimentos, manifestos e ideologias que a sucederam — como o *Pau Brasil*, *Verde Amarelo* e a *Antropofagia*. A Antropofagia, por sua vez, se trata de uma ideologia (Candido; Silvestre, 2016; Nunes, 1970) atemporal que busca o resgate específico da cultura nativa brasileira. Também se destaca aqui, que a Antropofagia possuía grupo de intelectuais distinto da Semana de Arte Moderna, mesmo que liderada por nomes importantes que articularam a semana — como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Menotti Del Picchia.

Nessa linha de raciocínio, tendo como pressuposto que o *design* gráfico brasileiro assimilou e espelhou, em alguma medida, elementos de identidade cultural da Antropofagia, é que esta pesquisa se apresenta buscando responder o seguinte problema: Que se pode medir sobre uma possível assimilação dos elementos de identidade cultural da Antropofagia oswaldiana por meio de uma análise gráfica do número 1 da revista *Ritmo* (1935)? O objetivo seria identificar uma possível representação da ideia de brasilidade antropofágica que circulava na época pelo *design* gráfico brasileiro — mais especificamente na capa do número 1 da revista *Ritmo*. Destaca-se também que não é objetivo desse artigo comprovar ligações

de ilustradores, literários ou o editorial da revista em si com a Antropofagia; aqui busca-se entender se as ideias antropofágicas chegam a ser espelhadas na capa da revista analisada e em que medida isto ocorre (sem a necessidade de filiação declarada pelas partes à Antropofagia).

MÉTODOS

Para a análise gráfica contida neste artigo, utilizamos de autores afinados ao pensamento semiótico de Charles Morris (1976) (classificação semiótica em três dimensões: sintática, semântica e pragmática). A dimensão sintática é da natureza formal de signos e suas relações; a semântica, a formação de significados derivados dos signos e suas interações; e a pragmática, os impactos desses significados nos observadores, agentes e demais usuários envolvidos no sistema de comunicação em questão.

Em um primeiro momento, indica-se uma leitura dos elementos da composição. André Villas-Boas (2009) afirma que os elementos para uma análise gráfica podem ser divididos em dois grupos: técnico-formais e estético-formais. O primeiro constitui os princípios projetuais (unidade, harmonia, síntese, balanceamento, movimento e hierarquia) e os dispositivos da composição (mancha gráfica, estrutura, centramento e eixo). Já o segundo grupo é formado pelos componentes textuais (texto), não textuais (pictóricos) e os mistos (gráficos, tabelas, infográficos, etc.). Estabelecido o reconhecimento dos elementos segundo Villas-Boas (2009), propõe-se traçar paralelos com os elementos da Antropofagia identificados na Revista de Antropofagia. Em Siqueira (2023), foram elencadas quatro categorias de análise que representariam os elementos de identidade cultural difundidos pela Antropofagia:

1. Raça e Etnia;
2. Tropicalidade, fauna e flora;
3. Festividades e costumes;
4. Regionalismos, lendas e folclore nacionais.

Essas categorias surgem de um longo processo de indexação de 5.705 termos que poderiam ser representados na Antropofagia. Os termos mais relevantes foram filtrados por recorrência e atributos conceituais contextuais e linguísticos e agrupados nas quatro categorias apresentadas acima (o levantamento completo, bem como seu passo a passo pode ser observado em Siqueira, 2023).

Refletindo os elementos gráficos identificados por Villas-Boas (2009), buscamos compreender se há representação de aspectos que constituem a ideia de identidade cultural da Antropofagia empregados na tipografia, ou seja, significados que poderiam ter sido assimilados pela tipografia na composição que pudessem estar relacionados com a circulação de ideias de brasilidade propostas pela ideologia oswaldiana. Priscila Farias (2016) propõe, portanto, olhar a tipografia baseada em cinco categorias: letra, palavra, texto, página e volume (ver Figura 1). Esses fatores ajudam a compreender a tipografia como representação de um contexto/significado além de sua forma, desenho. Para a classificação tipográfica na análise gráfica foi elencado o modelo de Maximilien Vox (Silva; Farias, 2005; Figura 2).

	LETRA	PALAVRA	TEXTO	PÁGINA	VOLUME
DIMENSÃO SINTÁTICA	· modo de produção · tamanho · proporções · estrutura (caixa) · forma · cor	· direção · alinhamento · continuidade/segmentação · variação (forma ou estrutura) · espaço entre letras · elementos associados	· largura da coluna · espaço entre palavras · alinhamento · entrelinha · tonalidade da mancha de texto · formato da coluna · espaço entre parágrafos · recuos · marcação de linhas, parágrafos, ou bloco de texto	· grade · espaço entre colunas · espaço entre blocos de texto · alinhamento dos blocos de texto · hierarquia · relação blocos de texto x imagens · elementos de marcadores de blocos de texto	· aspectos materiais · aspectos dinâmicos · quantidade de páginas · altura da lombada · sistema de gravação ou reprodução · encadernação · relação entre partes do volume
DIMENSÃO SEMÂNTICA	· relação com alfabeto · valor fonético · velocidade · ritmo · expressividade · assertividade · status do produtor · histórico da forma	· relação com linguagem verbal · valor sonoro · velocidade · ritmo · expressividade · assertividade · status do produtor	· relação letra/ conteúdo · valor sonoro · velocidade · ritmo · expressividade · assertividade	· relação letra/ imagem · valor sonoro · velocidade · ritmo · expressividade · importância relativa das diferentes partes	· relação letra/ formato · valores atribuídos aos materiais · grau de efemeridade ou perenidade · postura requerida do leitor
DIMENSÃO PRAGMÁTICA	· visibilidade · legibilidade · expressividade · área do glifo · efeitos gerados pelo significado da letra	· visibilidade · legibilidade · expressividade · área da palavra · leiturabilidade · efeitos gerados pelo significado da palavra	· visibilidade · legibilidade · expressividade · área do texto · leiturabilidade · rendimento · efeitos gerados pelo significado do texto	· impacto visual · mancha de texto · leiturabilidade · rendimento · tipo de suporte · aproveitamento de papel · tipo de papel · efeitos gerados pelo significado da página	· impacto visual · volume de texto · tipo de suporte · aproveitamento de papel · tipo de papel · acabamento · obsolescência · efeitos gerados pelo significado do volume

Fonte: Farias (2016, p.49).

Figura 1. Sistematização do modelo de análise de Farias.

Observando o modelo de análise de Farias (2016) e o objeto de estudo desse artigo (capa do número 1 da revista *Ritmo*), nota-se que a categoria *volume* perde o sentido de ser analisada, uma vez que uma capa sem seu miolo só poderia medir até a categoria *página*. Também é importante ressaltar que há aspectos pontuados pela autora que não farão sentido para esta análise específica, assim como outros que não podem ser medidos (como vários aspectos da dimensão pragmática, devido à falta de registros e agentes vivos).



Fonte: Silva e Farias (2005, p. 70).

Figura 2. Classificações do modelo de Maximilien Vox.

Dando sequência ao método de análise da capa, propõe-se observar a composição seguindo a linguagem gráfica pictórica de Evelyn Goldsmith (1980). A autora, assim como Farias (2016), se filia a Morris, dividindo sua proposta de análise nas dimensões semióticas da sintática, semântica e pragmática. Contudo, Goldsmith (1980) a categoriza em fatores visuais: unidade, locação, ênfase e texto paralelo. Estes fatores possibilitam a compreensão da composição da imagem, obtida com a interação entre ilustração e texto, buscando compreender a representação de um contexto por meio do diálogo entre formas e significados. A Figura 3 apresenta a síntese da linguagem gráfica pictórica de Goldsmith (1980). Destaca-se que o fator *texto paralelo* não será medido por meio de Goldsmith (1980), por entendermos que o método de Farias (2016) já dá conta das relações entre texto e ilustrações na imagem.

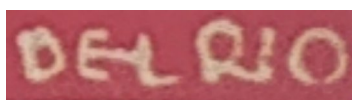
Fator	Nível Sintático	Nível Semântico	Nível Pragmático
Unidade	O reconhecimento de uma imagem é determinado pelas próprias marcas pictóricas, ou seja, pela escolha de tratamento da imagem.	O reconhecimento de uma imagem é determinado pela clareza das suas características principais.	O contexto cultural é essencial para o reconhecimento de uma imagem.
Locação	No nível sintático, o observador percebe a locação do objeto independentemente do reconhecimento do objeto.	A compreensão de tamanho, posição e profundidade pode ser determinada pelo reconhecimento do objeto.	A compreensão do contexto cultural pode determinar a compreensão de tamanho, posição e profundidade de um objeto.
Ênfase	Ênfase através de fatores que sugerem contraste como forma, cor, tamanho, etc.	Ênfase através de elementos de atração universal, como os olhos, direção do olhar, seres humanos, etc.	Ênfase que depende de hábitos culturais, como direção de leitura, significado de certas cores, etc.

Fonte: Moreira, Fonseca e Gonçalves (2019, p. 2178).

Figura 3. Sistematização do pensamento de Goldsmith.

DESENVOLVIMENTO E RESULTADOS

Entendido o método de análise proposto, é importante contextualizar a publicação antes de iniciar a análise. Reforçando, o periódico não é conhecido e seu único registro encontrado é na obra de Homem de Melo e Ramos (2011). Podemos medir que a revista foi publicada em São Paulo, pois é uma informação impressa na imagem da capa do número 1 da revista. Outra informação que é possível verificar é que a ilustração presente na capa é assinada por Del Rio (Figura 4). Porém, não foram encontradas novas fontes que permitissem estabelecer circuitos sociais em que Del Rio estivesse inserido — o mesmo se aplica à publicação em si. Em contrapartida, há registros de outros periódicos que levam o mesmo nome, o que pode causar falsas aproximações entre elas.



Fonte: adaptado de Homem de Melo e Ramos (2011, p. 193).

Figura 4. Assinatura de Del Rio presente no número 1 da revista *Ritmo*.

Na capa do primeiro e único número encontrado da revista *Ritmo* (Figura 5), Del Rio demonstra traços maduros e com forte influência de elementos típicos da *Art Déco* gráfica, assim como do modernismo europeu na composição (Homem de Melo; Ramos, 2011). A imagem criada para a capa da *Ritmo* lembra esses estilos, onde é complementado de nuances e degradês, como muito explorado nos cartazes



Fonte: Homem de Melo e Ramos (2011, p. 193).

Figura 5. Número 1 da revista *Ritmo*, 1935.

de Adolphe Mouron Cassandre (Figura 6), importante *designer* franco-ucraniano, autor de centenas de cartazes, e grande expoente deste estilo gráfico.



Fonte: disponível em: <https://www.grapheine.com/>. Acesso em: 23 fev. 2025.
Figura 6. Exemplo da estética Déco de Adolphe Mouron Cassandre.

Pode-se perceber convergências no uso da linguagem visual nas composições das Figuras 5 e 6. A capa do número 1 da *Ritmo* carrega os elementos da sintaxe Déco, mas ainda assim com elementos que remetem à cultura brasileira. Este é um indício para investigarmos uma possível influência da Antropofagia nesta manifestação — independentemente de uma relação clara entre o ilustrador (Del Rio) e a ideologia (Antropofagia). Para interpretarmos melhor essa manifestação, desenvolvemos a Figura 7, que apresenta a configuração técnica e estética-formal da composição.

Com a análise da Figura 7 é possível perceber algumas questões formais da composição da capa relacionada. Seguindo o entendimento de Villas-Boas (2009), percebe-se:

- Elementos técnico-formais
 - Princípios projetuais: A composição apresenta uma mancha gráfica simétrica entre seus elementos, conferindo uma harmonia imediata ao



Fonte: adaptado de Homem de Melo e Ramos (2011, p. 193).

Figura 7. Configuração técnica e estética-formal da revista *Ritmo*.

conjunto visual. Os componentes estão organizados em um *grid* rígido, o que indica uma possível intenção de construção identitária para a revista — aspecto que poderia configurar uma unidade gráfica, caso fosse replicado em edições subsequentes. A escolha por uma paleta restrita a duas matizes (vermelho e preto), aliada à presença da ilustração, resulta em uma síntese visual que evidencia a bananeira centralizada na composição. Além disso, a hierarquia e o balanceamento entre os elementos demonstram sintonia formal, revelando uma integração eficaz entre ilustração e tipografia, com os pesos visuais distribuídos de maneira uniforme e reforçando a simetria da imagem;

- Dispositivos da composição: O *grid* modular sugere uma estrutura rígida de organização da página, na qual os elementos são dispostos com precisão. A mancha gráfica é amplamente distribuída, ocupando quase toda a superfície da capa e criando, por contraste, uma moldura nas áreas brancas do papel. Sua configuração remete a uma forma geométrica quadrangular, o que estabelece um paralelo com os *grids*

ortogonais do modernismo europeu — uma característica que pode ser interpretada como uma assimilação antropofágica no próprio fazer gráfico. Os centros óptico e geométrico da composição reforçam pontos de atenção visual, destacando tanto elementos da ilustração quanto o número “1”, que sinaliza o lançamento do periódico. Essa ênfase é ainda intensificada pela curva de leitura sugerida pela disposição dos elementos: o percurso visual inicia-se pelo letreiramento “Ritmo” (logotipo), segue pela ilustração das bananeiras, passa pelo número “1” e culmina nas informações de datação e localização no rodapé da capa — “São Paulo – novembro de 35”. Cabe destacar, contudo, que as decisões projetuais não podem ser plenamente mensuradas nesta análise; ainda assim, a composição indica uma intenção, seja ela racionalizada ou intuitiva, de hierarquizar certos elementos em detrimento de outros.

- Elementos estético-formais
 - Componentes textuais: É possível identificar três elementos textuais na composição: “Ritmo”, que nomeia a revista — possivelmente um letreiramento que pode ser interpretado como o logotipo do periódico; “1”, que indica o número da edição — neste caso, a primeira; e “São Paulo – novembro de 35”, que informa o local de publicação (circulação/edição) e a data (mês e ano) da tiragem;
 - Componentes não textuais: Na página de capa da revista, é possível identificar apenas um componente não textual: a ilustração. Nela, observa-se a representação de bananeiras, composta por dois elementos visuais principais — as folhas e os cachos. A ilustração utiliza uma cor distinta dos elementos textuais (vermelho para as bananeiras e preto para os textos, conforme pode ser percebido), o que cria um contraste cromático que reforça a separação e o destaque entre imagem e tipografia;
 - Componentes mistos: Não foram identificados componentes que mesclam elementos textuais e não textuais na composição.

Pensando especificamente os elementos textuais identificados na composição da imagem representada na capa, a começar das categorias expressas no modelo de análise semiótica da tipografia de Farias (2016), com apoio da classificação tipográfica proposta por Maximilien Vox (conforme adaptado por Silva; Farias, 2005), pode-se perceber:

- Dimensão Sintática
 - Letra: Embora a ausência do original dificulte a compreensão do modo de produção das letras empregadas na capa da revista, é possível perceber alguns ruídos e manchas de tinta (Figura 8), que remetem a processos manuais. Isso descartaria, por exemplo, a utilização de impressão *offset* e aumentaria as chances de que tipos móveis tenham sido usados.



Fonte: adaptado de Homem de Melo e Ramos (2011, p. 193).

Figura 8. Detalhes do modo de impressão na capa.

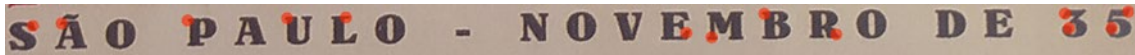
Em “Ritmo”, o espaçamento entre o “M” e o “O”, que coincide com a largura da ilustração, sugere que houve uma alteração no espaçamento entre as letras após a palavra ter sido composta. O tamanho das letras (aparentemente superiores a 72 pontos) é compatível com a hipótese do uso de tipos móveis de madeira, sendo possível que o compositor tenha serrado o tipo para ajustar o espaçamento. Outra possibilidade seria o uso de um clichê de um desenho de letras com problemas de espaçamento, ou uma peça única entalhada na madeira e serrada para ajustar a largura. Por fim, “São Paulo - novembro de 1935” (estimando o tamanho em pontos baixos), parece ter sido composto por tipos móveis em metal. Ao analisar o tamanho das letras na composição, nota-se que há uma diferença entre os elementos textuais de “Ritmo” e “1” e os de “São Paulo - novembro de 35”. Além das diferenças de tamanho, há também uma variação de estilo, que determina a forma das letras. Porém, há semelhança na estrutura das letras, todas apresentadas em caixa alta. Em “Ritmo” e “1”, observa-se a apropriação dos estilos da *Art Déco*, com tipografia linear, sem serifa, e formas geométricas (Figura 9). As letras possuem terminações angulosas e pontiagudas. Já em “São Paulo - novembro de 35”, é utilizada uma tipografia didônica, não apoiada. Isso é revelado pelo “O”, que tem o eixo central em 12 e 6 horas, com serifa,



Fonte: adaptado de Homem de Melo e Ramos (2011, p. 193).

Figura 9. Detalhes da tipografia empregada em “Ritmo” e “1”.

e pelo refinamento nos números “3” e “5” (Figura 10). A característica humanista na tipografia empregada contrabalança a seriedade e confiabilidade no desenho das letras. Contudo, quando observamos a composição total da imagem, essa diferença ainda é discreta o suficiente para não interferir nas formas geométricas da tipografia linear empregada em “Ritmo”. Os elementos textuais são apresentados em cor preta, possivelmente dessaturada pela ação do tempo;



Fonte: adaptado de Homem de Melo e Ramos (2011, p. 193).

Figura 10. Detalhes da tipografia empregada em “São Paulo – novembro de 35”.

- Palavra: As palavras na composição são representadas conforme a leitura ocidental, da esquerda para a direita e de cima para baixo. O alinhamento dos elementos textuais é centralizado na página. Não há variações de forma ou estrutura em palavras com o mesmo estilo. O espaçamento entre letras parece ser regular em “São Paulo – novembro de 35”, enquanto em “Ritmo”, pode-se notar diferenças entre as letras que compõem a palavra;
- Texto: A composição apresenta elementos textuais dispostos ao longo da única coluna visível, centralizados na página. Não há blocos de texto com mais de uma linha, o que impossibilita a análise da entrelinha. Também não se observam recuos, marcações de parágrafo, ou organização em blocos de texto;
- Página: O *grid* da página é bastante rígido, conforme já vimos nos demais parâmetros, dividindo-a em três blocos de texto, conforme a mancha gráfica representada na Figura 7. Este *grid* também organiza os elementos textuais “Ritmo”, “1”, e “São Paulo - novembro de 35”, criando espaços uniformes entre eles. Pode-se perceber que o estilo empregado nos elementos textuais é o mesmo utilizado na ilustração central da página. Ao observar a página em sua totalidade, destaca-se um quadrado preto que demarca o elemento textual “1”.
- Dimensão Semântica
 - Letra: Em “Ritmo”, observa-se que a letra “T” apresenta uma configuração diferenciada da habitual, com uma barra mais curta, o que confere mais ritmo à palavra. A escolha tipográfica parece ser assertiva para o contexto em que é empregada, especialmente pela expressividade proporcionada pelo tamanho das letras em “Ritmo” e “1”, que ocupam a maior mancha gráfica de elementos textuais;
 - Palavra: Observa-se que a letra “O” em “Ritmo” forma quatro quadrantes iguais, criando uma circunferência perfeita, o que estabelece harmonia com os vazios presentes na cabeça da letra “R”. As letras “I” e “T”

contrastam com as letras “R” e “M” devido aos cheios e vazios que compõem a palavra, o que destaca o ritmo da palavra “Ritmo”, refletindo o significado do termo (significante);

- Texto: A tipografia utilizada está alinhada com o conteúdo, refletindo a lógica do ritmo musical e o contexto do estilo *Art Déco*. Os elementos textuais estão em harmonia entre si;
- Página: Observa-se a importância visual dos elementos “Ritmo” e “1”, que destacam o nome da revista e seu surgimento, conferindo ênfase visual entre os elementos da imagem.
- Dimensão Pragmática
 - Letra: Em “Ritmo” e “1”, pode-se perceber uma maior área na mancha gráfica, resultando em maior visibilidade na composição. Isso não acontece com “São Paulo - novembro de 35”, pois, proporcionalmente, o bloco de texto é muito menor, tendo pouca visibilidade quando comparado ao restante da composição. Não são identificados problemas de legibilidade e leiturabilidade. O estilo *Déco* utilizado na tipografia, reforçado pela linguagem visual da ilustração, remete ao modernismo europeu, o que acrescenta uma informação contextual sobre a tipografia;
 - Palavra: Aspectos da letra se repetem nas palavras;
 - Texto: O elemento textual “1”, em destaque no centro geométrico da página, reforça a semântica de ser o primeiro número da revista, dando ênfase a essa informação e privilegiando-a em relação às demais. A delimitação gráfica contribui para a construção dessa ideia;
 - Página: A página, em sua totalidade, revela uma clara influência do modernismo europeu nas escolhas de Del Rio. É possível observar um impacto visual no contraste entre as cores da tipografia e da ilustração, que apresentam pesos distintos. No entanto, a tipografia em preto ocupa o primeiro plano, o que reforça o ideal modernista presente nas formas das letras.

Visto a análise da tipografia na capa da revista *Ritmo*, vamos analisar a imagem pensando a linguagem gráfica pictórica de Goldsmith (1980).

- Dimensão Sintática
 - Unidade: É possível notar marcas pictóricas do estilo *Déco* na imagem gerada, tanto na ilustração quanto nos elementos textuais. Isso confere à composição uma unidade gráfica, evidenciando a escolha de linguagem visual na imagem;
 - Locação: A mancha gráfica é dividida claramente em dois elementos: ilustração e texto. A ilustração, posicionada no centro da página, contrasta com os elementos textuais, que ocupam menor espaço, mas ainda assim se destacam em relação aos blocos de texto;
 - Ênfase: O tamanho das letras, juntamente com a cor preta aplicada a elas, confere certa ênfase à sua presença na capa. No entanto, o uso do

vermelho destaca o elemento ilustrado no centro da composição. Os centros ótico e geométrico ressaltam tanto um cacho de bananeira ilustrado quanto o elemento textual “1”, ambos centralizados na imagem.

- Dimensão Semântica
 - Unidade: A unidade gráfica proposta na imagem (considerando sua possível replicabilidade) é sistemática e rígida, reforçada pela ideia modular na qual os elementos são distribuídos e interagem entre si;
 - Locação: A escala, proporção e posição dos elementos da página indicam que a imagem busca destacar os componentes que identificam a revista, os elementos ilustrados e, também, o estilo *Art Déco* empregado em todos os elementos da página (exceto o elemento textual “São Paulo - novembro de 35”);
 - Ênfase: O percurso visual da imagem, assim como o sentido de leitura, destaca os letreiramentos “Ritmo” e “1”, bem como a ilustração das bananeiras na capa analisada.
- Dimensão Pragmática
 - Unidade: Para compreender as intenções por trás da imagem da capa do número 1 da revista *Ritmo*, é imprescindível o reconhecimento da estética *Déco*. Del Rio importa os degradês, o estilo tipográfico, os altos contrastes e a modularidade do *grid* de construção dos estilos modernos europeus. Vale lembrar que a *Art Déco* é um estilo ligado à modernidade no início do século XX (especialmente nas décadas de 1920 e 1930; Baines; Haslam, 2005). O contexto em que a revista se posiciona no campo editorial é um momento de auge da estética *Déco* internacional (Meggs; Purvis, 2009) e de efervescência das pautas nacionalistas no Brasil (Fabris, 1994; Ferreira; Delgado, 2018);
 - Locação: A locação dos elementos da página parece beneficiar as características do estilo *Déco* na imagem. A dinâmica entre os elementos textuais e pictóricos privilegia as qualidades do estilo *Déco*, mas não oculta o elemento representativo brasileiro: as bananeiras. Isso porque há uma delimitação muito clara dos espaços que os elementos ocupam na página, novamente reforçada por um *grid* com fortes influências no modernismo europeu;
 - Ênfase: A ênfase dada à imagem formada divide-se entre o elemento textual “1” e a ilustração na página. O elemento textual “1”, localizado no centro da página, com suas terminações pontiagudas, é, sem dúvidas, o primeiro a ser observado. Contudo, em uma segunda instância da leitura da imagem da capa analisada, o elemento que se destaca é a ilustração. Esta é representada em vermelho, criando contraste com os vazios da página (papel) e com o preto da tipografia. Esse contraste ajuda a destacar as bananeiras representadas, especialmente por estarem em matiz distinto do preto e branco (lógica positivo-negativo/claro-escuro). Além disso, o uso da cor é uma assimilação da estética modernista

européia, que frequentemente utiliza cores primárias em contraste com o preto e branco em manifestações gráficas.

Porém, a escolha da representação de bananeiras na capa revela uma intenção de destacar um elemento tão caro à brasilidade (Homem de Melo; Ramos, 2011; Siqueira, 2023) e demonstrar, de maneira discursiva, uma possível relação entre seu editorial e as pautas nacionalistas que circulavam pelo Brasil desde o final do século XIX — passando pelos marcos da Semana de Arte Moderna, movimento Pau Brasil e da Antropofagia. Por outro lado, mesmo a bananeira se tornando um símbolo de brasilidade no período, como é possível ver em Siqueira (2023), o fruto não é originalmente brasileiro, é nativo da Austrália e Índia, e foi trazido pelos portugueses na invasão do território brasileiro. Esse processo por si só já impõe uma camada antropofágica ao signo das bananeiras - que se destaca entre os demais quando o assunto é identidade cultural na época.

A fusão dos elementos da *Art Déco* com o motivo das bananeiras — da influência notória do modernismo para a composição da imagem da capa da revista — leva à aproximação das discussões antropofágicas. O processo antropofágico pode ser identificado pela assimilação dos elementos de estilos externos à nossa cultura (internacionais) e à deglutição, somados aos elementos de brasilidade, aqui representados pela bananeira. A bananeira foi identificada no discurso da Revista de Antropofagia como elemento representativo da ideia de identidade cultural brasileira que se tentava construir na época. Homem de Melo e Ramos (2011, p. 193) comentam que “o tema das bananeiras, tão caro à brasilidade, aparece filtrado pela geometrização característica da sintaxe déco”. A afirmação dos autores possibilita uma associação direta ao pensamento antropofágico e revela que o pensamento da fusão entre elementos de brasilidade com motivos de outros estilos internacionais já circulava entre os teóricos da área, apenas não era nomeado como uma manifestação específica. No entanto, era geralmente associado a um processo de amadurecimento do *design* gráfico nacional, o que aqui entendemos como uma manifestação, de algum modo associado às ideias da antropofagia, que pode ter influenciado tanto no pensamento projetual como na estética das composições.

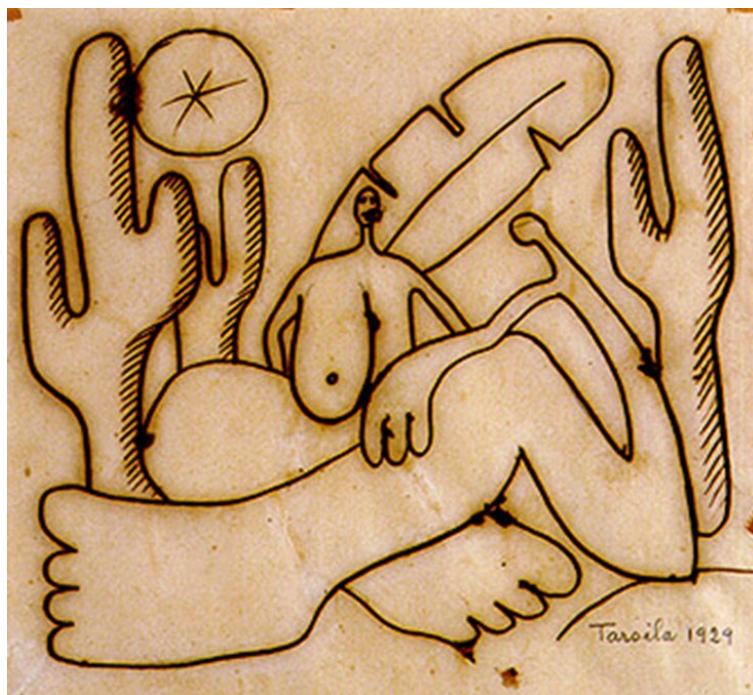
Em sintonia com as considerações acima, temos a obra de Tarsila do Amaral, grande expoente da Antropofagia visual (Fabris, 1994) — que influenciou Oswald ao manifesto antropófago. Tarsila, em *Antropofagia*, 1929, une *A Negra* e *Abaporu* em uma só composição para simbolizar as ideias debatidas pelo grupo de intelectuais antropófagos (Figura 11). Mas aqui é importante destacar o signo da bananeira já representado pela artista no centro da obra e próximo às figuras centrais (*A Negra* e *Abaporu*), destacadas por contraste e iluminação em relação aos outros elementos que estariam representando mandacarus (que ocupam o fundo). Nesse sentido, é possível indicar que Tarsila privilegia esse signo aos demais, reforçando a ideia de que a bananeira era um signo importante para o discurso antropofágico e, por consequência, da ideia de brasilidade que o grupo de intelectuais filiados à Antropofagia estava pregando e circulando. Esboços de Tarsila do Amaral também



Fonte: disponível em: www.encyclopedia.itaucultural.org.br. Acesso em: 24 fev. 2025.
Figura 11. Antropofagia, 1929. Tarsila do Amaral.

reforçam a ideia de que o signo da bananeira foi pensado para ocupar o local que ocupa na tela (Figura 12), em que a artista, desde os primeiros esboços, já deixa clara sua intenção de destacar signos em privilégio a outros.

Contudo, este signo de brasilidade (bananeira) não se restringiu às artes, também avançou pelo *design* gráfico e estava corrente junto aos discursos da



Fonte: disponível em: www.encyclopedia.itaucultural.org.br. Acesso em: 24 fev. 2025.
Figura 12. Esboço de Antropofagia, 1929. Tarsila do Amaral.

antropofagia. A Figura 13 apresenta outros exemplos de capas de revistas paulistas que adotaram esse signo em seus números. Primeiro, o número 20 da revista *Arlequim*, importante periódico assumidamente modernista. Depois, o número 379 da revista *A Cigarra*, que se destacou pela influência no território paulista — tendo sua projeção nacional e internacional consolidada (Cruz, 1997).



Fonte: (a) Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin; (b) Biblioteca Nacional.

Figura 13. Exemplos de uso da bananeira em outros periódicos paulistas: (a) Capa da *Arlequim*, n° 20, 1928, Jean Gabriel Villin; (b) Capa da *A Cigarra*, n° 379, 1930, autor não identificado.

É possível perceber que há uma intenção nas imagens. Em *Alerquim* (n° 20), a finalidade é de privilegiar o signo das bananeiras na composição, um signo de destaque na obra, sendo explorado como elemento estético e simbólico, como ocorre na capa da *Ritmo*. Em contrapartida, em *A Cigarra* (n° 379), há a utilização do mesmo recurso visual que Tarsila utiliza em sua obra para destacar a bananeira ilustrada, que toma destaque junto à figura central da composição. Este fato já demonstra que, não à toa, esse signo foi representado na capa da revista *Ritmo*, ainda com destaque por cor (uso do vermelho) para realçar os elementos verbais (tipográficos) dispostos na imagem. O recurso visual utilizado no número 1 da revista *Ritmo* indicia, também, uma circulação do signo da bananeira entre artistas e ilustradores da época. Este fato endossa a reflexão de que houve, em alguma medida, uma absorção dos signos de identidade idealizados pelos antropófagos no *design* gráfico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar um objeto de pesquisa sem conseguir conferir profundidade a uma pesquisa documental e seus antecedentes históricos é, sem dúvida, um desafio. No entanto, entendemos que para trazer à luz manifestações do *design* gráfico e contribuir para a construção da memória gráfica brasileira, é necessário revisitar fontes na medida que for possível, mesmo as desconhecidas pela historiografia — ainda mais quando observamos a latente dificuldade de estabelecer acervos sobre o campo do *design* e sua memória. As investigações no campo do *design* gráfico para com a cultura ainda são poucas quando pensamos em um país continental como o Brasil, mas acreditamos que estudos como este podem contribuir para a construção de uma memória nacional, coletiva e gráfica do nosso país.

O número 1 da revista *Ritmo* aqui estudado, por sua vez, oferece esses desafios, mas nos parece muito importante para compreender aspectos de linguagem gráfica que podem ter contribuído para o estabelecimento da ideia de cultura nacional difundida pela Antropofagia oswaldiana e até hoje conhecida internacionalmente. Claro que estamos contando com um número específico que possui suas particularidades, mas em Siqueira (2023) se pode perceber que não é um fato isolado quando se trata do território paulista. É possível perceber aqui, que signos explorados na Antropofagia também circularam no *design* gráfico, como a bananeira escolhida por Tarsila do Amaral para compor a obra que traz consigo o nome da ideologia oswaldiana. Esse mesmo signo foi repercutido pela revista modernista *Arlequim* com destaque e explorado entre tramas gráficas e a geometrização clássica do periódico. Também foi evidenciado na capa da revista *A Cigarra*, como demonstramos no item anterior — tendo locação privilegiada em relação aos demais elementos. E, mais de cinco anos após essas manifestações, a revista *Ritmo* utilizou, em seu lançamento, o signo das bananeiras sem pudor algum — demonstrando sua força na cultura brasileira da época.

Isso comprova uma circulação das ideias da antropofagia e assimilação/absorção de seus discursos nos circuitos sociais que interferiram no *design* gráfico da época. Mas, para além do estado de São Paulo, fica o questionamento sobre manifestações gráficas de cultura que podem ter circulado pelo país. Será que a Antropofagia não influenciou novos movimentos culturais? Ou mais, será que não endossou as iniciativas que já circulavam no Brasil? Pressupomos que a resposta seja positiva, mas precisamos investigar essas manifestações para compreender as dinâmicas no campo e sua possível contribuição para a fortificação de uma ideia de brasilidade.

Aqui, pudemos perceber que a revista *Ritmo* exibe a representação dos signos de identidade nacional explorados pela Antropofagia em uma lógica da síntese *Déco*, herança europeia que se espalhava pelo Brasil, inclusive, como símbolo de modernidade. Além disso, o número 1 da revista *Ritmo* também consolida a bananeira como um elemento da flora brasileira símbolo de identidade, sendo um exemplar que pode representar de forma icônica a manifestação gráfica do pensamento antropofágico.

Este estudo, portanto, busca contribuir também para o olhar do campo do *design* para o Brasil, uma vez que houve um apagamento de nossas manifestações

anteriores à chegada da arte concreta no país. Assim, faz-se necessário preencher e documentar essas lacunas na historiografia brasileira de *design*. Seguindo assim os pontos de partida de Cardoso (2005), busca-se compreender essas manifestações em território nacional e registrar, de alguma maneira, aquilo ignorado pelas grandes narrativas europeias e norte-americanas, como vimos em Meggs e Purvis (2009). Nesse sentido, elucidar narrativas com abordagens como a micro-história pode ser um caminho para conseguirmos fortalecer a memória gráfica brasileira e, assim, contribuir com narrativas contra-hegemônicas de apagamento e silenciamento de culturas do sul global.

Por fim, destaca-se o primeiro número da revista *Ritmo*, um importante objeto de estudo para compreendermos os circuitos das ideias antropofágicas, bem como as manifestações gráficas de cultura na época. Salienta-se, também, que o número 1 da *Ritmo* demonstra uma manifestação do *design* gráfico como um mediador intelectual simbólico que reforça informações e interpretações sobre uma realidade. Portanto, o caso estudado aqui é mais um indício da importância de se observar, refletir e questionar o papel do *design* e do *designer* na formação de discursos em uma sociedade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. **Obras completas de Oswald de Andrade: do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- BAINES, P.; HASLAM, A. **Type & typography**. Londres: Laurence King, 2005.
- BARROS, J. Sobre a feitura da micro-história. **OP SIS**, v. 7, n. 9, p. 167-185, jul.-dez. 2007. <https://doi.org/10.5216/o.v7i9.9336>
- BRAGA, M. C.; FERREIRA, E. A abordagem da micro-história e a pesquisa em história do *design* no Brasil. **Estudos em Design**, v. 31, n. 2, p. 128-140, 2023. <https://doi.org/10.35522/eed.v31i2.1714>
- BRESCIANI, S. Forjar a identidade brasileira nos anos 1920-1940. In: HARDMAN, F. F. (Org.). **Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998. p. 27-61.
- CANDIDO, W.; SILVESTRE, N. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 38, n. 3, p. 243-251, 2016. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v38i3.31204>
- CARDOSO, R. **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARDOSO, R. Apresentação. In: VALARES, P. (Org.). **Memória gráfica no agreste**. Recife: CEPE, 2018. p. 9-11.
- CRUZ, H. **São Paulo em Revista: Catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulista. 1870-1930**. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo, 1997.
- FABRIS, A. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- FARIAS, P. Semiótica e tipografia: apontamentos para um modelo de análise. In: MORAES, D.; DIAS, R. A.; SALES, R. B. C. **Cadernos de estudos avançados em design**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. v. 1. p. 45-56.
- FARIAS, P.; BRAGA, M. C. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.
- FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. **O Brasil republicano: o tempo do liberalismo oligárquico**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018. v. 1.
- FONSECA, L. P. Memória gráfica brasileira. **Chapon Cadernos de Design**, Pelotas, v. 2, n. 1, p. 6-24, 2021. Disponível em: periodicos.ufpel.edu.br/index.php/CDD/article/view/21260. Acesso em: 19 fev. 2025.

GOLDSMITH, E. Comprehensibility of illustration: an analytical model. **Information Design Journal**, v. 1, n. 3, p. 204-213, 1980. <https://doi.org/10.1075/idj.1.3.08gol?locatt=mode:legacy>

HOMEM DE MELO, C.; RAMOS, E. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MEGGS, P.; PURVIS, A. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOREIRA, L. A.; FONSECA, L. P.; GONÇALVES, M. G. D. Do quantitativo ao qualitativo: análise de imagens da revista *Chanaan*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO, 9., 2019. **Anais [...]**. 2019. p. 2178-2190.

MORRIS, C. **Fundamentos da teoria dos signos**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1976.

NUNES, B. Prefácio. In: ANDRADE, O. **Obras completas de Oswald de Andrade: do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PIGNATARI, D. **Desenho industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos**. São Paulo: Centro e Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, 1964.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. 1928-1929.

SILVA, F.; FARIAS, P. Um panorama das classificações tipográficas. **Estudos em Design**, v. 11, n. 2, p. 67-81, 2005.

SIQUEIRA, L. **Design gráfico brasileiro e a antropofagia: um estudo histórico-analítico das capas de revistas de ideias e de cultura paulistas (1928-1939)**. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. <https://doi.org/10.11606/D.16.2023.tde-12012024-120815>

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

VELLOSO, M. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (Org.). **O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo oligárquico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. v. 1. p. 363-400.

ZANINI, W. (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2 v.

Sobre os autores

Leonardo Coelho Siqueira: doutorando em Design pela Universidade de São Paulo. Professor do Instituto Federal de São Paulo. Integra o Grupo de Pesquisa em História, Teoria e Linguagens do Design e o Laboratório de Pesquisa em Design Visual.

Marcos da Costa Braga: doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense. É professor credenciado no Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo e membro do Grupo de Pesquisa História, Teoria e Linguagens do Design do Laboratório de Pesquisa em Design Visual.

Conflito de interesses: nada a declarar – **Fonte de financiamento:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Contribuições dos autores: Siqueira, L. C.: Conceituação, Curadoria de Dados, Análise, Obtenção de Financiamento, Investigação, Metodologia, Escrita — Primeira Redação, Escrita — Revisão e Edição. Braga, M. C.: Conceituação, Supervisão, Validação, Escrita — Primeira Redação, Escrita — Revisão e Edição.

