ISSN 2525-2828

# Diálogo

## COM A ECONOMIA CRIATIVA

DOSSIÊ
MEMÓRIA
GRÁFICA

Apoio:
CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
ESPM

v.10, n.29, mai./ago. 2025

**Editora Responsável:** Veranise Jacubowski Correia Dubeux

**Editores Associados:** Isabella Vicente Perrotta
Lucia Maria Marcellino de Santa Cruz
Joana Martins Contino
Mirella De Menezes Migliari

**Editora Gerente:** Joana Martins Contino

**Organizadoras do Dossiê Memória Gráfica:** Mirella De Menezes Migliari
Helena de Barros
Letícia Pedruzzi Fonseca

**Produção Editorial:** ZEPPELINI PUBLISHERS

**Imagem da Capa:** Mirella De Menezes Migliari

Diálogo com a economia criativa [recurso eletrônico] / Escola Superior de Propaganda e Marketing, v. 10, n. 29 (mai./ago. 2025) – Rio de Janeiro: ESPM, 2025.

Quadrimestral.
Modo de acesso: <http://dialogo.espm.br>
eISSN: 2525-2828

1. Economia da cultura. 2. Indústria criativa. 3. Criatividade nos negócios. I. Escola Superior de Propaganda e Marketing (Rio de Janeiro). II. Programa de Pós-graduação em Economia Criativa, Estratégia e Inovação.

CDU 330:316.7

e-ISSN 2525-2828

Revista do Programa de Pós-graduação em Economia Criativa, Estratégia e Inovação - PPGECEI/ESPM Rio

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca ESPM Rio.

**ESPM Rio**
Vila Aymoré – Ladeira da Glória, 26 – Glória, Rio de Janeiro, RJ
Telefone: +55 (21) 2216-2066
revistadcec-rj@espm.br

Sumário

## EDITORIAL

**Rastros, retornos e reverberações: Revista *Diálogo com a Economia Criativa*, Dossiê "Memória Gráfica" ..... 3**
Mirella De Menezes Migliari, Helena de Barros, Letícia Pedruzzi Fonseca

**La Ursa Aranha Ganha Capa ..... 7**
Mirella De Menezes Migliari, Helena de Barros, Letícia Pedruzzi Fonseca

## DOSSIÊ MEMÓRIA GRÁFICA

**A formação dos mestres de ofício da imprensa sergipana no contexto da educação profissionalizante do início do século XX ..... 9**
Germana Gonçalves de Araujo, Fabricia Guimarães Sobral Cabral, Aglaene dos Santos Mendonça

**Mito de um narciso urbano: reflexões sobre Hudinilson Jr. (1957–2013) e a memória gráfica no Brasil ..... 31**
Lucas Oliveira, Ronaldo de Oliveira Corrêa

**Cartazes de lambe-lambe artesanais na memória gráfica do Rio de Janeiro: um estudo de caso sobre a produção de Fernando Baranda ..... 55**
Pedro Sánchez, Alberto Pereira

**Narrativas da modernidade: design editorial e cultura visual na revista *Senhor* (1959–1964) ..... 77**
Gabriela De Laurentis, Plínio Balbino

**Contribuições para a memória gráfica e cultura brasileira: o caso da Capa do Número 1 da revista *Ritmo* (1935) no contexto da Antropofagia ..... 102**
Leonardo Coelho Siqueira, Marcos da Costa Braga

**O que dizem as capas: análise gráfica de exemplares do jornal alternativo *De Fato* (1976–1978) ..... 124**
André Matias Carneiro

**Graphic memory and the visual legacy of COVID-19 in Jeffreys Bay, South Africa ... 145**
Yolandi Burger, Everardt André Burger

**Letreiros dos projetos de Romeo de Paoli para hotéis ..... 162**
Rafael Maia

**La Ursa e suas memórias: manifestação cultural e afetividade em Pernambuco ..... 181**
Ana Clara de Lima Rodrigues, Camila Brito de Vasconcelos

**Um corpo para a memória: a construção das chitas na cultura visual (Rio de Janeiro, 1808–1850 c.) ..... 206**
Rosângela Leite

Editorial

https://doi.org/10.22398/2525-2828.10293-6

# Rastros, retornos e reverberações: Revista *Diálogo com a Economia Criativa*, Dossiê "Memória Gráfica"

## *Traces, returns, and reverberations:* Diálogos com a Economia Criativa *Journal, "Graphic Memory" Dossier*

Mirella De Menezes Migliari[I], Helena de Barros[II], Letícia Pedruzzi Fonseca[III]

Esta edição da revista *Diálogo com a Economia Criativa* volta-se para a memória gráfica como campo de pensamento e investigação situado na cultura visual e na materialidade impressa. O dossiê reúne pesquisas que examinam imagens, gestos e vestígios gráficos como formas encarnadas de pensamento. O gráfico é abordado aqui como linguagem, atravessada por contextos, afetos e temporalidades, operando em sua presença sensível e em potência evocativa.

A cultura material oferece os meios e os modos pelos quais as marcas se inscrevem no tempo. Papéis, tintas, tecidos, suportes, sejam eles efêmeros, sejam eles duráveis, preservam intenções, ideias e repertórios. Cada forma visível inscreve o invisível — ritmos, intensidades, histórias. Ao se debruçar sobre elas, o pesquisador escuta o que ali se imprime — um saber que se apresenta pelo detalhe, que transborda em discurso. Os artefatos são instâncias gráficas que propõem relações entre tempo, corpo, linguagem e socialização. Em cada artigo, o gráfico é mobilizado como dispositivo de escuta.

Os textos convocam abordagens variadas: etnográficas, historiográficas, antropológicas, formais e sensíveis. Seus autores se aproximam dos materiais com rigor e flexibilidade, afinando o olhar para o que persiste, se insinua e pulsa. A leitura é um gesto de coabitação: convivemos com imagens até que elas falem. Há, nesse convívio, uma partilha silenciosa entre o tempo do artefato e o de quem o escuta.

Assim, o dossiê delineia uma paisagem de estudos que reconhece no gráfico uma força ativa. As imagens e práticas investigadas não cessam ao serem evocadas. Mantêm-se em movimento, prolongando-se na leitura, na memória e na experiência corporal do leitor. Essa permanência incerta é justamente o que dá ao campo sua vitalidade: memórias que continuam operando, ao serem provocadas, contextualizadas, compreendidas.

O campo da memória gráfica se expande. Os dez artigos compõem um panorama plural dos estudos contemporâneos sobre o tema. Oferecem um retrato abrangente das pesquisas recentes sobre memória gráfica, revelando tendências e descobertas

[I]Escola Superior de Propaganda e Marketing – *Campus* Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Economia Criativa, Estratégia e Inovação – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: migliari@espm.br
[II]Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Programa de Pós-Graduação em Design – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: helenbar@esdi.uerj.br
[III]Universidade Federal do Espírito Santo, Curso de Design, Laboratório de Design História e Tecnologia – Vitória (ES), Brasil. E-mail: leticia.fonseca@ufes.br
**Recebido em:** 02/07/2025 – **Aceito em:** 02/07/2025

significativas. Se, no início, os estudos debruçaram-se sobretudo sobre os efêmeros brasileiros, agora apontam também para outras direções, inclusive além-mar.

O sumário revela a diversidade presente no conjunto de artigos. Os assuntos abordados compreendem a formação e atuação profissional no setor gráfico; na sequência trazem os efêmeros, como os cartazes e as revistas. Estão presentes também alguns tópicos menos comuns associados à cultura material, como o legado visual de uma praia e das fachadas urbanas, a tradição de uma festa popular ou mesmo de um tecido característico de uma região. E, desta forma, amplia-se o leque de possibilidades de pesquisas. Essa ampliação se dá também em relação ao território, pois o campo da memória gráfica — denominado em nosso país como Memória Gráfica Brasileira (MGB) — tem ampliado suas fronteiras com investigações correlatas também no exterior, como na África do Sul.

O artigo "A formação dos mestres de ofício da imprensa sergipana no contexto da educação profissionalizante do início do século XX" se debruça sobre a formação de tipógrafos com base no estudo de 14 edições da revista *Sergipe Artífice*, produzida na oficina de artes gráficas da Escola de Aprendizes Artífices do estado entre 1934 e 1945. O objetivo é compreender as características históricas e de produção gráfica presentes na feitura da revista, identificando os sujeitos e suas práticas por meio do exame dos documentos históricos. Este estudo também revela que a formação em tipografia era uma possibilidade para a população negra de Aracaju no contexto pós-abolição, contribuindo para o campo social.

Na sequência, o artigo "Mito de um narciso urbano: reflexões sobre Hudinilson Jr. (1957–2013) e a memória gráfica no Brasil" refere-se também à atuação profissional, porém desta vez de um artista solo e propõe uma reflexão sobre suas obras que dialogam com o deslocamento, os métodos de gravação e as práticas de reprodução de imagens, destacando os processos criativos e conceituais vinculados à concepção, idealização e produção de matrizes geradoras. Foram analisados aspectos técnicos e conceituais desses procedimentos, enfatizando como eles contribuem para a compreensão e descrição da trajetória do artista.

Os quatro artigos seguintes têm os efêmeros como temática. Em "Cartazes de lambe-lambe artesanais na memória gráfica do Rio de Janeiro: um estudo de caso sobre a produção de Fernando Baranda", apresenta-se a produção gráfica deste letrista, cartazista e serígrafo que, desde a década de 1990, atua na referida cidade produzindo os famosos cartazes de rua de grande formato. O trabalho situa-se na intersecção entre a memória gráfica e a cultura da impressão, compreendidas, respectivamente, como campo de estudo em ascensão e conjunto de práticas e saberes. A pesquisa baseia-se em um acervo de centenas de imagens de cartazes, entre 2008 e 2012.

Dos cartazes passamos às revistas. O artigo "Narrativas da modernidade: design editorial e cultura visual na Revista Senhor (1959–1964)" apresenta uma investigação da referida revista, desta vez tanto como artefato de memória gráfica como de mediadora cultural em um Brasil marcado pelas tensões entre modernidades e patriarcado. Embora seja reconhecida por sua sofisticação gráfica e editorial,

a revista ainda requer análises que a situem no campo do *design* como fenômeno social, especialmente com relação às representações de gênero e às escolhas visuais e editoriais que refletem o contexto sociopolítico da época.

O Caso do Número 1 de "Revista Ritmo (1935): Contribuições para a Memória Gráfica e Cultura Brasileira" apresenta uma análise gráfica deste primeiro número, que até onde se sabe é o único número da revista que chegou a circular — tendo forte caráter modernista. Contudo, aqui, a preocupação está em trazer à luz as contribuições desta edição, especificamente, para o endossamento do projeto de identidade cultural da antropofagia.

O último efêmero abordado é um jornal em "O que dizem as capas: análise gráfica de exemplares do Jornal Alternativo de Fato (1976–1978)". Objetiva-se elucidar como o *design* gráfico-editorial comunicou, por meio de elementos técnicos e estéticos em suas capas, mensagens de cunho sociopoliticamente engajado durante a ditadura civil-militar no Brasil. Dessa forma, o estudo se insere no campo da memória gráfica, que identifica os artefatos gráficos como importantes materiais na construção de uma história do *design*. A metodologia adotada consiste numa análise gráfica crítica de projetos de programação visual, considerando tanto a organização dos elementos no *layout* quanto a sua contextualização histórica.

O próximo artigo, embora também traga uma análise de efêmeros, apresenta um recorte territorial muito particular. "Memória gráfica e o legado visual da COVID-19 em Jeffreys Bay, África do Sul" apresenta uma análise de artefatos visuais efêmeros produzidos durante a pandemia de COVID-19 em uma cidade costeira na África do Sul conhecida por seu turismo de surfe e cultura visual. Entendendo os materiais impressos transitórios como marcadores culturais e históricos, esta pesquisa posiciona os artefatos visuais como ferramentas cruciais para capturar as disrupções socioeconômicas e as respostas comunitárias em tempos de crise.

A cidade de Belo Horizonte é o recorte territorial do artigo "Letreiros dos projetos de Romeo de Paoli para hotéis". Entre os 13 projetos aprovados pela prefeitura da cidade na década de 1930 para uso hoteleiro na área central, seis são de autoria do escritório de Romeo de Paoli. Este artigo aborda um breve momento de sua trajetória, hiato entre a aprovação de três desses edifícios que mantêm íntegros seus letreiros originais: Imperial Palace (1934), Piraquara (1935) e Cláudio Manoel (1939). Frequentemente ignorados até mesmo pelos órgãos de proteção ao patrimônio, esses artefatos gráficos integram a paisagem tipográfica belo-horizontina.

Por fim temos dois artigos que evocam tradições e suas manifestações materiais e gráficas. A La Ursas, ou Ursos do Carnaval, é uma brincadeira tradicional no Nordeste, trazida por imigrantes europeus. Essa tradição faz parte do carnaval pernambucano, e é comum ver crianças e adolescentes fantasiados de ursos, especialmente em bairros periféricos, nos dias que antecedem a folia. Desfiles e concursos acontecem em várias cidades de Pernambuco, premiando a melhor fantasia do Urso de Carnaval. Diante das mudanças sociais, reconhecer e preservar essa tradição é essencial, pois ela mantém viva a identidade cultural pernambucana. O artigo "La Ursas e suas memórias: manifestação cultural e afetividade em Pernambuco"

busca identificar como as memórias afetivas das festividades das La Ursas e suas aplicações no *design* representam essa manifestação cultural em Pernambuco.

Nosso último artigo, "Um corpo para a memória: a construção das chitas na cultura visual (Rio de Janeiro, 1808–1850 c.)", tem como ponto de partida o contexto de ampliação (das qualidades e variedades) de um produto têxtil nos mercados internacionais. O artigo problematiza os mecanismos que garantiram as "diferenciações" entre os tecidos por meio de recursos iconográficos. Como metodologia, examina-se um manual de fabricação de chitas (1804), ao lado de gravuras de Henry de Chamberlain e Joaquim Guillobel.

O presente dossiê investiga a memória gráfica e reafirma seu papel essencial na construção da identidade cultural de diferentes povos, regiões e temporalidades. A memória gráfica, longe de ser mero repositório de vestígios visuais, revela-se um campo dinâmico, em que artefatos gráficos e efêmeros atuam como lugares de memória, articulando passado e presente. Os estudos aqui reunidos destacam que a cultura material registra práticas sociais, políticas e econômicas ao longo do tempo, contribuindo para um entendimento mais profundo das narrativas visuais que moldam identidades e contextos culturais diversos.

Além disso, a análise das manifestações gráficas ressalta a relevância dos artefatos visuais como expressões culturais regionais, reforçando a pluralidade e riqueza da memória visual. Dessa forma, ao dar visibilidade a essas produções, este dossiê reafirma a memória gráfica como campo de pensamento situado na cultura visual e na materialidade impressa que contribui para a preservação e valorização do patrimônio e das relíquias de memória preservadas. Mais do que registros estáticos, os artefatos aqui analisados se apresentam como agentes de transformação, possibilitando novas interpretações e diálogos sobre a trajetória da comunicação visual.

Este dossiê se apresenta como campo em tensão entre o visível e o latente, o vestígio e o tempo, a matéria e os afetos. Cada artigo oferece ideias silenciosas que reverberam. A memória gráfica emerge como forma de atenção e cuidado. Cada autor restitui o que ela oferece: duração, presença, retorno, sentido. Ao reativá-la, o pesquisador inscreve-se nesse fluxo como parte da rede de ecos que a pesquisa provoca. O passado, ao ser escutado, dialoga conosco e se faz presente de forma criativa.

## Sobre as autoras

**Mirella De Menezes Migliari:** doutora em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
**Helena de Barros:** doutora em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
**Letícia Pedruzzi Fonseca:** doutora em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.10297-8

# La Ursa Aranha Ganha Capa

## *La Ursa Aranha Makes the Cover*

Mirella De Menezes Migliari[I], Helena de Barros[II], Letícia Pedruzzi Fonseca[III]

O Dossiê Memória Gráfica é composto de dez artigos ricamente ilustrados. Não poderia ser diferente, pois as imagens impressas são inerentes ao tema, e são elas que nos contam histórias. Mais precisamente, as imagens impressas ou a imagem de impressos — num entendimento amplo — são o objeto central desta área de estudos em que o *design* gráfico tem interseção com a memória e a cultura material. Por outro lado, a temática destas imagens reunidas nos dez artigos também é bastante variada, apontando um leque de direções possíveis para o desenvolvimento de uma capa para esta coleção.

Os (impressos) efêmeros são uma constante nos estudos de memória gráfica e já uma tradição, pois envolvem diversas categorias. Entende-se por efêmeros aqueles impressos que têm caráter passageiro e breve vida útil, por assim dizer. E neste dossiê os efêmeros se fazem presentes nas imagens dos artigos que especificamente abordam cartazes lambe-lambe, revistas e jornais, sempre oferecendo possibilidades muito interessantes para ilustrar a memória gráfica. Por outro lado, o *design* de uma capa requer uma imagem impactante, atraente e instigante. Para ser impactante essa imagem precisa ter simplicidade e contraste. Para ser atraente precisa "falar" a linguagem do interlocutor, ou seja, usar seu repertório. E para ser instigante precisa gerar curiosidade sobre o tema. Deseja-se também uma imagem que ofereça não só uma leitura interessante, mas possivelmente mais de uma camada de narrativas possíveis.

É assim a imagem escolhida para ilustrar esta capa. A xilogravura "La Ursa Aranha", da coleção Artes do Imaginário Brasileiro, assinada pelo artista gráfico pernambucano Lourenço Gouveia, possui essas características ideais a uma imagem de capa. É simples ao apresentar uma composição com apenas dois elementos: figura e fundo, bem como a tríade de cores contrastantes vermelha, preta e branca. Usa o repertório da cultura pop universal trazendo a referência ao personagem global Homem Aranha, mas gera curiosidade ao "colar" o personagem a uma tradição local nordestina — La Ursa, dando-lhe os contornos do animal. E, por fim, apresenta a linguagem gráfica artesanal e regional da xilogravura, trazendo uma qualidade autêntica ao trabalho. Lourenço Gouveia denomina esse repertório de "popular *geek* arte" — que visa, em suas palavras, "conduzir esses olhares também da cultura pop, da cultura *geek*, pra algo popular, algo regional, algo que esteja presente nos nossos dias e em outros momentos também. Tentar levar isso que

[I]Escola Superior de Propaganda e Marketing – *Campus* Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Economia Criativa, Empreendedorismo e Inovação – Rio de Janeiro (RJ) Brasil. E-mail: migliari@espm.br
[II]Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Programa de Pós-Graduação em Design – Rio de Janeiro (RJ) Brasil. E-mail: helenbar@esdi.uerj.br
[III]Universidade Federal do Espírito Santo, Curso de Design, Laboratório de Design História e Tecnologia – Vitória (ES) Brasil. E-mail: leticia.fonseca@ufes.br
**Recebido em:** 02/07/2025 – **Aceito em:** 02/07/2025

a gente assiste e lê para o meio da rua como forma de inspiração para que novas coisas também possam acontecer e representar esse universo, esse lugar multicultural que a gente vive".

Essa imagem consegue mobilizar diversos atributos, ou camadas de significação que interessam ao campo da memória gráfica. Embora atual, apresenta a tradição do processo gráfico. Combina a linguagem universal e a regional. Faz parte da obra de um artista brasileiro, nordestino, cujo trabalho poderá um dia constituir um belo acervo de memória gráfica.

## Sobre as autoras

**Mirella De Menezes Migliari:** doutora em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
**Helena de Barros:** doutora em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
**Letícia Pedruzzi Fonseca:** doutora em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.10299-30

# A formação dos mestres de ofício da imprensa sergipana no contexto da educação profissionalizante do início do século XX

## *The training of craft masters of the press in Sergipe in the context of professional education at the beginning of the 20th century*

Germana Gonçalves de Araujo[I], Fabricia Guimarães Sobral Cabral[II], Aglaene dos Santos Mendonça[III]


## RESUMO

Este artigo investiga a formação de tipógrafos em Sergipe partindo do estudo de 14 edições da revista Sergipe Artífice, produzida na oficina de artes gráficas da Escola de Aprendizes Artífices do estado entre os anos de 1934 e 1945. O objetivo é compreender as características históricas e de produção gráfica presentes na feitura da revista, identificando os sujeitos e suas práticas por meio do exame dos documentos históricos. Seguimos as orientações do método de análise do conteúdo segundo Bardin (1977), resumidas em três fases: pré-análise, exploração das fontes e dos resultados e interpretações. Como resultado, as autoras descobriram uma relação nominal de 31 tipógrafos aprendizes, que, no processo formativo, adquiriam conhecimentos gerais e técnicos envolvendo tipografia, impressão e encadernação. As conclusões indicam que concepções modernistas regulavam as práticas dos aprendizes de tipografia, mesmo antes da formação do profissional de *design* no Brasil. Este estudo também contribui para a área da História e da memória gráfica ao revelar, no campo social, que a formação em tipografia era uma possibilidade para a população negra de Aracaju no contexto pós-abolição.


**Palavras-chave:** Formação de tipógrafos. Sergipe Artífice. Impressos da década de 1930.


## *ABSTRACT*

*This article investigates the training of typographers in Sergipe based on the study of 14 issues of the Sergipe Artífice magazine produced in the graphic arts workshop of the Apprentice Craftsman School of the state between 1934 and 1945. The aim is to understand the historical and the graphic production characteristics in the making of the magazine, identifying the subjects and their practices by examining historical documents. We follow the guidelines from the content analysis method according to Bardin (1977), summarized in three phases: pre-analysis; exploration of sources and results; interpretations. As results, the authors discovered a nominal list of 31 apprentice-typographers, who in the training process acquired general and technical knowledge involving typography, printing and bookbinding. The conclusions indicate that modernist conceptions regulated the practices of typography apprentices even before the training of design professionals in Brazil. This study also contributes to the area of History and Graphic Memory by revealing in the social field that training in typography was a possibility for the black population of Aracaju in the context of the post-abolition period.*


***Keywords:*** *Training of typographers. Sergipe Artífice. Printed materials from the 1930s.*

[I]Universidade Federal de Sergipe, Departamento de Artes Visuais e Design – São Cristóvão (SE), Brasil.
E-mail: germana@academico.ufs.br
[II]Universidade Federal de Sergipe, Departamento de Artes Visuais e Design – São Cristóvão (SE), Brasil.
E-mail: fabriciagsc@academico.ufs.br
[III]Universidade Federal de Sergipe, Departamento de Artes Visuais e Design – São Cristóvão (SE), Brasil.
E-mail: aglaenesantosm@yahoo.com.br
**Recebido em:** 17/01/2025. **Aceito em:** 06/05/2025

## INTRODUÇÃO

No ano em que o golpe republicano completava duas décadas, despontaram nas capitais do Brasil as Escolas de Aprendizes Artífices (EAAs), frutos de projeto implementado pelo sétimo presidente da jovem república brasileira, Nilo Procópio Peçanha (1909–1910). Com a morte do presidente Afonso Pena (1906–1909), o então vice-presidente assumiu o cargo por um curto período e, assim, foi o gestor responsável por publicar o Decreto n. 7.566, de 23 de setembro de 1909, que criou as EAAs. Transcorridos quase dois anos da publicação desse decreto, em 1º de maio de 1911, foi inaugurado, em Aracaju, capital do estado de Sergipe desde 1855[1], o modelo institucional para a formação de mestres do ofício gráfico no estado.

A tarefa aqui proposta, de discutir a formação desses profissionais e caracterizar a escola de artífices de Sergipe do início do século XX, integrante de um projeto nacional, não é simples, tendo em vista a disponibilidade inconstante das fontes documentais e o pioneirismo da empreitada. De qualquer modo, mesmo sem contar com os vestígios oficiais perdidos, perseguir a relação entre a História e o *design* gráfico, mais especificamente o ramo da chamada memória gráfica, e enfrentar tal pesquisa — que atravessa estudos anteriores no campo da Educação — foram fundamentais para desvendar como a tipografia se instalou no estado e de que maneira foram formados os profissionais locais que operavam os prelos ainda na primeira metade do século passado.

Cientes de que estamos lidando com um quebra-cabeça com muitas peças, algumas espaçadas e outras inexistentes, o presente artigo utilizou como fonte de estudo as 14 edições da revista Sergipe Artífice, no recorte temporal de 1934 a 1945. A produção da revista foi inaugurada pela seção de artes gráficas da EAA de Sergipe (EAA-SE), depois foi continuada e retomada pelas outras unidades de formação instaladas no mesmo local consecutivamente. Assim, este estudo busca pistas tanto nos textos quanto nos aspectos gráficos dos impressos produzidos no âmbito desse espaço escolar de formação profissionalizante, com ênfase em três pontos:

- quem foram os sujeitos históricos dessa instituição que desenvolviam ou aprendiam a função de tipógrafo;
- em que esses aprendizes eram instruídos a pensar ou o que reproduzir como conteúdo editorial;
- quais eram as reflexões observáveis sobre a função e a identidade do tipógrafo.

Com tais questões em vista, o caminho construído para este trabalho passa por uma análise histórica local e nacional em um percurso indissociável do *design* com a História. Assim, os aspectos gráficos são examinados em conexão com características políticas, sociais, econômicas, educacionais e culturais que perpassam o espaço e o tempo associados à investigação.

1 Aracaju surgiu como cidade planejada em razão de necessidades econômicas e disputas políticas. Isso se deu no governo do presidente da província, Ignácio Barbosa (1853–1855), por meio da Resolução nº 413, de 17 de março de 1855, portanto, à época da fundação da instituição em estudo.

Operacionalmente, no exame dos documentos históricos, seguimos as orientações da análise de conteúdo segundo Bardin (1977), cujo método pode ser resumido em três fases:

- pré-análise;
- exploração das fontes e dos resultados;
- interpretações.

Na aplicação da análise de conteúdo, foi elaborado um quadro exploratório para organizar as informações coletadas nos exemplares da revista Sergipe Artífice, identificando:

- número/ano da revista;
- nomes mencionados dos alunos ou professores do curso de tipografia;
- tipo de conteúdo gerado pelos estudantes (título e autoria, notas e outras);
- composição tipográfica, considerando a autoria, caso houvesse identificação.

Além disso, para entender as conexões entre a História e o *design*, dialogamos com produções historiográficas e estudos da memória gráfica sobre o espaço educativo e a produção da revista. Por fim, realizou-se o reconhecimento dos discursos no conteúdo das notícias que permitissem relacionar contexto histórico e questões gráficas.

## ESCOLA DE FORMAÇÃO DE MESTRES DE OFÍCIO EM ARACAJU

No início do século XX, foi inaugurada em Aracaju a EAA como parte de um projeto nacional de formação educacional para o trabalho. Nesse período, o Brasil era marcado por uma sociedade predominantemente agrária, baseada em estruturas políticas características da Primeira República, tais como o coronelismo e a política dos governadores. No contexto político de Sergipe, o presidente do estado, Rodrigues Dória, havia deixado uma carta de renúncia assinada, mas reassumiu o cargo com apoio da força federal enviada por Nilo Peçanha. No âmbito educacional, a maioria da população não era alfabetizada, cenário que não impediu que as cidades, principalmente as capitais, iniciassem processos de modernização urbana. Assim sendo, enquanto vivia alterações na paisagem urbana, Aracaju foi o local de implementação da última EAA do país.

Doravante, depois de superar os desafios da natureza para a realização do projeto urbanístico e se consolidar como centro político administrativo na segunda metade do século XIX, Aracaju, no primeiro quartel do século seguinte, passou por transformações representativas dos tempos modernos. Segundo Dantas (2022, p. 48), a cidade tornou-se o centro industrial e comercial de Sergipe, local com o maior número de indústrias em operação. A cidade abrigou duas grandes indústrias têxteis: a Fábrica Sergipe Industrial, com atividades iniciadas em 1882, e a Fábrica Confiança, inaugurada em 18 de outubro de 1918. Elas estavam localizadas fora do plano inicial do projeto urbanístico, mas em uma região muito próxima ao porto da capital.

Destarte, a nova dinâmica urbanística atraiu a migração tanto da classe social mais abastada, seduzida pelo consumo de novos hábitos, quanto de grupos sociais menos favorecidos, que viam na transmutação de ares a esperança de uma vida mais digna e próspera, diante da possibilidade de encontrar trabalho. A classe favorecida passou a residir na área central da cidade, cuja localização privilegiada também atraiu a instalação de casas tipográficas[2]. Por isso,

> Com as rápidas mudanças nos setores econômico e político na Capital, Aracaju recebeu um número significativo de casas tipográficas que se apropriaram do espaço central para acomodar um setor gráfico em constante evolução. Nesse contexto, a rua da Aurora, a posição mais privilegiada do Quadrado de Pirro, recebeu um total de cinco oficinas tipográficas, além da Imprensa Oficial, mostrando ainda mais o interesse dos sergipanos na produção de impressos. Ademais, instalar gráficas próximas ao porto era vantajoso, já que era a porta de entrada de material gráfico (papel, tinta, tipos e prensas) e aproximava essas casas impressoras do mundo dos negócios, notícias e mercadorias que também chegavam pelo porto (Grupo de Pesquisa Design, Cultura e Sociedade, 2020).

As regiões mais distantes do centro eram habitadas pela classe menos abastada, integrada também pela população negra. Esta, no final do século XIX, havia passado por um marco histórico que mudou as relações e revelou novos projetos nas estruturas sociais do Brasil. A promulgação da Lei n. 3.353, de 13 de maio de 1888, a Lei Áurea, ao abolir a escravização no país, interrompeu o projeto elitista que defendia o fim da exploração de mão de obra escravizada de maneira lenta e gradual. Assim, adentramos os meandros do pós-abolição[3], cujos efeitos e processos se estenderam para o período republicano, iniciado já no ano seguinte à Lei Áurea.

Consoante Souza Neto (2017), Aracaju era uma cidade "nova" e serviu como um caminho para os novos destinos da população negra, egressa ou não da escravização. A presença de indústrias menores, destinadas aos bens de consumo (alimentos, bebidas, cigarros e charutos, vestuário e calçados), de outras maiores (como fábricas de fiação e tecelagem de algodão) e o crescimento de setores como construção civil, comércio, serviços públicos, serviços domésticos e pessoais e transportes resultariam em relações de trabalho desligadas do espaço agrário, ainda vinculado às memórias da escravização, e em outras formas de custear as demandas essenciais de sobrevivência para a população negra.

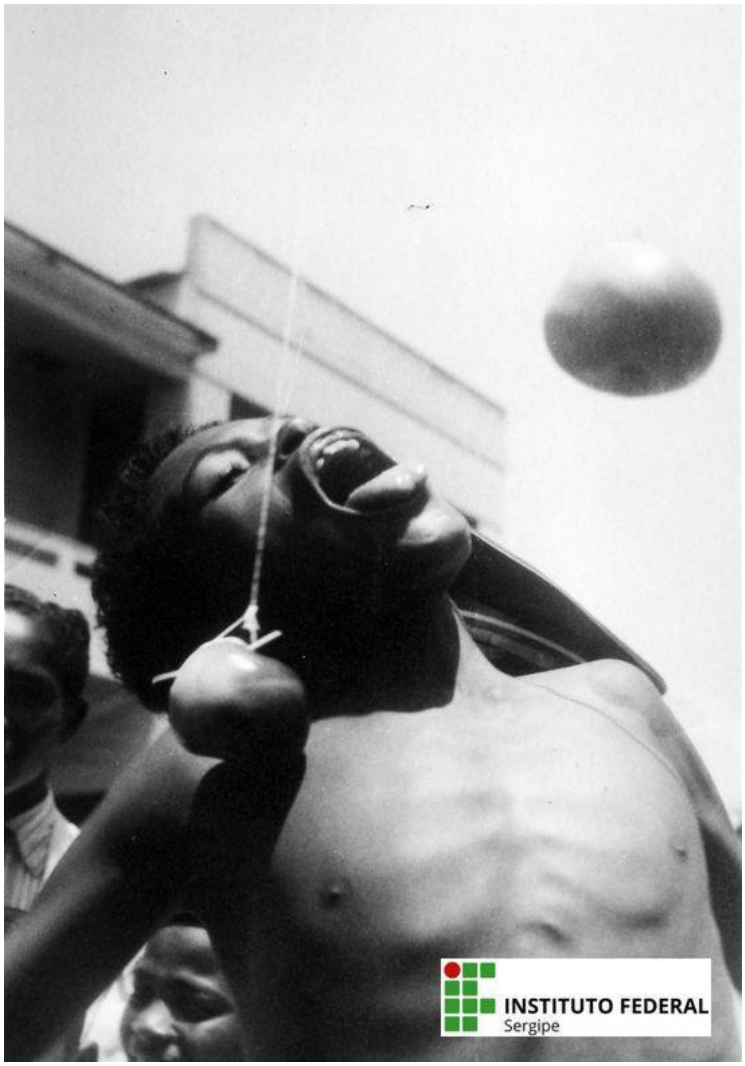
Apesar das restrições impostas pelo código de posturas[4], que impedia determinados grupos sociais de habitar os espaços da elite e proibia construções fora

2 Pesquisa acadêmica acerca da Memória Gráfica de Sergipe, realizada pelo Grupo de Pesquisa Design, Cultura e Sociedade (2020) (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1142449922073150).

3 Ver Rios e Mattos (2004), Gomes (2005), Mattos e Rios (2005), Fraga Filho (2006), Abreu, Dantas e Mattos (2012) e Gomes e Domingues (2013): no pós-abolição, estão em questão as atitudes individuais e/ou coletivas depreendidas não por ex-escravizados, mas por aqueles que construíram sua história e a História nacional.

4 Leis complexas e abrangentes criadas para gerenciar a cidade, assumidas pelo Estado, e que, segundo Santos (2007, p. 102), "foram acompanhadas de um conjunto de instrumentos jurídicos que garantiram seu policiamento e [...] foram favoráveis [...] para definição de uma periferia desestruturada e segregada sócio-ambientalmente".

de uma série de regras que foram estabelecidas, a população negra presente na capital no período posterior à abolição chegou a representar 62,7% dos habitantes (Souza Neto, 2017, p. 34). Doravante, observa-se a presença de estudantes negros nas escolas profissionalizantes, como comprovam fotografias de atividades do cotidiano escolar (Figura 1).




Fonte: IFS ([2019]).
Figura 1. Meninos aprendizes da EAA-SE em atividade brincante em data festiva.

Entre a área central e a periférica, a EAA-SE situava-se, até a década de 1963 (Santos Neto, 2015), na rua Lagarto, n. 952, esquina com a rua Maruim. A efetivação da instalação foi retardada em meio às disputas políticas pelas oligarquias estaduais: de um lado, o representante do "olimpismo"[5], Rodrigues Dória; do outro, o general Oliveira Valladão, senador do estado. Segundo Solange Patrício (2003, p. 68),

5 Monsenhor Olímpio Campos, senador da República, deputado federal e provincial durante o Império, líder político e presidente do estado (1899–1902); assassinado no Rio de Janeiro em 1906, quando os filhos do deputado Fausto Cardoso decidiram se vingar, pois o culpavam pela morte deste na "Revolta de Fausto Cardoso" (1906).

> Rodrigues Dória sabia que o projeto, fugindo ao seu controle, atenderia aos interesses dos políticos locais ligados ao Senador Oliveira Valladão, que se beneficiariam com empregos federais através da nomeação de seus parentes ou correligionários. Cônscio disso, desfrutou do cargo que ocupava para dificultar-lhes as regalias, delimitando seu raio de influência e atuação, enfraquecendo-os perante os eleitores. A Escola não se submeteria às rédeas do Governo Estadual. [...] Os indícios apurados nos levam a crer que o fator de preponderância que justifica a falta de colaboração no projeto federal foi a hostilidade política existente entre Rodrigues Dória e o grupo que apoiava a instalação da EAA, principalmente na pessoa do Gal. Oliveira Valladão.

As rivalidades não impediram a execução do projeto federal, subordinado ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, e na data simbólica de 1º de maio de 1911 estava inaugurada a instituição, sob a responsabilidade do diretor Augusto César Leite (1910–1916). A primeira turma da escola sergipana obteve 120 matrículas. Vale destacar que as escolas profissionalizantes participavam de um projeto da elite republicana, que objetivava levar a "ordem e o progresso", moldando as camadas populares. Por isso,

> O ramo da educação profissional era assumido pelo Governo federal e destinado às classes populares a fim de "civilizá-las" em curto prazo e com isso inseri-las de forma ordeira e economicamente viável na ordem republicana idealizada. A moralização das crianças e jovens analfabetos das classes pobres só seria naquela perspectiva eficiente se fosse pelo trabalho, assumindo temporariamente o poder público uma função paternalista a fim de contrabalançar naquele momento histórico uma ordem social extremamente excludente e de baixíssima mobilidade social (Carvalho, 2017, p. 151).

Obedecendo aos preceitos de uma educação cívico-militar, a escola tinha o propósito de "formar operários e contramestres" (Santana; Carvalho; Soares, 2013). Conforme o decreto inicial referente às EAAs, os estudantes deveriam atender a alguns critérios: ser "desfavorecido de fortuna" — parâmetro a ser comprovado com certidão ou "atestação de pessoas idôneas" (Brasil, 1909) —, ter entre 10 e 13 anos, não sofrer de doença infectocontagiosa nem ter "defeitos que impossibilitassem para o aprendizado do ofício" (Santana; Carvalho; Soares, 2013, p. 2–4). A faixa etária permitida para a matrícula foi ampliada em governos seguintes: para 12 a 16 anos, no de Hermes da Fonseca (1910–1914), pelo Decreto n. 9.070, de 25 de outubro de 1911, conhecido como Regulamento Pedro Toledo; e para 10 a 16 anos, no de Venceslau Brás (1914–1918), pelo Decreto-Lei n. 13.064, de 12 de junho de 1918, chamado de Regulamento Pereira Lima (as designações dos decretos referem-se ao ministro da Agricultura, Indústria e Comércio de cada período).

No que se refere à faixa etária dos alunos da escola de Aracaju, algumas informações são encontradas na revista Sergipe Artífice n. 11[6], editada duas décadas depois desses regulamentos, em notícia de página inteira intitulada "Nosso

6 Antes que a EAA-SE fosse transformada em Escola Industrial de Aracaju, esta edição consistiu em uma publicação mais densa, com 20 páginas (as anteriores tinham quatro ou oito), para informar as realizações do espaço educacional até o ano anterior ao da publicação (1939).

Ambulatório", que relata as ações do centro médico da escola, dirigido por A. Vieira Dantas, em 1939. No parágrafo que se inicia com "O Pôsto Médico foi procurado durante o ano de 1939, por 324 alunos, obedecendo à discriminação do quadro abaixo" (Sergipe Artífice, 1940, p. 9), encontramos dados sobre a idade dos alunos, adaptados no Quadro 1. Observa-se a frequência de alunos entre 10 e 22 anos.

Quadro 1. Idade dos alunos atendidos no ambulatório da Escola de Aprendizes Artífices de Sergipe. 1939.

| Idade dos alunos | Número de atendimentos |
|---|---|
| 10 anos | 26 |
| 11 anos | 55 |
| 12 anos | 87 |
| 13 anos | 71 |
| 14 anos | 41 |
| 15 anos | 16 |
| 16 anos | 10 |
| 17 anos | 9 |
| 18 anos | 0 |
| 19 anos | 3 |
| 20 anos | 5 |
| 21 anos | 0 |
| 22 anos | 1 |
| Total | 324 |

Fonte: Adaptado de Sergipe Artífice (1940, p. 9).

A regulamentação relacionava ainda outras regras para o funcionamento das escolas de artífices. No que diz respeito ao ensino dos ofícios, era estabelecido que cada sede deveria ter até cinco oficinas de trabalho manual ou de mecânica. Previa-se, contudo, a possibilidade de ampliação conforme as condições físico-estruturais dos locais-sede, cabendo ao diretor decidir a que se destinaria a expansão. Inicialmente, os cursos ofertados foram o ensino primário e o de desenho, além dos ofícios de ferraria e mecânica, alfaiataria, marcenaria, sapataria e selaria, que completavam o programa de formação. Ressalta-se que não havia uma padronização curricular até a década de 1920.

A oficina de artes gráficas teve início na EAA-SE em 1926, "por intermédio de nova legislação que unificou o currículo das EAAs em todo o território nacional, sem avaliar as especificidades produtivas de cada estado" (Araujo; Cabral, 2024). Tais transformações curriculares ocorreram na Consolidação dos Dispositivos Concernentes às Escolas de Aprendizes Artífices, por meio da assinatura da Portaria n. 13, de novembro de 1926. A norma alterou a organização das EAAs com a criação de um currículo único, o do Serviço de Inspeção do Ensino Profissional Técnico, e da permissão legal para a escola produzir em suas oficinas mediante encomenda.

Os ofícios elencados na regulamentação estavam segmentados em nove seções: trabalhos de madeira, trabalhos de metal, artes decorativas, artes têxteis, trabalhos de couro, fabrico de calçados, feitura de vestuário, atividades comerciais e artes gráficas. O currículo desta última era organizado conforme a seriação seguinte:

no terceiro ano[7], tipografia (composição manual e mecânica); no quarto ano, impressão, encadernação e fotografia; no primeiro ano complementar, foto técnica ou litografia; no segundo ano complementar, especialização. Na EAA-SE, no ano de publicação da primeira edição da revista Sergipe Artífice, em 1934, havia cinco seções: trabalhos de madeira, trabalhos de metal, fabrico de calçados, alfaiataria e artes gráficas.

Segundo informações obtidas no acervo da biblioteca do Instituto Federal de Sergipe (IFS), muitas vezes esses meninos aprendizes das artes gráficas não conseguiam completar o curso, pois logo que aprendiam o ofício migravam para as tipografias do centro da capital. De fato, em periódicos da década de 1930, arquivados pela Biblioteca Pública Estadual Epifânio Dória[8], foram encontrados anúncios de casas tipográficas destinados aos jovens que queriam aprender o ofício (Figura 2). O cruzamento dessa evidência com anúncios da própria escola oferecendo serviços de impressão para a sociedade em geral (Figura 3) pode dar pistas sobre os motivos de esses meninos abandonarem a escola profissionalizante: o grande volume de afazeres na escola concorria com o trabalho remunerado, mesmo que o pagamento desses tipógrafos iniciantes fosse sucateado.

Vida Laranjense, **1935** A Boa Nova, **1931** Vida Laranjense, **1931**

Figura 2. Anúncios de jornais chamando jovens para trabalhar nas tipografias.

## REVISTA SERGIPE ARTÍFICE: SOBRE A FORMAÇÃO DO PROFISSIONAL NAS ARTES GRÁFICAS

Aos 23 dias de setembro de 1934, circulou na capital sergipana o primeiro número da Sergipe Artífice, "órgão da Escola de Aprendizes Artífices de Sergipe". A data que inaugurou o veículo é simbólica, pois equivale ao 25º aniversário da criação das escolas profissionais. O lançamento do impresso cumpria vários objetivos, entre eles: disseminar conhecimentos no campo técnico e industrial, bem como propagar pensamentos e ideais intelectuais, políticos e de valorização da educação profissional, reforçando os valores das reformas educativas empreendidas nos diferentes momentos históricos. Além disso, tinha a finalidade de divulgar de forma positiva a instituição.

Segundo Araujo e Cabral (2024), o editorial teve a participação de dois grandes professores: Leyda Régis e o mestre da oficina de tipografia e encadernação, Manuel Messias dos Santos, que atuavam com os demais docentes, mestres de

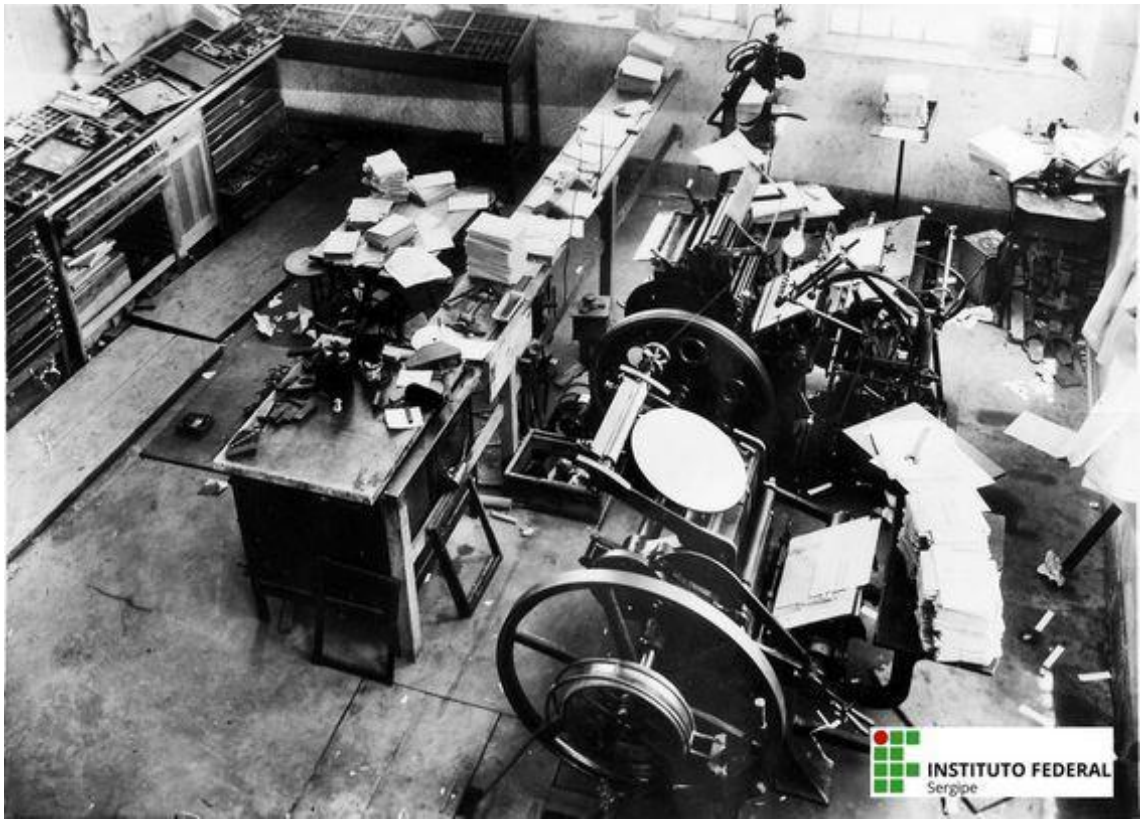
7 Os dois primeiros anos eram uniformes a todos os cursos. O primeiro ano, de estudo primário, era obrigatório para alunos sem certificação escolar; o segundo, de desenho e estudos introdutórios, era para todos, sendo autorizado o adiantamento para anos posteriores, no caso de estudantes que comprovassem conhecimento prévio.

8 Projeto de Iniciação Científica, PID12406-2023 Mestres de Ofício de Sergipe, desenvolvido na Biblioteca Pública Estadual Epifânio Dória – PIBIC/UFS 2023–2024.

outras oficinas e estudantes. A participação dos discentes na Sergipe Artífice consistia na prática da tipografia, liderada pelo mestre Messias: "o objetivo do impresso era que os estudantes tivessem a prática da produção gráfica revelada" (Araujo; Cabral, 2024, p. 9).

Diante do objetivo de identificar esses aprendizes envolvidos no processo de produção gráfica, verificamos na revista a menção a seus nomes. Assim, na análise e coleta de dados dos exemplares, recolhemos os nomes de alunos eventualmente inseridos no final de notícias, na forma de nota entre parênteses, iniciada pela atribuição "composição tipográfica", seguida do ano do curso e do nome do estudante. Infelizmente, nem todas as notícias identificavam o tipógrafo aprendiz, e em algumas edições essa prática de registro foi abandonada. Além dessa especificação, foram analisadas outras notas e notícias que divulgavam os nomes e cursos dos quais os aprendizes faziam parte. Como resultado, foi possível listar as seguintes denominações:

Os dados apresentados no Quadro 2 contabilizam 31 alunos tipógrafos aprendizes. As informações sistematizadas também confirmam que a prática de tipografia era realizada nas diferentes etapas do curso, com predominância dos estudantes do terceiro ano de adaptação nas atividades ligadas à produção da revista. Ademais, o retrato da organização curricular do curso revela alguns nomes que lograram etapas mais avançadas. Embora isso não signifique que os demais não concluíram ou não avançaram nas fases subsequentes, pode ser um indício da evasão de muitos alunos, problema recorrente em todas as EAAs. As Figuras 4 e 5 mostram alunos que permaneceram na escola e se formaram.




Fonte: Instituto Federal de Sergipe (IFS, [2019]).
Figura 3. Oficina de Artes Gráficas da EEA-SE.

Quadro 2. Tipógrafos aprendizes citados em ordem alfabética.

| Nome | Ano do curso | Mês e ano da revista |
|---|---|---|
| Afonso José dos Santos | 3º ano Adaptação | 09/1939 |
| Agnaldo Santos | 3º ano Adaptação | 09/1937 |
| | 3º ano Adaptação | 09/1938 |
| Bertoldo L. Meneses | 3º ano Adaptação | 09/1937 |
| Cleantes Cavalcante Brito | 3º ano Adaptação | 09/1938 |
| | 3º ano Adaptação | 11/1938 |
| | 3º ano Adaptação | 09/1939 |
| Elisiário Vieira de Azevedo | 3º ano Adaptação | 09/1936 |
| Fausto Santos Silva | 1º ano Adaptação | 07/1935 |
| Félix Milton de Oliveira | 2º ano Adaptação | 09/1934 |
| | 1º ano Complementar | 09/1935 |
| | Ex-aluno | 03/1937 |
| Francisco de Borgia Santana | 3º ano Adaptação | 09/ 1940 |
| | Não é possível precisar — entre 2ª e 4ª séries | 07/1944 |
| Gervasio dos Santos | 1º ano Adaptação | 07/1935 |
| | 3º Ano Adaptação | 09/1935 |
| Hunald Teles de Meneses | 3º ano Adaptação | 11/1938 |
| João Soares | 2º ano Adaptação | 07/1935 |
| Joaquim de Carvalho Campos | 3º ano Adaptação | 09/1939 |
| José Ferreira Soares | 3º ano Adaptação | 09/ 1940 |
| | Diplomado da turma de 1943 | 07/1944 |
| José Bastos Frota | Não consta | 09/1945 |
| José Gabriel dos Santos | 1º ano Adaptação | 07/1935 |
| | 3º ano Adaptação | 09/1935 |
| José Valdo de Almeida Farias | 3º ano Adaptação | 09/1938 |
| | 2º ano Adaptação | 09/1939 |
| José Vieira dos Santos | Não é possível precisar — entre 2ª e 4ª séries | 07/1944 |
| | Não consta | 09/1945 |
| Luiz Farias dos Santos | 3º ano Adaptação | 09/1937 |
| Manoel Batista de Menêses | 4º ano Adaptação | 11/1938 |
| Manuel Quintino de Moura | Diplomado da turma de 1943 | 07/1944 |
| Marino Araújo | 3º ano Complementar | 10/1937 |
| | 3º ano Adaptação | 09/1938 |
| Nilton Paes de Azevedo | 3º ano Adaptação | 09/1939 |
| Oscar Dias | 3º ano Adaptação | 09/ 1940 |
| Osvaldo Torres | 3º ano Adaptação | 09/ 1940 |
| Paulo Dias Morais | 3º ano Adaptação | 09/1938 |
| | 3º ano Adaptação | 11/1938 |
| Pedro Jessé dos Santos | 1º ano Adaptação | 07/1935 |
| | 3º ano Adaptação | 09/1935 |
| | 1º ano Complementar | 11/1938 |
| | 2° ano Complementar | 09/1939 |
| Pedro Rubens dos Santos | Não é possível precisar — entre 2ª e 4ª séries | 07/1944 |
| | Não consta | 09/1945 |
| Reinaldo Barroso de Mélo | 3º ano Adaptação | 09/1938 |
| | 3º ano Adaptação | 11/1938 |
| Renato Pinheiro de Carvalho | 3º ano Adaptação | 09/1938 |
| | 3º ano Adaptação | 11/1938 |
| Valdemar José Duarte | 3º ano Adaptação | 09/1936 |
| | 4 º ano Adaptação | 10/1937 |
| Walter Correia Silva | 1º ano Adaptação | 09/1936 |

Fonte: Sergipe Artífice (1934–1945).

Fonte: Sergipe Artífice (1937, p. 3).
Figura 4. Félix Milton de Oliveira concluiu o curso em 1936, na EAA-SE.

Fonte: Sergipe Artífice (1944, p. 44).
Figura 5. José Ferreira Soares e Manuel Quintino de Moura, formandos pela Escola Industrial de Aracaju em 1943.

De fato, Solange Patrício (2003), com o auxílio de Fonseca (1961), aponta que o abandono escolar predominava na terceira e na quarta séries. Por meio de dados de Cunha (2000), a autora calcula a taxa de evasão em Sergipe e nota uma oscilação nos índices, com períodos de aumento e declínio. A proporção só ficou abaixo de 26% em 1936 e 1937. Enquanto a desistência dos alunos preocupava dirigentes e professores da escola, possivelmente nutria as inúmeras tipografias do centro da capital.

Não obstante as limitações, as informações disponíveis nas revistas Sergipe Artífice, digitalizadas e disponibilizadas no memorial digital do Instituto Federal de Sergipe (IFS, 2021), sobressaíram alguns nomes nas etapas mais avançadas do curso: Félix Milton de Oliveira (Figura 4), que concluiu o curso em 1936; José Ferreira Soares e Manuel Quintino de Moura (Figura 5), diplomados na turma de 1943; Pedro Jessé dos Santos, que em 1939 cursou o segundo ano complementar; e Valdemar José Duarte e Manoel Batista de Menêses, que cursaram o quarto ano de adaptação em 1937 e 1938, respectivamente. É importante destacar que Manuel Quintino de Moura não é mencionado em nenhuma nota sobre composição tipográfica, contudo foi um dos poucos concluintes informados no período de existência da revista.

Para avançarmos sobre os sujeitos e as práticas da tipografia, destacamos a importância da já mencionada professora Leyda Régis, que incentivou a produção textual dos discentes das diversas oficinas. Os textos dos alunos discorriam sobre vários temas, alguns deles levavam a assinatura do redator. Assim, selecionamos um novo recorte de busca: identificar as notícias com a assinatura dos tipógrafos aprendizes. Para isso, cruzamos os dados do Quadro 2 com as assinaturas identificáveis dos redatores, o que resultou nos seguintes nomes: Félix Milton de Oliveira, Pedro Jessé dos Santos, Manoel Quintino de Moura, Pedro Rubens dos Santos, Renato Pinheiro de Carvalho, Paulo Dias Morais, Bertoldo L. Meneses e Elisiário Vieira de Azevedo. As notícias com identificação de autoria de aprendizes, conforme o tipo textual, classificam-se como crônica, artigo de opinião, texto descritivo e texto educativo. Já o conteúdo referia-se à história da tipografia, a datas cívicas e comemorativas, além de economia, política e práticas educativas extraclasse. Pode-se observar, assim, que o trânsito por diversos temas envolvia a formação do tipógrafo, que englobava tanto a aquisição de conhecimentos gerais quanto de saberes práticos na oficina de artes gráficas.

Sobre os saberes práticos, retomamos as ações do outro professor acima nomeado, o mestre Messias. Além de ensinar sobre as artes gráficas, ele participou da produção da revista, para a qual também escreveu textos, discorrendo sobre tipografia. Segundo Araujo e Cabral (2024, p. 10), ele "foi um mestre que também inseriu conteúdo sobre a história gráfica e, de maneira reflexiva, explicitava a relevância social da atividade prática exercida na Oficina de Tipografia e Encadernação".

Nesse aspecto, destacamos que a transmissão da ideia da tipografia como a mais distinta das artes gráficas perpassou a construção da identidade de tipógrafo desde o início da revista Sergipe Artífice, influenciada por um discurso de natureza

funcionalista, que prevê a produção de uma composição gráfica de caráter utilitário para propiciar uma leitura facilitada e amigável: "o tipógrafo devia ter 'apurado gosto artístico' para poder fazer as escolhas certas, considerando que cada composição tem um 'gênero' que deve ser anunciado pelo desenho dos tipos, filetes e vinhetas" (Araujo; Cabral, 2024, p. 17).

Laivos dessa influência se apresentam no texto de aprendizes, pois, assim como o mestre, dois pupilos escreveram sobre tipografia e artes gráficas em momentos distintos: Félix Milton de Oliveira que, quando cursou o segundo ano de adaptação, foi o autor da matéria "Minha Arte Minha Oficina", publicada na revista inaugural de 1934; e Pedro Jessé dos Santos, que, no segundo ano complementar, escreveu "Principais Artes", presente no décimo exemplar, datado de 23 de setembro de 1939.

O trabalho dos professores e alunos na produção de material gráfico se deu de forma contínua entre 1934 e 1945. Contudo, em 1941 e 1942 não houve impressão de edições.

## ASPECTOS GRÁFICOS E INFORMACIONAIS DA REVISTA SERGIPE ARTÍFICE

Para compreender os quesitos gráficos empregados por esses profissionais, examinamos as capas das 14 edições da Sergipe Artífice.

A produção da revista foi mantida na oficina de artes gráficas mesmo com as mudanças institucionais, ou seja, o periódico foi editado pelas diferentes escolas que ocuparam as mesmas instalações: EAA-SE, Liceu Industrial de Aracaju e Escola Industrial de Aracaju. Como consta na Figura 6, a EAA-SE, que funcionou de 1911 a 1937, produziu as edições de número 1 (1934), 2 e 3 (1935) e 4 (1936). Em 1937, a escola mudou de nome e direção, tornando-se, até 1942, o Liceu Industrial de Aracaju, responsável pela produção dos números 5, 6 e 7, em 1937; 8 e 9, em 1938, bem como, nos anos seguintes: 10 (1939) e 11 (1940). Em 1942, em nova mudança, foi instalada a Escola Industrial de Aracaju, onde foram impressos os últimos três números da revista: 12 (1943), 13 (1944) e 14 (1945).

Observamos que, desde a 11ª edição, a capa adquiriu um arranjo visual elaborado, com ilustração colorida e título desenhado, no lugar do cabeçalho com as silhuetas desenhadas de dois aprendizes repetidamente impressas na primeira página até a décima edição. A inovação pode ser vista como um prelúdio para os novos tempos da instituição e da revista. Ressalta-se ainda a significativa mudança do miolo pelo uso expressivo de fotografias, gravuras e cores na impressão, um indicativo de transformação tecnológica nos processos gráficos.

Depois de uma lacuna de dois anos, em 1943 saiu o n. 12, com uma configuração diferente na capa: um novo elemento, a engrenagem, presente nas três últimas edições da revista. O símbolo, comum na representação das profissões com processos fabris mecanizados, transmite a ideia de movimento constante, cabal e ordenado, condizente com uma educação racionalista de preparação do operário, profissional subjugado ao sistema de produção em massa.

**A. Escola Aprendizes Artífices de Sergipe - EAA- SE (1911-1937):** 1ª (set. 1934), 2ª (jul. 1935), 3ª (set. 1935), 4ª (set. 1936);
**B. Liceu Industrial de Aracaju (1937-1942):** 5ª (mar. 1937), 6ª (set. 1937), 7ª (nov. 1937), 8ª (set. 1938), 9ª (nov. 1938), 10ª (set. 1939), 11ª (set. 1940);
**C. Escola Industrial de Aracaju - EIA (1942-1965):** 12ª (set. 1943), 13ª (jul. 1944), 14ª (set. 1945).

Fonte: Capas: IFS (2021); datas das escolas: Santos Neto (2015)[9].

Figura 6. Capas das 14 edições da revista Sergipe Artífice.

9 Apesar de Santos Neto (2015) classificar as fases pelas nomenclaturas que a escola assumiu ao longo do tempo, a revista não modificou o subtítulo "Orgão da Escola de Aprendizes Artífices de Sergipe" até a 12ª edição.

Em termos de leiaute e paginação, até o n. 10, a revista era produzida com quatro a oito páginas e, por isso, não era encadernada. A configuração gráfica tinha a aparência familiar de um jornal (Figura 7): *grid* de colunas estreitas e, em algumas páginas, composto com *grid* retangular.

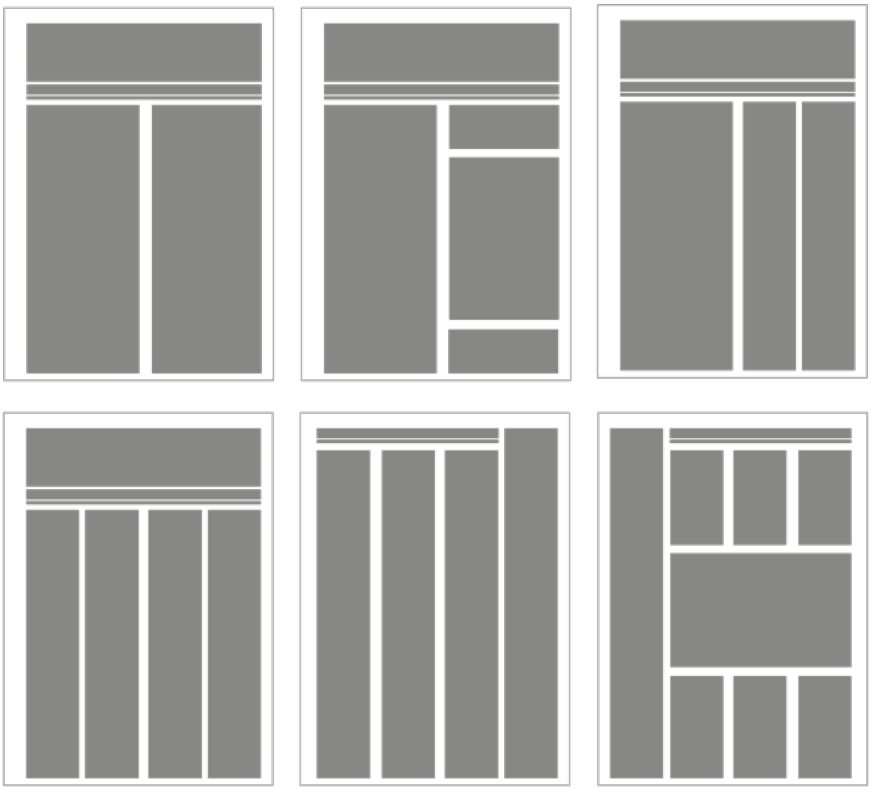


Figura 7. Leiaute das páginas da revista Sergipe Artífice (n. 1 a n. 10).

Somente em 1940, na edição de n. 11, a revista passou, como relatado, por uma transformação na configuração gráfica: o número de páginas aumentou para no mínimo 20 e as capas ficaram mais elaboradas sob a perspectiva visual. Nas matérias escritas pelos aprendizes, aparecem o processo de construção gráfica, os conceitos abordados e as etapas técnicas da produção. Por exemplo, em 1944, na edição n. 13 (Figura 8), o texto "A capa do Sergipe Artífice" aborda a autoria da ilustração, os envolvidos na composição tipográfica e o processo de produção gráfica:

> A capa da revista, projeto do nosso professor de Desenho Técnico, José de Andrade, enfeixa num conjunto harmonioso o sentido dos misteres profissionais enquadrados em nossa organização escolar.
>
> A parte tipográfica foi executada pelos colegas da segunda, terceira e quarta série. Os fundos foram gravados pelos alunos da quarta série, em obediência ao seguinte processo: preparação da madeira básica no tamanho desejado, colocando-se nela a fibra; prova do clichê a imprimir, com bastante tinta, transportando-a para fibra imediatamente; gravação com auxílio do buril do fundo desejado.
>
> Assim, o clichê impresso em azul foi gravado a buril, sôbre fibra, pelo aluno Pedro Rubens Santos; A cor de prata, pelo aluno José Vieira dos Santos; e o amarelo pelo autor destas linhas.

Fonte: IFS (2021).
Figura 8. Capa e página dupla do miolo da revista Sergipe Artífice, n. 13 (1944).

> Não é demasiado dizermos aqui também, que na impressão do referido trabalho contamos com o esfôrço e a bôa vontade do artífice Antúvio Fontes, e o interesse de alguns colegas das séries acima relacionadas.
>
> Francisco de Borja Santana, 4ª série (Santana, 1944, p. 31).

Na mesma edição, na matéria intitulada "Jornais que nos visitam", fica evidente que outras escolas técnicas do Brasil também produziam revistas e que mantinham correspondência entre si. O texto menciona, por exemplo, que foram recebidos "num intercâmbio de cordialidade, os órgãos oficiais das Escolas Técnicas de Salvador e de Vitória, da Escola Industrial de Belém", entre outras (Sergipe Artífice, 1944, p. 19).

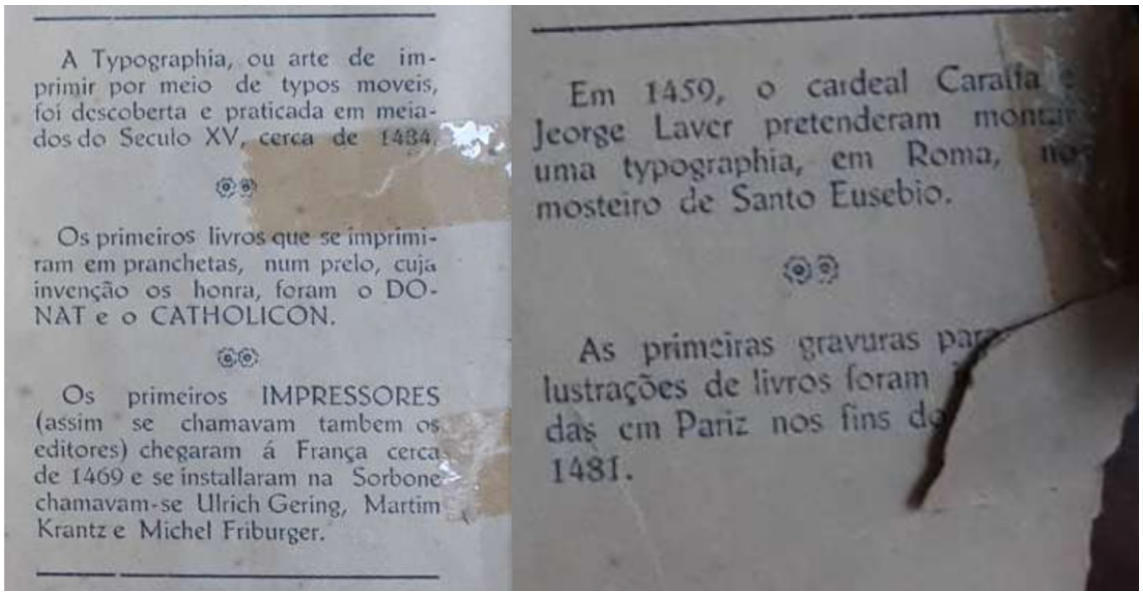
Quanto ao conteúdo, é possível perceber como as mudanças no campo da política educacional engendrada no governo de Vargas moldaram as formas de apresentação das artes gráficas, incluindo a tipografia. No primeiro artigo encontrado sobre o tema, a arte tipográfica é descrita como "a que mais se tem distinguido por sua beleza e utilidade [...] É ela que vem [...] desenvolvendo inteligências, semeando 'livros... livros à mão cheia'" (Sergipe Artífice, 1934, p. 4). Observa-se que o intuito é demonstrar a necessidade de melhor aparelhamento da oficina da seção de artes gráficas, para que esta cumpra seu objetivo, qual seja, produzir "a arte" em questão.

Já no segundo texto sobre o tema, há uma conciliação na exposição, pois ele se inicia como segue: "Tratando-se do problema das artes, vemos que todas elas

são de indiscutível valôr, pois cada uma tem um precioso fim" (Sergipe Artífice, 1939, p. 6). Assim sendo, mecânica e marcenaria são artes, e "As Artes Gráficas servem de alicerce àquelas, direta ou indiretamente, são a alavanca para o progresso da Instrução" (Sergipe Artífice, 1939, p. 6). Há o esforço de informar como a mecânica e as artes gráficas são indissociáveis, por isso o progresso de ambas é impulsionador do desenvolvimento industrial. Nesse aspecto, infere-se a preocupação de transmitir uma imagem que ateste a importância das artes gráficas na promoção da industrialização.

Apesar das diferenças, os dois artigos têm dois pontos em comum: a ideia da tipografia ou das artes gráficas como arte e o caráter reivindicatório para o aperfeiçoamento das estruturas físico-tecnológicas — no caso do texto produzido em 1939, tanto para as artes gráficas quanto para a mecânica, por isso, no encerramento coloca-se: "Aguardamos, ansiosos, a construção do novo prédio do nosso 'Liceu Industrial', que deverá ser amplo e de uma eficiência precisa para expansão das duas belas-artes" (Sergipe Artífice, 1939, p. 6).

Por fim, é importante mencionar que, desde os primeiros números da revista, se encontram notas (Figuras 9 e 10) sobre curiosidades, desenvolvimento tecnológico e fatos históricos mundiais associados ao que os autores denominavam "arte tipográfica", "arte de imprimir", como a impressão de livros, primeiros impressores, primeiras obras impressas, gravuras e ilustrações e outros temas de interesse.


A Typographia, ou arte de imprimir por meio de typos moveis, foi descoberta e praticada em meiados do Seculo XV, cerca de 1434.

Os primeiros livros que se imprimiram em pranchetas, num prelo, cuja invenção os honra, foram o DONAT e o CATHOLICON.

Os primeiros IMPRESSORES (assim se chamavam tambem os editores) chegaram á França cerca de 1469 e se installaram na Sorbone chamavam-se Ulrich Gering, Martim Krantz e Michel Friburger.

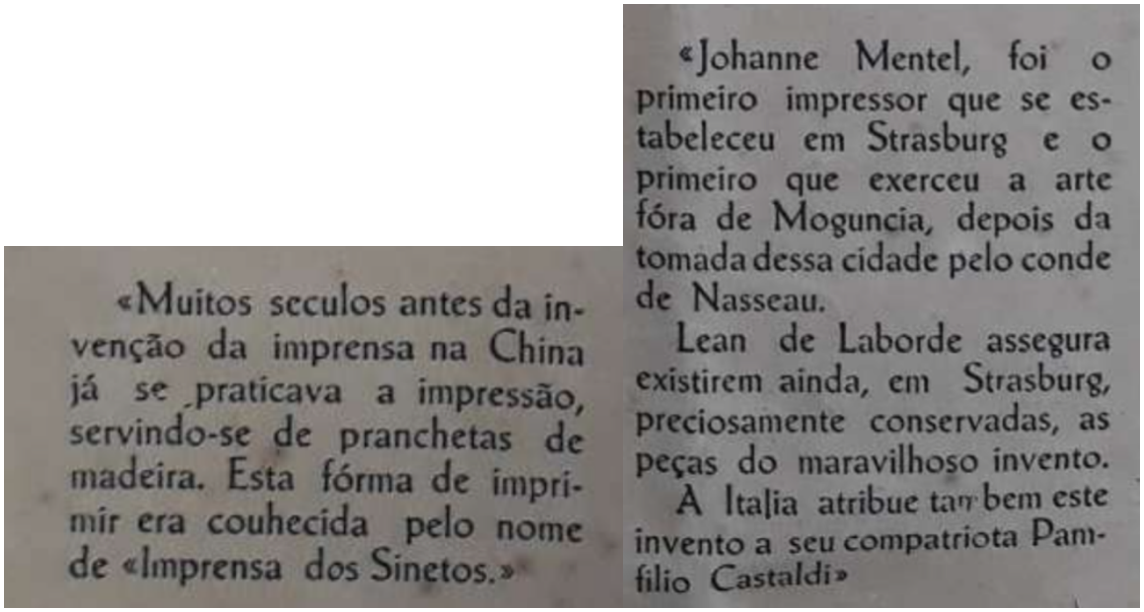
Em 1459, o cardeal Caraffa e Jeorge Laver pretenderam montar uma typographia, em Roma, no mosteiro de Santo Eusebio.

As primeiras gravuras para lustrações de livros foram das em Pariz nos fins do 1481.

Fonte: Sergipe Artífice (1934, p. 4–5).
Figura 9. Notas na revista Sergipe Artífice, n. 1 (1934).

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

Segundo Santos Neto (2015, p. 38), a história das escolas de aprendizes artífices é "marcada pelo esforço de desenvolvimento educacional e profissional dos brasileiros, promovidos pelo poder público federal". Porém, se no plano operacional a escola tinha o propósito de "formar operários e contramestres" (Santana; Carvalho; Soares, 2013), o conteúdo das revistas Sergipe Artífice ultrapassa esse


«Muitos seculos antes da invenção da imprensa na China já se praticava a impressão, servindo-se de pranchetas de madeira. Esta fórma de imprimir era couhecida pelo nome de «Imprensa dos Sinetos.»

«Johanne Mentel, foi o primeiro impressor que se estabeleceu em Strasburg e o primeiro que exerceu a arte fóra de Moguncia, depois da tomada dessa cidade pelo conde de Nasseau.

Lean de Laborde assegura existirem ainda, em Strasburg, preciosamente conservadas, as peças do maravilhoso invento.

A Italia atribue tambem este invento a seu compatriota Pamfilio Castaldi»

Fonte: Sergipe Artífice (1935, p. 2).
Figura 10. Notas na revista Sergipe Artífice, n. 2 (1935).

posicionamento, pois elenca a tipografia como parte de uma arte útil e bela[10], assim como demonstra o interesse dos docentes pela história da técnica e pela composição gráfica, expresso em textos que relacionam princípios artísticos e históricos à formação prática dos artífices.

Como visto, a educação profissional e tecnológica no Brasil passou por diversas mudanças ao longo da história política, influenciada pelas ações de diferentes governos e sua visão sobre os conhecimentos técnicos considerados necessários para a inserção de profissionais no processo de industrialização do país.

Na Primeira República (1889–1930), durante o governo de Nilo Peçanha, as EAAs foram inauguradas com o objetivo de ensinar determinados ofícios aos estudantes, com ações permeadas pela ideia de assistencialismo. Por isso, conforme o decreto que regulamentou a implementação das escolas, estas atendiam inicialmente aos menos favorecidos na faixa etária entre 10 e 13 anos. Posteriormente, o decreto de 1918 sobre o tema estendeu a idade máxima de ingresso para 16 anos. Nesse período, o foco passou a ser a formação de caráter moral para orientação das classes menos favorecidas, de onde vinham os futuros trabalhadores.

A chegada do presidente Getúlio Vargas ao poder, por meio da Revolução de 1930, colocou fim à primeira fase da República. Durante o primeiro governo de Vargas, que durou até 1945, as ações no âmbito da educação, como a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública e a observância da educação profissional como dever do Estado, levaram à transformação das EAAs em liceus industriais.

10 Na revista Sergipe Artífice, beleza e utilidade aparecem ligadas ao estilo. Assim, um profissional do setor deve ser sensível à arte da tipografia e capaz de escolher adequadamente conforme cada conteúdo e seu significado. "De todas as artes, a que mais se tem distinguido por sua beleza e utilidade, é a arte typographica. É ela que vem [...] desenvolvendo inteligências, semeando 'livros ... livros à mão cheia', ao alcance de todos quantos se queiram aperfeiçoar na escola do saber. Bendito, portanto, seja Guttenberg, o grande 'arauto da luz', o fundador desta obra gigantesca, que é a arte typographica" (Sergipe Artífice, 1934, p. 4).

Com a Reforma Capanema, na década de 1940, implementada pelo ministro da Educação Gustavo Capanema, essas instituições se transformaram em escolas industriais e técnicas, mudança que refletiu uma nova perspectiva para a educação profissionalizante. Segundo Ramos (2014), foi deixado de lado o caráter assistencial e adotada a ideia de formação voltada para os trabalhadores das fábricas que surgiam no processo de desenvolvimento industrial proposto pelo governo de Vargas. Nesse contexto, com a Lei Orgânica do Ensino Industrial, o critério para admissão nos cursos industriais era ter entre 12 e 17 anos.

Nessa perspectiva, a investigação sobre a formação dos mestres de ofício da imprensa sergipana no contexto da educação profissional do início do século XX, por meio da análise de 14 revistas produzidas na época, identificou como as mudanças na política educacional destinada à educação profissional no Brasil influenciaram a organização curricular, as práticas pedagógicas, as funções dos professores, as atividades dos estudantes, a formação dos tipógrafos e as características do projeto gráfico da revista Sergipe Artífice.

A investigação para revelar quem participava da produção técnica de impressos nas primeiras décadas do século XX não é fácil, mas a observação dos artefatos encontrados, como a própria revista, fez reluzir informações para pesquisas futuras na área da História, do *design* e da memória gráfica. Assim, destacamos como resultado a sistematização dos nomes dos sujeitos envolvidos na produção da revista e a participação de uma mulher na gestão desse relevante instrumento de comunicação impressa de Sergipe.

Sem dúvida, restam ainda várias questões para a pesquisa alcançar, entre elas, as interrogações suscitadas pelos nomes revelados: o que aconteceu com esses sujeitos aprendizes? Quais caminhos profissionais eles seguiram? Continuaram trabalhando com impressos? Não há garantia de que essas perguntas poderão ser respondidas, mas o caminho se abre para novas investigações. Além disso, despontaram outras indagações: havia diálogo ou aproximação nas características gráficas das revistas congêneres? O contato com outras revistas influenciou alguma modificação na produção gráfica da Sergipe Artífice? A mudança drástica na produção desde a década de 1940 envolve uma padronização de nível nacional?

A edição de 1943, é preciso ressaltar, resultou na ruptura de toda a configuração existente até então, e não foi por acaso. No ano anterior, no âmbito da Reforma Capanema, foram promulgadas várias leis orgânicas, inclusive para regulamentar o ensino profissional no país, como o Decreto-Lei n. 4.073, de 30 de janeiro de 1942, que instituiu a Lei Orgânica do Ensino Industrial (Brasil, 1942). Nesse momento, "nasceu" a Escola Industrial de Aracaju e, em substituição à seção de "artes gráficas", foi elaborada a formação profissional em ensino industrial básico e ensino de maestria, com a oferta de estudos sobre tipografia e encadernação para ambas as modalidades.

Antes de entrarmos em contato com a revista, os anúncios em jornais da época chamando "creanças" para o trabalho nas tipografias eram apenas um fato curioso. Ao estudarmos sobre as oficinas de artes gráficas das unidades profissionalizantes

e descobrirmos a idade desses aprendizes, tais chamadas ficaram compreensíveis. Esses meninos deviam ser os chapistas que compunham os textos para impressão e os profissionais que organizavam as gavetas de tipos e limpavam o maquinário e as ferramentas. Partindo do estudo detalhado da revista, podemos inferir que, ademais, trabalhavam na configuração gráfica. Isso quer dizer que esses jovens eram responsáveis pela composição dos impressos, mas estão ausentes na história gráfica. Entre os jornais examinados durante a pesquisa, aqueles que anunciavam oportunidades de trabalho para as crianças apenas mencionavam o nome do editor e, ocasionalmente, da casa tipográfica.

A busca pelos sujeitos que sujavam as mãos de tinta na produção da comunicação impressa de Sergipe, desde a implantação do primeiro prelo do estado, na província de Estância, na década de 1830, tem sido intensa e ininterrupta para o Grupo de Pesquisa Design, Cultura e Sociedade (Design/UFS/CNPq). Mesmo não sendo uma investigação fácil, a observação dos artefatos encontrados, como a revista Sergipe Artífice, torna possível a compreensão de uma série de aspectos relevantes para a memória gráfica do estado e, consequentemente, a brasileira.

Encerramos nosso artigo, no qual, além de revelar nomes e práticas, damos contorno aos sujeitos invisíveis da história, pessoas que, na realidade cotidiana da comunicação impressa em Sergipe, permitiam a circulação das informações políticas, culturais e econômicas no estado.

Este texto foi produzido como parte da pesquisa sobre a Memória Gráfica de Sergipe, iniciada em 2017 pelo Grupo de Pesquisa Design, Cultura e Sociedade (Design UFS/CNPq). Alguns resultados já foram reunidos e compartilhados em artigos e livros. Considerando que o universo a ser explorado e contado ainda é imenso, o esforço aqui é contribuir para a construção da história gráfica do estado e compor com densidade os estudos acerca da memória gráfica brasileira, tornando a história local uma memória nacional possível.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna; MATTOS, Hebe (Org.). **O negro no Brasil:** trajetórias e lutas em dez aulas de história. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

ARAUJO, Germana Gonçalves de; CABRAL, Fabrícia Guimarães Sobral. Revista Sergipe Artífice: documentos da formação profissional na história gráfica brasileira. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DA REDE LATINO-AMERICANA DE CULTURA GRÁFICA, 1., e RASTROS LEITORES – SEMINÁRIO INTERNACIONAL DA EDIÇÃO E DO LIVRO, 3., 2024. **Anais**... Belo Horizonte: Red Latinoamericana de cultura gráfica – RED-CG, 2024. Disponível em: https://redculturagrafica.org/wp-content/uploads/2024/08/Anais_Red_2023_v_2.pdf. Acesso em: 13 dez. 2024.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BRASIL. **Decreto-lei nº 4.073, de 30 de janeiro de 1942**. Lei Orgânica do Ensino Industrial. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1942. Disponível em: **https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4073-30-janeiro-1942-414503-publicacaooriginal-1-pe.html**. Acesso em: 4 abr. 2024.

BRASIL. **Decreto nº 7.566 de 23 de setembro de 1909**. Crêa nas capitães dos Estados da República Escolas de Aprendizes Artífices, para o ensino profissional primário e gratuito. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1909. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-7566-23-setembro-1909-525411-publicacaooriginal-1-pe.html. Acesso em: 17 jan. 2025.

CARVALHO, Marcelo A. Monteiro. **Nilo Peçanha e o sistema federal de Escolas de Aprendizes Artífices (1909 a 1930)**. Tese (Doutorado em História Econômica) –Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DANTAS, José Ibarê da Costa. **História de Sergipe:** República 1889-2000. Aracaju: Seduc, 2022.

FRAGA FILHO, Walter. **Encruzilhadas da liberdade:** história de escravos e libertos na Bahia (1870-1910). Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

GOMES, Flávio. **Negros e política (1888-1937)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

GOMES, Flávio dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. **Da nitidez e invisibilidade:** legados do pós-emancipação no Brasil. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

GRUPO DE PESQUISA DESIGN, CULTURA E SOCIEDADE. **Memória Gráfica de Sergipe**. Universidade Federal de Sergipe (Relatório de Pesquisa). São Cristóvão, 2020.

INSTITUTO FEDERAL DE SERGIPE (IFS). **Memorial do IFS:** Escola de Aprendizes Artífices. Aracaju: Instituto Federal de Sergipe, [2019]. Disponível em: https://br.pinterest.com/ifsimagem/memorial-do-ifs/escola-de-aprendizes-artifices/. Acesso em: 17 jan. 2025.

INSTITUTO FEDERAL DE SERGIPE (IFS). Revistas Sergipe Artífices. *In*: INSTITUTO FEDERAL DE SERGIPE. **Memorial do IFS**. Aracaju: Instituto Federal de Sergipe, 2021. Disponível em: https://ifs.edu.br/revistas-memorial-do-ifs.html. Acesso em: 17 jan. 2025.

MATTOS, Hebe; RIOS, Ana Lugão. **Memórias do cativeiro:** família, trabalho e cidadania no pós-abolição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PATRÍCIO, Solange. **Educando para o trabalho: a Escola de Aprendizes Artífices em Sergipe (1911-1930)**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2003.

RAMOS, Marise Nogueira. **História e política da educação profissional**. Curitiba: Instituto Federal do Paraná, 2014. v. 5. (Coleção Formação Pedagógica.) Disponível em: https://www.ifg.edu.br/attachments/article/32019/Hist%C3%B3ria-e-pol%C3%ADtica-da-educa%C3%A7%C3%A3o-profissional.pdf. Acesso em: 4 abr. 2024.

RIOS, Ana Maria; MATTOS, Hebe Maria. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, p. 170-198, jan./jun. 2004. https://doi.org/10.1590/2237-101X005008005

SANTANA, Francisco de Borja. A capa do Sergipe Artífice. **Sergipe Artífice**, Aracaju, ano XI, n. 13, p. 31, jul. 1944.

SANTANA, Mário Henrique Freire de Carvalho; CARVALHO, Andréa Freire de; SOARES, Maria José Nascimento. Panorama histórico das Escolas de Aprendizes Artífices no Brasil. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 7., 2013, São Cristóvão. **Anais** […]. Aracaju: UFS, 2013. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/10339/18/17.pdf. Acesso em: 10 jun. 2023.

SANTOS, Waldefrankly Rolim de Almeida. **Práticas e apropriações na construção do urbano na cidade de Aracaju/SE**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2007.

SANTOS NETO, Amâncio Cardoso dos. Da Escola de Aprendizes ao Instituto Federal de Sergipe: 1909–2009. **Revista Brasileira da Educação Profissional e Tecnológica**, v. 2, n. 2, p. 25-39, 2015. https://doi.org/10.15628/rbept.2009.2940

SERGIPE ARTÍFICE. Aracaju: Escola de Aprendizes Artífices-SE, ano I, n. 1, 23 set. 1934.

SERGIPE ARTÍFICE. Aracaju: Escola de Aprendizes Artífices-SE, ano I, n. 2, 16 jul. 1935.

SERGIPE ARTÍFICE. Aracaju: Escola de Aprendizes Artífices-SE, ano III, n. 5, 17 mar. 1937.

SERGIPE ARTÍFICE. Aracaju: Escola de Aprendizes Artífices-SE, ano VI, n. 10, 23 set. 1939.

SERGIPE ARTÍFICE. Aracaju: Escola de Aprendizes Artífices-SE, ano VII, n. 11, 23 set. 1940.

SERGIPE ARTÍFICE. Aracaju: Escola Industrial de Aracaju, ano XI, n. 13, jul. 1944.

SERGIPE ARTÍFICE. Aracaju: Escola de Aprendizes Artífices-SE: Escola Industrial de Aracaju, 1934-1945.

SOUZA NETO, Edvaldo Alves de. **Saindo das senzalas, mas não da história:** libertos em Sergipe no pós-abolição (1888-1900). São Cristóvão: Editora UFS, 2017.

## Sobre os autores

**Germana Gonçalves de Araujo:** pós-doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Estadual de Campinas.
**Fabricia Guimarães Sobral Cabral:** doutora em Ciências Antropológicas pela Universidad Autónoma Metropolitana (Iztapalapa, México).
**Aglaene dos Santos Mendonça:** mestre em Ensino de História pela Universidade Federal de Sergipe.

**Conflito de interesses:** nada a declarar – **Fonte de financiamento:** nenhuma.
**Contribuições dos autores:** Araujo, G. G.: administração do projeto, análise formal, investigação, metodologia, escrita (primeira redação), escrita, revisão e edição. Cabral, F. G. S.: análise formal, investigação, escrita (primeira redação), escrita, revisão e edição. Mendonça, A. S.: curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, escrita — primeira redação.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.102931-54

# Mito de um narciso urbano: reflexões sobre Hudinilson Jr. (1957–2013) e a memória gráfica no Brasil

## *Myth of an urban narcissus: reflections on Hudinilson Jr. (1957–2013) and graphic memory in Brazil*

Lucas Oliveira[I], Ronaldo de Oliveira Corrêa[I]


## RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre os trabalhos do artista Hudinilson Jr. (1957–2013) relacionados às imagens técnicas impressas. Nosso objetivo é pensar algumas de suas obras que dialogam com o deslocamento, os métodos de gravação e as práticas de reprodução de imagens, destacando os processos criativos e conceituais vinculados à concepção, idealização e produção de matrizes geradoras. Hudinilson Jr. construiu uma carreira extensa, com interesses que abrangeram os campos da pesquisa, do arquivo e da docência. Orientado pelo conceito artemídia, pelo desejo e pelo caráter público e autoral proporcionado pelo circuito artístico em São Paulo, seus temas de investigação frequentemente destacaram as formas e visualidades do corpo masculino nu. Nesse contexto, o presente estudo aborda, com base em uma perspectiva fundamentada na história e na crítica de arte e *design*, obras e processos relacionados à xilogravura, à arte postal e xerografia, produzidos entre as décadas de 1970 e 1980. Analisamos aspectos técnicos e conceituais desses procedimentos, enfatizando como eles contribuem para a compreensão e descrição da trajetória do artista. Por fim, esta pesquisa reafirma a importância de revelar novas narrativas sobre artistas brasileiros e as potencialidades de suas abordagens, destacando suas contribuições para imaginar o *design*, a arte contemporânea e a memória gráfica do país.


**Palavras-chave:** Hudinilson Jr. Cadernos de referências. Xerografia. Imagem técnica. Memória gráfica brasileira.


## *ABSTRACT*

*This article proposes a reflection on the works of artist Hudinilson Jr. (1957–2013) related to printed technical images. Our objective is to examine some of his works that engage with displacement, recording methods and image reproduction practices, highlighting the creative and conceptual process linked to the conception, idealization and production of generating matrices. Hudinilson Jr. built an extensive career with interests spanning the fields of research, archiving, and teaching. Guided by the concept of artmedia, by desire, and by the public and authorial nature provided by São Paulo art circuit, his research themes frequently highlighted the forms and visualities of the nude male body. In this context, the present study approaches, from a perspective grounded in the history and critique of art and design, works and processes related to woodcut, mail art and xerography, produced between the 1970s and 1980s. We analyze the technical and conceptual aspects of these procedures, emphasizing how they contribute to understanding and describing the artist's trajectory. Finaly, this research reaffirms the importance of unveiling new narratives about Brazilian artists and the potential of their approaches, highlighting their contributions to shaping design, contemporary art, and the country's graphic memory.*


***Keywords:*** *Hudinilson Jr. Reference notebooks. Xerography. Technical image. Brazilian graphic memory.*

[I]Universidade Federal do Paraná – Curitiba (PR), Brasil. E-mails: lucasalameda@gmail.com; rcorrea@ufpr.br
**Recebido em:** 05/02/2025. **Aceito em:** 20/05/2025

## INTRODUÇÃO

Relatar histórias de uma pessoa ou artefato corresponde ao modo como encontramos, olhamos, sentimos, selecionamos, reunimos e compartilhamos percepções acerca de um conjunto de eventos e práticas. Com isso em mente, neste artigo, apresentamos uma abordagem sobre o artista Hudinilson Jr. (1957–2013) e tecemos reflexões em torno de um recorte de sua produção.

Acreditamos que seja possível imaginar Hudinilson Jr. como um narrador do seu tempo, uma vez que, ao acentuar fragmentos da sua trajetória, estamos evocando, seja por meio de suas coleções visuais, memórias ou depoimentos, operações artísticas, espaços culturais, curadores e críticos atuantes no período em que viveu. O artista, multifacetado e experiente em diversas técnicas e métodos, deixou um legado que conecta diferentes momentos e práticas. Por tal razão, este estudo foca nos processos de reprodutibilidade de imagens técnicas presentes em sua obra, examinando como seus gestos de apropriação e deslocamento ou gravação e reprodução se manifestam na xilogravura, na arte postal e na xerografia.

Ao longo do texto, evidenciamos o interesse de Hudinilson Jr. pelas imagens, com ênfase nas obras reunidas na exposição *Do Detalhe ao Exercício* (1981). A mostra foi dividida por dois eixos, o primeiro, intitulado *Detalhe do detalhe,* e o segundo, *Exercício de me ver*[1]*.* Em ambos os casos, são apresentadas montagens de cópias de imagens impressas, geradas por meio da interação direta (*performance*) entre o artista e a máquina fotocopiadora.

Em síntese, a *performance* funciona como fio conector entre os dois eixos, uma vez que Hudinilson Jr. recorre ao próprio corpo como matriz e, mediado pela fotocopiadora, produz impressões corporais resultantes dessa interação. Nesses trabalhos, presenciamos composições que dão relevo aos poros, às curvas e aos pelos do artista, revelando o desejo simultâneo de se ver e de se tornar imagem. Como resultado, nas páginas xerografadas, os contornos do corpo transbordam os limites do campo artístico. Neste momento, ao serem associadas ao *design*, tais imagens não apenas evidenciam o uso crescente da fotocopiadora, como também instigam debates sobre regimes de reprodutibilidade técnica e sua relevância naquele contexto histórico. Além disso, ao colocar em evidência o corpo masculino nessas folhas em branco, os trabalhos incitam reflexões sobre suas formas de representação em circulação — corpos que cobiçamos, consumimos e reproduzimos.

No entanto, a importância dos trabalhos de Hudinilson Jr. não termina por aí. Suas obras levantam questões sobre o uso de dispositivos tecnológicos, a recorrência de certas diagramações ou estruturas visuais e os efeitos dessas escolhas formais na construção de narrativas imagéticas. Diante disso, antes de avançarmos na análise das obras, é necessário apresentar as premissas que norteiam este artigo, entre elas, o reconhecimento da amplitude e complexidade de sua produção.

1 Optamos por não atribuir datas às duas séries, pois elas não foram datadas pelo artista. Trata-se também de investigações visuais que foram retomadas e continuadas ao longo dos anos, possivelmente antes e depois da exposição.

Com uma trajetória que se estende por quase cinco décadas, Hudinilson Jr. desenvolveu diversas séries que, na maioria, exploram a autoimagem e a xerografia. Neste texto, optamos por um recorte que acentua o início de sua carreira, momento em que determinadas estratégias visuais e temáticas começam a se consolidar. Nesse sentido, convém destacar que cada série do artista se organiza de modo singular, com composições próprias que frequentemente operam como cópias de seu corpo. Assim, os padrões analisados apontam para recorrências identificáveis em sua produção, sem a pretensão de abarcar a totalidade de seus procedimentos artísticos.

Com base nesse recorte e articulando uma perspectiva discursiva e semiótica, propomos compreender a trajetória de Hudinilson Jr. como uma fonte de pesquisa e um acervo gráfico experimental em que as dimensões técnicas e estéticas das imagens se entrelaçam. Amparamos nossa abordagem em referenciais dos estudos culturais, que compreendem o consumo de imagens como um sistema cultural, composto por significação, mensagens e códigos que podem ser identificados, lidos e comunicados. Dessa maneira, acreditamos que esse enquadramento nos permite evidenciar incorporações e problematizações do artista sobre os processos gráficos em sua prática, construindo uma poética sensível e multidisciplinar.

Esclarecemos que os materiais consultados neste estudo foram extraídos de registros presentes nas principais publicações da vida do artista, como o livro *Posição Amorosa* de Ricardo Resende (2016) e o catálogo da exposição, organizado pela Pinacoteca de São Paulo (PINA) e curado por Ana Maria Maia (2020), *Hudinilson Jr.: explícito*. Além disso, salientamos que o recorte temporal e geográfico levou em consideração trabalhos desenvolvidos ou finalizados durante as décadas de 1970 e 1980, na região em que residia e produziu o artista, a saber, a cidade de São Paulo.

Por fim, ao destacar a obra de Hudinilson Jr., buscamos contribuir para o fortalecimento de narrativas que evidenciam a produção de artistas visuais de nacionalidade brasileira, especialmente aqueles cujas trajetórias desafiam leituras normativas da história e crítica da arte e do *design*. Ao tensionar as fronteiras entre essas áreas, a pesquisa procura ampliar a compreensão da memória gráfica no Brasil, oferecendo subsídios para o estudo das imagens técnicas e dos processos reprodutivos como recursos expressivos e políticos. Nesse contexto, sublinhamos como as práticas artísticas articulam sentidos, desejos e padrões de consumo simbólico mediados por tecnologias de reprodução e pelos meios de comunicação populares.

## MEMÓRIA GRÁFICA BRASILEIRA E HUDINLSON JR.: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E *DESIGN* E ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES PARA UM CAMPO DE ESTUDOS EM ASCENSÃO

Os pesquisadores Marcos da Costa Braga e Priscila Lena Farias (2018) esclarecem que o termo memória gráfica está particularmente relacionado aos debates desenvolvidos em países de língua espanhola e portuguesa na América Latina. Essa linha de investigação valoriza o resgate e a reavaliação de artefatos visuais, com especial atenção a materiais impressos de circulação rápida, inseridos em contextos de significação e identidade locais. Para Braga e Farias (2018), nessa tendência emergente

no século XXI[2], os artefatos desempenham um papel fundamental no cotidiano, visto que são também mediadores de experiências individuais e coletivas no cenário urbano, atuando como repositórios de conhecimento compartilhado. Os autores acrescentam que a memória gráfica e suas pesquisas recentes auxiliam na produção de narrativas plurais, seja no âmbito do *design* ou nas artes vinculadas à América Latina. Além disso, o termo cultura da impressão proporciona uma abordagem mais abrangente e adequada para o estudo de materiais impressos. Isso porque essa expressão abarca não apenas a diversidade de impressos, mas as suas técnicas, processos reprodutivos, meios de publicação, circulação e recepção, ampliando, deste modo, o escopo investigativo.

No Brasil, a pesquisadora e *designer* Letícia Pedrizzi Fonseca (2021) observa que o conceito de memória gráfica brasileira foi introduzido no meio acadêmico em 2005, inicialmente vinculado a um seminário que reunia pesquisas sobre *design*. Ademais, a autora reitera como a área encontra-se em construção, destacando o seu caráter multidisciplinar e em constate crescimento e importância para o campo do *design*. Neste caminho, Fonseca (2021, p. 11) afirma que para essa compreensão, deve-se considerar "a base conceitual de grande parte das pesquisas da Memória Gráfica Brasileira, que se debruçam sobre artefatos considerados lugares de memória, já que são vestígios memoriais de uma prática e da produção em design". Para ela, tais artefatos são componentes da cultura material que representam práticas sociais e políticas inseridas em contextos históricos específicos. Por essa perspectiva, a investigação da memória gráfica brasileira contribui para valorizar, questionar e difundir o patrimônio cultural brasileiro, integrando elementos essenciais na construção das identidades coletivas.

Com base nessas discussões, nesse momento exploramos a produção de Hudinilson Jr. no campo da reprodução de imagens. Isso porque, o artista experimentou amplamente técnicas reprodutivas, demonstrando um interesse central pelas imagens técnicas. Acreditamos que a apresentação de um recorte de sua trajetória e de seus processos criativos possibilita entender como a prática gráfica em diálogo com a arte problematiza o consumo e a circulação de imagens, sobretudo aquelas que abordam representações do corpo masculino. Dito isso, entendemos que a análise das obras de Hudinilson Jr. se configura como uma oportunidade para situá-lo no cenário paulistano, especialmente das décadas de 1970 e 1980, iluminando suas interações com as imagens e com o circuito cultural da época. Além disso, o estudo de suas experiências e a leitura de sua produção proporcionam uma compreensão ampliada e coletiva sobre processos artísticos e dinâmicas de produção visual que atravessaram a sua geração.

Hudinilson Urbano Junior foi um artista visual, filho de Maria Apparecida Urbano e Hudinilson Urbano. Nasceu em São Paulo, Brasil, em 17 de outubro de 1957. A curadora e crítica de arte Ana Maria Maia (2020) acrescenta que Hudinilson

2 Braga e Farias (2018) comentam que os estudos sobre memória passaram a ser reconhecidos como um campo específico de pesquisa no início dos anos 1990, sendo que as investigações voltadas à memória gráfica ganharam maior destaque apenas a partir de 2008.

Jr. recorrentemente demonstrou fascínio por sua própria imagem e pela possibilidade de um espelhamento dessa representação no mundo. Segundo ela, investigando o campo das visualidades, o artista atuou como *designer*, pesquisador, arquivista e professor, orientado constantemente pela busca do caráter público e autoral da arte em São Paulo.

Notamos, dessa maneira, que as perspectivas dos autores convergem na obra de Hudinilson Jr., cuja prática artística não só discute apropriação, reprodução e reconfiguração de imagens ou artefatos gráficos, como também os produz. Seu acervo pessoal, constituído por suas publicações gráficas, recortes do cotidiano, fotocópias e impressos variados, revela-se como um território sobreposto pela arte e *design*, em que corpo e experiência urbana perpassam, fundamentam e dão os sentidos da imagem.

## PRIMEIRAS IMPRESSÕES: A XILOGRAVURA, A ARTE POSTAL E O CORPO COMO TEMA DE PESQUISA

Em um pronunciamento generoso concedido ao *IV Seminário de Arte, Cultura e Fotografia*[3], Hudinilson Jr. (*apud* Geartfoto, 2009) comenta que seu entusiasmo pela arte sempre existiu, mas que o campo das imagens chamava mais a sua atenção. Acrescenta que o primeiro contato, logo no início da pré-adolescência, ocorreu graças às fugas das missas de domingo, às quais era pressionado a comparecer pelos pais. Tal estratégia ocorreu, segundo ele, após ler os jornais do pai e descobrir que, próximo à sua casa, no bairro Vila Mariana, acontecia todos os domingos, no mesmo horário de seu compromisso religioso, a exibição de filmes de arte e cultura, no Museu Lasar Segall. Usando a curiosidade, a vontade e esse evento como desculpa propícia, conseguiu um passe livre que justificava sua ausência.

Hudinilson Jr. (*apud* Geartfoto, 2009) elucida que a experiência no Museu Lasar Segall não se limitou aos domingos, ela se tornou uma prática do cotidiano. Ele destaca que frequentou e se formou no ateliê livre de gravura do museu, onde explorou as possibilidades da técnica de xilogravura em madeira, marcando o início de sua trajetória com imagens impressas e os modelos de produção e reprodução seriada.

A xilogravura, técnica com a qual Hudinilson Jr. teve seu primeiro contato direto com a imagem impressa, consiste em um método de gravação em relevo de madeiras, geralmente produzido em três etapas. Primeiramente, as imagens são realizadas por meio da escavação de matéria (matrizes). Em seguida, essas matrizes são cobertas por um pigmento nos locais que não foram esculpidos e, por fim, impressas no suporte desejado[4].

3 Grande parte deste artigo baseia-se nos registros do depoimento de Hudinilson Jr. no *IV Seminário de Arte, Cultura e Fotografia* (Geartfoto, 2009), organizado pelo Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e amparado pelo Grupo de Estudos Arte & Fotografia (Geartfoto).

4 A xilogravura é um processo de impressão repleto de nuances e perspectivas de experimentação. Explicamos brevemente o conceito, tendo como finalidade situar e auxiliar na compreensão geral do texto, mas é importante compreender que a técnica é bem mais complexa que essa descrição.

No Brasil, a xilogravura chegou na primeira metade do século XIX, suprindo demandas de ilustração de livros, anúncios e outros materiais impressos. De acordo com o pesquisador Antonio Costella (2003), a técnica ganhou popularidade entre os artistas, possivelmente por seu baixo custo e facilidade de execução, sendo hoje classificada como patrimônio cultural. O pesquisador e professor Rafael Cardoso (2005) acrescenta que, os avanços dessa e outras técnicas baseadas na transferência de imagem por meio de matrizes e prensas, impactaram diretamente os custos de produção de impressos a partir da década de 1840. Como consequência, houve uma ampliação significativa de materiais em circulação, assim como um aumento no número do público leitor.

No campo das ilustrações, Cardoso (2005) observa que os progressos nas técnicas de reprodução seriada também transformaram as formas como os impressos eram consumidos, difundindo a imagem no cotidiano, agora passível de ser produzida e reproduzida em larga escala. O autor ressalta que, além do crescimento desse tipo de conteúdo, a qualidade e o acabamento desses artefatos também melhoram, ampliando as possibilidades tanto dos modos de ver quanto de fazer. Cardoso (2005) pondera que o desenvolvimento e a industrialização dessas técnicas sinalizam o surgimento da indústria gráfica no período e acrescenta que os avanços tecnológicos na produção industrial de impressos deram origem, naquele momento histórico, a uma nova cultura visual centrada nos impressos ilustrados.

Em relação às primeiras xilogravuras de Hudinilson Jr., notamos que elas são compostas por traços bem definidos, econômicos e com poucos detalhes. Utilizando alto contraste em preto e branco, o artista produziu obras, geralmente sem título, com dimensões médias de trinta por trinta centímetros e centralizando sua atenção em personagens e detalhes de seus corpos. O estilo das obras seguia os parâmetros tradicionais da técnica, sem apresentar inovações formais significativas. No entanto, o artista demonstrava pleno domínio do meio, ao incorporar conscientemente a linguagem e utilizá-la como ferramenta para desenvolver uma poética visual particular. Além disso, é no conteúdo das obras que se revela a sua singularidade, uma vez que expressam sensualidade e provocação, representadas ora pela presença do falo (Figura 1), ora pelas curvas e movimentos corporais insinuantes.

O crítico e curador Ricardo Resende[5] (2016) complementa que a xilogravura marcou o início do processo artístico de Hudinilson Jr., em que ele aprendeu a se familiarizar com as formas, as cores, as etapas da gravação, impressão e reprodução. O autor destaca elementos recorrentes como o chapéu, a garrafa de vidro e o vaso em seus traços, visível em obras como *Sem título* de 1978 (Figura 2). Segundo Resende (2016), a presença do chapéu pode ser interpretada como uma evocação do próprio artista, já que esse artefato viria a caracterizar Hudinilson Jr. futuramente.

5 Resende (1962-) dirigiu importantes instituições, como o Centro Cultural São Paulo. Suas pesquisas exploram a arte contemporânea brasileira e a produção de artistas locais. Amigo próximo de Hudinilson Jr., foi incumbido de escrever o livro sobre a biografia e carreira do artista.

Fonte: Resende (2016, p. 82).
Figura 1. *Sem título*, 1979. Xilogravura sobre papel. Dimensão: 30x22,5 cm.

Fonte: Resende (2016, p. 77).
Figura 2. *Sem título*, 1978. Xilogravura sobre papel. Dimensão: 30x30 cm.

No que diz respeito ao conteúdo, diversas xilogravuras de Hudinilson Jr. apresentam figuras de sujeitos sem rostos, delineadas por linhas incisivas que destacam os músculos. Para Resende (2016, p. 69), com simplicidade de traços e trabalhos que remetem a esboços, as imagens aparecem "como signos masculinos. Índices gráficos que correspondem à masculinidade homoafetiva". O autor identifica nelas o início da investigação do artista em torno do homoerotismo e da pornografia, temáticas que atravessaram toda sua trajetória.

Quase cento e cinquenta anos após a chegada da xilogravura no Brasil, Hudinilson Jr. retoma a técnica de impressão considerada clássica para articular e atualizar debates fundamentais. Desse modo, ainda que as obras representem o ponto de partida de sua trajetória, elas reiteram o diálogo do artista entre o corpo e a reprodutibilidade técnica das imagens e indicam como artistas visuais podem incorporar e embaralhar os avanços tecnológicos como estratégia crítica.

O aprendizado da gravura também despertou em Hudinilson Jr. o interesse por outras técnicas gráficas baseadas na lógica da matriz e da reprodução. É nesse contexto que ele passou a experimentar com carimbos, tantos industriais quanto manuais, produzidos por ele mesmo, nos quais gravava expressões inventadas, seu nome ou outros símbolos recorrentes. A estrutura do carimbo (entalhar, entintar e imprimir) dinamizava o processo de reprodução e, por esse motivo, foi incorporada à sua linguagem visual, que, em muitas vezes, combinava o procedimento com colagens e fotocópias, criando composições híbridas com ritmo visual e características próprias (Resende, 2016).

Esse interesse por suportes acessíveis e reproduzíveis levou Hudinilson Jr. à arte postal, prática com a qual se envolveu ainda nos anos 1970[6]. A arte postal propunha o uso de materiais impressos dos Correios como suporte para obras artísticas de caráter crítico e político, funcionando como alternativa aos circuitos oficiais da arte[7]. Conforme reitera o artista pernambucano Paulo Bruscky[8] (1976), essa linguagem estava vinculada, principalmente, ao protesto e à denúncia social. Bruscky (1976) acrescenta que a arte postal articulava diversos suportes e práticas, como os cartões postais, envelopes, selos, telegramas, carimbos, colagens e fotocópias, possibilitando trocas mais acessíveis e em escala nacional e internacional.

A respeito desse suporte, vale mencionar que em 1880, circulou o primeiro cartão postal no Brasil, criado para atender a uma demanda por menores custos e simplificação das cartas convencionais. Até hoje, os cartões postais padrões apresentam um espaço em branco na parte de trás para o endereço do remetente e destinatário, selos e carimbos dos Correios e, opcionalmente, uma mensagem, um

6 A primeira exposição da qual participou foi a *Arte Correo* (1976), na Cidade do México. Entre outros eventos notáveis, destacam-se *Imagens Impressas* (1978), a *Mostra Internacional de Arte Postal* (1981) e o *Núcleo de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo* (1981).

7 O circuito urbano brasileiro de arte postal foi expressivo, conforme comenta Resende (2016), destacando-se o uso de recursos fotomecânicos e manuais, como xerografia e offset. Entre os nomes citados pelo autor estão Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Regina Silveira e Rogério Nazari.

8 Paulo Roberto Barbosa Brusky (1949-) é um artista multimídia e poeta brasileiro. Participou de inúmeras exposições nacionais e internacionais, como a Bienal de São Paulo e entre sua trajetória artística destacam-se seus trabalhos vinculados à arte postal e à arte conceitual.

rabisco ou uma dedicatória. Já a parte da frente é reservada para uma imagem, ilustração ou fotografia. Outra especificidade dos cartões postais é que todas essas informações descritas estão expostas durante o seu manuseio e transporte (Biblioteca Nacional, 2021).

Na produção de Hudinilson Jr., os postais extrapolavam o formato convencional (10x15 cm) e eram compostos, em sua maioria, por recortes de revistas, carimbos, autorretratos e referências ao mito de Narciso. As fotocópias aparecem frequentemente, sobretudo por meio da reprodução fotográfica de seu próprio rosto. Também surgem desenhos, imagens de estátuas gregas, flores de narciso e corpos masculinos.

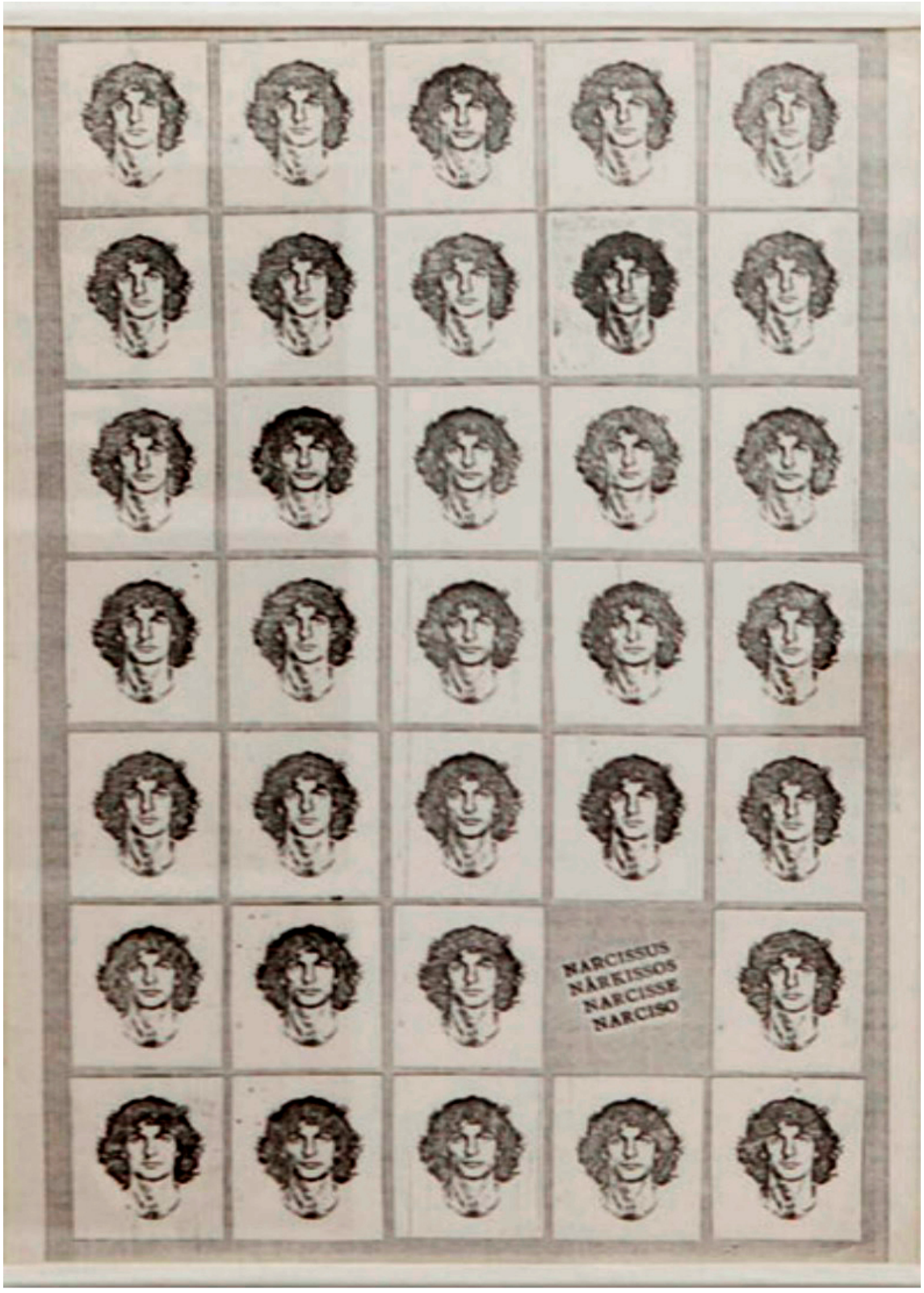
Na obra *Narcissus Nárkissos Narcisse Narciso* (Figura 3), essa operação se intensifica e diversas cópias fotocopiadas do rosto do artista são justapostas, ocupando quase toda a folha de papel. Um espaço em branco revela um carimbo com variações do nome Narciso, acentuando o diálogo entre identidade, repetição e técnica. O alto contraste das imagens, similar ao efeito da xilogravura, destaca os traços do rosto em padrões visuais ou em mancha gráfica que oscilam entre a figura e a abstração.

Convém comentar, tal como observam Resende (2016) e Maia (2020), que o mito exerce forte influência sobre a obra de Hudinilson Jr., reaparecendo de forma recorrente em seus trabalhos e servindo como base simbólica para suas investigações, principalmente no que diz respeito à autorrepresentação. Segundo os autores, a mitologia de Narciso narra a história de um jovem que, após uma caminhada exaustiva, depara-se com um lago e se inclina sobre suas águas. Ao ver seu próprio reflexo, apaixona-se por essa imagem inalcançável e, por não conseguir tocá-la, permanece em contemplação até que seu corpo exaurido desaparece, transformando-se na flor que leva seu nome.

Desse modo, nota-se que as escolhas visuais nas composições de Hudinilson Jr. não anulam a estrutura tradicional do cartão postal, mas a tensionam. Isso porque o artista transforma o suporte funcional, destinado à troca de mensagens rápidas, em uma plataforma crítica de circulação. A presença reiterada de seu corpo, associada ao uso dos carimbos, desestabiliza o campo da arte institucionalizada ao propor que a obra se desloque para espaços cotidianos, em que pode ser vista por diferentes públicos fora do museu, como os carteiros, porteiros ou funcionários dos Correios.

Como pondera Resende (2016, p. 71), para artistas como Hudinilson Jr., a produção de arte postal "se configurava em uma mensagem enviada na forma de cartão-postal". A potencialidade dessa prática e suporte reside na ação do envio, na possibilidade de percebê-la como produto da comunicação, na viabilidade interativa ou coletiva e na circulação de ideias sem a mediação museológica. Em outras palavras, o trânsito entre técnicas como a xilogravura, os carimbos e os postais não marcam uma ruptura, mas um desdobramento orgânico da prática de Hudinilson Jr.

Ao dominar os fundamentos da impressão por relevo, Hudinilson Jr. expandiu seu repertório técnico e conceitual, aplicando princípios semelhantes a novos meios e explorando diferentes possibilidades expressivas. O que começa como exercício




Fonte: Maia (2020, p. 63).
Figura 3. *Narcissus Nárkissos Narcisse Narciso,* década de 1980. Arte postal. Xerografia e carimbo sobre papel. Dimensão: 33x21,5 cm. Acervo Galeria Sultana, Paris.

gráfico no ateliê torna-se, gradualmente, uma metodologia de pesquisa visual: o gesto de imprimir, carimbar, recortar e colar revela-se um modo de investigar. Cada técnica ensina algo ao artista e nesse trânsito, ele adiciona um pouco de sua

individualidade. Logo, em uma mistura integrada entre aferro, proposição artística e hábito diário, notamos que as escolhas técnicas e materiais do artista não são rígidas. Ao contrário, são adaptados ao seu objeto de estudo e investigação: o corpo.

A esse respeito, no seu texto *Sex Gay Super*, Hudinilson Jr. (sem data) explicita parte de seu processo de forma poética:

> SEX GAY SUPER
> COM A RETINA, PELA PAIXÃO AO CORPO
> RETIRAR/ISOLAR
> MICRO DETALHES DA SACANAGEM/
> CORPO/IMAGEM
> CORPOS BELOS EM CENAS POLUÍDAS[9]

Hudinilson Jr. descreve o corpo e seu magnetismo por ele. Entre as primeiras palavras do texto, destaca-se retina, termo que remete ao olho humano, mas também a uma tecnologia relacionada aos processos gráficos de produção e reprodução de imagens. De um lado, pelo contexto biológico, a retina desempenha um papel de conversão da luz que chega ao olho em sinais que serão interpretados pelo cérebro como imagens. De outro, na conjuntura do *design* e da produção visual, o termo retina passou a ser associado à resolução e percepção da qualidade da imagem. Assim, Hudinilson Jr. sublinha sua atração pelo corpo, reforçando que as visualidades são maneiras de assimilação, interpretação e conhecimento. Ele explica que sua busca se materializa através do gesto de recortar, retirar e isolar as representações que encontra em circulação ou que produz. Ao final, enfatiza sua prática de deslocamento, uma vez que sua ação de desvio é responsável por retirar, ou em suas palavras, solar o corpo belo de um contexto considerando poluído.

Portanto, analisar a produção de Hudinilson Jr. nos permite refletir sobre seus anseios e investigações visuais em torno do masculino, mas sobretudo, sobre como tais representações operam no campo coletivo das imagens, ampliando possibilidades de leitura e questionamentos dos regimes de visualidades que moldam nossos modos de ver e consumir as representações do corpo.

## A XEROGRAFIA E A REPRODUTIBILIDADE

Para compreender a poética e a produção de Hudinilson Jr., bem como suas relações com a memória gráfica brasileira, optamos em evidenciar sua dedicação e estudo com as máquinas fotocopiadoras nas décadas de 1970 e 1980.

Convém mencionar que a máquina fotocopiadora foi inventada por Chester Carlson (1906–1968), em 1938. Na época, o processo baseava-se em gravar e reproduzir mensagens usando um pó especial sobre uma folha de papel, apoiada por uma base laminada de vidro com desenho em tinta e uma chapa de zinco. Porém, sua popularização só foi possível graças aos investimentos da *The Haloid Photographic Company* (Estados Unidos, 1906)[10], sob a liderança de Joseph Wilson. Em 1949, a empresa lançou

9 O texto foi transcrito com todas as palavras em maiúsculo, da mesma forma que foram encontradas no livro *Posição Amorosa*, de Ricardo Resende (2016, p. 121).

10 A empresa de Nova York foi fundada em 1906 e produzia, principalmente, papel fotográfico. Neste sentido, percebemos um interesse inicial pelo campo das imagens, conectado ao envolvimento com a fotografia.

a primeira *XeroX Copier* industrial. A máquina tornou-se sinônimo de fotocópia e reprodução em papel, consolidando o termo xerox em muitos países, inclusive o Brasil[11].

Segundo o pesquisador Amir Brito Cadôr (2024), a partir da década de 1970, no Brasil, a produção artística também passou a se articular com as fotocopiadoras, dando origem à chamada arte-xerox, xerogravura ou xerografia[12]. Diferente de outros processos gráficos, a fotocopiadora opera de maneira simplificada e conta com a possibilidade de criação de uma matriz realizada manualmente, de modo mais dinâmico e acessível. Outro diferencial era a agilidade na produção e o baixo custo das cópias. A partir dessa década, as máquinas passaram a desempenhar um papel fundamental tanto na produção de arte quanto na impressão de publicações alternativas, viabilizando uma circulação ampla — com proporções nacionais e internacionais — de materiais, muitas vezes, com caráter experimental. Além das obras em si, as fotocopiadoras também foram empregadas na fabricação de materiais de divulgação de exposições e no registro de conteúdos.

Cadôr (2024) aponta que, somente na década de 1980, foram publicados cerca de cinquenta exemplares de livros de artistas utilizando a xerografia como técnica principal ou exclusiva. A fotocópia representava não apenas uma alternativa econômica, mas também um convite à experimentação como novos meios emergentes. Nomes como Hudinilson Jr., Alex Vallauri (1949–1987) e Paulo Bruscky (1949-) foram os pioneiros e tornaram-se referências nessa linguagem.

Sobre sua aproximação com a xerografia, Hudinilson Jr. (1981 *apud* Hudinilson Jr., 2016, p. 198) relata que:

> A xerografia ou a técnica de reprodução com impressão de imagens a seco através de um processo químico-físico, existe no Brasil há 20 anos, desde quando foram aqui instaladas as primeiras companhias multinacionais, como a Xerox do Brasil S.A., que trouxeram as primeiras máquinas para o mercado. É nos anos 70 que o equipamento vai se popularizar, que os artistas tiveram acesso à nova tecnologia — que trazia novos parâmetros para a criação e reprodução de imagens com rapidez nos resultados. A imagem xerográfica de baixo custo era imediata e possibilitou aos artistas ampliar os conceitos da obra gráfica.
>
> Aqui essa técnica, utilizada dentro do panorama das artes, principalmente no das artes visuais, só se manifestou no início da década de 70 (embora, sem a mesma repercussão, há informações de manifestações similares e anteriores em outros países, principalmente nos Estados Unidos — onde a xerografia foi inventada — e alguns países europeus), sempre através de artistas preocupados e atuantes, interessados nas possibilidades técnicas contemporâneas e, via de regra, desmaterializados do mito de obra de arte, do fazer elitista desta arte e da obra única.

Hudinilson Jr. enfatiza que sua conexão com a máquina fotocopiadora estava ligada à capacidade do dispositivo de provocar reflexões por meio da serialidade e da mediação técnica. A arte-xerox foi, inclusive, o principal meio pelo qual obteve

11 A *Haloid Company,* investidora em tecnologia de imagem, fundou em 1970 o *Xerox Palo Alto Research Center (PARC),* referência em avanços tecnológicos. O centro impulsionou invenções como os computadores pessoais e interfaces gráficas de criação de imagens.

12 Cadôr (2024) explica que o termo xerografia se refere ao processo técnico de impressão, enquanto o produto gerado por meio desse procedimento é denominado cópia xerográfica.

maior visibilidade junto à mídia e instituições museológicas interessadas pelas possibilidades envolvendo as novas linguagens e a arte contemporânea[13].

Segundo Maia (2020), Hudinilson Jr. teve seus primeiros contatos com uma máquina fotocopiadora enquanto estudava na *Zoom School,* no final da década de 1970. A autora destaca o uso inovador do corpo do artista como matriz de impressão, equilibrando o gesto entre resultado impresso e ação performática. Hudinilson Jr. pôde explorar essa técnica graças à presença de uma fotocopiadora na PINA, adquirida inicialmente para a produção de material didático e outras reproduções dessa ordem. O artista atuou como coordenador de um Centro Xerográfico e como aprendiz/investigador técnico e artístico emergente no Brasil (Figura 4)[14].

Fonte: Maia (2020, p. 7).
Figura 4. Curso de xerografia ministrado por Hudinilson Jr. na Pinacoteca de São Paulo (década de 1980).

13 Sobre a xerografia, Cadôr (2024, p. 14) comenta que "o reconhecimento da crítica viria anos depois, na 20ª Bienal de São Paulo (1989), com uma seção chamada *Eletrografias* exibindo obras de Artur Matuck, Bernardo Krasnianski, Mario Ishikawa, Paulo Bruscky, Roberto Keppler e Vera Chaves Barcellos".

14 Resende (2016) relata que, em 1980, a Pinacoteca de São Paulo instalou uma máquina da XeroX para impulsionar os estudos de artistas nessa linguagem. Em 1981, foi criado o Boletim de Atividades, publicação mensal destinada a divulgar as atividades relacionadas ao espaço.

Resende (2016) informa que, ao longo dos oito anos em que atuou na PINA, Hudinilson Jr. conduziu diversas oficinas, incluindo workshops xerográficos. Além de sua atividade pedagógica, organizou várias exposições[15] e, como educador, o artista ministrou cursos de grafite e arte-xerox no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Resende (2016) observa que Hudinilson Jr. estabeleceu um forte vínculo com a PINA, o que o levou a expandir suas atividades pelo interior do estado e outras cidades do país, promovendo a linguagem xerográfica como uma experiência teórica e educacional.

Cadôr (2024) complementa que Hudinilson Jr., em parceria com Mario Ramiro e Rafael França (1957–1991), reconfigurou uma sala do quarto da Universidade de São Paulo (USP) em um verdadeiro laboratório de experimentação gráfica. Nesse espaço, os artistas exploraram as possibilidades de uma fotocopiadora holandesa da marca OCÈ, equipada com flash e capaz de capturar imagens tridimensionais e diferentes níveis de profundidade. A tecnologia do modelo permitia ainda a produção de sequenciais visuais, que revelavam as nuances do corpo e do movimento, conectando a ação performática dos artistas ao contexto das imagens impressas.

No que diz respeito ao circuito de arte da década de 1980 de São Paulo, o pesquisador Arlindo Machado[16] (2010) contribuiu para o debate com o conceito de *artemídia*, referente às expressões artísticas que se apropriam dos diversos recursos tecnológicos. Segundo ele, os artistas *artemídia* estavam dedicados a proposições alternativas e qualitativas que discutiam os campos de conhecimento e consumo. Hudinilson Jr. exemplifica esse grupo, ao utilizar o próprio corpo como matriz e a mediação tecnológica como dispositivo de questionamento.

Dessa forma, torna-se pertinente investigar a produção xerográfica de Hudinilson Jr., artista que dominava profundamente a técnica e o funcionamento da fotocopiadora — dispositivo utilizado não apenas como meio de reprodução, mas como ferramenta de provocação poética e política. Sua prática, bem como a de outros artistas associados à arte-xerox, escapava às limitações técnicas ao buscar interferências e sobreposições em diferentes suportes. Além disso, seus trabalhos não estavam restritos às paredes de museus, ao contrário, circulavam pelos Correios, ganhavam forma em livros e outros impressos diversos[17].

15 Entre as exposições curadas por Hudinilson Jr. em torno dos trabalhos de seus alunos, Resende (2016) aponta a realização de *Xerox Gráfica*, em 1980, na *Zoom School* e *Xerografia Arte e Uso*, em 1984, na Pinacoteca de São Paulo.

16 Arlindo Ribeiro Machado Neto (1949–2020) foi um pesquisador e professor interessado pelos estudos em semiótica, cinema, rádio e televisão. É referência no campo das imagens técnicas ou imagens produzidas por mediações tecnológicas.

17 Muitas *performances* de Hudinilson Jr. com a fotocopiadora geravam desdobramentos efêmeros, espalhados pelo chão e entregues ao público. As cópias — fragmentos do próprio corpo — prolongavam o gesto artístico ao serem recolhidas, expandindo a ação no tempo e no espaço.

## *DO DETALHE AO EXERCÍCIO*

*Do Detalhe ao Exercício*[18] foi uma exposição realizada por Hudinilson Jr. em 1981. Optamos por destacá-la por sua relevância no percurso do artista, mesmo diante da escassez de registros e informações sobre o evento. Trata-se de uma de suas primeiras exposições individuais, reunindo trabalhos contundentes de sua trajetória. Por meio da consulta de documentos arquivados pelo próprio artista e hoje sob guarda da Biblioteca de Artes Visuais do Centro de Documentação e Memória da PINA (CEDOC da PINA)[19], elaboramos um panorama que possibilita reconstruir parcialmente a mostra, reafirmando, com isso, a importância da preservação de acervos organizados por sujeitos e/ou instituições.

Dito isso, uma reportagem da *Folha da Tarde Ilustrada* de 1981 informa que a exposição ocorreu entre 5 e 31 de maio na PINA, apresentando 16 trabalhos, incluindo 7 livros de artistas e 9 painéis. A curadoria propunha um resumo da produção de Hudinilson Jr. nos dois anos anteriores, com ênfase nas técnicas de reprodução seriada em preto e branco. A matéria detalha que os trabalhos baseados na interação do artista com a máquina fotocopiadora estavam organizados em dois eixos. O primeiro, intitulado *Exercício de me ver* (Figura 5), consistia em um estudo centrado na mesma tiragem de cópias de uma parte do corpo, compartilhando as análises e montagens realizadas com base nesses fragmentos de modo sobreposto. O segundo, *Detalhe do detalhe* (Figura 6), funcionava como um desdobramento do anterior, explorando a fragmentação corporal aplicando a justaposição.

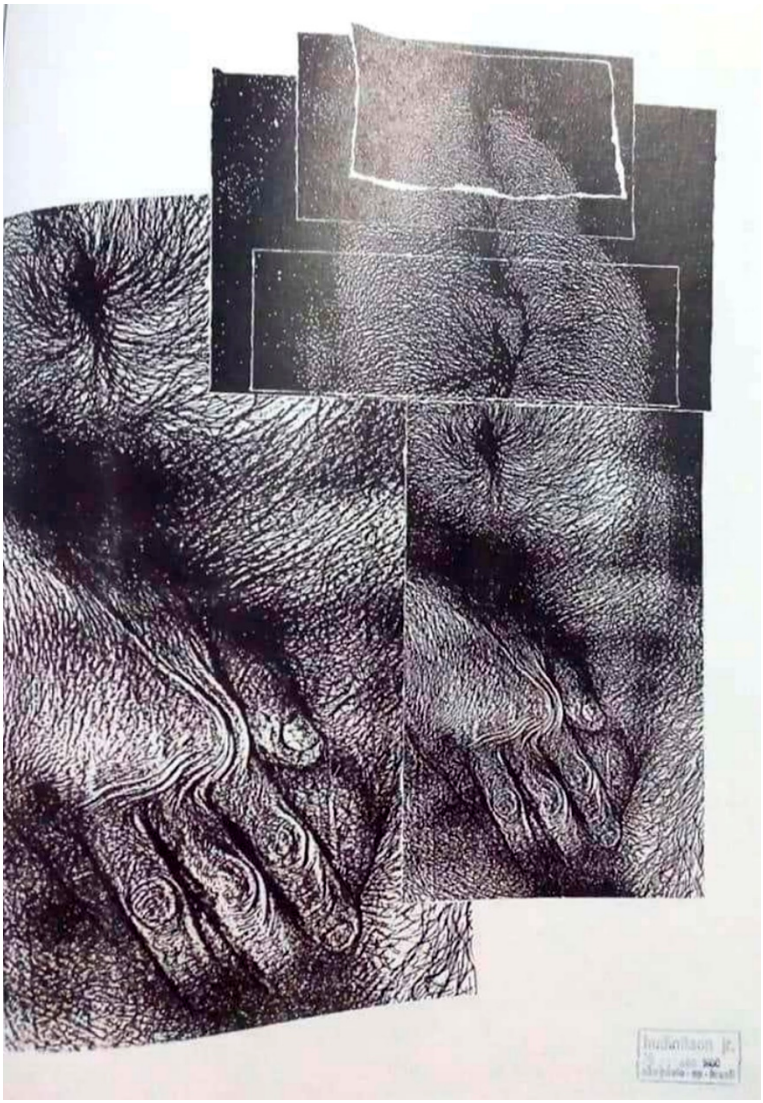
Em outra publicação do mesmo mês e ano, o jornal *O Estado de São Paulo*[20] (1981) reporta que os interesses do artista nesta exposição estavam direcionados à potencialidade do corpo, tanto na reprodutibilidade de seus fragmentos quanto na possibilidade de materializar, de forma imagética, suas reflexões. Nas palavras de Hudinilson Jr. para a reportagem, para ele, o corpo humano é a matriz a partir da criação de uma relação especial de trabalho no contato físico entre a ideia e o processo mecânico.

Sempre atento à potencialidade da reprodução em série, ao examinarmos os registros dos dois eixos que compunham a exposição *Do Detalhe ao Exercício*, notamos tanto similaridades quanto diferenças entre os trabalhos de Hudinilson Jr. Há de um lado, elementos recorrentes que evidenciam sua pesquisa com a máquina xerográfica e, de outro, estratégias diversas para a composição visual e a apresentação dos trabalhos.

18 No documento *Pinacoteca de São Paulo: 110 anos* (2015), publicado pelo Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, estão listadas todas as exposições realizadas no espaço. Contudo, apesar de conter o título da exposição em questão, o nome de Hudinilson Jr. não é encontrado no item.

19 O Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo, ativo desde 2005, preserva fundos arquivísticos e coleções privadas ligadas às artes visuais no Brasil. O acesso exige agendamento prévio por e-mail e consulta presencial no endereço, localizado na Praça da Luz, em São Paulo.

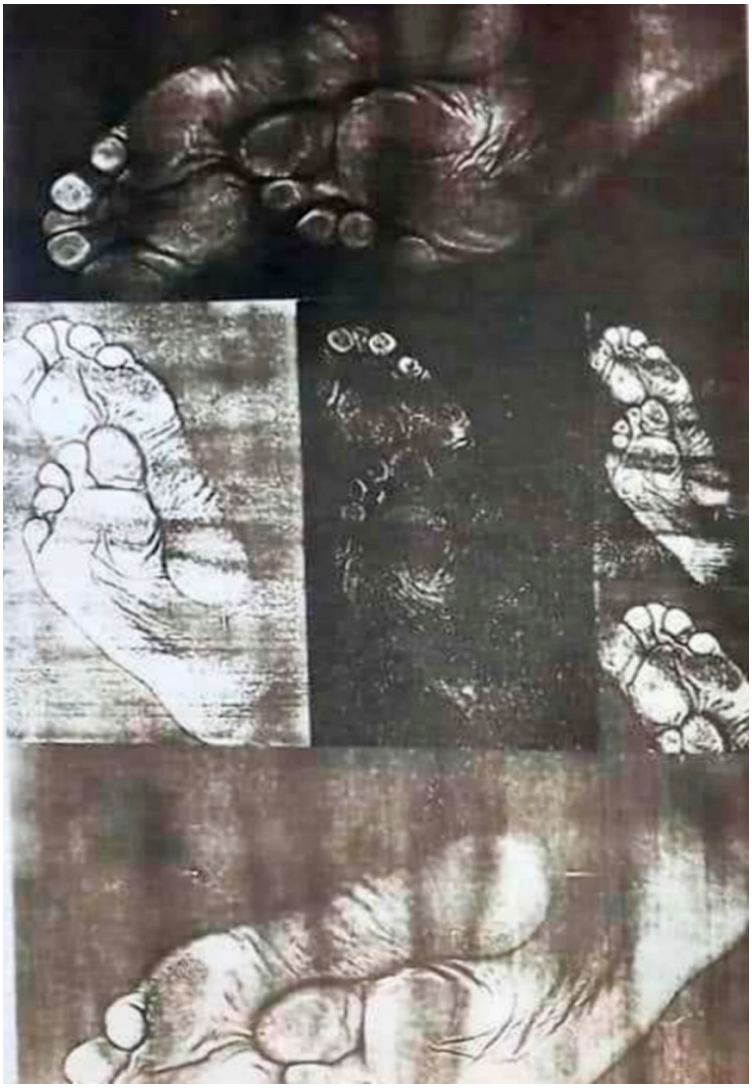
20 Este material foi consultado presencialmente no Arquivo do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo (2022).



Fonte: Resende (2016, p. 255).
Figura 5. Exercício de me ver (década de 1980). Xerografia sobre papel. Dimensão: 40x35cm.

Em ambos os casos, nota-se que Hudinilson Jr. (1986 *apud* Hudinilson Jr., 2016, p. 194), assim como Narciso, utilizou o vidro translúcido de uma máquina fotocopiadora como um espelho de água para ver o seu reflexo. A interação entre os dois resultava em imagens, fragmentos e cópias seriadas de seu próprio corpo. Maia (2020, p. 17) observa que o artista "submeteu rosto, dorso e membros ao campo de fotocópia. Encolheu-se para tentar caber no enquadramento, retorceu-se para escancarar suas escolhas, repetiu movimentos para deixar dúvidas sobre um impulso especulativo e processual". Nos registros dos trabalhos (Figura 7), é possível observar o artista debruçado sobre o vidro da máquina, fundindo-se e interagindo com o dispositivo de diversas maneiras.

Por meio de um trabalho sensível, corporal e dedicado, Hudinilson Jr. exercita o olhar sobre si mesmo, buscando ângulos e perspectivas que selecionam, recortam, ampliam detalhes, enfatizam formas e transformam o seu corpo na matriz que gera uma série de outras imagens. Maia (2020, p. 17) observa que essas cópias servem "para refutar ideias de originalidade e unicidade e defender, em seu lugar, obras e identidades



Fonte: Maia (2020, p. 36).
Figura 6. Sem título, (década de 1980). Série *Detalhe do detalhe.*

espelhadas, multiplicadas, refratadas e contaminadas pelo entorno". Por esse caminho, ao eleger um processo técnico que não gera originais, mas cópias, o artista questiona a autenticidade na arte e propõe novas formas de entender tanto a produção artística quanto a construção identitária. Para a autora, o artista deixa claro como a criação de imagens é mediada pelas máquinas e, consequentemente, pela tecnologia.

Sobre a produção xerográfica de Hudinilson Jr., o pesquisador Marcos Rizolli (1993, p. 208-209) comenta:

> O corpo do artista é o referente — que se doa à leitura da máquina — e integra-se ao mecanismo do equipamento, revelando, no ato da copiagem, uma sensual intimidade entre referente e signo. Uma indexicalidade peculiar — uma arte autêntica, sem mediações. A máquina poetiza o próprio condutor da ação, o artista.

Após passar por um processo de captura de imagens, realizadas com base na matriz corporal do artista e convertidas em uma série de reproduções impressas, o trabalho de Hudinilson Jr. prossegue com o desafio da composição. Justapondo,

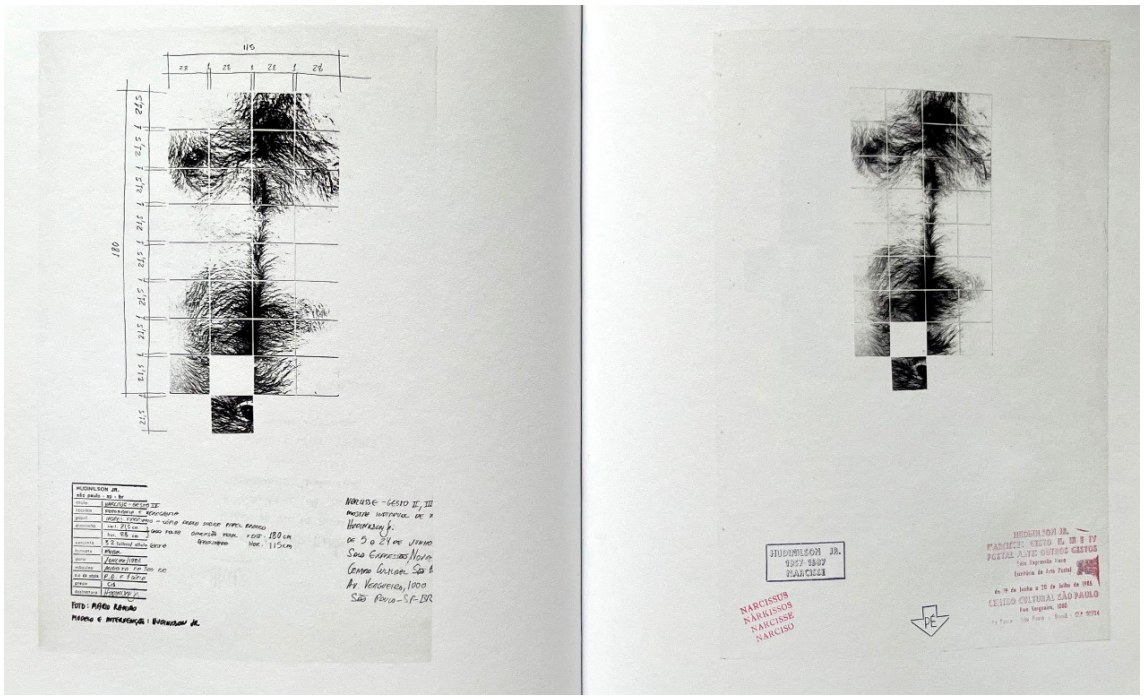
Fonte: Resende (2016, p. 273).
Figura 7. Documentação de *performance* - *Exercício de me ver II Narcisse* (1982). Impressão fotográfica. Dimensão: 61x37 cm.

sobrepondo, recortando, colando e reorganizando fragmentos selecionados, o artista constrói diagramações de imagens que dialogam entre si. A respeito desse processo e prática, Hudinilson Urbano Jr. (1985, p. 247) afirma: "separei um centímetro quadrado de cada um, e, em baixo, em outra sequência tem detalhe do centímetro quadrado ampliado dez vezes de toda a série. É uma coisa hiper abstrata".

Por fim, a última etapa refere-se às formas de apresentação escolhidas por Hudinilson Jr. para suas composições xerográficas. Essas composições são geralmente dispostas de três maneiras: agrupadas em envelopes (que podem ser enviados por correio), organizadas em cadernos ou livros de artistas, ou emolduradas e exibidas como murais ou painéis de parede.

Embora não tenhamos encontrado mais imagens que representem diretamente as séries expostas e analisadas neste artigo, incluímos os registros de *Exercício de me ver* (1980) (Figura 8), em que o artista acondiciona suas composições em um envelope, e um esquema de montagem em parede da obra *Narcisse – Gesto* III (1986) (Figura 9), com o objetivo de facilitar a visualização dos modelos de envelope e painel mencionados anteriormente.

Fonte: Resende (2016, p. 252 e 253).
Figura 8. *Exercício de me ver* (Década de 1980). Xerografia sobre papel. Dimensão: 12x20 cm cada. Políptico de 15 peças.



Fonte: Resende (2016, p. 236 e 237).
Figura 9. *Narcisse - Gesto III.* Esquema de montagem. Painel xerográfico sobre papel. Dimensão: 180x115 cm.

O gesto de captura, deslocamento e recomposição do artista transforma o seu corpo em um detalhe, que por sua vez vira fragmento, ponto de vista, uma imagem e um detalhe do detalhe do olhar. As múltiplas impressões de partes do seu corpo, realizadas em folhas A4, se assemelham a retículas que, agrupadas, permitem uma nova forma de ver e imaginar o próprio corpo.

Observamos, mediante esse conjunto de imagens e relatos, que Hudinilson Jr. projeta seu trabalho em um contexto gráfico conectado à lógica da reprodutibilidade

técnica. Seu modo de operar evidencia uma dupla atuação que, pode ser lido tanto como artista visual como gráfico, dada a forma como concebe, organiza e imprime suas composições.

Como se percebe no esquema de montagem apresentado, as imagens não surgem apenas do gesto espontâneo da *performance*, mas são resultados de um processo de seleção e estruturação rigoroso. A obra formal só se concretiza após a escolha cuidadosa dos fragmentos e a definição de uma organização visual que dialogue com os modos de leitura da imagem. Por esse caminho, ainda que certas composições possam ser interpretadas como uma abordagem abstrata, é importante ressaltar que sua construção se baseia em procedimentos técnicos precisos, que reconhecem os usos, as aplicações da máquina e os modos de recepção da imagem impressa.

No que diz respeito à série *Detalhe do detalhe,* observam-se cópias derivadas da mesma matriz e ângulo, mas que apresentam variações na impressão, especialmente em relação ao seu tamanho e ao nível de saturação das imagens. Embora o recorte com tesoura selecione sempre o mesmo conteúdo, cada cópia apresenta particularidades (resultado de como a máquina opera tecnicamente, com pequenas variações de contraste e luz). Hudinilson Jr. utiliza o espaço integral da folha branca, compondo uma aproximação visual que convida o público a observar os fragmentos a partir da justaposição, ou seja, lado a lado, sob múltiplas perspectivas técnicas.

Assim como em *Detalhe do detalhe,* a série *Exercício de me ver* (1981–1986) também revela o interesse do artista pelo autorretrato, que, ao longo dos anos, se transformou em uma investigação contínua[21]. Contudo, diferentemente da primeira série, aqui encontramos um conjunto de cópias marcadas por recortes, manuais ou feitos com tesoura, e ampliações que destacam áreas específicas das imagens. As composições se constroem por sobreposição e não ocupam as margens das folhas, evidenciando variações tonais e mudanças de ângulos provocadas pelos gestos de expansão e recorte, além de diferentes modos de olhar para o mesmo fragmento de uma impressão.

Em ambas as séries, Hudinilson Jr. propõe uma reflexão sobre a multiplicidade de formas e texturas do corpo. Contudo, sua estratégia de aproximação das imagens também levanta questionamentos sobre a reprodutibilidade, ao interrogar se todas as cópias, ainda que amparadas por parâmetros técnicos e originadas da mesma matriz, poderiam ser consideradas totalmente idênticas.

Por meio dos registros das obras apresentadas em *Do Detalhe ao Exercício*, notamos que Hudinilson Jr. opta por explorar a repetição como estratégia compositiva. Os layouts propostos parecem ter sido pensados justamente para evidenciar esse recurso, destacando, por meio da comparação entre imagens, as singularidades de cada cópia. Nessa direção, o corpo representado na exposição existe em múltiplas versões, que se refratam, se transformam e se constituem, baseado

21 Maia (2020) esclarece que, a série *Exercício de me ver* se desdobrou em diferentes composições que emergem do contato direto entre o artista e a máquina fotocopiadora. Ela destaca obras como *Espelha-me* (anos 1980) e as *performances Xerox Action* e *Narcisse* (1982).

em seu contexto visual nas folhas em branco. Sem uma imunidade que os proteja, as repetições ou as composições do artista se expõem ao erro e às influências da cultura visual. No entanto, por que usar o corpo como matriz, visto que ele está carregado de individualidade e por que reproduzi-lo por meio de uma composição de recortes fragmentados?

Em *O corpo colado*, Hudinilson Jr. (sem data)[22], diz o seguinte:

> A (s) diferença (s) particular (es) de cada mídia; a textura e a diagramação própria do mídia xerográfico, a contraposição a imagem da fotografia e, agora o corpo, não necessariamente meu, mas esgotando o assunto (corpo/matéria/significado) pela extrapolação. A fotografia qualquer de um corpo qualquer manipulado dentro de uma nova montagem/ideia/colagem.
>
> O corpo, humano, masculino/feminino, composto/colado neste espaço e presente em todos os cotidianos; o clima sempre palpável (libidinagem) do erótico, sensual contato do corpo nu com qualquer outra matéria insólita/lixo, ou outro corpo qualquer, ou ele mesmo, espelho/narcisse, sem identidade porém identificável dentro do universo comum das percepções/suposições/posição amorosa.
>
> O jogo lúdico da feitura e consequência leitura.

Para Hudinilson Jr., o corpo é uma matriz propulsora e um ponto de partida para explorar a subjetividade. As imagens geradas por sua interação com a máquina não só expressam o desejo de se ver, mas também tensionam as fronteiras entre o ser preservado e o preservar. Ao criar montagens com fragmentos e propor novas configurações visuais, Hudinilson Jr. transforma individualidade em poética. O corpo, antes íntimo, é compartilhado para o âmbito coletivo. Assim, além da reinvenção corporal, a série promove um desvio do uso tradicional da máquina fotocopiadora, que passa a operar como aliada do gesto artístico de Hudinilson Jr. Dito de outra forma, é possível compreender que o artista subverte a função preconcebida do dispositivo, reconfigurando-o como linguagem artística.

Hudinilson Jr. (1986 *apud* Hudinilson Jr., 2016, p. 193) adverte em sua agenda que:

> Não me interesso mais (ou talvez, na verdade, nunca tenha me interessado) pela xerografia como veículo 'democratizante' da obra de arte. Me ocupo apenas do meio e com ele, dos mitos: da mídia e do tema. Técnica como linguagem própria e adequada à minha preocupação no campo das imagens. Na revelação do tempo e da grafia. Decorrência de 10 anos de convivência/conivência. Experiência e erro. Depuração. A velocidade é contemporânea. O contato é íntimo. O espelho imediato de Narciso.

Dessa forma, o que ponderamos são as qualidades de Hudinilson Jr. enquanto um artista *artemidia,* interessado em explorar seu próprio corpo e as mídias emergentes da época, tensionando as imagens resultantes dessas interações. Dito isso, no campo da discussão entre imagem e memória, o antropólogo e pesquisador

22 O texto em questão, datilografado e assinado pelo artista, encontra-se no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo e foi consultado presencialmente.

Etienne Samain (2012, p. 23) acrescenta que "toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos". Nessa ótica, as imagens funcionam como documentos que registram os erros, os acertos e os processos de Hudinilson Jr., sendo as fotocópias arquivos dessas tentativas. Em outras palavras, nota-se um ímpeto e curiosidade constante do artista pela experimentação e pelo estudo de diferentes práticas.

Outro ponto recorrente sob a produção de Hudinilson Jr. diz respeito ao desenvolvimento de uma matriz de gravação. Isto porque, seja na madeira da xilogravura, no emborrachado do carimbo, na máscara de um grafite ou no corpo xerografado, o que há em comum entre estes materiais é a dedicação e a busca por um suporte que imprima ou reproduza adequadamente suas inquietações, objetivos e desejos.

Desse modo, multifacetada e desprendida de uma identificação limitante, a trajetória de Hudinilson Jr. é, ao contrário, um convite ao reconhecimento das qualidades e do vasto campo de possibilidades em torno dos métodos de gravação e reprodução de imagens. Logo, mesmo que sua carreira se organize sob uma expressiva diversidade de linguagens, é possível perceber que essa rede de atravessamentos converge em um caminho conceitual coeso e coerente, que se conecta e fortalece de maneira positiva ao longo do tempo e dos suportes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hudinilson Jr. e sua produção são imaginados e narrados neste artigo como parte de uma construção de memória gráfica e cultura que, ainda que ancorada em experiências individuais, permite mobilizar reflexões coletivas sobre processos artísticos, reprodutibilidade técnica e representações visuais. Como sugerem Braga e Farias (2018, p. 16), a pesquisa sobre "memória gráfica muitas vezes se concentra em artefatos produzidos além do tempo de vida de passíveis testemunhas, exigindo procedimentos que possibilitem obter histórias a partir das coisas". Nesse sentido, o trabalho com o acervo de Hudinilson Jr. exige uma escuta sensível das impressões deixadas por ele, que operam como componentes de uma narrativa possível sobre o corpo, a técnica e o desejo.

Nossa abordagem destacou as estratégias de Hudinilson Jr. para lidar com técnicas de reprodução e deslocamento de imagens, compreendo-as como parte de um repertório estético e investigativo que o impulsionava à experimentação. O uso reiterado da matriz, da cópia, da repetição e da montagem se manifesta em diversas obras analisadas e contribui para uma compreensão expandida dos modos de produção de imagens técnicas no Brasil das décadas de 1970 e 1980.

Nesse sentido, argumentamos que, embora Hudinilson Jr. não tenha produzido peças que se enquadrem diretamente no campo do *design* — compreendida aqui como prática comunicacional orientada por métodos projetuais específicos —, seu trabalho dialoga com a serialidade, a montagem e a apropriação de imagens. Esse diálogo não se dá pela estruturação de produtos gráficos com fins mercadológicos, mas por uma aproximação conceitual com meios de reprodução de imagens, especialmente a xerografia, que o artista manipulava como ferramenta expressiva.

A fotocopiadora, mais do que um instrumento técnico, torna-se na prática de Hudinilson Jr. uma extensão do corpo e por meio de investigação poética e política. Como destaca Cadôr (2024), artistas que utilizaram a arte-xerox como estratégia discursiva nos anos 1970 e 1980, representam um rompimento com um padrão editorial tradicional, uma vez que inauguraram uma postura independente, autoeditada, que, inclusive, ainda reverbera nas publicações atuais, mesmo que elas sejam mediadas por uma infinidade de recursos tecnológicos diferentes.

Embora algumas lacunas permaneçam ao longo desta pesquisa, elas podem ser interpretadas como oportunidades para novos estudos. Reafirmamos, no entanto, que a produção de Hudinilson Jr., assim como a de outros artistas brasileiros que exploraram a gravura e as imagens técnicas, revela a abundância de possibilidades e refutações desses meios. Longe de serem práticas fechadas, a gravura, a montagem ou a xerografia se mantêm como campos abertos à experimentação, cujos estudos, ainda em desenvolvimento, buscam acompanhar a pluralidade de seus desdobramentos contemporâneos.

## REFERÊNCIAS


BIBLIOTECA NACIONAL. **Há 140 anos, aparecia o cartão postal**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2021. Disponível em: https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/04/ha-140-anos-aparecia-cartao-postal. Acesso em: 12 dez. 2021.

BRAGA, M. C.; FARIAS, P. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.

BRUSCKY, P. 1976. Arte Correio. *In*: FERREIRA, G. (Org.). **Crítica de arte no Brasil:** temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 163-167.

CADÔR, A. B. A xerografia e o livro de artista. **Art & Sensorium**, Curitiba, v. 11, p. 1-15, 2024. https://doi.org/10.33871/sensorium.2024.11.9635

CARDOSO, R. **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

COSTELLA, A. F. **Xilogravuras:** manual prático. Campos de Jordão: Mantiqueira, 2003.

FOLHA DA TARDE ILUSTRADA, São Paulo, 5 maio 1981, p. 24. Arquivo: Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo.

FONSECA, L. P. Memória gráfica brasileira. **Chapon Cadernos de Design**, Pelotas, v. 2, n. 1, p. 6-24, 2021.

GRUPO DE ESTUDOS ARTE & FOTOGRAFIA (GEARTFOTO). IV Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Hudinilson Jr. **YouTube**, 2009. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qwUnopailGE&ab_channel=geartfoto. Acesso em: 24 jan. 2024.

HUDINILSON JR. Xerografia: arte e uso. 1981. *In*: RESENDE, Ricardo (org.). **Posição Amorosa:** Hudinilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. p. 198.

HUDINILSON JR. A arte-Xerox. 1986. *In*: RESENDE, R. (org.). **Posição amorosa:** Hudinilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. p. 193-194.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MAIA, A. M. **Hudinilson Jr.:** Explícito. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Jornal da tarde (Divirta-se)**, São Paulo, 27 maio 1981, p. 19.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Pinacoteca de São Paulo:** 110 anos. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

RESENDE, R. **Posição Amorosa:** Hudinilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

RIZOLLI, M. **Uma poética da Arte: Xerox**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1993.

SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

URBANO JR., H. (1985). Hudinilson Jr. *In*: PECCININI, Daisy Valle Machado (Coord.). **Arte novos meios/multimeios:** Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010. (Catálogo.)

## Sobre os autores

**Lucas Alves de Oliveira:** Mestre em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutorando em Design pela Universidade Federal do Paraná.
**Ronaldo de Oliveira Corrêa:** Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina

**Conflito de interesses:** nada a declarar – **Fonte de financiamento:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
**Contribuições dos autores:** Oliveira, L.: Conceituação, Investigação, Análise Formal, Escrita - Primeira Redação. Corrêa, R. O.: Supervisão, Escrita – Revisão e Edição.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.102955-76

# Cartazes de lambe-lambe artesanais na memória gráfica do Rio de Janeiro: um estudo de caso sobre a produção de Fernando Baranda

*Handmade lambe-lambe posters in the graphic memory of Rio de Janeiro: a case study on the production of Fernando Baranda*

Pedro Sánchez[I], Alberto Pereira[II]

## RESUMO

Este artigo apresenta um estudo de caso sobre a produção gráfica de Fernando Baranda, letrista, cartazista e serígrafo que, desde a década de 1990, atua na cidade do Rio de Janeiro (RJ) produzindo e veiculando cartazes de lambe-lambe. O presente trabalho situa-se na intersecção entre a memória gráfica e a cultura da impressão, compreendidas, respectivamente, como um campo de estudo em ascensão e um conjunto de práticas e saberes. A pesquisa baseia-se em um acervo de centenas de imagens de cartazes de 2008 a 2012, além de entrevistas com o agente estudado, realizadas de forma independente, em junho de 2010 e outubro de 2024. O artigo buscou destacar os valores estéticos dos objetos analisados, as características processuais, as soluções gráficas e as adaptações formais e informais diante dos impactos sociopolíticos e econômicos e levantar uma discussão sobre o(s) uso(s) da rua como aparato visual.

*Palavras-chave: Cartazes de lambe-lambe. Cultura da impressão. Intervenção urbana. Serigrafia.*

## *ABSTRACT*

*This article presents a case study on the graphic production of Fernando Baranda, a letterer, posterist and silk screen printer who, since the 1990s, has worked in the city of Rio de Janeiro producing and publishing lambe-lambe (paste-up) posters. The present work is located at the intersection between graphic memory and printing culture, understood, respectively, as a growing field of study and a set of practices and knowledge. The research is based on a collection of hundreds of images of posters, between 2008 and 2012, as well as interviews with the agent studied, carried out independently, in June 2010 and October 2024. In this sense, the article seeks to highlight the aesthetic values of the objects analyzed, the procedural characteristics, graphic solutions and the formal-informal adaptations in the face of sociopolitical and economic impacts and raise a discussion about the use(s) of the street as a visual apparatus.*

***Keywords:*** *Wheatpaste posters. Print culture. Urban intervention. Silkscreen.*

[I]Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Design, Escola de Belas Artes – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: gravadoramador@gmail.com
[II]Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: comigo@albertopereira.com.br
**Recebido em:** 17/02/2025. **Aceito em:** 25/04/2025

Este artigo apresenta um estudo de caso sobre a produção gráfica de Fernando Baranda, letrista, cartazista e serígrafo que, desde a década de 1990, atua na cidade do Rio de Janeiro (RJ) produzindo e veiculando cartazes de lambe-lambe. Lambe-lambe é o nome dado ao método de fixação da imagem impressa, por meio de cola industrial ou artesanal, normalmente feita em locais públicos. Varia quanto a técnica, tamanho e formato. Pode ser impresso artesanalmente, em gráfica comercial ou ainda escrito ou pintado à mão, ser preto e branco ou colorido, retangular, quadrado ou irregular, adaptando-se à ilustração ou mensagem inscrita. A técnica é tradicional e utilizada tanto para fins publicitários quanto artísticos (Navarro, 2016).

O estudo insere-se no âmbito do Grupo de Pesquisa em Táticas Visuais, criado em 2024, do qual fazem parte seus autores, e do encontro de investigações desenvolvidas por estes: a tese de doutorado, *Gráfica de rua: estratégias e táticas na cultura visual de rua do Rio de Janeiro*, de Pedro Sánchez Cardoso, realizada no Programa de Pós-Graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2012, e o curta documental *Filme em cartaz*, produzido e dirigido por Alberto Pereira e Debora Herszenhut, por meio do Edital de Cultura Paulo Gustavo nº 05/2023, que dispôs sobre o apoio à execução de obras audiovisuais no estado do Rio de Janeiro.

O texto posiciona-se no encontro entre a memória gráfica e a cultura da impressão, entendidas respectivamente como campo — florescente — de estudo e conjunto de práticas e saberes (Leschko *et al*., 2014; Fonseca, 2021). Nesse sentido, buscamos ressaltar os valores estéticos dos objetos analisados, além das características processuais e soluções gráficas e projetuais encontradas em meio à materialidade específica de sua técnica e de seu suporte principal. Além dessa articulação, procuramos estabelecer o cruzamento com a cultura visual, mais especificamente com aquilo que chamamos de cultura visual de rua.

O grupo de pesquisa mencionado se propõe a investigar, trazer para o ambiente acadêmico e discutir uma série de práticas e objetos culturais que, em muitos sentidos, extrapolam as configurações formais de obras e dispositivos estabelecidos.

Majoritariamente, as manifestações visuais abordadas encontram na rua seu local privilegiado de acontecimento e ação. A rua é encarada como aparato visual, ou seja, como um dispositivo que condiciona a experiência de um evento visual e o observador (Mirzoeff, 2000). "Quando me engajo em um aparato, em uma mídia ou uma tecnologia visual, experimento uma experiência visual. Por experiência visual eu entendo a interação do signo visual, da tecnologia que permite e sustenta aquele signo e o observador" (Mirzoeff, 2000, p. 20).

Michel de Certeau (2003), na sua obra, *A invenção do cotidiano*, aponta para a compreensão do campo da cultura como uma arena em que conflitos sociais são constantemente negociados e sublinha a distinção entre dois tipos de operação — as "táticas" e as "estratégias". A diferença entre elas diz respeito a uma diferença de forças. As táticas são as manobras de atuação levadas adiante por agentes que

encontram nos desvios operados no uso, durante o processo de recepção e de apropriação, sua chance de ação.

> Chamo de "estratégia" o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer é isolável de um "ambiente". Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. [...] Denomino, ao contrário, "tática" um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem como lugar o do outro. [...] Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. [...] O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ocasiões. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas (Certeau, 2003, p. 46-47).

Nesse sentido, a apropriação da rua como aparato visual é entendida como "operação tática" (Certeau, 2003) e implica a conquista de um "meio de publicidade" alternativo, pelo qual diversos agentes encontram a possibilidade de representar-se visual e discursivamente (Cardoso, 2012), num processo de construção de contralegitimidades (Bourdieu, 2009).

Assim, mais do que espaço físico, parte estrutural da malha urbana, a rua é aqui entendida como lugar de construção de significados, de busca por meios alternativos de circulação de imagens, objetos e práticas culturais, constituindo-se como um "campo cultural autônomo", ou seja, como um espaço simbólico em que significações são disputadas e representações afirmadas (Bourdieu, 2009). É o que procuramos demonstrar em relação ao caso por nós estudado. Voltemos então a ele.

Fernando Baranda trabalha há mais de 50 anos como cartazista. Autodidata, começou na adolescência como letrista, pintando à mão cartazes para equipes de som no bairro onde vivia e com o tempo descobriu na serigrafia um método eficiente de reprodução gráfica e no lambe-lambe um meio poderoso de veiculação de informação. Desde a década de 1990, Baranda oferece os serviços de elaboração, produção, impressão e colagem de cartazes informativos na cidade do Rio de Janeiro. Embora ainda trabalhe com lambe-lambe, passou, há pouco mais de cinco anos, a imprimir digitalmente seus cartazes. Nosso estudo se volta àquele momento anterior. O material que analisamos é constituído dos cartazes de lambe-lambe impressos em serigrafia que, espalhados por ruas de todo o município do Rio de Janeiro — da zona oeste à zona sul, passando pela zona norte e pelo centro —, por cerca de 20 anos fizeram parte da "paisagem gráfica da cidade", como um sistema adjacente à comunicação visual formal característica desse ambiente visual (Till; Segre, 2011).

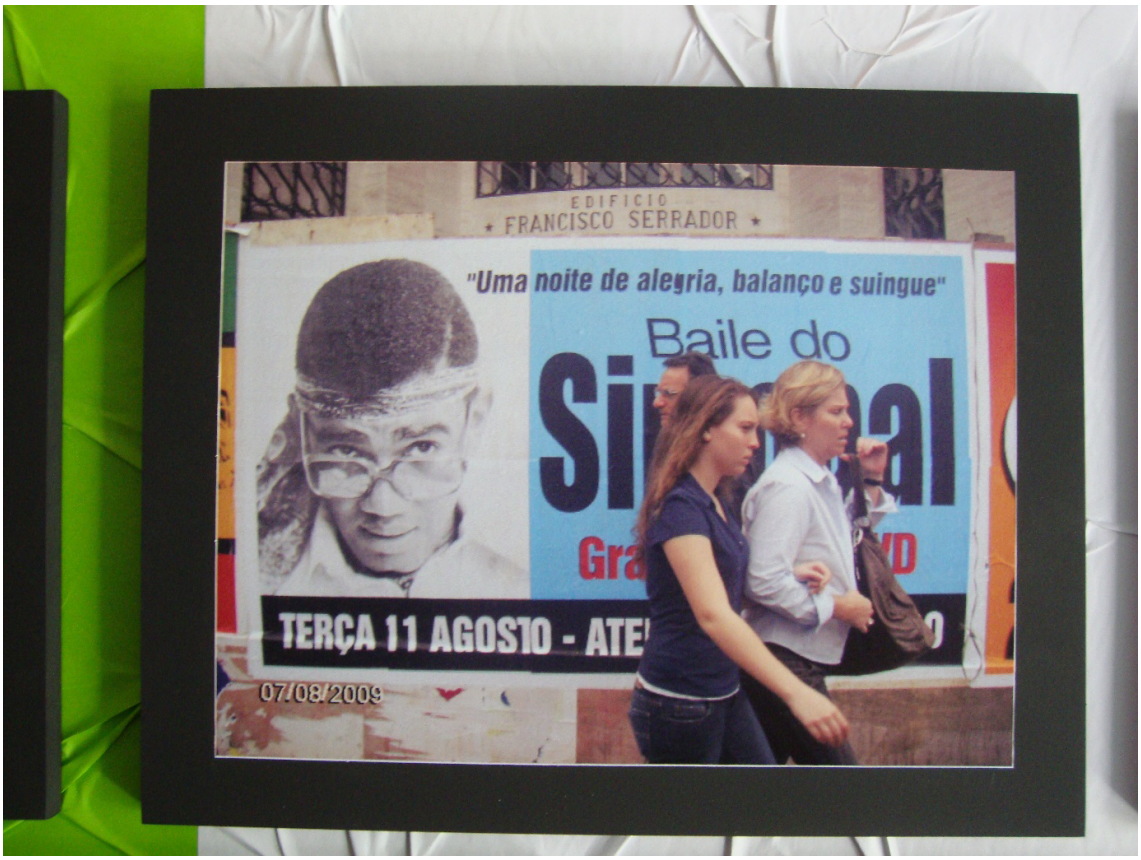
> O conjunto de elementos gráficos de uma cidade abarca segmentos relacionados à sinalização (de ruas e logradouros, trânsito, advertência/perigo, serviços, obras, identificação de edifícios, locais de interesse etc.); ao mobiliário e equipamentos urbanos; à publicidade oficial e de empresas públicas e privadas com raio de ação local, regional ou internacional; à in-

> terferências como o grafite, pichações, pinturas murais ou exposições; aos anúncios informais executados por letristas ou micreiros, entre outros. As informações têm como suporte bases fixas ou em movimento e podem ser permanentes ou efêmeras, inserindo-se no corpo da cidade e criando uma enorme textura comunicacional, a qual desejamos compreender melhor (Till; Segre, 2011).

Muitos de nós que vivemos no Rio de Janeiro ou o visitamos nesse período, especialmente aqueles — entre os quais deve estar a imensa maioria dos leitores — que têm alguma relação afetiva com o mundo do *design* visual, somos capazes de resgatar uma imagem mental daqueles objetos gráficos que tinham o nosso tamanho, que anunciavam sobretudo eventos culturais, como *shows*, lançamentos de CDs e DVDs, festivais ou exposições de arte, em grandes tipografias de cores chapadas e vibrantes, eventualmente articuladas a imagens fotográficas, e lançavam mão de uma figura de linguagem com a qual o nome do bairro onde se daria o evento assumia o nome do estabelecimento comercial que o realizaria. O que talvez poucos de nós sabemos é que esses objetos foram produzidos por uma mesma empresa, localizada num fundo de quintal de uma casa no bairro de Engenho de Dentro, na zona norte da cidade, e impressos artesanalmente em serigrafia, uma técnica milenar de impressão, e que a metonímia procurava desviar de uma possível contravenção envolvida em sua veiculação.

Hollis (2000) descreve o cartaz como o mais simples dos veículos gráficos, por ser constituído apenas de "folha avulsa, sem dobras e impressa de um lado só". Um cartaz, enquanto objeto de *design* gráfico, pertence à categoria da apresentação e da promoção, na qual imagem e palavra precisam ser econômicas e estar vinculadas a um significado único e fácil de ser lembrado. Nas ruas das crescentes cidades do século XIX, eram uma expressão da vida econômica, social e cultural, competindo entre si para atrair compradores para os produtos e público para o entretenimento. Hollis (2000) ainda explica que ao longo de vários séculos podemos observar nas artes gráficas três funções básicas que sofreram tão poucas alterações quanto o alfabeto romano. A principal função é identificar: dizer o que é determinada coisa, ou de onde ela veio. A segunda consiste em informar e instruir, indicando a relação de uma coisa com a outra. A terceira função é apresentar e promover, prender a atenção. Em complemento, Moles (2004) afirma que o cartaz é a imagem de um jogo visual argumentando com o espectador por meio de sua capacidade de sedução.

Os cartazes de Baranda eram formados por dez folhas de 96 × 66 cm cada um, constituindo duas fileiras de cinco folhas. Eram impressos separadamente, sendo reservada em cada folha uma margem de alguns centímetros para sobreposição na montagem. Compostos, atingiam 1,90 m de altura × 3,20 m de largura, um formato que dialoga perfeitamente com o ambiente em que seria inserido — a rua —, podendo ser lido com clareza tanto por quem passa de automóvel quanto pelos pedestres (Figura 1). Como nos conta o autor, esse formato foi adotado em 2005:




Fonte: Cardoso (2012).
Figura 1. Lambe-lambe de Baranda colado na rua.

> *Antes eu fazia cartazes menores, de uma folha, de duas. Mas com o tempo cheguei à conclusão de que fazer um cartaz com dez folhas era bem mais interessante do que fazer dez cartazes de uma folha apenas. O cartaz é da altura dos muros, dos tapumes. E do tamanho das pessoas que estão passando também. A maioria dos tapumes tem no máximo 2 metros. Ninguém faz um tapume de 4 metros, então não adianta você querer fazer um cartaz de 2,5 metros de altura, porque você não vai encontrar onde colar. Essas coisas você vai aprendendo na prática, mesmo* (Baranda, 2010).

Cada folha era impressa de telas de serigrafia gravadas na própria oficina, em um sistema que associava um *software* de vetorização de imagens e uma impressora de corte de filmes — equipamentos tecnologicamente de ponta na época — a um uso extremamente rústico da serigrafia.

Ferreira (1994) caracteriza a serigrafia como um procedimento de "gravura à estampilha", no qual a imagem é estampada por intermédio de uma forma destacada de uma película retida por uma malha esticada em um bastidor. Diferentemente de outras técnicas mais modernas, como a litografia, que têm sua história documentada, a serigrafia é praticada há milênios e sua origem se perdeu no tempo (Eichemberg, 1976). Não nos cabe, portanto, resgatá-la aqui, nem mesmo aprofundar-nos em sua descrição processual. O que nos interessa é sublinhar que, por se tratar de um procedimento de enorme versatilidade, é até hoje extensamente praticado. Em um mundo polarizado, sua aplicação estende-se por extremos opostos

do poderio tecnológico (Santos, 2006). Como aponta o geógrafo Milton Santos (2006, p. 25): "Ao surgir uma nova família de técnicas as outras não desaparecem. Continuam existindo. Mas o novo conjunto de instrumentos passa a ser utilizado pelos novos atores hegemônicos, enquanto os não hegemônicos continuam usando os menos atuais e menos poderosos".

A serigrafia é hoje amplamente utilizada tanto pela grande indústria, servindo a diversos setores — moda, eletrônica, automotiva, produção de embalagens, entre outros —, como por microempreendedores e produtores criativos que lançam mão de soluções técnicas de baixíssimo custo, muitas vezes improvisadas (Cardoso, 2008).

O arco tecnológico que envolve o sistema desenvolvido por Baranda, que articulava procedimentos de alta e baixa tecnicidade, se manifestava espacialmente em sua oficina. Do escritório principal, onde era realizado o *design* das peças gráficas, vetorizando e separando as camadas, e onde se cortavam e se montavam os filmes de revelação, chegávamos, na parte de trás da casa, ao setor de preparação e gravação das telas de serigrafia, equipado com uma mesa de luz construída artesanalmente, com uma caixa de madeira, lâmpadas de radiação ultravioleta, uma placa de vidro e tendo folhas de compensado e tijolos como sistema de pressão (Figuras 2, 3 e 4).

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 2. Processo de gravação da tela de serigrafia, oficina de Baranda.

Se o cartaz tivesse apenas uma cor, era preciso a gravação de dez telas de serigrafia. Mas, para um cartaz produzido por Baranda, que chegava a possuir cinco camadas de cores, poderiam ser necessárias até 50 telas. As Figuras 5 e 6 mostram o cartaz para o *show* de Cat Power, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. Para esse cartaz, foram utilizadas três cores — preta, amarela e rosa — e 30 telas. As primeiras 10 para a rosa, outras 10 para a amarela e finalmente outras 10 para a preta, que sobrepõe as outras cores. Esse cartaz exemplifica o tipo de composição que Baranda considera ideal, aquela que é prioritariamente tipográfica.

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 3. Processo de impressão da tela de serigrafia, oficina de Baranda.

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 4. Continuação do processo de impressão da tela de serigrafia, oficina de Baranda.

> *A maioria das artes sou eu que faço, mas muita coisa quem ajuda é meu filho. Ele tá fazendo faculdade de Comunicação, então quando tem que procurar foto do artista na internet, por exemplo, é ele que faz, porque ele tem mais familiaridade com esse tipo de manipulação de imagem.*
>
> *Quando eu faço a arte, o que eu procuro é simplificar a informação. Tem alguns clientes que querem pagar pouco, mas querem um monte de coisas no cartaz. Eu, por mim, trabalhava só com duas cores. Lambe-lambe de rua não tem que ter esse negócio cheio de coisas, isso acaba prejudicando a leitura. Você tem que ser objetivo: lambe-lambe é informação* (Baranda, 2010).

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 5. Lambe-lambe de Baranda colado na rua 1.

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 6. Lambe-lambe de Baranda colado na rua 2.

No começo dos anos 2000, ou seja, pouco antes do recorte temporal do nosso acervo, Baranda começou a introduzir imagens fotográficas em seus cartazes. Nesses casos, era usado um sistema de policromia, no qual a fotografia é interpretada nas quatro cores que compõem o sistema CMYK — ciano, magenta, amarela e preta. Para isso, era terceirizada a impressão dos fotolitos e, por meio deles, gravadas as telas. As Figuras 7 e 8, de cartazes do conjunto Revelação, mostram um exemplo em que podemos ver o uso da policromia articulada às áreas de impressão chapadas de Baranda. Em outros casos, Baranda utilizava filmes de retícula, também impressos fora e reservados para diversos usos, para simular o efeito degradê, como pode ser visto no cartaz da banda Jota Quest (Figura 9).

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 7. Lambe-lambe de Baranda colado na rua 3.

Pela articulação destes três artifícios — as áreas chapadas, a policromia e os filmes de retícula —, diversas soluções gráficas eram obtidas, procurando atender às demandas da clientela. No cartaz da banda Ponto de Equilíbrio (Figuras 10 e 11), composto de apenas duas cores, preta e verde, a cor preta preenche toda a área, sendo a imagem do leão formada pela vetorização das camadas em preto e verde em contraste com o branco do papel, não sendo necessária a utilização de fotolito. Já o cartaz para a festa FUNK-SE é composta apenas da imagem fotográfica gravada no fotolito, em duas camadas, das quais foi vazada a informação textual (Figura 12).

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 8. Lambe-lambe de Baranda colado na rua (detalhe).

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 9. Lambe-lambe de Baranda colado na rua 4.

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 10. Lambe-lambe de Baranda colado na rua 5.

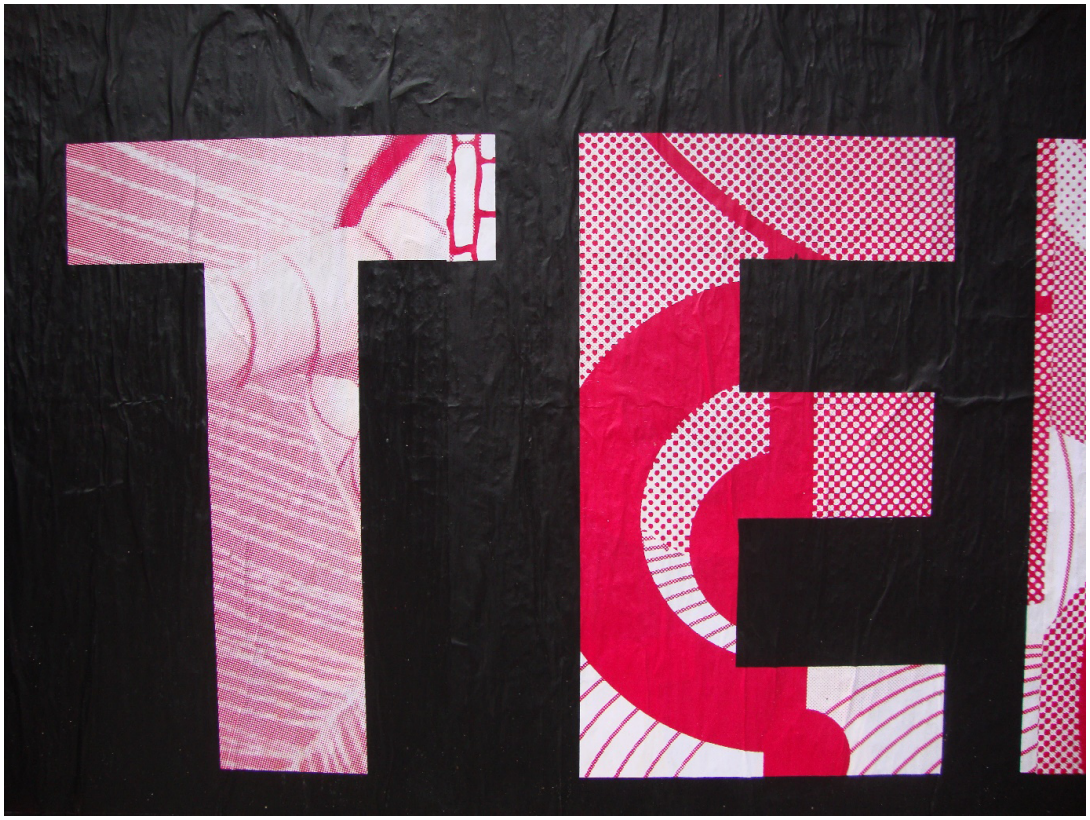
Fonte: Cardoso (2012).
Figura 11. Lambe-lambe de Baranda colado na rua (detalhe) 2.

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 12. Lambe-lambe de Baranda colado na rua 6.

> *Eu já trabalho há trinta anos com serigrafia. Não é só saber fazer a coisa e pronto. Tem um monte de problemas que você esbarra, que surgem enquanto você está fazendo o trabalho. Por exemplo, imagina um cartaz desses com todas essas cores que o cliente pede. Se você for fazer direitinho, com uma tela fotografada para cada cor, você vai acabar gastando mais de matéria-prima do que você cobrou ao cliente. Na maior parte das vezes, a segunda cor, eu corto toda à mão, porque senão, se pra cada cor eu fizer um filme, fica muito caro. Às vezes eu trabalho com sobreposição de cores: uma cor unida à outra dá uma terceira. Então, ao invés de ter três impressões na folha, você trabalha com duas só* (Baranda, 2010).

As telas nunca eram guardadas. Depois de gravadas e impressas, elas eram colocadas para reutilização. Para isso, era usada uma pistola compressora d'água, que, aplicada contra a tela, lavava a emulsão ali depositada, tornando a tela apta a novos usos. Já os fotolitos terceirizados ficavam arquivados, podendo servir novamente, caso o anunciante quisesse voltar a veicular aquela imagem.

Um exemplo interessante de reutilização criativa do material é o dos cartazes para o Tempo Festival, de teatro contemporâneo, apresentado pela Oi, empresa de telecomunicações. O material gráfico — convites, fôlderes, catálogos — criado para a programação visual do festival lançava mão do corte vazado como recurso, permitindo a leitura de ruídos gráficos — imagens e textos — por detrás da tipografia principal, cujo desenho favorecia o recorte. Para reproduzir esse efeito, Baranda lançou mão dos fotolitos usados, articulando-os de maneira aleatória, como uma camada inferior, em três versões de cores — ciano, magenta e amarela —, sobreposta pelo preto chapado em duas linhas garrafais: TEMPO / FESTIVAL (Figuras 13, 14 e 15).



Fonte: Cardoso (2012).
Figura 13. Lambe-lambe de Baranda colado na rua (detalhe) 3.

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 14. Lambe-lambe de Baranda colado na rua (detalhe) 4.

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 15. Lambe-lambe de Baranda colado na rua 7.

> *Tem um monte de soluções que a gente cria na hora, soluções artesanais. Você não aprende isso em cursos, você vai conhecendo isso com o tempo. Com esses anos todos, eu fui compreendendo e enxugando os custos para ter o melhor rendimento.*
>
> *A gente aqui usa uma tecnologia específica pra o que a gente faz. Na serigrafia você pode usar náilon importado, tinta à base de solvente etc. A gente aqui usa náilon nacional, tinta à base de água, então fica mais barato e menos tóxico* (Baranda, 2010).

As soluções desenvolvidas ao longo do seu processo produtivo, contemplando as etapas que vimos até aqui, de elaboração da arte gráfica, preparação das telas, impressão e estendendo-se ao momento de colagem dos cartazes, colocam Baranda como um verdadeiro "artífice", no sentido apresentado por Sennett (2009). Acompanhando sua atividade na oficina e ouvindo sua fala, vemo-nos diante de um conhecimento técnico desenvolvido, aprimorado — incorporado — em meio ao fazer, de percalços, acidentes de percurso, limitações materiais e econômicas.

Combinando tecnologias milenarmente separadas e terceirizando parte da produção, Baranda constituiu um sistema de produção circular, ideal para o tipo de uso a que se propunha. No período em que a primeira entrevista foi realizada, cerca de dez funcionários trabalhavam diretamente com ele, realizando os serviços de preparação e gravação das telas e impressão. Esta era feita ao fundo da oficina em um alpendre onde haviam sido projetados dois imensos secadores de papel. As cópias impressas eram penduradas duas a duas dobradas sobre uma haste de madeira de 1,5 m de largura, que era então encaixada nos secadores, que ao todo comportavam cerca de 180 impressões (Figura 4).

Nos cartazes com mais de uma de cor, essas cópias voltavam à mesa de impressão para as camadas subsequentes. Terminada essa etapa, os cartazes eram montados, numa espécie de imposição das folhas — elas eram colocadas em ordem para a colagem, ou seja, da esquerda para a direita, começando pela fileira inferior e passando para a superior —, e então dobrados. Estavam agora prontos para serem levados à rua.

> *Eu gosto desse resultado, de as pessoas ficarem… Entendeu? Gostarem de ver. Teve um evento na Fundição Progresso que fizeram uma enquete na entrada pra saber de que forma a pessoa chegou naquele evento, já que era um grupo da Bahia não conhecido. Então colocaram lá, você veio através do jornal, da rádio ou do lambe-lambe? E não fui eu que fui perguntar, foram eles que me disseram que o lambe-lambe ganhou de disparada: viemos aqui em função de um lambe-lambe na rua. Isso é legal, isso soma, entendeu?* (Baranda, 2024).

Assim como em todas as outras etapas do processo, Baranda contava nesse momento com assistentes, porém acompanhava e, muitas vezes, encaminhava pessoalmente a operação.

Diversos tipos de cola podem ser utilizados para a aplicação de cartazes de lambe-lambe — desde aquelas produzidas por materiais com pH neutro, que preservam a composição química do papel, como a de carboximetilcelulose (CMC), um aditivo derivado da celulose, solúvel em água, empregado para diversos fins, desde as indústrias farmacêutica e alimentícia até a área da conservação de livros e obras de arte —, passando por substâncias à base de adesivo vinílico até colas artesanais de baixíssimo custo, como a conhecida como "grude", feita de farinha de trigo e soda cáustica. Era esta última a utilizada por Baranda. A colagem era (e ainda é) feita exclusivamente na madrugada.

> *O cartaz fica na rua uns 10 a 15 dias. Os locais são escolhidos em função de onde vai ser o evento. Se for na zona sul, procuramos colar nas redondezas. O valor é dado a partir da quantidade de cartazes que são produzidos, entre 50 e 100. O mínimo de cartazes que eu costumo fazer é de 50. Às vezes passa um desesperado aqui, e eu acabo fazendo só 30. Mas não é bom negócio pra mim, porque eu parto de um custo alto. Já fiz 100, até 200 cartazes para alguns clientes... Mas estes colam os cartazes até em Campo Grande.*
>
> *Quando é uma quantidade maior, a gente tem até como repor o cartaz, porque vira e mexe eles são rasgados etc., então a gente faz uma espécie de manutenção. O preço, em média, é R$ 2 mil para 50 cartazes, incluindo a colagem na rua. Mas se tiver cromia esse preço dobra, por conta do custo do fotolito e da impressão.*
>
> *Eu tenho um funcionário que sai fotografando todos os cartazes para eu mandar pro cliente. Além de passar o roteiro onde estão colados os cartazes, a gente manda essas fotos que é para valorizar o serviço. As fotos são também uma maneira de controlar o trabalho dos meus funcionários* (Baranda, 2010).

Parte essencial do serviço oferecido, a colagem dos cartazes fundamentava-se numa operação de apropriação do espaço urbano como meio de publicidade. Uma espécie de mapeamento dos locais de colagem era realizada, situando-os por zonas e bairros, e, após executado o serviço, uma listagem desses pontos era enviada ao contratante. Essa ocupação territorial foi o atrativo que trouxe clientes para

Baranda, como as maiores gravadoras, produtoras culturais e casas de *show* da cidade. Foi também o que lhe garantiu uma considerável independência produtiva e financeira. Realizada de maneira informal, nos limites da lei — *barely legal*[1] —, essa operação lhe colocou paralelamente numa situação de marginalidade.

Em 2009, o recém-assumido prefeito do Rio de Janeiro Eduardo Paes criou a Secretaria Municipal de Ordem Pública, por meio da qual lançou a Operação Choque de Ordem. Conforme o *site* oficial da prefeitura do Rio:

> A desordem urbana é o grande catalisador da sensação de insegurança pública e a geradora das condições propiciadoras à prática de crimes, de forma geral. Como uma coisa leva a outra, essas situações banem as pessoas e os bons princípios das ruas, contribuindo para a degeneração, desocupação desses logradouros e a redução das atividades econômicas.
>
> Com o objetivo de pôr um fim à desordem urbana, combater os pequenos delitos nos principais corredores, contribuir decisivamente para a melhoria da qualidade de vida em nossa Cidade, foi criada a Operação Choque de Ordem.
>
> São operações realizadas pela recém criada Secretaria de Ordem Pública, que em um ano de existência vem conseguindo devolver a ordem à cidade (Rio de Janeiro, 2009).

Parte de um programa de intensificação do controle do uso do espaço público, o Choque de Ordem foi uma estratégia administrativa/discursiva de coibição de uma série de práticas que passaram a ser consideradas como desordem urbana. Entre elas, estavam aquelas que se apropriavam do espaço público como aparato visual, como cartazes de rua, lambe-lambe, *banners*, faixas, letreiros e filipetas, que passaram a ser taxados como publicidade irregular. Foi um golpe certeiro para o sistema produtivo do nosso agente.

> *Cara, tão passando o cerol direto nos cartazes, principalmente na zona sul. A prefeitura, o Choque de Ordem, a* [Companhia Municipal de Limpeza Urbana] *Comlurb... Eles estão rasgando, pintando por cima dos cartazes... O próprio cliente já começou a reclamar: "A gente cola o cartaz numa noite, no dia seguinte já foi arrancado. Como pode?". A gente vai lá, repõe, mas não adianta.*
>
> *Eu não vejo possibilidade de ser 100% legalizado. Existe uma lei para o lambe-lambe, criada pelo Cesar Maia, em 1995. Só que ela é inviável. Ela permite a exibição de cartazes na rua com finalidades culturais, colados em tapumes, desde que o proprietário da obra te dê autorização por escrito. Por exemplo, ali na Barra* [da Tijuca]*, tinha aquele condomínio Riviera, que era o maior ponto de cartazes da gente por lá. Aquilo era do Sérgio Naya. Como é que você vai chegar ao Sérgio Naya e pedir: "Posso colar cartaz no seu tapume?". Como você vai ter acesso a esse cara? Quanto você acha que ele ia cobrar pra cada cartaz colado ali?* (Baranda, 2010).

A coibição de seus cartazes, segundo Baranda concentrada da zona sul, se manifestava por meio da sua retirada, rasgando-o ou raspando-o, ou simplesmente pela rasura das informações, ambas realizadas por funcionários da Comlurb, a companhia de limpeza urbana da prefeitura do Rio (Figuras 16, 17, 18, 19 e 20).

1 *Barely Legal* foi o nome da terceira grande exposição do artista britânico de identidade anônima conhecido por Banksy, realizada em um armazém em Los Angeles, Estados Unidos, no fim de semana de 16 de setembro de 2006 (Banksy Explained, 2006).

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 16. Lambe-lambe de Barnada rateado por funcionários da Companhia Municipal de Limpeza Urbana 1.

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 17. Lambe-lambe de Barnada rateado por funcionários da Companhia Municipal de Limpeza Urbana 2.

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 18. Lambe-lambe de Barnada rateado por funcionários da Companhia Municipal de Limpeza Urbana (detalhe).

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 19. Lambe-lambe de Barnada rateado por funcionários da Companhia Municipal de Limpeza Urbana 3.

Fonte: Cardoso (2012).
Figura 20. Lambe-lambe de Barnada rateado por funcionários da Companhia Municipal de Limpeza Urbana 4.

A partir de então, uma batalha de forças passou a ser travada. Cartazes colados eram rasgados/rasurados e logo substituídos, para serem novamente rateados[2]. Boa parte do nosso acervo documenta essa queda de braço. O aprofundamento dessa disputa excede os limites físicos deste artigo. Cabe, no entanto, apontar que se trata de uma querela visualmente manifestada e que, por trás do discurso da ordem pública, se encontrava o desejo de manipular, monopolizar, controlar o espaço urbano como meio de publicidade. Em outras palavras, a própria atitude da nova administração municipal indicava o reconhecimento do poder político da rua como dispositivo visual, lugar onde representações são construídas, afirmadas, disputadas.

O intervalo de 14 anos que separa as duas entrevistas com Baranda nos informa sobre algumas mudanças significativas não só nos serviços prestados por ele, mas também na cadeia de produção de eventos culturais da cidade. No que diz respeito à operação da empresa, a primeira e mais simbólica mudança foi a diminuição expressiva da produção autoral dos modelos de cartazes serigráficos, iniciados nos anos de 2000, e que gradativamente perderam espaço com o passar dos anos. Somando-se às leis, ao tensionamento da atividade e às novas demandas do mercado, tais procedimentos tornaram-se inviáveis, visto de uma perspectiva financeira quanto de cadência de produção. A impressão digital por meio de plotadora, também utilizada na produção de cartazes *outdoor*, começou a ser adotada majoritariamente enquanto solução gráfica de 2018 em diante.

2 Originário da cultura da pixação, o "rateio" é a prática de rasurar a marca (*tag*, pixo) de um "oponente", demarcando assim aquele território (ver Cardoso, 2012).

> *Em relação a ter passado pro digital, talvez tenha sido há uns seis ou sete anos atrás, porque a serigrafia me acarretava muita mão de obra, eu precisava de 10, 12 pessoas pra produzir quantidade específica que eu tinha na época. Muita mão de obra, muita aporrinhação, mão de obra é uma coisa complicada, entendeu? E daí eu fazia o paralelo, até porque também o digital despertou muito interesse nos clientes sobre fundos com paisagens… Enfim, as elaborações das artes ficaram mais específicas* (Baranda, 2024).

A segunda modificação encontra-se nesse novo método de impressão e tecnologia, que, por consequência, demanda investimentos, estrutura, novos processos de trabalho, maquinários, capacitação, dinamicidade e outra relação no tempo de produção e exposição dos cartazes.

Tais mudanças fizeram com que Baranda adaptasse suas atividades, modificando gradualmente os seus serviços, que antes passavam por grande parte da cadeia de produção, incluindo criação, produção gráfica, mapeamento, distribuição e registro, mas que atualmente se concentram em um modelo de parceria com gráficas para a produção dos cartazes. Hoje em dia, a operação de mapeamento e colagem é feita por Baranda e uma equipe composta de apenas dois funcionários.

A oficina de 14 anos atrás não é mais uma oficina, mas sim um espaço de lazer composto de bar, jogo de dardo, objetos cênicos, uma pequena mesa de carteado e uma grande mesa de sinuca com lã mista na cor terra, na qual a equipe costuma organizar a sequência dos lambes. Em um espaço menor, acoplado à nova área de lazer, ainda com as características de oficina, há um tanque, utensílios diversos de trabalho, uma mesa grande para corte e, ao fundo, esticado na parede, um plano de trabalho, chamado por Baranda de "grade", composto do mapeamento e da ordenação das peças a serem coladas para o próximo cliente.

> *O cliente manda as artes, a gente prepara uma grade, né? E isso vai ser colado em cima do paredão. Acabou aquela grade, entra numa outra. Vai tudo encadernado que aí chega lá e só cola.* [...] *Uma coisa que o pessoal se espanta é que somos três e… É jogo rápido, tipo Ayrton Senna* (Baranda, 2024).

A terceira mudança diz respeito à reconfiguração da indústria musical ao longo dos últimos anos e às nuanças desse impacto para a atividade de Baranda. Se considerarmos também o recorte dos últimos 14 anos para esse mercado, observamos mudanças consideráveis no que diz respeito ao consumo, à comercialização e distribuição da obra musical, culminando em uma inversão comercial — antes a maior parte da receita se concentrava na venda de fonogramas, hoje ela é a venda de concertos, *shows* e festivais.

Se em 2010, Herschmann (2010) apontava para cerca de cinco dezenas de festivais independentes que ocorriam em território nacional realizados por coletivos de artistas, associações, pequenas gravadoras e/ou produtoras, de 2012 em diante se viu o *boom* de grandes festivais nacionais, assim como festivais internacionais de proporções homéricas em sua versão brasileira, não mais promovidos por pequenos produtores, mas consolidados por uma indústria de *shows* e festivais globais, com ramificações em poucas produtoras de *shows* que detêm boa parte do mercado e

eventos que controlam a operação nacional desses festivais, com faturamento anual superior a R$ 700 milhões (Rosa, 2024).

Em um breve mapeamento apenas por Rio e São Paulo, temos as primeiras iniciativas do Queremos! (2010), o retorno do Rock in Rio após um hiato de 10 anos (2011), a chegada do Lollapalooza (2012), Coala Festival (2014), Tomorrowland Brasil (2015), as primeiras edições do Rock the Mountain e do Festival Queremos! (2018), assim como o Coquetel Molotov, originalmente do Recife (PE), ganhando sua primeira edição em terras paulistas em 2018. No pós-pandemia, já em 2022 houve as edições do MITA Festival e do Primavera Sound ocorrendo tanto em São Paulo quanto no Rio, além da primeira edição do Arena Jockey (2023) no Rio de Janeiro. Durante o processo de pré-produção e agendamento de filmagem, o Baranda passou por colagens na Marina da Glória (Festival Clássicos do Brasil), e posteriormente acompanhamos suas atividades de colagem para o Arena Jockey 2024.

*"Aqui nós já temos pra entrar em refilamento, já tá sendo feito Rock The Mountain em Itaipava e Ludmilla Numanice em São Paulo.* [...] *Sem contar que a gente tá lá colando e daqui a pouco tem Djavan lá passando o som. É bacana, é uma coisa que contagia"* (Baranda, 2024).

Além destes fatores socioeconômicos e estruturais da indústria cultural, a perseguição a que foi sujeito acabou levando Baranda a deixar de lado o sistema produtivo serigráfico que nós analisamos aqui, para adotar procedimentos de impressão digital, à medida que seu território de atuação era cerceado e sua oferta de mercado, de certa maneira, minada. Uma conquista para monótonos, monotemáticos e monocromáticos higienizadores urbanos. Uma lástima para nós, amantes das artes gráficas. Vida que segue para nosso artífice.

A despeito da marginalidade a que foram submetidos, esses cartazes de lambe-lambe impressos em serigrafia tiveram presença massiva na cidade. Oscilando entre a formalidade e a informalidade, coibidos pela administração municipal, contratados pelas maiores produtoras culturais do país, facilmente identificados pelo formato e pelas soluções gráficas utilizadas, esses impressos deixaram uma marca na memória gráfica do Rio de Janeiro.

## REFERÊNCIAS

CARDOSO, Pedro Sánchez. **A Lithos Edições de Arte e as transições de uso das técnicas de reprodução de imagens**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CARDOSO, Pedro Sánchez. **Gráfica de rua: estratégias e táticas na cultura visual de rua do Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

BANKSY EXPLAINED. Barely Legal. Los Angeles, October 2006. **Banksy Explained**, 2006. Disponível em: https://banksyexplained.com/barely-legal-los-angeles-2006/. Acesso em: 2 jan. 2025.

BARANDA, Fernando. **Fernando Baranda:** entrevista [12 jun. 2010]. Entrevistador: Pedro Sánchez. Rio de Janeiro: Engenho de Dentro, 2010.

BARANDA, Fernando. **Fernando Baranda:** entrevista [30 out. 2024]. Entrevistador: Alberto Pereira. Rio de Janeiro: Engenho de Dentro, 2024.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 99-181.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2003.

EICHEMBERG, Fritz. **The art of the print**. Nova York: Abrams, 1976.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra:** introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. 2. ed. São Paulo: Editora da Cidade de São Paulo, 1994.

FONSECA, Leticia Pedruzzi. Introdução: memória gráfica brasileira. **Chapon Cadernos de Design / Centro de Artes / UFPEL**, v. 2, n. 1, p. 6-24, 2021.

HERSCHMANN, Micael. Crescimento dos festivais de música independente no Brasil. *In*: SÁ, Simone P. (Org.). **Novos rumos da cultura da música**. Porto Alegre: Sulinas, 2010. p. 267-304.

HOLLIS, Richard. ***Design* gráfico:** uma história concisa. Tradução de Carlos Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOLES, Abraham Antoine. **O cartaz**. Tradução de Miriam Garcia Mendes. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LESCHKO, Nadia Miranda; DAMAZIO, Vera Maria Marsicano; LIMA, Edna Lúcia Oliveira da Cunha; ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Memória gráfica brasileira: notícias de um campo em construção. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 11., 2014. **Anais** [...]. São Paulo: Blucher, 2014. v. 1, n. 4. p. 791-802.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. Londres: Routledge, 2000.

NAVARRO, Luiz. **Pele de propaganda:** lambes e *stickers* em Belo Horizonte [2000-2010]. Belo Horizonte: edição do autor, 2016.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. **Choque de Ordem**. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: https://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137. Acesso em: 2 jan. 2025.

ROSA, Silvia. 30e, de Pepeu Correa, disputa a liderança na indústria de *shows*. **Valor**, 2024. Disponível em: https://pipelinevalor.globo.com/negocios/noticia/30e-de-pepeu-correa-disputa-a-lideranca-na-industria-de-shows.ghtml. Acesso em: 2 jan. 2025.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** técnica e tempo. razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TILL, Joy; SEGRE, Roberto. **Paisagem gráfica da cidade:** flanando por Ipanema e Leblon. 2011. Disponível em: https://intervencoestemporarias.com.br/wp-content/uploads/2016/11/CIDI84774final.pdf. Acesso em: 2 jan. 2025.

## Sobre os autores

**Pedro Sánchez:** doutor em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
**Alberto Pereira:** mestrando em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

**Conflito de interesses:** nada a declarar – Fonte de financiamento: nenhuma.
**Contribuições dos autores:** Sánchez, P.: Conceituação, Investigação, Metodologia e Primeira Redação. Pereira, A.: Investigação, Metodologia, Primeira Redação e Edição.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.102977-101

# Narrativas da modernidade: design editorial e cultura visual na revista *Senhor* (1959–1964)

## *Narratives of modernity: editorial design and visual culture in* Senhor *magazine (1959–1964)*

Gabriela De Laurentis[I], Plínio Balbino[I]


## RESUMO

Este artigo investigou a revista *Senhor* (1959–1964) como artefato de memória gráfica e sua atuação como mediadora cultural em um Brasil marcado pelas tensões entre modernidades e patriarcado. Embora reconhecida por sua sofisticação gráfica e editorial, a revista ainda requer análises que a situem no campo do design como fenômeno social, especialmente em relação às representações de gênero e às escolhas visuais e editoriais que refletem o contexto sociopolítico da época. Partindo de uma abordagem sistêmica, foram analisadas prioritariamente as capas das 16 primeiras edições da revista, publicadas entre março de 1959 e junho de 1960, assim como outros elementos do projeto gráfico, por meio de uma análise semiótica articulada à literatura especializada e às referências contextuais do período. Os resultados apontaram para a atuação da revista na consolidação de um imaginário elitizado e masculino da modernidade brasileira, combinando influências locais e internacionais. A pesquisa contribuiu para os estudos sobre design editorial e cultura visual ao destacar a revista como expressão das dinâmicas socioculturais e das estruturas de poder no Brasil do século XX. Além disso, enfatizou o papel das revistas ilustradas como mediadoras de valores culturais e agentes na construção da memória gráfica.


**Palavras-chave:** Memória gráfica. Design editorial. Gênero. Identidade cultural. Revistas ilustradas.


## *ABSTRACT*

*This article investigates Senhor magazine (1959–1964) as an artifact of graphic memory and its role as a cultural mediator in a Brazil marked by the tensions between modernities and patriarchy. Although recognized for its graphic and editorial sophistication, the magazine still requires analysis that places it within the field of design as a social phenomenon, especially in relation to gender representations and the visual and editorial choices that reflect the sociopolitical context of the time. Using a systemic approach, it primarily analyzes the covers of the first sixteen issues of the magazine, published between March 1959 and June 1960, as well as other graphic design elements, through a semiotic analysis articulated with specialized literature and contextual references of the period. The results point to the magazine's role in consolidating an elitist and masculine imagery of Brazilian modernity, combining local and international influences. The research contributes to the studies on editorial design and visual culture by highlighting the magazine as an expression of the sociocultural dynamics and power structures in 20th-century Brazil. Furthermore, it emphasizes the role of illustrated magazines as mediators of cultural values and agents in the construction of graphic memory.*


***Keywords:*** *Graphic Memory. Editorial design. Gender. Cultural identity. Illustrated magazines.*

[I]Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mails: gdelaurentis@esdi.uerj.br; pbalbino@esdi.uerj.br
**Recebido em:** 24/02/2025. **Aceito em:** 19/05/2025

## INTRODUÇÃO

A memória gráfica desempenha um papel central nos estudos sobre cultura material e design gráfico, conectando a história dos artefatos visuais à construção de identidades culturais. Nesse contexto, artefatos gráficos contribuem significativamente para a formação de narrativas visuais e a preservação de símbolos que refletem as dinâmicas sociais e culturais de uma sociedade (Farias; Braga, 2018). Esses elementos, muitas vezes considerados efêmeros, acumulam significados históricos e culturais que fortalecem a percepção coletiva de unidade e singularidade cultural (Assmann, 2011).

Por sua vez, os estudos de cultura material demonstram como objetos de consumo carregam e transformam significados culturais ao longo do tempo, visto que os bens materiais vão além de seu uso prático, atuando como mediadores de valores, práticas sociais e identidades (Miller, 2002; McCracken, 2007). Essa abordagem amplia a compreensão do design gráfico, que deixa de ser visto como uma atividade estética para se consolidar como um campo interdisciplinar passível da análise de dinâmicas culturais e sociais, especialmente em contextos de modernização e consumo.

No Brasil do século XX, as revistas ilustradas desempenharam um papel importante como artefatos de memória gráfica, contribuindo para a circulação de ideias e para a consolidação de novos campos, como o design. Essas publicações não eram meros produtos editoriais, mas instrumentos de construção de memória coletiva, articulando referências visuais e discursivas em um momento de profundas transformações no país, como a urbanização acelerada, a industrialização, a modernização cultural, o surgimento de novas identidades sociais, além de intensos debates e mudanças no cenário político marcados por períodos de democracia e autoritarismo (Martins, 1995).

Como artefatos que integram o que podemos chamar de patrimônio cultural, as revistas configuram-se como fontes possíveis para compreender as relações socioculturais que lhes deram suporte. Além da capacidade de "representar a dinâmica da história" (Martins, 2009, p. 281), ao reunir e interconectar textos, imagens e narrativas que registram correntes de pensamento e valores que moldaram a sociedade brasileira, as revistas permitem analisar as transformações gráficas e sociais do período. Em outras palavras, refletem "seu potencial de representação de públicos específicos, visões de mundo e valores particulares da ampla segmentação social do país" (Martins, 2009, p. 296).

A revista *Senhor*, publicada entre 1959 e 1964, exemplifica o papel das revistas ilustradas como mediadoras de memória gráfica e cultural no Brasil. Essa transcendeu sua função como produto editorial e tornou-se um documento cultural significativo de seu tempo. Criada como um empreendimento de pequeno porte, a publicação sintetizou as transformações pelas quais passou o design editorial brasileiro nos anos 1960, articulando modernidade e cultura por meio de uma linguagem gráfica sofisticada e inovadora ancorada no predomínio da ilustração como elemento central da comunicação visual (Melo, 2006).

O estado da arte sobre revistas ilustradas culturais no Brasil e na América Latina tem se consolidado, destacando seu papel na cultura e no design gráfico. O livro *A revista no Brasil* (2000) traça um panorama histórico dessas publicações no século XX, enquanto Niemeyer (2002), em sua tese de doutorado, analisa o design gráfico de *Senhor* como ponte entre o modernismo internacional e a cultura brasileira. Por outro lado, Bustamante (2007), orientada por Niemeyer em sua dissertação, investiga, por meio da semiótica, o uso das cores em *Senhor*, aprofundando-se como seus elementos gráficos refletiam as transformações culturais do Brasil e o equilíbrio entre identidade nacional e modernidade global.

Partindo desse panorama, este artigo discutiu como a revista *Senhor* contribuiu para a construção de narrativas visuais e discursivas que refletiram e moldaram algumas dinâmicas culturais no Brasil entre 1959 e 1964. Além disso, explorou de que maneira sua linguagem gráfica e editorial dialogava com o contexto sociopolítico da época. Apesar da reconhecida sofisticação editorial e gráfica, a revista ainda carece de mais análises aprofundadas sobre seu papel como mediadora cultural, capaz de compreender o design como um processo social promotor de outras modernidades no contexto brasileiro dos anos 1960.

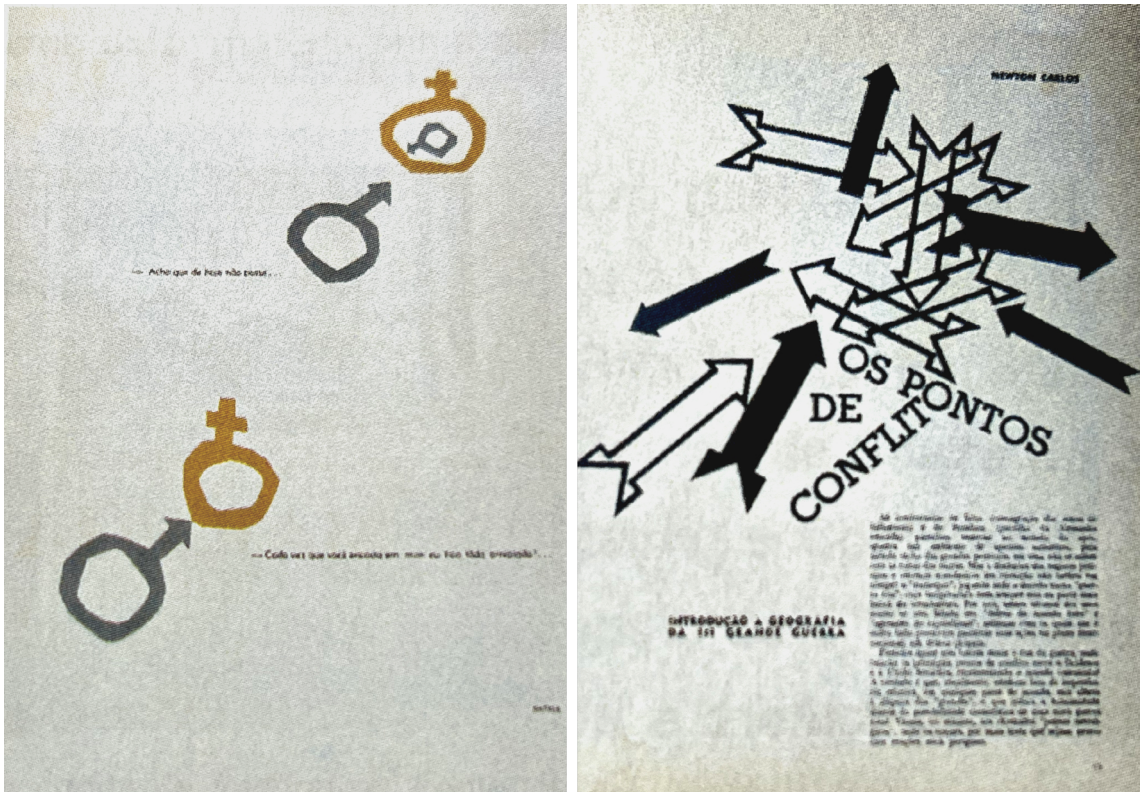
Parte-se da hipótese de que as narrativas de modernidade promovidas pela revista *Senhor* dialogavam com valores patriarcais ainda presentes na sociedade brasileira. A convivência de inovação estética e manutenção de hierarquias tradicionais sugere uma tensão própria da modernidade no país: enquanto projetava uma imagem moderna e cosmopolita, a revista também evidenciava limites sociais e culturais de seu tempo. Ao analisar suas escolhas visuais e discursivas, o estudo propôs refletir sobre a reafirmação de padrões de gênero mesmo em propostas consideradas avançadas ou vanguardistas.

O objetivo geral deste trabalho foi investigar como a revista *Senhor* atuou como artefato de memória gráfica e sua contribuição para discursos culturais e visuais no Brasil dos anos 1960. Para isso, realizou-se análise semiótica das capas das 16 primeiras edições (1959 e 1960), mapeando temas, imagens e editoriais ancorados em estudos acadêmicos e publicações sobre a revista, além de uma consideração contextual, de modo a situar os materiais analisados em relação à memória gráfica, ao design editorial e ao ambiente sociocultural do período.

O artigo organizou-se da seguinte maneira: primeiro, investigou-se a trajetória do projeto gráfico e editorial da revista *Senhor*, analisando suas escolhas visuais e narrativas no contexto da memória gráfica e da cultura visual. Em seguida, examinou-se como a linguagem gráfica da publicação dialogava com o cenário sociopolítico brasileiro entre 1959 e 1964, refletindo as transformações culturais e os debates em torno da modernidade no país. Por fim, discutiu-se o papel da revista na articulação de possibilidades de modernidade alternativas, evidenciando sua atuação como mediadora cultural e suas contradições ao reafirmar estruturas elitizadas de classe e gênero.

## REVISTA *SENHOR*: UM ARTEFATO DE MEMÓRIA GRÁFICA

Criada na cidade do Rio de Janeiro, a revista destacou-se por seu enfoque na cultura e pela forte presença da ilustração em sua linguagem visual (Melo, 2006). Sua proposta editorial buscava um alto padrão tanto em conteúdo quanto em apresentação gráfica, direcionando-se a um público intelectualizado e economicamente privilegiado (Niemeyer, 2002). Cada elemento da revista era tido como parte da construção de uma experiência estética singular, conforme Figura 1. Esse caráter distinto permitiu que a revista fosse percebida como um cartão de visitas da qualidade editorial, preocupando-se mais com prestígio do que com lucro imediato (Basso, 2005).




Fonte: Bustamante (2007, p. 53).
Figura 1. Exemplos de uso da tipografia como ilustração na revista *Senhor*: n. 6, p. 19 (1959) e n. 7, p. 13 (1959).

O público da revista era composto majoritariamente por homens da elite econômica e intelectual, muitos dos quais clientes da Editora Delta, que já consumiam produtos culturais de elite, como a Enciclopédia Delta Larousse, livros de autores modernos e clássicos, discos de bossa nova e jazz importado, entre outros. Esse repertório reforçava uma imagem de sofisticação e erudição alinhada ao ideal de modernidade cultivado pelas páginas da revista *Senhor*. Seu perfil era de profissionais liberais e empresários que buscavam *status* social por meio da cultura. O valor da assinatura da revista reforçava esse posicionamento, sendo significativamente mais alto que o de publicações populares, como *Manchete* e *O Cruzeiro*, consolidando-se, assim, como um símbolo de distinção social e intelectual (Niemeyer, 2002; Basso, 2005; Melo, 2006).

O conteúdo editorial da revista abrangia cultura, política, economia e entretenimento, com ênfase no jornalismo cultural. Refletindo a modernização do Brasil nos anos 1960 e as transformações vividas pela sociedade, a diversidade temática de *Senhor* fez dela um dos principais retratos desse período. A predominância de textos literários e críticos reforça a importância da revista como espaço de formação intelectual e difusão cultural (Basso, 2005; Melo, 2006).

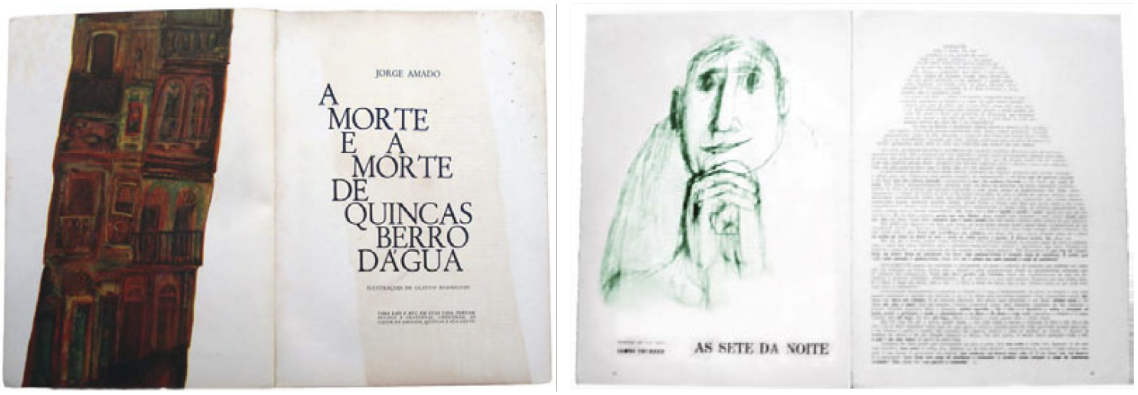
Visualmente, a revista combinava elementos como artes plásticas, cartum, fotografia e tipografia, resultando em uma diagramação diferenciada (Melo, 2006) (Figura 2). Seu projeto gráfico influenciou gerações de designers e consolidou um padrão estético que reverberou em publicações posteriores.

Fonte: Bustamante (2007, p. 52, 84 e 86).
Figura 2. Exemplos de diagramação experimental com recursos tipográficos na revista *Senhor*: n. 6, p. 66 (1959); n. 13, p. 98 (1960); e n. 14, p. 26 (1960).

O estilo editorial e visual de *Senhor*, marcado pelo cosmopolitismo e pela busca de identidade própria, reflete um período de transição no design e na comunicação gráfica brasileiros. Essa influência ocorreu em um contexto de intensas transformações na imprensa brasileira, sobretudo nos anos 1950, quando um surto de modernização atravessou a economia, a cultura e os meios de comunicação. *Senhor* surge nesse ambiente fértil, integrando um movimento que reinterpretava modelos internacionais — especialmente os das escolas francesa e britânica —, combinando-os com ideias locais. Esse processo resultou em um estilo singular e abriu espaço para projetos editoriais mais ousados, como o da própria revista (Basso, 2005). Sua diagramação rompia com os modelos tradicionais, adotando uma abordagem livre e experimental (Figura 3). Logo nas primeiras edições, a ausência de um *grid* rígido revelava um planejamento atento à relação de conteúdo e forma, buscando uma experiência visual marcante e coesa (Bustamante, 2007).

A revista *Senhor* pode ser compreendida como artefato de memória gráfica, com base no pensamento de Farias e Braga (2018), que define esse campo

como um meio de resgate e reavaliação de artefatos visuais, sobretudo de impressos efêmeros, com o intuito de recuperar ou estabelecer um sentido de identidade local. Dessa forma, *Senhor*, como produto editorial de sua época, constitui-se como um testemunho da produção gráfica nacional e para a compreensão das dinâmicas comunicacionais e estéticas vigentes no período, articulando uma leitura singular e provocativa da realidade nacional em diálogo com as dinâmicas de consumo da época.



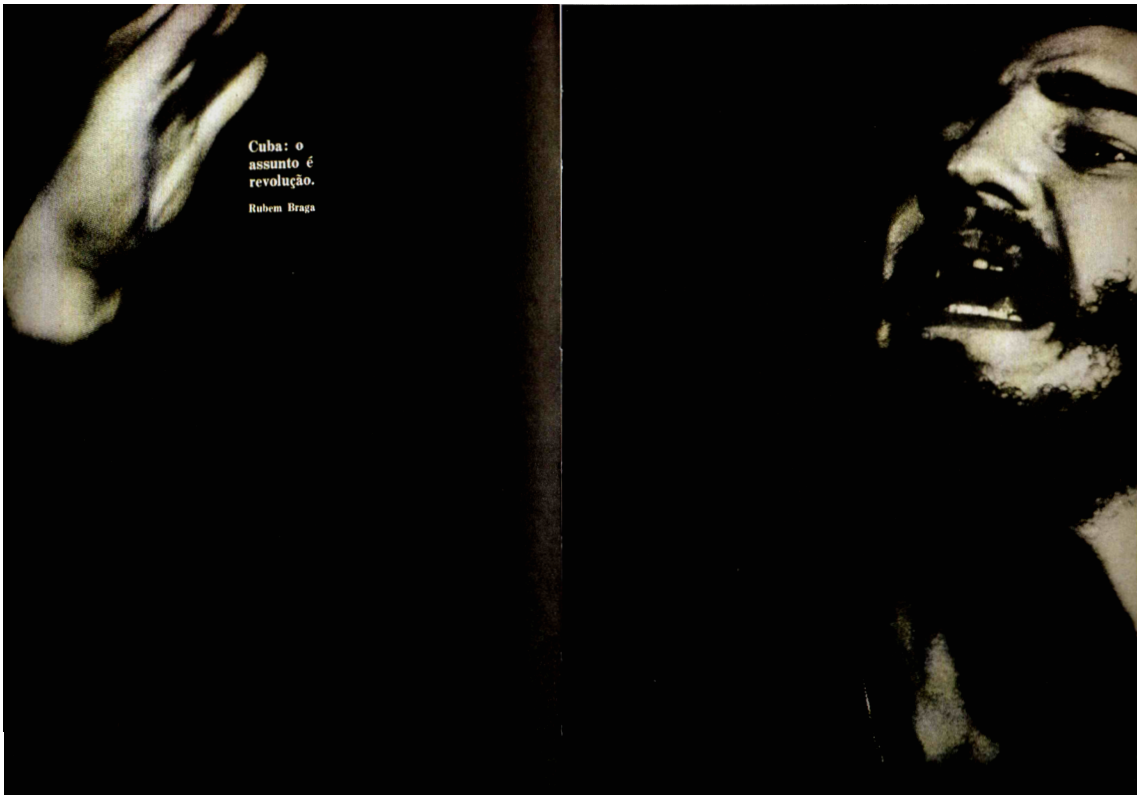

Fonte: Bustamante (2007, p. 84 e 85).
Figura 3. Exemplos de manchas gráficas na revista *Senhor*: n. 4, p. 50–51 (1959) e n. 3, p. 38–39 (1959).

## IMPRESSÃO DE UM BRASIL DE TRANSFORMAÇÕES (1959–1964)

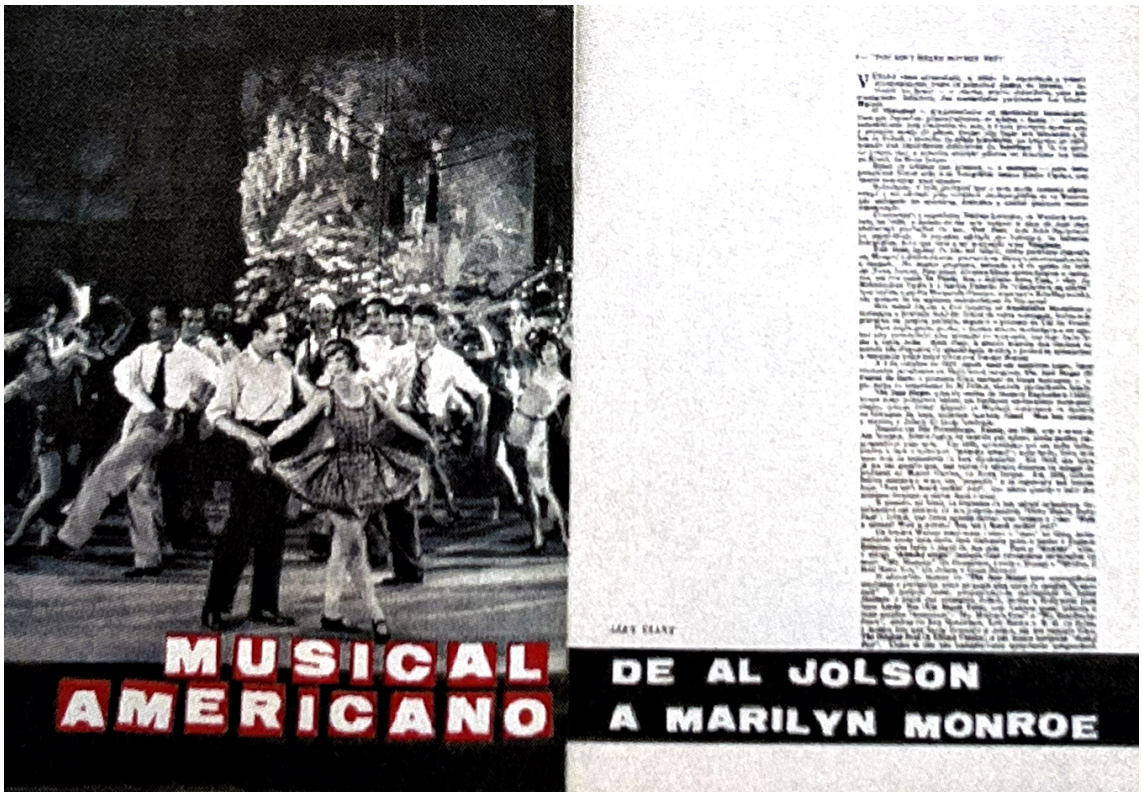
O período de publicação da revista (1959-–1964) coincidiu com profundas mudanças na sociedade brasileira. No campo político, o país vivia os últimos anos da experiência democrática antes do golpe militar de 1964. A era desenvolvimentista, impulsionada pelos governos de Juscelino Kubitschek e João Goulart, foi marcada pela industrialização, urbanização acelerada e fortalecimento de uma classe média emergente, que se tornava também um público consumidor de cultura.

Além de acompanhar as mudanças culturais, a revista contribuiu para a construção de discursos visuais e textuais que refletiam as transformações em curso no Brasil. A revista consolidou-se como espaço que não apenas refletia, mas articulava as transformações culturais dos anos 1960, por meio de uma curadoria editorial ativa, com exemplos como ensaios visuais que dialogavam com o Cinema Novo — como fotografias em preto e branco de cidades em transição — e em dossiês que mesclavam contos de Lygia Fagundes Telles e críticas de arte, promovendo o cruzamento de linguagens (Figura 4).

No campo do design como argumento político, a revista utilizava colagens gráficas que subvertiam hierarquias visuais, misturando cultura popular e anúncios de luxo, rompendo com a linearidade narrativa. Seções como "Panorama Internacional" contrastavam temas como Broadway e arte concreta brasileira, evidenciando dilemas entre cosmopolitismo e identidade nacional (Figura 5).




Fonte: Bustamante (2007, p. 79).
Figura 4. Uso de fotografia em preto e branco em matéria sobre expedição a Cuba, na revista *Senhor*, n. 16, p. 18–19 (1960).




Fonte: Bustamante (2007, p. 52).
Figura 5. Reportagem sobre espetáculos na Broadway, na revista *Senhor*, n. 11, p. 34–35 (1959).

Apesar de sua breve trajetória, a revista *Senhor* segue como referência para compreender as interseções de design, cultura e política na história brasileira, ainda que com alcance restrito e segmentado. Inserida no contexto de modernização promovido pelo governo JK — cuja meta de "50 anos em 5" simbolizava o avanço da industrialização e da urbanização —, a publicação expressava os contrastes de um país em transição. Como destacou Jacques Lambert em artigo na própria revista, havia no Brasil um polo moderno e industrializado no Sul e no Sudeste, coexistindo com regiões amplamente marginalizadas. *Senhor*, nesse cenário, tornou-se tanto documento desse momento quanto espaço de reafirmação dos valores da elite urbana beneficiada por tais transformações. Suas escolhas visuais e editoriais também refletiam hierarquias sociais, raciais e de gênero, abordadas de forma mais detalhada nas seções seguintes deste trabalho.

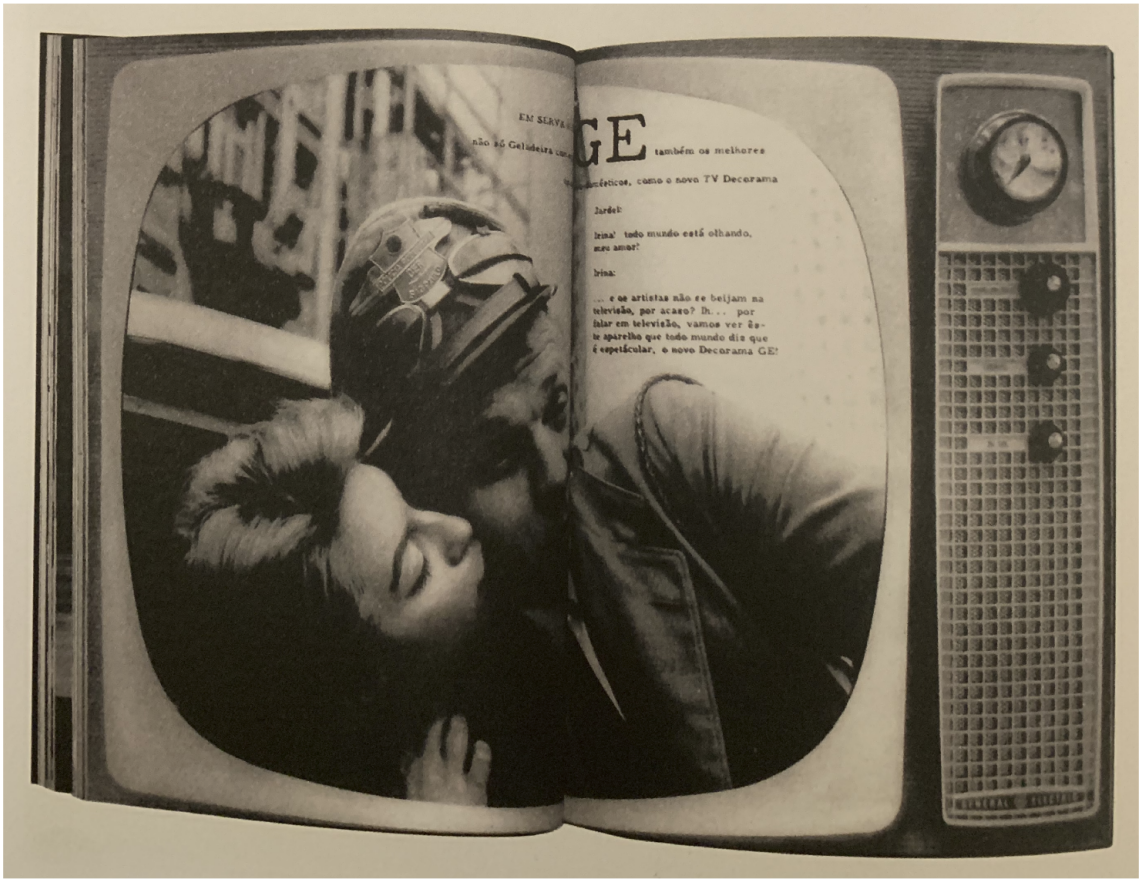
As visualidades na revista *Senhor*, sob a direção artística de Carlos Scliar (Instituto Cultural Casa Museu Carlos Scliar, 2025), refletiam o ideário modernizante e, simultaneamente, estruturas de opressão desse projeto de país. Concebida e conduzida por homens, operava com um olhar editorial marcado por apagamentos. A experimentação estética destacava-se nas capas, que optavam por pinturas em vez de fotografias, conferindo à publicação um caráter artístico e exclusivo, alinhado à busca por distinção simbólica e identidade cultural (Niemeyer, 2002; Basso, 2005; Melo, 2006).

A singularidade gráfica de *Senhor*, ao retratar aspectos do cotidiano das elites brasileiras, ajudou a cristalizar um imaginário predominantemente masculino, branco e classista. Essa construção resultou do diálogo com referências internacionais, especialmente das revistas *The New Yorker* e *Esquire*, que influenciaram sua estética e narrativa (Basso, 2005). A combinação de influências estrangeiras com elementos de brasilidade produziu um editorial alinhado ao discurso da modernização, ao mesmo tempo que o legitimava graficamente e culturalmente.

A publicidade foi um dos elementos estratégicos na disseminação do ideal modernizante. O crescimento econômico e a urbanização nos anos 1950 estimularam uma nova dinâmica de consumo, acompanhada pelo fortalecimento das agências e da propaganda como forma de alcançar esse mercado emergente (Basso, 2005). Inserida nesse contexto, a revista *Senhor* organizou seus anúncios de modo integrado ao projeto gráfico, reservando as primeiras e últimas páginas para publicidade, o que contribuía para a coesão visual e a sofisticação da publicação (Figuras 6 e 7).

Muitos desses anúncios foram produzidos pela própria equipe de arte da revista, transpondo os padrões da publicidade tradicional e reforçando o ideal de refinamento (Melo, 2006). Produtos como televisores da *GE* e máquinas de lavar da *Bendix*, que haviam acabado de chegar ao Brasil nos anos 1960, figuravam entre os itens anunciados, simbolizando o avanço tecnológico e a promessa de conforto e eficiência doméstica oferecidos pelo progresso industrial (Figuras 6 e 7).

Fonte: Melo (2006, p. 143).
Figura 6. Publicidade de eletrodomésticos na revista *Senhor*: máquinas de lavar *Bendix*.




Fonte: Melo (2006, p. 143).
Figura 7. Publicidade de eletrodomésticos na revista *Senhor*: televisores da *GE*.

Com base nessas considerações, o design de *Senhor* pode ser compreendido como parte de um processo social na medida em que não apenas refletiu os discursos modernizantes da época, mas também os acompanhou e reforçou. Ao apresentar estéticas, consolidar valores e ampliar narrativas que ajudaram a construir determinada visão de modernidade no Brasil, a revista exemplifica a ideia de que "o design sempre teve a função elementar de um agente de mudança que interpreta transformações de todos os tipos — sociais, políticas, econômicas, [...] culturais [...] etc." (Rawsthorn, 2024, p. 13). Desta forma, a publicação evidencia o design como um campo interdisciplinar inserido em um ecossistema cultural mais amplo, em constante diálogo com dinâmicas sociais externas.

## "UMA REVISTA PARA O SENHOR": ANÁLISE DAS NARRATIVAS DISCURSIVAS E VISUAIS

Ao longo de sua primeira fase, reconhecida como período áureo da publicação, datado de março de 1959 a janeiro de 1961, a revista *Senhor* consolidou-se como uma referência cultural e de vanguarda, com narrativas que privilegiavam temas culturais, políticos e econômicos, permeados por um humor característico da época. Sob a direção de Nahum Sirotsky, e Carlos Scliar na direção de arte, reunia uma equipe de jornalistas, artistas plásticos, ilustradores e escritores de renome, conferindo à publicação identidade única e marcante no cenário editorial brasileiro da época (Niemeyer, 2002; Basso, 2005).

A equipe gráfica que auxiliava Carlos Scliar no projeto gráfico da revista era composta também pelo "gaúcho Glauco Rodrigues[1] e pelo carioca Jaguar[2], então desenhista de humor da revista *O Cruzeiro*" (Melo, 2006, p. 107). Ainda que de forma breve, Bea Feitler[3] também contribuiu com a equipe gráfica em 1960, como assistente de arte, e já mostrava o potencial da então designer. Juntos, ajudaram a consolidar a revista como espaço de experimentação visual e articulação discursiva. A essa formação, somaram-se Caio Mourão — assistente de arte que ingressou praticamente junto com Feitler — e o publicitário Michel Burton, que sucedeu a Glauco Rodrigues na direção de arte após a edição n. 25 (correspondente ao segundo aniversário da publicação).

A proposta de projeto editorial permitiu à *Senhor* não apenas explorar conteúdos diversos, mas também estabelecer uma plataforma para debates intelectuais, privilegiando a qualidade do texto e a relevância histórica da literatura. A linha editorial da revista fundamentava-se na crença da difusão da cultura como um valor primordial. Para tanto, a direção da publicação investiu na contratação

1 Glauco Rodrigues (1929–2004) foi um artista plástico, ilustrador e designer gráfico brasileiro. Ligado ao movimento modernista, sua obra transitou entre o expressionismo, o surrealismo e a *pop art*, explorando temas da cultura brasileira com ironia e crítica social.

2 Jaguar (Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe, 1932–2021) foi um cartunista, ilustrador e designer gráfico brasileiro, conhecido por seu humor irreverente e sua atuação na imprensa alternativa.

3 Bea Feitler (1938–1982) foi uma designer gráfica brasileira que revolucionou o design editorial com seu trabalho inovador. Em *Senhor*, contribuiu para a modernização visual da revista, antecipando a abordagem ousada que marcaria sua carreira internacional em publicações como *Harper's Bazaar* e *Rolling Stone.*

de colaboradores prestigiados, adquirindo artigos, ensaios, resenhas críticas, reportagens e, sobretudo, textos literários inéditos. A remuneração oferecida pela revista era superior à média praticada no mercado, o que favorecia a atração de escritores consagrados e talentos emergentes. Esse modelo resultou na publicação constante de textos literários inéditos, garantindo aos autores a manutenção de seus direitos autorais. Dessa maneira, *Senhor* conseguiu reunir um vasto time, promovendo a coexistência de autores já consagrados e de novos talentos que, anos mais tarde, se tornariam grandes nomes da literatura nacional e internacional (Basso, 2005; Melo, 2006).

Priorizava artigos e crônicas jornalísticas, com foco em análises culturais e políticas. Entre os colaboradores estavam os educadores Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro, que discutiam a educação como fator essencial na formação da identidade nacional. No campo político e filosófico, destacava-se o diplomata, dicionarista e filólogo Antônio Houaiss, com reflexões sobre nacionalismo e a *intelligentsia* brasileira, e o sociólogo e economista francês Jacques Lambert, com sua tese dualista sobre o Brasil rico e pobre. O economista Celso Furtado contribuía com estudos sobre o desenvolvimento econômico, enquanto Jean-Paul Sartre analisava o teatro burguês (Basso, 2005).

O caráter multifacetado de *Senhor* também se manifestava nas crônicas de viagens, que reuniam contribuições de Fernando Sabino, Otto Maria Carpeaux e Vinícius de Moraes. Já na crítica de arte, a revista contava com a participação expressiva de Alex Viany, que abordava temas ligados ao cinema. O jornalismo esportivo, por sua vez, era representado por Armando Nogueira. No campo das reportagens e dos artigos sobre política e economia, destacava-se a presença de Newton Carlos (Basso, 2005). A diversidade temática da publicação evidenciava sua proposta de oferecer um conteúdo abrangente e elitizado, orientado pelo critério da excelência textual.

*Senhor* também se ocupou da divulgação de textos literários de renomados autores estrangeiros, publicando obras de nomes como Ernest Hemingway, Leon Tolstoi, William Faulkner, Mark Twain, T. S. Eliot, F. Scott Fitzgerald, Dorothy Parker, Franz Kafka, Thomas Mann, D. H. Lawrence e Bertolt Brecht (Niemeyer, 2002; Basso, 2005). Essa curadoria literária posicionou a revista como espaço de intercâmbio cultural, reforçando seu papel como mediadora desse fluxo, além de permitir ao público brasileiro o acesso a textos de diferentes tradições literárias, considerados de alta qualidade.

Além da literatura estrangeira, a revista *Senhor* valorizou a produção literária nacional, publicando inéditos de autores consagrados, como Nelson Rodrigues (Boca de Ouro, 1960), Graciliano Ramos (Pequena História da República, 1960), e Jorge Amado (A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água, 1959), reforçando sua curadoria voltada à literatura brasileira e contribuindo para o fortalecimento de sua identidade cultural e a consolidação de sua influência no meio intelectual da época.

No âmbito do cinema e do teatro, *Senhor* também se destacou ao apresentar os movimentos modernos que buscavam intelectualizar e autonomizar a produção

cinematográfica, conferindo-lhe o *status* de obra de arte. Em relação ao teatro, a revista acompanhou e reverenciou os movimentos de renovação do teatro brasileiro, que tinham como proposta levar ao palco a realidade do país e contribuir para a construção de uma identidade nacional (Basso, 2005).

Quanto às visualidades, nos primeiros 16 números da revista *Senhor*, publicados em 1959 e 1960, é possível observar um padrão gráfico e conceitual que reflete a construção da masculinidade e das relações de gênero no contexto da época. Segundo Bustamante (2007), durante esse período, as capas eram ilustradas por membros do departamento de arte da revista ou artistas reconhecidos — em apenas uma edição, a capa foi exclusivamente tipográfica. A presença masculina nessas capas manifestava-se de maneira recorrente, seja como protagonista, seja em posição de superioridade ou dominação em relação às figuras femininas.

## PATRIARCADO ILUSTRADO: 16 CAPAS DA REVISTA *SENHOR* (1959 E 1960)

Esta seção analisou a representação de gênero nas capas das 16 primeiras edições da revista *Senhor* (1959 e 1960). As visualidades projetavam um ideal moderno de masculinidade, ao mesmo tempo que reafirmavam hierarquias de gênero. Propomos refletir sobre como essas imagens contribuíram para um imaginário patriarcal consonante aos valores da elite da época. Essa abordagem surgiu organicamente durante a pesquisa, partindo da recorrente centralidade masculina nas capas e da ausência ou subalternização de figuras femininas.

As reflexões a seguir partem das capas das 16 edições iniciais da revista *Senhor* (Figura 8). Inspiradas nas análises semióticas e nos apontamentos de Lucy Niemeyer (2002), da primeira edição da revista *Senhor,* em março de 1959, em sua tese de doutorado, faremos a seguir uma síntese que abrirá caminho para novos questionamentos e futuras discussões.

A primeira capa, de Carlos Scliar, estabelece um cenário icônico do Rio de Janeiro ao evocar a paisagem de Copacabana (Figura 9). O fundo preto e branco reproduz a sucessão infinita das ondas do mar, criando um movimento rítmico que se repete na figura feminina representada. Niemeyer (2002) descreve essa figura como uma mulher de formas voluptuosas, cabelos negros soltos, que caminha a passos largos pela praia, atraindo o olhar de um homem sentado em um banco próximo à areia. Esse homem, posicionado abaixo do nome da revista, estabelece uma relação direta com a ideia de um "Senhor" observador.

A interação visual dos dois personagens reforça um olhar masculino que se apropria da feminilidade em um jogo de desejo e contemplação. Além disso, a mirada do homem não se volta apenas para a mulher, mas também para o leitor, transformando-o em um observador voraz que acompanha o requebrado da caminhante. A cena sintetiza uma das principais dinâmicas presentes nas capas da revista: a valorização do olhar masculino como agente dominante e a objetificação do corpo feminino.

Fonte: Bustamante (2007, p. 51).
Figura 8. Capas da revista *Senhor*: 16 edições datadas de março de 1959 a junho de 1960, números 1 a 16, apresentadas da esquerda para a direita, de cima para baixo.

Na segunda capa (Figura 9), de Glauco Rodrigues, essa relação hierárquica dos gêneros intensifica-se ao apresentar uma figura masculina expansiva, em um vermelho intenso, sugerindo imposição, impondo-se sobre uma figura feminina retraída, representada na cor amarela, sugerindo vulnerabilidade, e coberta de letras. A personagem feminina parece estar em seu ambiente de trabalho, num fundo laranja que exprime tensão.

Possivelmente, é uma secretária datilografando, enquanto o homem, com as mãos sobre seu ombro e próximo a seu peito, exibe um gesto de posse e autoridade. A cena remete à estrutura social, em que o homem ocupava um papel dominante, enquanto a mulher, mesmo quando inserida no ambiente profissional, era percebida como subordinada.

Fonte: Bustamante (2007, p. 51).
Figura 9. Capas da revista *Senhor*: números 1 e 2, com autoria de Carlos Scliar e Glauco Rodrigues, respectivamente (1959).

A terceira capa, de Glauco Rodrigues, reforça essa perspectiva ao representar um casal em uma mesa, onde apenas o rosto do homem é completamente visível, enquanto o da mulher está parcialmente fora da moldura da revista (Figura 10). Ambos estão trajados de maneira elegante, o homem usando terno e gravata borboleta e a mulher, vestido decotado. A postura dos personagens sugere uma interação em que o homem, com as mãos no queixo e o corpo inclinado para a frente, demonstra expansivamente interesse. Em contraste, a mulher mantém o olhar voltado para baixo, numa posição de recato e introspecção, explicitando a hierarquia de gênero predominante na sociedade, o que reforça estereótipos de feminilidade discreta.

A quarta capa, de Glauco Rodrigues, traz uma variação na abordagem da representação feminina ao exibir várias mulheres em cima de um carro (Figura 10). No entanto, essas figuras são desenhadas de maneira menos figurativa, em poses que enfatizam seus corpos, usando vestidos que destacam suas curvas. A disposição caótica das figuras femininas na capa, associada à falta de individualidade de cada uma, reforça uma percepção da mulher como um objeto de desejo coletivo, fragmentado e acessório ao universo masculino. O carro, por sua vez, tradicionalmente associado à masculinidade e a *status*, pode ser interpretado, ao lado das figuras femininas, como os possíveis interesses de "consumo" do homem.

Na quinta capa, também de Glauco Rodrigues, a presença masculina manifesta-se de forma implícita por meio da sugestão de um ambiente de sedução e conquista (Figura 11). A composição apresenta uma taça com um pouco de bebida, um cachimbo, dois sapatos femininos, aparentemente deixados de qualquer jeito, e uma garrafa de bebida em um fundo vermelho amarronzado intenso.

Fonte: Bustamante (2007, p. 51).
Figura 10. Capas da revista *Senhor*: números 3 e 4, com autoria de Glauco Rodrigues (1959).

Fonte: Bustamante (2007, p. 51).
Figura 11. Capas da revista *Senhor*: números 5 e 6, com autoria de Glauco Rodrigues (1959).

A ausência de figuras humanas não impede a construção de uma narrativa visual que remete à presença de um homem, possivelmente um "senhor" que participou de um encontro, e a atmosfera remete a um imaginário sedutor. O vermelho amarronzado reforça esse motivo sensual e noturno, evocando uma estética ligada ao universo masculino boêmio e hedonista.

A sexta capa, de Glauco Rodrigues, recorre a uma figura mitológica para representar o ideal masculino de poder e elegância: um centauro, cuja parte humana veste-se de maneira extremamente sofisticada, com terno, gravata, colete e cartola (Figura 11). A escolha dessa figura híbrida de homem e cavalo reforça a dualidade de civilização e instinto, racionalidade e força bruta. A vestimenta impecável sugere um homem pertencente à elite, enquanto a parte equina remete a um lado selvagem e viril. Essa composição visual dialoga diretamente com a construção da masculinidade no período, em que o homem idealizado era simultaneamente culto e dominante, racional e vigoroso, aristocrático e imponente.

A sétima capa, considerada a mais relevante de Carlos Scliar em termos de design (Figura 12), apresenta dois rostos: um masculino, à esquerda, e um feminino, à direita (Melo, 2006). A pintura criada especialmente para a capa destaca-se pelo uso intencional dos espaços vazios. A figura masculina ocupa área maior e olha de cima, com expressão de superioridade. Já a mulher, com batom vermelho e olhar levemente abaixado, aparece em escala reduzida. A diferença no enquadramento e na direção dos olhares estabelece uma hierarquia visual, na qual o homem domina o campo simbólico e discursivo, enquanto a figura feminina é colocada em posição secundária, reforçando padrões de gênero que marcaram a linguagem editorial da revista.

Fonte: Bustamante (2007, p. 51).
Figura 12. Capas da revista *Senhor*: números 7 e 8, com autoria de Carlos Scliar e Glauco Rodrigues, respectivamente (1959).

A oitava edição apresenta uma abordagem abstrata em tons de azul, sem uma narrativa visual evidente ou uma figura central claramente identificável (Figura 12). Nessa capa, Glauco Rodrigues trata de uma incursão pelo expressionismo abstrato informal, uma escolha estilística que se diferencia das capas anteriores, que frequentemente trabalhavam a figura masculina de forma explícita (Melo, 2006). No entanto, a identidade editorial da revista mantém uma coerência estética que dialoga com o público-alvo masculino da época. A ausência de uma figura humana não implica, necessariamente, uma neutralidade visual, mas pode abrir espaço para interpretações mais subjetivas.

A nona capa apresenta um *close* no rosto da obra *O Escolar*, de Vincent van Gogh (Figura 13). A escolha de um quadro clássico para estampar a capa da revista pode ser interpretada como um esforço de reafirmação intelectual e cultural, alinhando-se à imagem do leitor idealizado de *Senhor*: um homem sofisticado, culto e apreciador das artes. A presença de um jovem escolar no centro da composição também pode remeter à valorização da erudição e do aprendizado contínuo, aspectos frequentemente associados à masculinidade intelectualizada.

Fonte: Bustamante (2007, p. 51).
Figura 13. Capas da revista *Senhor*: números 9 e 10, com detalhe de obra de Van Gogh e autoria de Jaguar, respectivamente (1959).

A décima capa (Figura 13), criada por Jaguar para a edição de dezembro de 1959, é considerada uma das mais emblemáticas da revista *Senhor* (Sarmento, 2000 *apud* Basso, 2005). Suas contribuições foram decisivas para a construção de uma identidade visual que combinava sofisticação e ironia na representação do homem moderno. Nessa capa, Jaguar representa o ideal masculino da revista: um homem de meia-idade, cuidadoso e sensível, alinhado ao perfil de um leitor intelectualizado.

A imagem equilibra altivez e delicadeza, simbolizadas pela postura ereta da figura masculina e pela flor que ele segura: trata-se de um retrato tanto da revista quanto de seu leitor — ou, ao menos, de como ambos desejavam ser vistos (Melo, 2006).

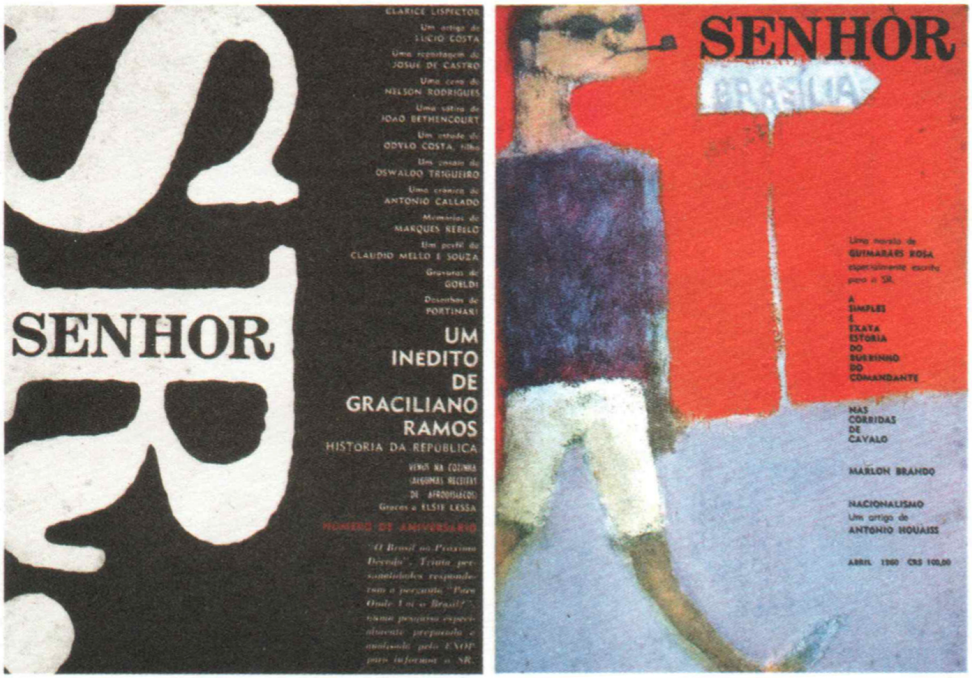
A décima primeira edição, de Glauco Rodrigues, traz na capa o sol que adquire um rosto masculino inserido em um fundo azul-escuro (Figura 14). A iconografia solar, tradicionalmente associada ao poder, reforça a simbologia da masculinidade como força central e orientadora. Se a luz do sol é frequentemente vinculada à razão e à clareza, a presença de um rosto masculino pode ser interpretada como a personificação do homem como guia, aquele que ilumina e define os rumos do conhecimento e da cultura. Essa leitura dialoga com o público leitor que, de certa forma, se enxerga como protagonista da modernidade, valor central da revista.

Fonte: Bustamante (2007, p. 51).
Figura 14. Capas da revista *Senhor*: números 11 e 12, ambas de autoria de Glauco Rodrigues (1960).

A décima segunda capa, de Glauco Rodrigues, que data de fevereiro de 1960, traz um homem vestido como um *pierrot*, com um chapéu cônico tombado na cabeça (Figura 14). Ele aparece recostado, quase caído, transmitindo a impressão de embriaguez, com olhos perdidos e um leve sorriso. Sua roupa colorida remete ao universo carnavalesco, sugerindo uma figura masculina que se distancia da rigidez tradicionalmente associada à masculinidade séria e austera. No entanto, essa representação pode estar vinculada a uma dimensão boêmia, frequentemente romantizada no contexto masculino da época.

A décima terceira capa, também de autoria de Glauco Rodrigues, é "exclusivamente tipográfica", em que explicita que "SR." é abreviatura de "Senhor" (o que muitas pessoas não percebiam). Desde então, as capas passaram a ser identificadas

com o nome da revista por extenso (Figura 15). Essa escolha pode ser compreendida como um experimento gráfico, mas também como um reflexo da identidade visual da revista, que não se limitava à representação figurativa da masculinidade, mas também explorava sua presença por meio do design e da linguagem.



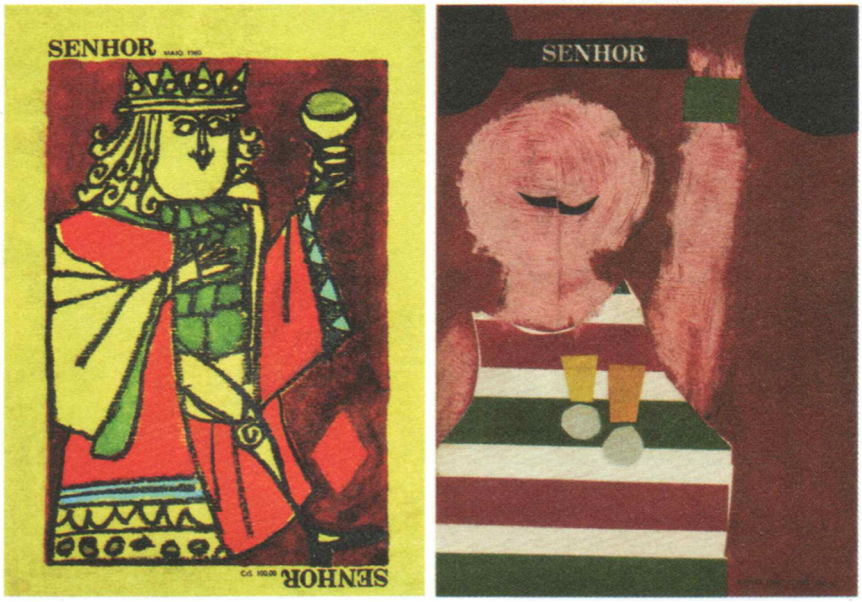

Fonte: Bustamante (2007, p. 51).
Figura 15. Capas da revista *Senhor*: números 13 e 14, ambas de autoria de Glauco Rodrigues (1960).

A décima quarta capa, de abril de 1960, de autoria de Glauco Rodrigues, apresenta um homem trajando camisa, bermuda, óculos escuros e cachimbo, caminhando em direção a uma placa que aponta para Brasília (Figura 15). A composição sugere um viajante, um explorador moderno que se dirige à capital recém-inaugurada em 21 de abril de 1960. A escolha de Brasília como destino reforça a conexão da figura masculina com os ideais de progresso e modernidade, temas recorrentes na narrativa constituída pela revista, e o diálogo com os acontecimentos da época.

A décima quinta capa, de Glauco Rodrigues, propõe uma releitura da carta do Rei do baralho, um símbolo de poder e estratégia (Figura 16). Essa representação associa a masculinidade à liderança e à tomada de decisões. O uso do ícone do rei, adaptado ao contexto gráfico da revista, acentua o diálogo de *Senhor* com a ideia de um leitor que se vê como protagonista, a carta mais importante no baralho de sua vida social, profissional e intelectual.

Por fim, a décima sexta capa, de Bea Feitler, datada de junho de 1960, apresenta um halterofilista erguendo um halter com apenas uma mão e exibindo duas medalhas no peito (Figura 16). Esta é a primeira de apenas três capas de *Senhor* feitas por uma mulher, Bea Feitler. Essa imagem evoca a força física e o desempenho atlético, elementos tradicionalmente valorizados na construção da masculinidade.

A figura do atleta medalhista evoca a valorização da *performance* masculina, seja no campo intelectual, seja no físico, que exprime ainda um "misto de exibicionismo e simpatia" (Melo, 2006, p. 116).




Fonte: Bustamante (2007, p. 51).
Figura 16. Capas da revista *Senhor*: números 15 e 16, da autoria de Glauco Rodrigues e Bea Feitler, respectivamente (1960).

Essas capas reforçam a coerência visual e conceitual da revista *Senhor* que, ao longo de suas edições, construiu um imaginário masculino multifacetado, mas sempre centrado na figura do homem como referência de poder, cultura e sofisticação. As diferentes abordagens gráficas e narrativas utilizadas nas capas demonstram como a publicação articulava elementos visuais para dialogar com seu público-alvo, consolidando-se como um espaço de afirmação da masculinidade no contexto editorial brasileiro da época.

Apesar de seu apelo à modernidade, tanto no conteúdo quanto no design, a revista *Senhor* reforçava valores patriarcais enraizados na sociedade brasileira. Isso se expressava nos temas escolhidos, no tom dos textos e, principalmente, nas capas, as quais sintetizavam um discurso concordante aos interesses da elite masculina. Dirigida, editada e ilustrada majoritariamente por homens, a publicação não apenas refletia, mas também naturalizava uma visão de mundo centrada na figura masculina como detentora do poder simbólico, cultural e material.

A noção de masculinidade promovida pela *Senhor* seguia um modelo hegemônico, no qual o homem branco, culto e economicamente privilegiado, era apresentado como referência universal da experiência humana. Conforme Kimmel (1998 *apud* Voks; Silva, 2022), sociedades constroem ideais normativos de masculinidade,

os quais se tornam padrões culturais. Na *Senhor*, esse ideal aparece nos protagonistas dos textos e na iconografia das capas, que delineavam um cânon do homem moderno. Apesar de abordar ideias modernas e progressistas, a revista mantinha rígidos recortes de classe e gênero, limitando quem podia ser representado e a quem se destinava. Assim, reafirmava um imaginário excludente, voltado à elite intelectual e masculina da época.

As capas analisadas permanecem reproduzindo simbolicamente o patriarcado, mesmo quando parecem deslocadas dos estereótipos mais óbvios da masculinidade. A presença recorrente de figuras masculinas enquadradas como referências de autoridade, intelecto ou sofisticação ilustra como a publicação construía um imaginário de masculinidade voltado exclusivamente para um público masculino burguês. Esse fenômeno está diretamente relacionado às dinâmicas de poder que forjaram a sociedade brasileira.

Como argumenta Oliveira (2004 *apud* Voks; Silva, 2022), os homens da classe média, ao se enxergarem como seres humanos universais, naturalizam seus privilégios e deixam de reconhecer como gênero, raça e classe afetam suas próprias experiências e as daqueles que são sistematicamente excluídos. *Senhor*, ao operar dentro dessa lógica, reverberava um discurso que legitimava esse olhar universalizante e o reforçava por sua identidade editorial.

Baseamo-nos na análise de Voks e Silva (2022) sobre a revista *Cláudia*, que evidencia como, décadas depois, outra publicação ainda reforçava a manutenção do sistema patriarcal. De maneira semelhante, *Senhor*, décadas antes, refletia essa mesma lógica de subalternização, na qual os homens eram representados como detentores de corpos, territórios e recursos, enquanto o patriarcado operava como um sistema que assegurava essa titularidade, funcionando tanto como norma social quanto como mecanismo de reprodução dessa estrutura hierárquica (Voks; Silva, 2022).

Esse princípio manifestava-se em *Senhor* não apenas no apagamento sistemático de mulheres e outros grupos sociais em suas páginas, mas também na reafirmação do homem como detentor quase que exclusivo da cultura e do conhecimento. Essa narrativa construída no silêncio das imagens de capa dessas 16 edições reafirmava uma noção de homem que se define pela posse do saber e do capital cultural, estabelecendo barreiras invisíveis que limitam o acesso a esses espaços para aqueles que não compartilham do mesmo perfil social.

## REVISTA *SENHOR*: ENTRE MODERNIDADES E TENSÕES CULTURAIS

O modernismo, como movimento global, é frequentemente associado ao progresso tecnológico e à ideia de uma "vida melhor por meio da tecnologia" (Tunstall, 2023, p. 50, tradução nossa). No entanto, essa narrativa oculta os danos causados por tecnologias produzidas em massa, que perpetuam desigualdades e exploração, especialmente em contextos coloniais e pós-coloniais. No Brasil, esse modernismo hegemônico ganhou contornos específicos, especialmente a partir da década de 1930, quando o Estado passou a adotar a estética modernista como parte de um projeto nacional-desenvolvimentista (Niemeyer, 2002).

No entanto, a modernidade no Brasil não se limitou à reprodução de modelos europeus. Simultaneamente às expressões de valores funcionalistas, houve um movimento de resgate e atualização de elementos da cultura brasileira, que buscava conciliar tradição e inovação. Esse processo foi impulsionado pelo contato de artistas e intelectuais com as vanguardas europeias, resultando em uma produção estética diversificada, que abrangia as artes plásticas, a literatura, a música e o design gráfico (Niemeyer, 2002).

Por desempenhar papel central como plataformas para a circulação de ideias e culturas, as revistas são produtos culturais e agentes formadores de valores e narrativas de mundo. Por meio delas, discursos foram construídos, seja para resistir a um universalismo eurocêntrico e propor interpretações situadas e plurais da prática projetual, seja para ser apenas mais um reforço de colonialidades, com pitadas locais.

A revista *Senhor* emergiu nesse contexto como um espaço de experimentação e inovação, desafiando as fronteiras entre alta cultura e cultura popular. *Senhor* era uma revista de cultura que se apoiava em uma postura comportamental moderna, refletindo as transformações sociais e culturais do período (Melo, 2006). Desse modo, desempenhou um papel de mediação de referências locais e globais, articulando debates culturais, especialmente no campo da literatura, e políticos, com temas voltados ao progressismo do Brasil com as transformações mundiais.

Além de as revistas dessa época produzirem expressões vibrantes de modernismo artístico, esses conteúdos impactaram atitudes e comportamentos para além das elites (Cardoso, 2022). Esse impacto, nas décadas de 1950 e 1960, quando o Brasil passou por um processo acelerado de industrialização e urbanização, refletiu-se profundamente na cultura visual e material do país. No interior desses movimentos, desenvolveram-se projetos de vanguarda voltados à aproximação com a cultura popular, amparados no símbolo do nacionalismo. A revista *Senhor* apresentou-se como um espaço de experimentação e crítica, ainda que sutil a esse movimento (Basso, 2005).

A heterogeneidade do projeto gráfico da *Senhor* expressava as tensões entre tradição e modernidade em âmbito local e global, sintetizando um Brasil em transformação. Embora vinculada ao modernismo, a revista não se limitava à reprodução de modelos estrangeiros, refletindo uma modernidade múltipla e desigual. Para alguns, ela apontava para o socialismo; para outros, alinhava-se aos interesses das elites e ao nacional-desenvolvimentismo.

Enquanto promovia progresso e consumo, também aprofundava desigualdades. De um lado, uma elite com acesso a bens culturais e bairros planejados; de outro, uma população marginalizada, excluída dos benefícios desse desenvolvimento (Niemeyer, 2002; Basso, 2005).

O modernismo promovido por *Senhor* priorizava a experimentação, rejeitando o modelo de massas dos países centrais que, embora prometesse progresso universal, perpetuava desigualdades. O conceito de modernidade alternativa surgiu como resposta a essas tensões, propondo formas flexíveis de relacionar-se com o mundo. O projeto gráfico de *Senhor* refletia esse pensamento efervescente, transitando

entre os limites do modernismo e, por vezes, desafiando-o. Ao integrar elementos locais e globais, a revista não apenas dialogava com o *ethos* da sociedade, mas também contribuiu para a construção de uma modernidade plural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da análise de elementos gráficos, textuais e editoriais da revista *Senhor*, em articulação com seu contexto sociopolítico e cultural, compreendeu-se seu papel como artefato de memória gráfica e mediador cultural. Como os resultados apontam, embora inovadora no design editorial e na linguagem visual, a revista construiu um espaço discursivo voltado a um público intelectualizado e elitista, promovendo uma visão específica da modernidade brasileira. *Senhor* articulava um imaginário sofisticado de masculinidade e cultura, alinhado a referências estrangeiras, mas também reafirmava hierarquias de classe e gênero. Apesar de representar transformações culturais e políticas da época, seu discurso restringia-se a um ideal normativo, excluindo outras vivências e reforçando desigualdades estruturais.

Como artefato de memória gráfica, a revista *Senhor* é um documento que captura, ainda que discretamente, valores e opressões que historicamente se perpetuam no tecido social brasileiro. No campo das representações, imagens não são apenas ilustrações neutras da realidade, elas são partícipes da construção do imaginário coletivo. No contexto de *Senhor*, essa lógica traduz-se na ausência sistemática de qualquer representação que escape aos moldes da masculinidade branca, de elite e culturalmente privilegiada. A publicação, ao longo de suas edições, não abria espaço significativo para a pluralidade de vivências e experiências masculinas existentes no Brasil, restringindo-se a um ideal normativo de homem que reforçava as desigualdades de gênero, raça e classe. A seletividade temática da revista *Senhor* — centrada em literatura, artes plásticas, comportamento sofisticado e debates intelectuais — dialogava com um público letrado e elitizado, que se via como protagonista da modernidade.

Mais que veículo de entretenimento ou reflexão, a revista funcionava como instrumento de distinção social. A linguagem, as referências e a construção de um leitor ideal evidenciam este objetivo: consolidar um espaço discursivo que reafirmasse a masculinidade como domínio exclusivo, garantindo a reprodução do modelo patriarcal. *Senhor*, assim, torna-se testemunho de como representações visuais e discursivas sustentam (e ainda sustentam) estruturas sociais excludentes e hierarquizadas.

Ao analisar a revista sob uma perspectiva crítica, constatamos que, apesar da proposta moderna e inovadora, *Senhor* não rompia com os valores patriarcais. Ao reafirmar o homem branco, letrado e de elite como centro das representações, reforçava hierarquias que excluíam outros grupos da visibilidade cultural. Seu legado, portanto, ultrapassa o impacto gráfico e histórico, pois revela como a cultura visual atua como dispositivo de poder: molda percepções, consolida privilégios e perpetua desigualdades estruturais. A revista exemplifica como projetos esteticamente progressistas podem, simultaneamente, manter estruturas excludentes sob uma aparência de modernidade e sofisticação.

Este trabalho contribui para os estudos sobre memória gráfica, design editorial e cultura visual no Brasil, explorando o vasto material disponível para compreender as dinâmicas estéticas e intelectuais da época. Ao propor novas leituras sobre a relação entre design gráfico e processos sociopolíticos, evidencia como as escolhas visuais da revista *Senhor* refletiam hierarquias de classe e gênero, além das intenções de seus produtores. Assim, o estudo enriquece o campo da história do design ao incorporar uma abordagem que vai além da estética, considerando os significados culturais e políticos presentes nas práticas editoriais dos anos 1960.

Apesar das contribuições, o estudo enfrentou limitações que impactaram os resultados. O recorte temporal (1959–1964) permitiu foco na fase inicial da revista (1959 e 1960), mas impediu a análise de desdobramentos posteriores. A escolha das 16 primeiras edições também foi desafiadora, pelo acesso restrito e pela falta de digitalização. Outra limitação foi a escassez de estudos recentes sobre *Senhor*, cuja literatura disponível data majoritariamente dos anos 2000 e tem acesso restrito. Além disso, a impossibilidade de consultar todas as edições comprometeu a abrangência da análise.

Para estudos futuros, recomenda-se aprofundar a pesquisa em diferentes direções. Uma possibilidade é a análise comparativa de *Senhor* com outras revistas contemporâneas, especialmente latino-americanas, para investigar como diferentes publicações articularam discursos sobre modernidade e identidade cultural. O recorte também pode ser ampliado para incluir questões de raça, gênero e classe, analisando como tais aspectos foram tratados ou silenciados visual e textualmente. Como desdobramento, propõe-se uma análise sistemática do grau de inovação de *Senhor*, considerando seu impacto no editorial brasileiro e seu diálogo com revistas internacionais da mesma época.

## REFERÊNCIAS

A REVISTA NO BRASIL. São Paulo: Abril, 2000.

ASSMANN, Jan. **Cultura e memória**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BASSO, Eliane Fátima Corti. **Revista Senhor: modernidade e cultura na imprensa brasileira**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2005.

BUSTAMANTE, Cibele. **As cores na revista Senhor**. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: https://www.esdi.uerj.br/projetos/2535/as-cores-na-revista-senhor. Acesso em: 28 jan. 2025.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco:** arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

FARIAS, Priscila Lena; BRAGA, Marcos da Costa. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.

INSTITUTO CULTURAL CASA MUSEU CARLOS SCLIAR. **Portal**. Instituto Cultural Casa Museu Carlos Scliar. Disponível em: https://carlosscliar.com.br/sobre/. Acesso em: 21 fev. 2025.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista:** imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp, 1995.

MARTINS, Ana Luiza. Fontes para o patrimônio cultural: uma construção permanente. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (Ors.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 280-308.

MCCRACKEN, Grant. Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 99-115, mar. 2007. https://doi.org/10.1590/S0034-75902007000100014

MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro:** anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MILLER, Daniel. **Cultura material e consumo de massa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

NIEMEYER, Lucy Carlinda da Rocha de. **O design gráfico da revista Senhor: uma utopia em circulação**. 323f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

RAWSTHORN, Alice. **design como atitude**. São Paulo: Ubu, 2024.

TUNSTALL, Elizabeth. **Decolonizing design:** a cultural justice guidebook. Londres: MIT Press, 2023.

VOKS, Douglas Josiel; SILVA, Vivian da Veiga. A manutenção do patriarcado através da imagem de um novo homem na revista Claudia (Década de 1990). **Fronteiras**, v. 24, n. 44, p. 224-239, 8 jul. 2022. https://doi.org/10.30612/frh.v24i44.16522

## Sobre os autores

**Gabriela De Laurentis:** doutoranda em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora associada do Laboratório de Pesquisa NUDE Design Corpo Tecnopolítica.
**Plínio Balbino:** mestrando em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisador associado do Laboratório de Pesquisa CURA Cultura Urbanismo Resistência.

**Conflito de interesses:** nada a declarar – **Fonte de financiamento:** Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
**Contribuições dos autores:** De Laurentis, G.: Conceituação, Curadoria de Dados, Análise Formal, Investigação, Metodologia, Administração do Projeto, Visualização, Escrita – Primeira Redação, Escrita – Revisão e Edição. Balbino, P.: Conceituação, Curadoria de Dados, Análise Formal, Investigação, Metodologia, Administração do Projeto, Visualização, Escrita – Primeira Redação, Escrita – Revisão e Edição.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.1029102-123

# 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 Siqueira[I], Marcos da Costa Braga[I]


## 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*


[I]Universidade 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 *("Brazilianness") 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-historiográfica. 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<br>· tamanho<br>· proporções<br>· estrutura (caixa)<br>· forma<br>· cor | · direção<br>· alinhamento<br>· continuidade/ segmentação<br>· variação (forma ou estrutura)<br>· espaço entre letras<br>· elementos associados | · largura da coluna<br>· espaço entre palavras<br>· alinhamento<br>· entrelinha<br>· tonalidade da mancha de texto<br>· formato da coluna<br>· espaço entre parágrafos<br>· recuos<br>· marcação de linhas, parágrafos, ou bloco de texto | · grade<br>· espaço entre colunas<br>· espaço entre blocos de texto<br>· alinhamento dos blocos de texto<br>· hierarquia<br>· relação blocos de texto × imagens<br>· elementos demarcadores de blocos de texto | · aspectos materiais<br>· aspectos dinâmicos<br>· quantidade de páginas<br>· altura da lombada<br>· sistema de gravação ou reprodução<br>· encadernação<br>· relação entre partes do volume |
| DIMENSÃO SEMÂNTICA | · relação com alfabeto<br>· valor fonético<br>· velocidade<br>· ritmo<br>· expressividade<br>· assertividade<br>· status do produtor<br>· histórico da forma | · relação com linguagem verbal<br>· valor sonoro<br>· velocidade<br>· ritmo<br>· expressividade<br>· assertividade<br>· status do produtor | · relação letra/ conteúdo<br>· valor sonoro<br>· velocidade<br>· ritmo<br>· expressividade<br>· assertividade | · relação letra/ imagem<br>· valor sonoro<br>· velocidade<br>· ritmo<br>· expressividade<br>· importância relativa das diferentes partes | · relação letra/ formato<br>· valores atribuídos aos materiais<br>· grau de efemeridade ou perenidade<br>· postura requerida do leitor |
| DIMENSÃO PRAGMÁTICA | · visibilidade<br>· legibilidade<br>· expressividade<br>· área do glifo<br>· efeitos gerados pelo significado da letra | · visibilidade<br>· legibilidade<br>· expressividade<br>· área da palavra<br>· leiturabilidade<br>· efeitos gerados pelo significado da palavra | · visibilidade<br>· legibilidade<br>· expressividade<br>· área do texto<br>· leiturabilidade<br>· rendimento<br>· efeitos gerados pelo significado do texto | · impacto visual<br>· mancha de texto<br>· leiturabilidade<br>· rendimento<br>· tipo de suporte<br>· aproveitamento de papel<br>· tipo de papel<br>· efeitos gerados pelo significado da página | · impacto visual<br>· volume de texto<br>· tipo de suporte<br>· aproveitamento de papel<br>· tipo de papel<br>· acabamento<br>· obsolecência<br>· 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

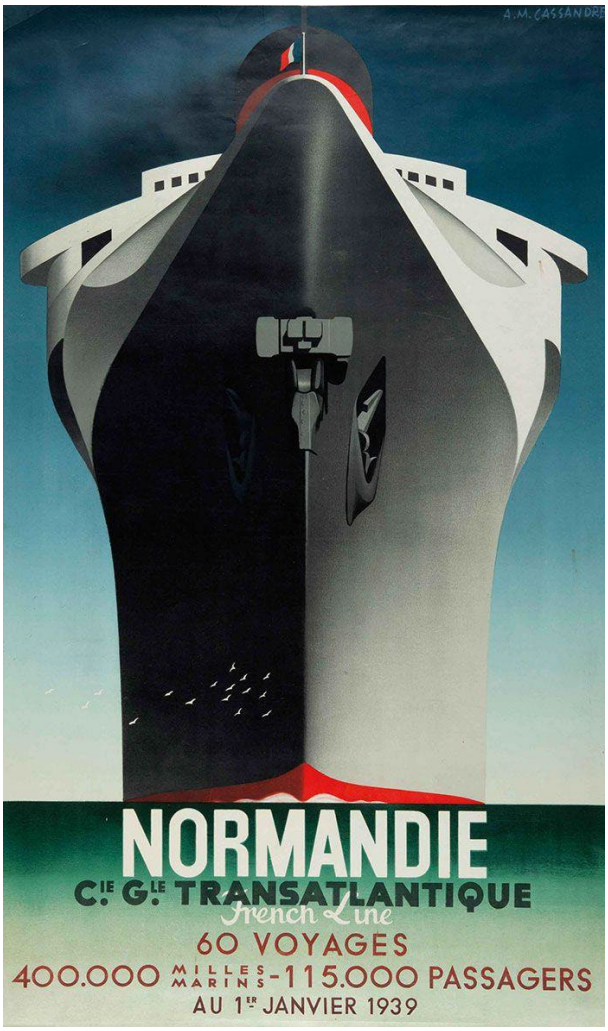
Entendido o método de análise proposto, é importante contextualizar a publicação antes de iniciar a análise. Reforçando, o periódico não é conhecido e seu único registro encontrado é na obra de Homem de Melo e Ramos (2011). Podemos medir que a revista foi publicada em São Paulo, pois é uma informação 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.

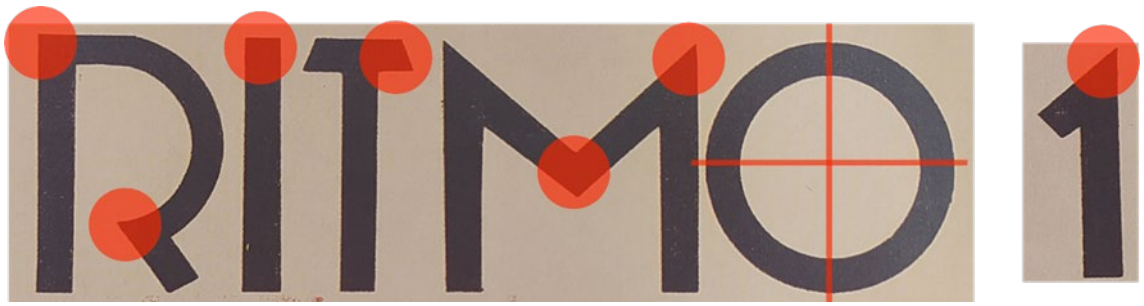
- Elementos estético-formais
    - Componentes textuais: É possível identificar três elementos textuais na composição: "Ritmo", que nomeia a revista — possivelmente um letreiramento que pode ser interpretado como o logotipo do periódico; "1", que indica o número da edição — neste caso, a primeira; e "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 mesclem 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

> europeia, 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.

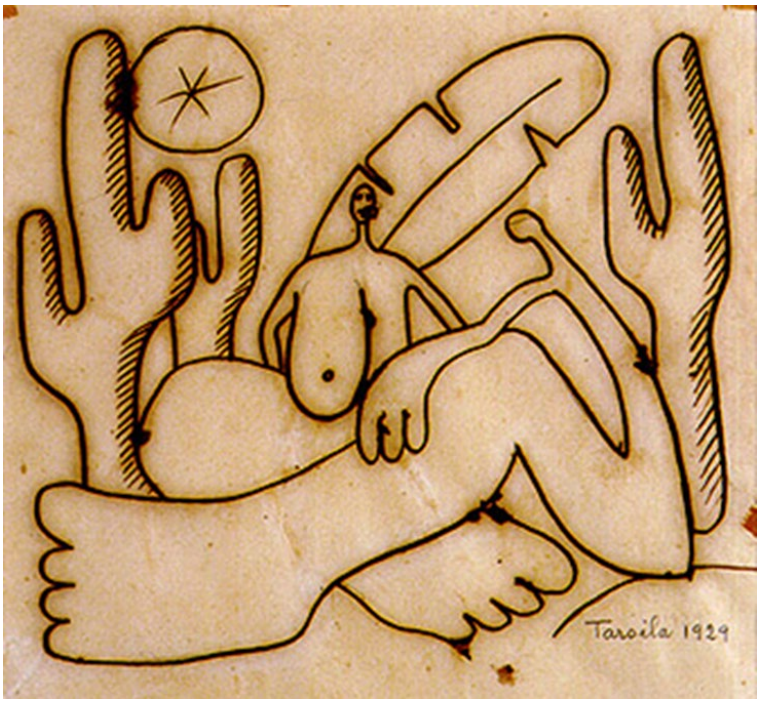
A fusão dos elementos da *Art Déco* com o motivo das bananeiras — da influência notória do modernismo para a composição da imagem da capa da revista — leva à aproximação das discussões antropofágicas. O processo antropofágico pode ser identificado pela assimilação dos elementos de estilos externos à 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 caraterística 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.enciclopedia.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.enciclopedia.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 Brasiliana Guita e José Mindlin; (b) Biblioteca Nacional.
Figura 13. Exemplos de uso da bananeira em outros periódicos paulistas: (a) Capa da *Arlequim*, nº 20, 1928, Jean Gabriel Villin; (b) Capa da *A Cigarra*, nº 379, 1930, autor não identificado.

É possível perceber que há uma intenção nas imagens. Em *Alerquim* (nº 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* (nº 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. **OPSIS**, 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.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.1029124-144

# O que dizem as capas: análise gráfica de exemplares do jornal alternativo *De Fato* (1976–1978)

## *What the covers say: a graphic analysis of copies of the alternative newspaper* De Fato *(1976–1978)*

André Matias Carneiro[I]


## RESUMO

Este artigo objetiva elucidar como o *design* gráfico-editorial das capas do jornal alternativo mineiro *De Fato* (1976–1978) comunicou mensagens de cunho sociopoliticamente engajado durante a ditadura civil-militar no Brasil por meio de elementos técnicos e estéticos. Dessa forma, o estudo se insere no campo da memória gráfica, que identifica os artefatos gráficos como importantes materiais na construção de uma história do *design*. A metodologia adotada segue os pressupostos de André Villas-Boas, que defende a prática crítica da análise gráfica de projetos de programação visual, considerando tanto a organização dos elementos no *layout* quanto a sua contextualização histórica. Na busca por conhecimentos mais aprofundados, também foram utilizados procedimentos da retórica visual-verbal de Gui Bonsiepe, aplicando os conceitos extraídos da semântica ao *design*. Os resultados mostram que o *design* das capas funcionou como tradução visual de discursos permeados por reivindicações sociais, impulsionados por estratégias compositivas que demarcam o lugar do *design* em disputas narrativas.


**Palavras-chave:** Análise gráfica. Imprensa alternativa. Memória gráfica. Retórica visual-verbal. Jornal *De Fato*.


## *ABSTRACT*

*This article aims to elucidate how the graphic-editorial design of the covers of the alternative newspaper* De Fato *(1976–1978) in Minas Gerais communicated socio-politically engaged messages during Brazil's civil-military dictatorship through technical and aesthetic elements. Thus, the study falls within the field of graphic memory, which identifies graphic artefacts as important materials in the construction of a history of design. The methodology adopted follows the assumptions of André Villas-Boas, who advocates the critical practice of graphic analysis of visual programming projects, considering both the organization of elements in the* layout *and the historical context. In the search for more in-depth knowledge, procedures from Gui Bonsiepe's visual-verbal rhetoric were also used, applying concepts drawn from semantics to design. The results show that the design of the covers functioned as a visual translation of discourses permeated by social demands, driven by compositional strategies that demarcate the place of design in narrative disputes.*


***Keywords:*** *Graphic analysis. Alternative press. Graphic memory. Visual-verbal rhetoric.* De Fato *newspaper.*

[I]Universidade do Estado de Minas Gerais – Belo Horizonte (MG), Brasil. E-mail: deco.matias@gmail.com
**Recebido em:** 24/02/2025. **Aceito em:** 06/05/2025.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado que investiga características visuais da imprensa alternativa brasileira, entendendo este movimento como componente da resistência cultural à ditadura civil-militar instaurada no país de 1964 a 1985. Sob essa perspectiva, o objeto da pesquisa é o *design* gráfico-editorial de um jornal baiano e do jornal mineiro *De Fato*, escolhido para o presente estudo aqui apresentado. Ao compreender os artefatos gráficos como fontes documentais passíveis de apreciações por meio de análises específicas, a investigação se insere no campo da história do *design*, mais especificamente nos estudos em memória gráfica.

A conjuntura sociopolítica na qual o artefato estava inserido foi refletida "no *design* brasileiro, seja no sentido positivo, ligado à atmosfera estimulante da época, seja no negativo, ligado ao cerceamento da liberdade de expressão" (Melo, 2008, p. 36). Logo, recorre-se à memória gráfica no intuito de realizar análises dos artefatos comunicacionais e pictóricos produzidos no passado, com vistas a entender particularidades de um contexto sócio-histórico específico (Farias, 2017; Verissimo; Campello, 2019). Enfatiza-se que a "valorização das pesquisas que se debruçam sobre os mais variados artefatos que compõem a cultura material, produzidos em épocas e locais diferentes, são essenciais para a construção da identidade brasileira" (Fonseca, 2021, p. 13). Os jornais se enquadram nesta categoria, e passam a ser considerados lugares de memória, produtos da cultura material e, por conseguinte, representantes de práticas sociais, políticas, econômicas e tecnológicas vigentes em cada momento histórico (Fonseca, 2021).

Realizou-se a análise gráfica de duas capas do *De Fato*, com base em pressupostos de Villas-Boas (2009), que defende o exame crítico de projetos de programação visual no que se refere às soluções adotadas na organização de seus elementos visuais — ou seja, no seu *layout* —, conjuntamente com variáveis históricas. Sob outra perspectiva, ao compreender a abertura de sentidos no processo de fabricação e apreensão dos acontecimentos e notícias no meio jornalístico, é notório que os conteúdos discursivos dos jornais não são neutros nem imparciais (Tavares; Vaz, 2008). Portanto, para um melhor entendimento das mensagens transmitidas pelas capas, utilizaram-se conhecimentos da retórica visual-verbal, "caracterizada como um conjunto de técnicas empíricas sedutoras utilizadas para influenciar as emoções e sentimentos dos destinatários da mensagem" (Bonsiepe, 2011, p. 115).

A retórica, por agir dentro da lógica estrutural da peça gráfica em si, envolve-se com o campo semântico e promove abordagem reflexiva orientada pela manifestação da linguagem, de modo a abrir "caminho ao estudo de características que permitem reconhecer, em uma composição gráfica, a potência criativa, persuasiva e argumentativa do Design Gráfico: sua Retórica" (Almeida Junior; Nojima, 2010, p. 16).

Adicionalmente, observa-se que a opção por investigar as capas explica-se por elas permitirem a identificação imediata do periódico, e uma vez analisadas, viabilizam-se discussões para além do *design*, tocando em questões culturais, econômicas e, principalmente, sociais.

## IMPRENSA ALTERNATIVA BRASILEIRA E MINEIRA

A imprensa alternativa, também conhecida como "imprensa política", "nanica", "independente" e "*underground*", é entendida enquanto movimento de resistência inserido no contexto da ditadura civil-militar brasileira (1964–1985), idealizado principalmente por profissionais "agrupados em cooperativas, com estruturas enxutas e à margem do esquema industrial" (Carvalho, 2013, p. 35). O segmento recebeu influências da contracultura norte-americana e do *new journalism* ao abordar questões comportamentais e sociais com um novo olhar, aberto às transformações ocorridas no mundo (Barros, 2005).

Os periódicos alternativos fizeram oposição à articulação da grande imprensa para com a ditadura, sugerindo que as condições políticas do período fomentaram as suas criações (José, 2015). Ressalta-se que a consolidação do segmento ocorreu justamente na fase mais aguda da repressão, quando se tornou visível o fracasso da luta armada. Consequentemente, foi por meio desses impressos que muitos jornalistas, intelectuais e ex-militantes tentaram construir um espaço legal de resistência política, além de uma frente de trabalho alternativa à imprensa comercial (Abreu, 2002).

Durante os anos em que a ditadura se fez presente, "nasceram e morreram cerca de 150 periódicos que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar", conforme narra Bernardo Kucinski (2018, p. 11) no livro *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, uma das principais obras sobre a imprensa neste período. Quanto ao contexto sócio-político-econômico da época, destaca-se que, ao mesmo tempo em que as liberdades civis foram duramente cerceadas, as "modernizações suscitadas pelo crescimento econômico acirraram contradições expressivas entre as práticas de uma sociedade industrializada e urbana e um regime politicamente fechado" (Vilela *et al*., 1996, p. 31). O jornal impresso foi uma das categorias afetadas pela modernização da economia, passando por reformulações em seus processos de produção, com transformações técnicas importantes na indústria jornalística, melhorias no parque gráfico e introdução do *offset*. Sob essas condições, os jornais nanicos, "com os recursos do *offset*, criaram livremente novos formatos de colunas e de manchetes, o que chamava atenção por seu caráter inovador e aumentava sua penetração entre intelectuais e artistas" (Teixeira, 2024, p. 263).

Multifacetada, a imprensa alternativa contou com publicações de natureza tanto nacional como regional, e uma significativa diversidade que tratava das questões culturais às de gênero, incluía a homossexualidade e as mulheres e, sobretudo, constituiu-se em um jornalismo de combate à ditadura (José, 2015). Nota-se que, além do caráter oposicionista adotado pelos jornais, estes também compartilhavam elementos estruturais semelhantes, tais como o formato tabloide e a preocupação com o tratamento gráfico das edições (Magalhães; Musse, 2016). Suas tiragens eram irregulares, e enquanto alguns eram vendidos em bancas, outros circulavam entre membros de partidos, movimentos de esquerda clandestinos, diretórios acadêmicos e movimento estudantil.

Sobre a perseguição a esses pequenos veículos, Magalhães e Musse (2016, p. 4) apontam que os alternativos sofriam forte repressão militar, "principalmente os mais populares e irreverentes, que chegavam a ser vistos como inimigos pelos órgãos censores (de vigilância), recebendo uma dose maior de censura". Apesar de tolerados, esses periódicos foram mantidos sob severa vigilância e enfrentaram não apenas os rigores da censura, mas também o ataque de grupos de extrema-direita (Capelato, 1994). Consequentemente, poucos foram os jornais de linguagem crítica que tiveram trajetórias duradouras.

Segundo Kucinski (2018), por volta de 25 jornais intrinsecamente contrários ao modelo político da época tiveram histórias de até cinco anos de duração, e, ainda assim, apesar da grande variedade de propostas editoriais, soluções estéticas e diversidade temática, regional e ideológica, nenhum deles sobreviveu com seus traços originais ao regime autoritário. Ainda assim, a imprensa alternativa funcionou como espaço de reorganização política e ideológica "nas condições específicas do autoritarismo. Por isso, [...] adquire uma importância que extravasa sua aparência como conjunto de jornais ou como criação ideológico-cultural" (Kucinski, 2018, p. 15).

Com a delimitação territorial desta abordagem, adotou-se novamente a obra de Kucinski (2018) como principal fonte de busca por títulos difundidos no estado de Minas Gerais durante o período da ditadura. O levantamento inicial foi realizado com base em listagem presente no livro, onde são apresentadas publicações organizadas cronologicamente por ano de criação. Na lista, o autor considera sete fatores organizacionais que aparecem na parte superior do Quadro 1: ano de surgimento; título; cidade em que o periódico nasceu; formato do papel; frequência de publicação; editor(a); e classes em que se encaixam a linguagem jornalística e outras características, sujeitas a variações entre os seguintes códigos: (P) jornais predominantemente políticos; (R) reportagem; (H) humor; (C) culturais; (F) feministas; (A) anarquistas; (G) gay; (E) ecológicos; (n) nacionais; (r) regionais; e (e) efêmeros, para os que duraram menos de um ano; para os outros, o número de anos completo.

Além dos impressos listados por Kucinski (2018), foram acrescidas outras publicações realizadas no estado encontradas em investigações paralelas, a exemplo da revista *Circus* (1973), referida em documento da Comissão da Verdade em Minas Gerais (COVEMG, 2017) e o jornal *Sete* (1970) de Juiz de Fora, investigado em texto das pesquisadoras Magalhães e Musse (2016). Ao final, chegou-se à lista apresentada no Quadro 1, ressaltando que alguns campos relacionados às características dos periódicos estão incompletos por falta de informações mais precisas.

Para este artigo, optou-se por definir a escolha de um dos jornais com base nos seguintes critérios:

- possibilidade de encontrar material imagético;
- disponibilidade de acesso a acervos físicos ou digitais passíveis de apreciação.

Por meio de buscas em bibliotecas, hemerotecas públicas, hemerotecas digitais e investigações em bancos de dados acadêmicos, chegou-se ao grupo de periódicos composto por *Binômio*, *Sete*, *Circus* e *De Fato*. Em seguida, na busca por

Quadro 1. Levantamento de impressos alternativos mineiros.

| Ano | Título | Cidade | Formato | Freq. | Editor | Classif. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1952 | Binômio | Belo Horizonte | Tabloide | | Euro Luiz Arantes | P r 12 |
| 1958 | Binômio | Juiz de Fora | Tabloide | | Fernando Zerlottini | P r 6 |
| 1968 | Piquete | Belo Horizonte | | | | |
| 1970 | Sete | Juiz de Fora | Tabloide | Semanal | Ivanir Yazbeck | |
| 1973 | Vapor | Belo Horizonte | Tabloide | Mensal | Aloísio Moraes | P r e |
| 1973 | Circus | Belo Horizonte | Revista | Mensal | Aloísio Moraes | R r e |
| 1974 | Mantiqueira | Poços de Caldas | Standart | Semanal | Luís Nassif | R r e |
| 1976 | De Fato | Belo Horizonte | Tabloide | Quinzenal | Aloísio Moraes | P n 3 |
| 1976 | Expansão | Uberaba | | Quinzenal | Pedro C. de Oliveira | R r e |
| 1976 | Jornal dos Bairros | Belo Horizonte | Tabloide | Quinzenal | Edson Fernandes | R r 4 |
| 1976 | Paca Tatu, Cotia Não | São Gotardo | Revista | Irregular | Júlio Prado | C r e |
| 1977 | Dois Pontos | Poços de Caldas | | Semanal | Luís Nassif | R r e |
| 1977 | Mutirão | Patos de Minas | | Mensal | Roberto Melo Maia | R e |
| 1977 | O Vagão | Belo Horizonte | Minitabloide | Mensal | Coletivo | C r e |
| 1978 | Geraes | Vale do Jequitinhonha | Tabloide | Mensal | Aurélio Silby | R r e |
| 1979 | Uai | Poços de Caldas | Tabloide | Mensal | Coletivo | P r e |
| 1979 | Cometa | Belo Horizonte | Tabloide | Mensal | Aloísio Moraes | P r 30 |

Fonte: adaptado de Magalhães e Musse (2016) e Kucinski (2018).

informações complementares — principalmente características visuais —, foram encontradas edições integralmente digitalizadas e em boa resolução do *De Fato*, disponíveis para consulta no site do Arquivo Central e Histórico da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Deste modo, diante da possibilidade de acesso ao material gráfico que se mostrou relevante quanto ao uso de elementos de *design*, optou-se pela definição do *De Fato* como objeto de estudo.

## O JORNAL *DE FATO* (1976–1978)

O jornal *De Fato* foi fundado em janeiro de 1976 na cidade de Belo Horizonte, idealizado pelo jornalista Aloísio Morais, também editor do periódico. Ao todo, foram publicados 27 números em dois anos e nove meses de existência, todos em formato tabloide, realizados pelo editor-chefe com apoio do corpo editorial, além de catorze

colaboradores fixos e outros que trabalharam em números específicos (Leão, 2015). Ao longo de "suas edições mensais, passaram mais de 100 pessoas: [...] alguns foram do início ao fim, mas a maioria teve uma presença rápida" (Carrato, 2022, p. 103).

O veículo nasceu num momento singular da ditadura civil-militar, quando a "sociedade civil mineira e brasileira já dava os primeiros sinais de que queria o retorno da democracia, dos direitos civis e a anistia aos presos políticos, exilados e banidos pelo regime" (Carrato, 2022, p. 100). Nesse cenário, o mote para a criação do *De Fato* foi o assassinato do diretor de jornalismo da TV Cultura de São Paulo, Wladimir Herzog, nas dependências do DOI-CODI[1] em outubro de 1975 (Carrato, 2022). Conforme Kucinski (2018, p. 100), a morte de Herzog provocou crises internas em diferentes redações, levando ao surgimento de jornais alternativos criados por jornalistas de prestígio em capitais fora do eixo Rio de Janeiro–São Paulo. O *De Fato* nasceu a partir da rebelião de jornalistas do *Jornal de Minas*, ocorrida após o seu editor Afonso Paulino defender a repressão em diferentes editoriais (Kucinski, 2018; Morais, 2018).

Foi assim que Aloísio Morais, então correspondente do jornal *O Globo*, juntamente com jornalistas do *Jornal de Minas* e estudantes de comunicação e psicologia, concebeu um novo alternativo regido pelo princípio da "autonomia jornalística". Lançado sem administração nem capital de giro, o *De Fato* foi produzido na residência de Morais em momentos iniciais; a vendagem de uma edição, da ordem de sete mil exemplares, pagava a produção da próxima, e era comumente a própria equipe do jornal que o vendia de forma avulsa em bares, portas de cinemas e teatros (Kucinski, 2018; Carrato, 2022).

Sua estrutura enquanto veículo comunicacional era formada por editorial, seção de cartas enviadas por leitores (onde eram publicados comentários sobre assuntos versados em edições anteriores e denúncias de cunho socialmente engajado), matérias jornalísticas, reportagens, artigos de opinião, seção de humor (intitulada "Humordaz"), pequenas inserções publicitárias de empresas locais, muitas imagens e contos. As edições possuíam em média 20 páginas cada, passando a 24 páginas a partir da 17ª edição, sendo que nos últimos impressos o número de páginas foi ainda maior (Leão; Torre, 2016).

Quanto a sua identidade jornalística, a publicação esteve "comprometida com a proteção do exercício dos direitos dos cidadãos contra uma ditadura que restringia a liberdade" (Leão, 2015, p. 65). Desse modo, mesmo inserido no fenômeno cultural e político da resistência à ditadura, o jornal não esteve sob o crivo da censura direta da Divisão de Censura do Ministério da Justiça — o que não impediu as constantes ameaças feitas pelos agentes da repressão aos seus jornalistas.

Na tentativa de conscientizar os seus leitores, o *De Fato* abordou assuntos que não eram discutidos pela sociedade conservadora, transformando-se em espaço preferencial para a comunicação de proposições ideológicas, com a produção e intervenção social dos jovens jornalistas que atuaram no projeto (Lemos; Duarte, 2021). Em seus primeiros números, foram abordadas temáticas relacionadas ao feminismo,

1 Destacamento de Operações de Informações (DOI) – Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), organismos encarregados da execução da repressão.

homossexualidade e cultura popular, além de discussões sobre cinema, teatro e literatura (Lemos; Duarte, 2021; Carrato, 2022).

Não obstante, o seu principal foco foi debater questões de caráter local, sobretudo no que diz respeito às mazelas da população mais carente. Na visão de Lemos e Duarte (2021, p. 194), o jornalismo praticado pelo alternativo mineiro era "uma intervenção, no sentido de contar, mostrar, analisar e denunciar a vida social e política localizada na urbanidade dos anos 1970, na capital do estado de Minas Gerais". Segundo Leão e Torre (2016), o tabloide veiculou matérias que abordavam tensões internas da sociedade, de modo a denunciar a falta de infraestrutura em diversos bairros da cidade, bem como a precariedade do transporte coletivo e a questão da moradia e desapropriação.

Por fim, a história do jornal foi interrompida em outubro de 1978, não pelas forças de repressão em si, mas por motivos relacionados a ela, tais como a invasão à sua redação por vândalos, e a busca por formas mais eficientes de combater o autoritarismo em termos jornalísticos (Morais, 2018; Carrato, 2022). Todavia, tendo sido o *De Fato* um meio de comunicação combativo contra a ditadura, infere-se que os elementos constitutivos das suas capas funcionaram como pistas na elucidação acerca da sua "função de resistir à censura e ao silenciamento da grande imprensa dominante" (Leão, 2015, p. 66).

## O *DESIGN* DA CAPA NO JORNAL IMPRESSO E A RETÓRICA VISUAL-VERBAL

Segundo Caldwell e Zappaterra (2014), o *design* editorial possui diversas funções, tais como promover expressão e personalidade ao conteúdo, atrair e fidelizar leitores e estruturar os elementos com clareza. Conforme as autoras, estas funções têm de coexistir e trabalhar de forma contínua para entregar algo que seja agradável, útil ou informativo — geralmente uma combinação dos três fatores. Nesse sentido, compreende-se a importância de "envolver os leitores por meio da apresentação visual, a fim de promover o interesse pela leitura" (Damasceno, 2013, p. 8).

A respeito do *design* editorial a serviço do jornalismo, Gruszynski e Damasceno (2014) apontam que, da relação entre os campos, desenvolvem-se formas gráficas que intentam ser a expressão visual do conteúdo. Assim, diferentes nomenclaturas são utilizadas para abordar o conjunto de elementos e processos responsável por criar identidade e dar forma visual ao discurso jornalístico — *design* de jornais, *design* de imprensa, jornalismo visual, *design* jornalístico e *design* de notícias são algumas formas de denominar tal conjunto, notadamente encontradas em estudos específicos da área (Gruszynski, 2012; Travassos, 2012; Damasceno, 2013; Caldwell; Zappaterra, 2014; Moraes, 2015).

Ao estudar características visuais dos jornais impressos, percebe-se que o *design* está diretamente relacionado ao projeto editorial do veículo e corresponde, em última análise, a um tipo especial de projeto de identidade visual (Moraes, 2015). O *design* editorial de um jornal estabelece como e onde cada tema será apresentado, isto é, o projeto gráfico define o formato, a mancha (margens), as colunas e seus espaçamentos, a tipografia, as cores e os elementos iconográficos que consolidam um conceito de publicação (Gruszynski, 2012).

Nessa conjuntura, a capa é elemento crucial na consolidação da identidade de um jornal, funcionando como reflexo da sua postura jornalística, sendo o espaço onde os elementos são sintetizados e mais facilmente assimilados pelos receptores. Os conceitos de marketing e publicidade difundidos entre 1950 e 1990 — período no qual se insere o jornal *De Fato* — promoveram significativa conscientização gráfico-visual, consequência da lógica econômico-industrial que levou os proprietários dos jornais a entenderem o impresso como produto e a sua capa como embalagem (Travassos, 2012). Diante disso, ao funcionar como expressão imagética que primeiro impacta o leitor, a capa é onde as notícias são expostas para chamar atenção e consumar o potencial do jornal (Ferreira Junior, 2003; Damasceno, 2013).

Na intersecção entre *design* e jornalismo, existem abordagens distintas quanto às capas, mas, em termos gerais, elas podem ser classificadas em três categorias: figurativas, abstratas e dedicadas ao texto verbal (Caldwell; Zappaterra, 2014). Todavia, ressalta-se que dentre a "gama de diferenciações que o *layout* de um jornal deve promover, existe uma que talvez possa ser [...] a mais evidente para o leitor: a diferença entre a aparência das capas e a aparência das páginas internas" (Damasceno, 2013, p. 30).

Ao projetar uma capa de jornal, o profissional deve estar atento às funções comunicacionais e informativas desse artefato gráfico, além de considerar as demandas por síntese e persuasão. Por conseguinte, tais características o aproximam do campo da retórica, uma vez que, como indica Bonsiepe (2010), "informação sem retórica é uma ilusão". Conforme o autor, imbuído da criação de um objeto a ser comunicado, o *designer* inevitavelmente coloca em ação mecanismos retóricos, ou seja, "a informação 'pura' só existe em uma abstração estéril. Assim que ele começa a lhe dar uma forma concreta, a retórica inicia seu processo de infiltração" (Bonsiepe, 2010, p. 180).

Reconhecida como a arte clássica da persuasão, o "objetivo da retórica é, fundamentalmente, moldar opiniões, determinar a atitude de outras pessoas ou influenciar suas ações" (Bonsiepe, 2010, p. 177). Assim, aqui propõe-se o emprego da retórica como instrumental analítico-descritivo, favorecendo o aperfeiçoamento das análises quanto às relações entre o conteúdo verbal e não verbal das composições gráficas estudadas, e as consequências destas no público leitor. Para tanto, tem-se na retórica visual-verbal a ferramenta mais adequada aos objetivos propostos.

Com o passar do tempo, a retórica clássica, verbal e estritamente relacionada à linguagem, abriu caminho para a retórica visual por não mais conseguir "descrever e analisar os fenômenos em que signos verbais e *visuais*, ou seja, palavra e imagem, estão associados" (Bonsiepe, 2010, p. 178). Pôsteres, anúncios, filmes, jornais, revistas e comerciais são apenas alguns exemplos de artefatos que suscitam combinações imagem-palavra, em que os signos são independentes, mas interagem intimamente. Logo, entende-se que, assim como tais combinações, existem diferentes relações de signos e figuras de retórica visuais-verbais nesses artefatos (Bonsiepe, 2010).

Na retórica visual-verbal, portanto, as figuras retóricas são combinações de dois tipos de signos (linguísticos e visuais), "cuja eficácia comunicativa depende da

tensão entre suas características semânticas. Os signos deixam de simplesmente se somar, passando a atuar, mais propriamente, em relações recíprocas cumulativas" (Bonsiepe, 2010, p. 181).

## ANÁLISE GRÁFICA DAS CAPAS DO JORNAL DE FATO

A seleção das capas para análise se deu em razão da disponibilidade de acesso ao acervo digitalizado de edições do *De Fato*, disponível no Arquivo Central e Histórico da UFV, referentes aos números 9, 17, 20, 21 e 22 do jornal. A Figura 1 apresenta as capas de forma cronológica. Diante dos cinco exemplares, verificou-se que as capas referentes aos números 20 e 21 se destacavam quanto aos aspectos gráfico-visuais. Dessa forma, consideraram-se como principais parâmetros de escolha: a notável utilização de cor no fundo das composições e a inusitada disposição do conteúdo (verbal e visual) nos projetos gráficos, características que chamam atenção e diferenciam as capas em questão. Além disso, notou-se que as capas escolhidas abordavam temas fundamentais à postura jornalística do *De Fato*, sobretudo no que tange questões sociais da época, tendo sido publicadas na fase mais politizada do jornal (Carrato, 2022).

Fonte: Arquivo Central e Histórico da Universidade Federal de Viçosa (UFV).
Figura 1. Capas dos números 9, 17, 20, 21 e 22 do jornal *De Fato*, respectivamente.

Aqui faz-se interessante apontar que os profissionais responsáveis pela diagramação e montagem da edição 20 do *De Fato* foram Edson Ricardo Teixeira de Melo e Dione Maria Dutra, enquanto o número 21 foi diagramado somente por Edson, como consta nos expedientes (De Fato, 1977). Ademais, o método de análise gráfica aplicado foi proposto por Villas-Boas (2009) no artigo "Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um *design* crítico".

Por outro ângulo, ao concordar com Tavares e Vaz (2008) que o jornal é um veículo de comunicação dotado de estratégias comunicativas expressas na copresença texto-imagem, as discussões acompanham proposições acerca dos *patterns* retóricos visuais-verbais propostos por Bonsiepe (2010; 2011). As intenções comunicativas se revelam, sobretudo, "em forma de *patterns* retóricos definidos como 'a arte de dizer algo em nova forma' e 'a transformação semântica das palavras e o empenho para dar maior força de convicção e vitalidade ao discurso'", conforme Bonsiepe (2011, p. 117).

O método proposto por Villas-Boas (2009) considera a análise gráfica como sendo prática crítico-analítica dos elementos técnico-formais e estético-formais,

como mostra o Quadro 2. Os elementos técnico-formais (ou técnicos) são aqueles que o observador comum não vê (ou tende a ignorar), enquanto os elementos estéticos-formais (ou estéticos) se referem ao que o observador efetivamente vê no *layout* (imagens, letras, cores, etc.). Ou seja, os elementos técnicos se referem à organização geral dos elementos estéticos na superfície do projeto, mas não a estes em si (Villas-Boas, 2009).

Quadro 2. Síntese dos elementos estéticos e técnicos.

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Layout** | **Elementos técnicos** | **Dispositivos de composição** | Mancha gráfica Estrutura<br>Centramento<br>Eixo |
| | | **Princípios projetuais** | Unidade<br>Harmonia<br>Síntese<br>Balanceamento Movimento<br>Hierarquia |
| | **Elementos estéticos** | **Componentes textuais** | Antetítulo<br>Título<br>Subtítulo<br>Entretítulo<br>Massa de texto Capitular<br>Legenda<br>Olho<br>Unidade recorrente (etc.) |
| | | **Componentes não textuais** | Grafismo<br>Cor<br>Fotografia<br>Ilustração<br>Tipo ilustrativo |
| | | **Componentes mistos** | Gráfico<br>Logotipo<br>Tabela ilustrada<br>Infográfico (etc.) |

Fonte: adaptado de Villas-Boas (2009).

A análise inicia-se com o reconhecimento do formato da área projetual e suas medidas. O *De Fato* adotou o formato tabloide, no qual cada capa, página e contracapa medem aproximadamente 27 cm de largura por 32 cm de altura (Moraes, 2015). Com base nessa informação, segue-se para a identificação e descrição dos elementos técnicos que estruturam o *layout* — a começar pela edição de número 20 (Figura 2).

Os elementos técnicos são divididos em dois grupos: dispositivos de composição e princípios projetuais. Os dispositivos de composição são técnicas instrumentais de projetação para localizar os elementos estético-formais na superfície do projeto (Villas-Boas, 2009). O mais básico deles é a mancha gráfica, que permite definir margens e noções de sangramento. Na capa em questão, os elementos

Figura 2. Capa e *layout* do número 20 do *De Fato*, dez. 1977.

estéticos que indicam os vértices da mancha gráfica são a logo do jornal e o componente textual alocado na base inferior do *layout* (Figura 3). Moraes (2015) corrobora que a mancha gráfica do tabloide tem, comumente, 24,7 cm de largura por 30 cm de altura.

A estrutura do *layout* é um dispositivo que organiza o posicionamento e a dimensão dos elementos estético-formais na superfície do projeto por meio da divisão da mancha em módulos preferencialmente homogêneos (Villas-Boas, 2009). Esses módulos são deduzidos recorrendo-se ao diagrama estrutural, formado por linhas horizontais e verticais. Na composição aqui analisada, a distância entre as linhas verticais foi definida pela largura do cabeçalho — disposto abaixo do logo —, e para as linhas horizontais, definiu-se o próprio título do jornal como elemento guia, determinando os módulos com base em sua altura.

O centramento visa orientar o *layout* quanto a dois referenciais compositivos: o centro geométrico euclidiano e o centro ótico. O seu uso decorre da eficiência em organizar o *layout* e incrementar a pregnância almejada para certos elementos estético-formais. Na capa número 20 do *De Fato*, o traçado dos centros no *layout* implica em forte conexão com a fotografia, que ocupa lugar estratégico de visualização (Villas-Boas, 2009). Nota-se que o centro ótico é definido quase que exatamente no olho do fotografado, Charles Chaplin (1889-1977).

Os princípios projetuais, diferente dos dispositivos de composição, não representam disposições ou prescrições: eles são referências, determinadas historicamente (Villas-Boas, 2009). Logo, os mais notáveis na composição são a síntese e a hierarquia. Com poucos elementos, tanto verbais quanto visuais, a capa sintetiza informações importantes, de modo a impulsionar a comunicação. Alcança-se complexidade pela combinação de elementos simples, sendo a síntese um princípio projetual capaz de organizar uma "riqueza de significado e forma numa estrutura total que define claramente o lugar e a função de cada detalhe no conjunto" (Arnheim, 2011, p. 52).

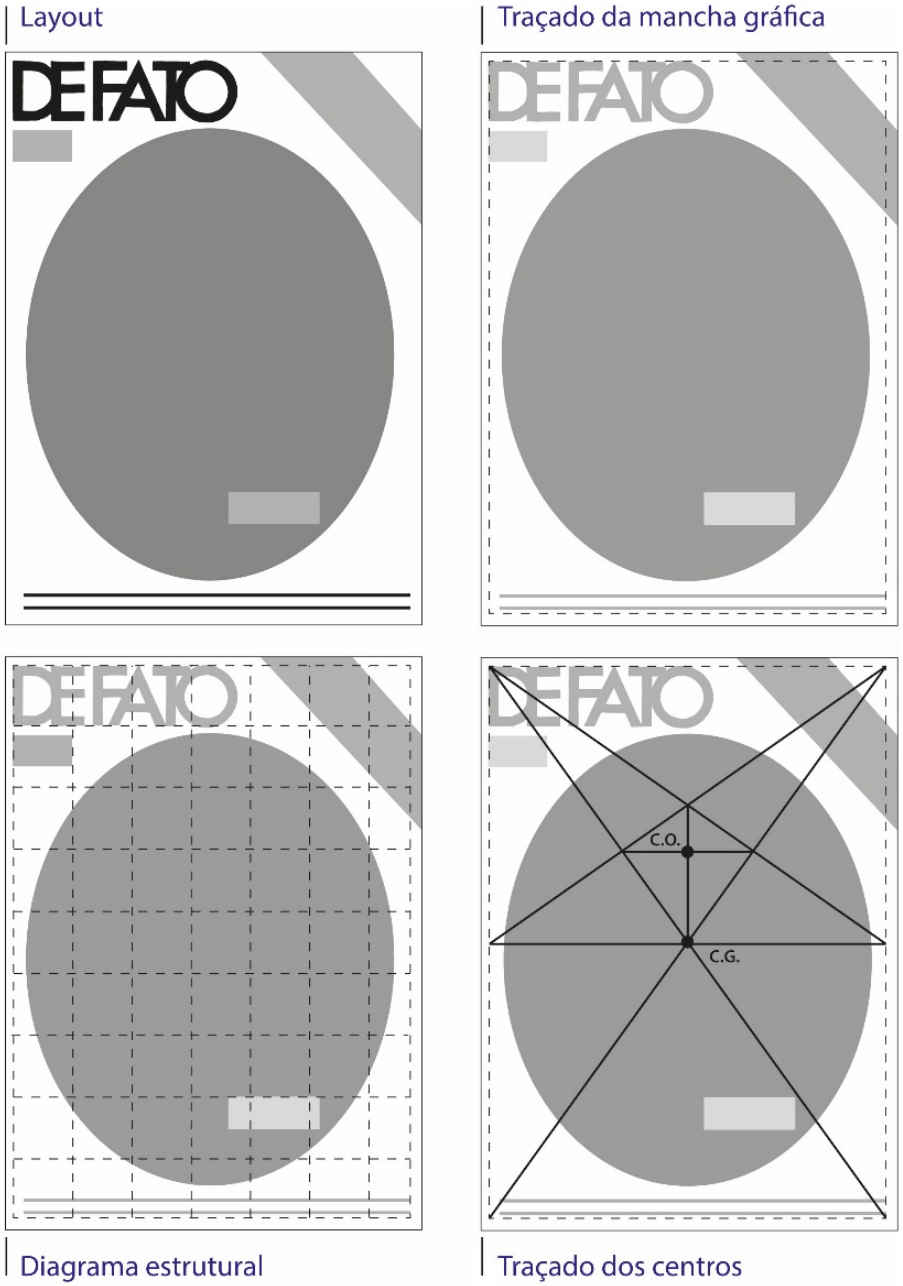



Figura 3. *Layout* e especificações dos dispositivos de composição.

A hierarquia visual é alcançada por meio do posicionamento e escalas dos elementos estéticos na capa, organizados a fim de guiar a leitura do observador conforme a importância atribuída a cada um deles (Villas-Boas, 2009). Identifica-se maior pregnância à fotografia em relação aos demais elementos estéticos, uma vez que ela ocupa parte importante da composição, além de estar centralizada. Isso traz maior relevância para a mensagem atrelada a ela, criando uma marca de separação que influencia o modo de navegação/leitura (Lupton; Phillips, 2008).

Por conseguinte, nota-se que o exame dos princípios projetuais aproxima a análise dos elementos estéticos presentes na composição, e, deste modo, segue-se para o reconhecimento e discussão desses elementos, indicados na Figura 4.

Figura 4. Identificação dos elementos estéticos.

Quanto aos componentes textuais, numa diagonal em destaque (grafismo em preto) no canto superior direito, lê-se a seguinte chamada de matéria: "A POLÍTICA BRASILEIRA EM 1978: O QUE SERÁ, QUE SERÁ?", em referência à canção *O Que Será*, de Chico Buarque, lançada em 1976. O jornal, imerso num contexto autoritário, evoca questionamentos sobre o futuro, apresentados de forma análoga pelo semblante de dúvida e apreensão, bem como no ato ansioso de Charles Chaplin, ao "roer unhas" na fotografia. Logo, percebe-se a utilização do *pattern* retórico da analogia visual/verbal, quando "uma comparação verbal é transferida ao campo visual por meio de sinais semânticos equivalentes" (Bonsiepe, 2011, p. 118), ou ainda, quando "um referente expresso verbalmente é confrontado com um referente semelhante expresso visualmente" (Bonsiepe, 2010, p. 181).

Outro elemento verbo-textual está na base inferior do *layout*, onde se lê especificações sobre o tema central da edição: "ESPECIAL, 20 PÁGINAS: OS TRABALHADORES EM OITENTA ANOS DA HISTÓRIA DE BEAGÁ". Aqui faz-se interessante ressaltar que foi a partir do número 20 que o *De Fato* passou a discutir o movimento operário mais intensamente, transformando-se em sua tônica com a publicação de entrevistas e matérias que trataram da luta política do operariado (Leão; Torre, 2016).

Por outro lado, mesmo a principal manchete da edição não foi representada de forma evidente na composição gráfica da capa. Os profissionais responsáveis pelo projeto aplicaram estratégias semânticas como o *pattern* retórico da transferência associativa visual/verbal. Tal acepção é notória ao compreender que Charles Chaplin era (e ainda é) reconhecido por retratar, em suas obras cinematográficas, a difícil realidade dos operários. Carlitos, como também era chamado, "realizou 61 filmes mudos e uma dezena de sonoros, a maioria deles de conteúdo crítico em relação aos problemas sociais de seu tempo" (De Fato, 1977, p. 3).

Dessa forma, ao tecer relações entre o texto verbal e a fotografia, entende-se que a imagem do artista foi utilizada como signo das temáticas trabalhistas, sintetizadas no significante verbal "trabalhadores em oitenta anos de história". A transferência associativa ocorre quando "o significado de um significante verbal é visualizado oferecendo para outro elemento associar-se com este significado. Através da justaposição sintática, busca-se uma transferência semântica (um empréstimo semântico)" (Bonsiepe, 2011, p. 118). Ou seja, a luta dos trabalhadores contra o autoritarismo é associada enquanto temática à Charles Chaplin, personalidade comumente relacionada às pautas trabalhistas. Há, portanto, a transferência (empréstimo) de significado, quando um possível leitor, ao observar a capa, associa a fotografia de Chaplin à postura jornalística do periódico, presumindo que a edição discutirá problemáticas do operariado.

Por fim, tem-se o componente textual de legibilidade comprometida pela justaposição à fotografia, no qual lê-se: "CARLITOS, FORA DO PALCO DA VIDA". A frase, de caráter metafórico, faz referência à morte do célebre cineasta britânico, ocorrida em 25 de dezembro de 1977, dois dias antes da publicação do jornal. A foto, nesta situação, "não é só imagem da notícia. Ela também é notícia" (Tavares; Vaz, 2008, p. 131). Isto posto, no que tange a relação texto/imagem, percebe-se o emprego de dois *patterns* retóricos: o paralelismo visual/verbal e a inversão metafórica (ou re-metáfora).

O paralelismo visual/verbal ocorre quando "os significantes verbais e visuais se referem ao mesmo significado" (Bonsiepe, 2011, p. 118). No caso analisado, o significante verbal "Carlitos" representa o próprio referente visual, constituído pelo retrato de Charles Chaplin. Já o restante do componente textual, "fora do palco da vida", remete a uma inversão metafórica, pois a fotografia de Chaplin foi utilizada justamente para anunciar a sua morte, noticiada metaforicamente com a referida frase. Ocorre, portanto, a reversão de sentidos entre os elementos verbais e visuais. No *pattern* da inversão metafórica, faz-se uso da tensão entre significado primário e secundário (transferido) de modo que os significantes visuais ilustram ou revertem o significado primário (Bonsiepe, 2011).

Complementarmente, objetivando aprimorar a análise, retoma-se a discussão acerca do uso de elementos estéticos específicos. Sobre a presença marcante da fotografia, Barthes (2012) salienta que este tipo de imagem tem o poder de olhar o observador diretamente nos olhos, ação notória na composição, ressaltada por elementos técnicos como o centramento. Apesar do teor nostálgico da imagem,

observa-se que a fotografia, ainda que não rememore o passado, atesta que o exposto na composição de fato existiu, fundamentando a importância indubitável de Carlitos (Barthes, 2012). Sontag (2004) corrobora que a fotografia confere ao evento ou ao indivíduo fotografado uma espécie de imortalidade (e de importância), que de outro modo, ele jamais desfrutaria.

Diante da presença acentuada de cores na capa, considera-se que este é um elemento capaz de produzir efeitos e reações emocionais, sentimentais e afetivas, além de transmitir significados associados, de modo que o verde suscita pensamentos restauradores, além de ser associado às noções de crescimento, esperança, saúde e segurança (Dondis, 1997; Arnheim, 2011; Lupton; Phillips, 2018). Ao correlacionar os elementos (verbais e não verbais) com a presença do verde, depreende-se que o *De Fato*, ainda que cercado por ações censórias e pela dura realidade vivida pelos trabalhadores, reforçou o sentimento de esperança naqueles que lutavam por dias melhores, assim como fez Charlie Chaplin por meio da sua arte.

Deste ponto, segue-se para a identificação e descrição dos elementos técnicos que estruturam o *layout* da capa número 21 do *De Fato*, apresentado na Figura 5.

Figura 5. Capa e *layout* do número 21 do jornal *De Fato*, jan. 1978.

Nesta capa, a começar pelos dispositivos de composição, os elementos estéticos que indicam os vértices da mancha gráfica são a logo do jornal, a ilustração à esquerda e o componente verbal alocado na parte inferior da composição (Figura 6). Sobre a estrutura do *layout*, assim como ocorre no número 20, a distância entre as linhas verticais foi estabelecida pela largura do cabeçalho — disposto abaixo do logo —, e para as linhas horizontais, estipulou-se o título do jornal como elemento norteador, definindo os módulos segundo a sua altura. Esse procedimento "embute a noção de malha gráfica, presente em projetos gráficos de jornais, livros, revistas e outros impressos paginados" (Villas-Boas, 2009, p. 13).

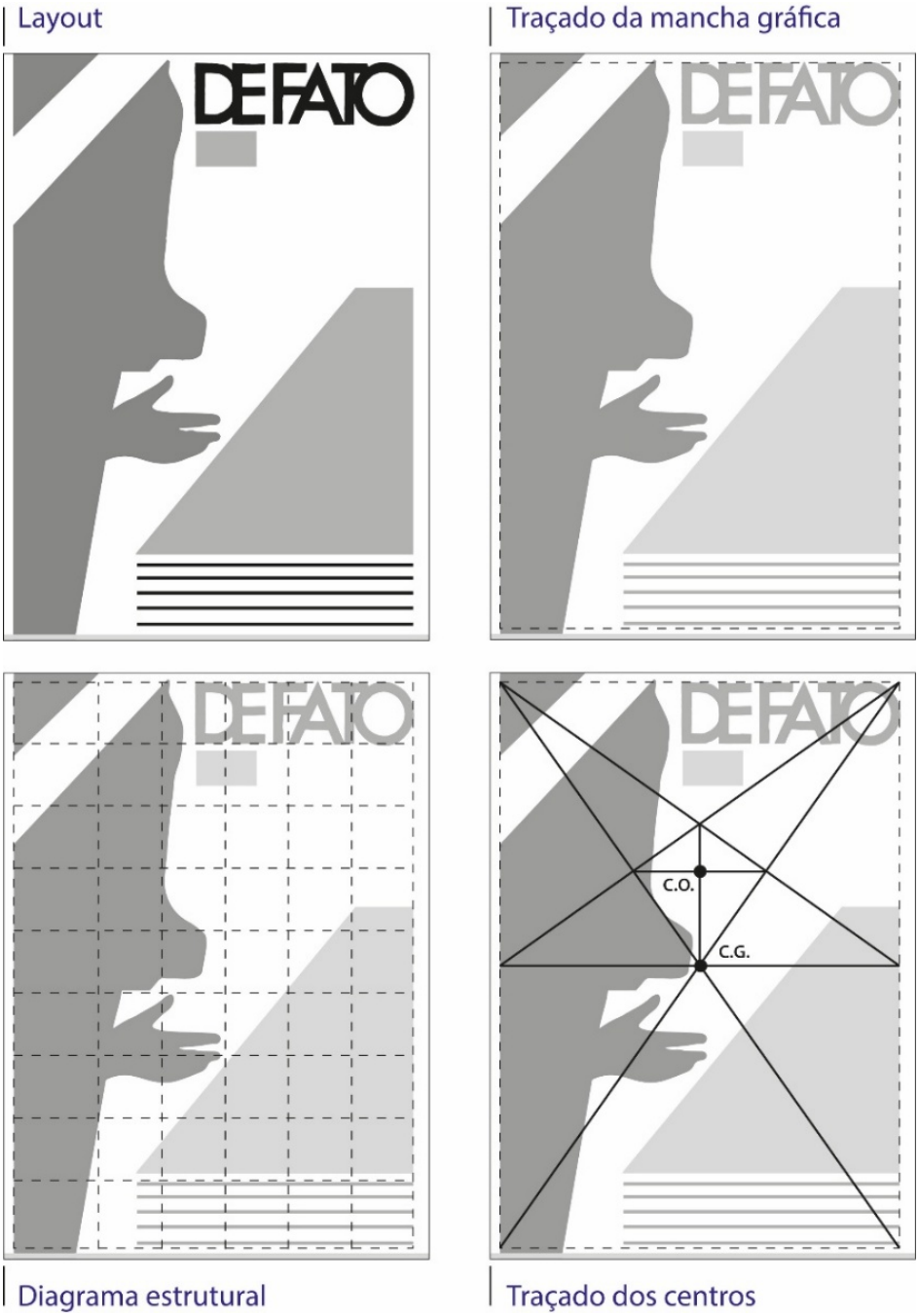



Figura 6. *Layout* e especificações dos dispositivos de composição.

Em relação ao centramento, observa-se que com a definição dos centros referenciais — geométrico euclidiano e ótico —, faz-se notória a sensação de profundidade apresentada na composição. Na capa número 21 do *De Fato*, o traçado dos centros no *layout* implica em uma nítida conexão entre os elementos verbais e não verbais, os quais chegam a quase se justapor, denotando complementariedade.

Quanto aos princípios projetuais sugeridos por Villas-Boas (2009), tidos como pretensões consensuais, nota-se que o de maior destaque na composição é o movimento. Ainda que seja uma imagem estática, a capa sugere movimento ao utilizar dois fatores: a supracitada ideia de profundidade, suscitada pela forma e disposição dos elementos, e a alusão ao pedido de súplica (ação em movimento)

representada pelas mãos dos prisioneiros na ilustração. De acordo com Dondis (1997, p. 80), a alusão ao movimento nas "manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento na vida".

Complementarmente, Arnheim (2011, p. 365) indica que o "movimento é a atração visual mais intensa da atenção". Segundo o autor, numa imagem estática, a maneira mais sincera de conseguir o efeito de movimento é afirmar que, do processo de movimento, o profissional criador "escolhe um aspecto momentâneo, uma estrutura única, como se fosse tirada de um filme representando a sequência na dimensão temporal" (Arnheim, 2011, p. 415). Dessa forma, na composição em questão, dentre diferentes possibilidades, o profissional responsável optou por retratar o movimento das mãos em ação de inconformidade e clamor, criando uma espécie de tensão ao traduzir a "agonia dos presos políticos".

Ademais, a análise se encaminha para o reconhecimento e discussão dos elementos estéticos presentes na capa, indicados na Figura 7.

Figura 7. Identificação dos elementos estéticos.

Sobre os componentes textuais, o mais significativo na apreensão dos significados contidos na capa é, justamente, a manchete em destaque: "A AGONIA DOS

PRESOS POLÍTICOS". Novamente, o *De Fato* se mantém firme na postura jornalística de oposição à ditadura civil-militar, publicando 22 depoimentos de condenados pela Lei de Segurança Nacional, ao longo de nove páginas.

No que concerne a relação texto-imagem, Tavares e Vaz (2008, p. 134) apontam que, quando de posse de um jornal, o "leitor que fizer uma leitura rápida, [...] certamente terá sua atenção atraída [...] por suas manchetes e imagens. Daí a importância da relação entre elas. Há uma complementariedade de informações, um diálogo entre ambas". Por conseguinte, no projeto gráfico em questão, percebe-se o uso de dois *patterns* retóricos como recursos dessa complementariedade, sendo eles: sinédoque e paralelismo visual/verbal.

A sinédoque visual/verbal ocorre quando uma parte representa o todo, e, no caso aqui estudado, o referente verbal "presos políticos" é visualizado não literalmente por imagens de indivíduos presos, mas por mãos atrás de grades (Bonsiepe, 2010; 2011). Já o paralelismo é perceptível quando os "signos visuais e verbais representam o mesmo referente" (Bonsiepe, 2010, p. 183). Dessa forma, não há dúvidas de que a ilustração (significante visual) se refere à agonia vivenciada por presos (significado), em conformidade com os significantes verbais da manchete (Bonsiepe, 2011).

Com vistas a otimizar a análise, faz-se importante retomar a discussão sobre elementos estéticos significativos, tais como a ilustração e as cores. Desse modo, no que tange o uso da ilustração, entende-se que o objetivo básico deste tipo de imagem é referencial. Logo, trata-se, sobretudo, "de levar uma informação visual a um determinado público, informação que em geral significa a expansão de uma mensagem verbal" (Dondis, 1997, p. 205). Como explícito no decorrer da análise, a capa apresenta uma correlação entre a ilustração e a mensagem verbal. Concorda-se com Oliveira (2008) ao compreender a ilustração como fenômeno comunicacional, dotado de funções informacionais e persuasivas para tornar perceptíveis os objetos, mas sem dar formas acabadas a eles, representando-os com uma espécie de membrana de ilusão que suscita o pensamento reflexivo nos observadores.

Por fim, tem-se na cor vermelha um elemento de considerável importância na imagem analisada. O vermelho pode ser associado à raiva, mas também à paixão, é utilizado em bandeiras que se agitam para irritar os touros, ao mesmo tempo em que é visto em bandeiras de partidos comunistas (Dondis, 1997). No caso estudado, o vibrante e provocador vermelho abre caminho para diversas associações, como a relação com o sangue derramado dos indivíduos torturados, aos estandartes de partidos de esquerda, à raiva, perigo e outras sensações acaloradas. De todo modo, deve-se ter em mente que a cor "é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual" (Dondis, 1997, p. 69).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutiu-se neste artigo a relação de artefatos da memória gráfica — no caso dos jornais alternativos — com o *design* gráfico-editorial. Em meio aos cerceamentos

praticados durante a ditadura, os novos recursos técnicos à época permitiram maior espaço para experiências criativas, aproveitado com êxito pela imprensa alternativa. A análise gráfica das capas do jornal *De Fato* confirmou que o uso marcante de fotografias e outros tipos de imagens, bem como as cores, tornava a sua apresentação mais dinâmica, instigante, de modo a convidar o receptor à leitura e reflexão. Ademais, evidenciou-se que a identidade jornalística do veículo — notória em seu conteúdo verbal — esteve intrinsecamente relacionada aos seus aspectos visuais.

Diante dos resultados, o método de análise aplicado, fundamentado em proposições de André Villas-Boas em comunhão com princípios da retórica visual-verbal de Gui Bonsiepe, mostrou-se eficaz na apreensão dos significados engendrados nas composições imagéticas das capas. Portanto, tal acepção reafirma o papel do *design* na construção de narrativas, especialmente as de teor socialmente engajado, mostrando que os profissionais responsáveis se utilizam de estratégias compositivas e de persuasão a fim de alcançar a função comunicacional/informativa.

Sob outra perspectiva, os conhecimentos apreendidos abrem caminhos para novos alicerces visuais da imprensa alternativa brasileira e o uso da linguagem visual na transmissão de mensagens antiautoritárias, levando em conta não somente as soluções adotadas na organização dos elementos estéticos no *layout*, mas também seus significados e contextualização histórica.

Isto posto, ao ter-se em conta os estudos da Memória Gráfica Brasileira, considera-se a importância destes como parte de uma política de valorização e divulgação do patrimônio cultural nacional. Ao analisar as capas de um jornal alternativo concebido durante a ditadura civil-militar, este artigo reconhece que tais manifestações gráficas fizeram parte de discursos permeados de reivindicações sociais, ligados a uma parcela da população que discordava do regime. Apesar de ter sido aplicado somente em duas capas, em razão da limitação textual do artigo, pode-se concluir que a análise comparativa de casos similares e dissonantes são possibilidades também significativas para futuras aplicações.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de. **A modernização da imprensa (1970-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALMEIDA JUNIOR, Licínio; NOJIMA, Vera Lúcia. **Retórica do design gráfico:** da prática à teoria. São Paulo: Blucher, 2010.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): alcances e desafios. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 1, n. 1, p. 78-85, mar. 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BONSIEPE, Gui. Retórica visual/verbal. *In*: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (Org.). **Textos clássicos do design gráfico**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 177-183.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

CALDWELL, Cath; ZAPPATERRA, Yolanda. **Editorial design:** digital and print. Londres: Laurence King, 2014.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **A imprensa na história do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto / Edusp, 1994.

CARRATO, Ângela. Um outro olhar sobre Belo Horizonte: os jornais *Binômio* e *De Fato*. *In*: MENESES, José Newton Coelho; STARLING, Heloisa M.; FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). **A cidade capital e a vila colonial:** Belo Horizonte 120 anos - São José do Rio das Mortes/Tiradentes 300 anos. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022. p. 93-108.

CARVALHO, Ricardo (Org.). **As capas desta história**. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013.

COMISSÃO DA VERDADE EM MINAS GERAIS (COVEMG). **Relatório da Comissão da Verdade em Minas Gerais**. Belo Horizonte. Covemg, 2017.

DAMASCENO, Patrícia Lopes. *Design* de jornais: projeto gráfico, diagramação e seus elementos. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, Universidade Beira Interior, Portugal, v. 1, n. 1, p. 1-40, 2013.

**DE FATO**. Belo Horizonte, 27 dez. 1977.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARIAS, Priscila Lena. Acerca del concepto de memoria gráfica. **Bitácora Urbano Territorial**, Bogotá, v. 27, n. 4, p. 61-65, 1 dez. 2017.

FERREIRA JUNIOR, José. **Capas de jornal:** a primeira imagem e o espaço gráfico-visual. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

FONSECA, Leticia Pedruzzi. Memória gráfica brasileira. **Chapon: Cadernos de Design / Centro de Artes / UFPEL**, Pelotas, v. 2, n. 1, p. 6-24, mar. 2021.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. Entre palavras, imagens e diagramas: o lugar do design gráfico na formação do jornalista cultural. **Comunicação Midiática**, Bauru, v. 7, n. 3, p. 146-159, set. 2012.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; DAMASCENO, Patrícia Lopes. *Design* de jornais: processos, rotinas e produto: um estudo do segundo caderno, suplemento cultural de *Zero Hora*. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 10, n. 1, p. 108-127, 25 jun. 2014.

JOSÉ, Emiliano. **Intervenção da imprensa na política brasileira (1954-2014)**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários:** nos tempos da imprensa alternativa. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

LEÃO, Lilian Machado. **Cuestiones sociales y la prensa alternativa: un análisis del periódico jornal De Fato**. 135f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidad Nacional de La Matanza, Buenos Aires, 2015.

LEÃO, Lilian Machado; TORRE, Michele. A instauração de uma esfera pública pelo jornal *De Fato* nos tempos da ditadura. **Igualitária**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 1-16, jun. 2016.

LEMOS, Cândida Emília Borges; DUARTE, Raphael Resende. O feminismo na década de 1970 na narrativa do alternativo *De Fato* sobre o assassinato de Ângela Diniz. *In*: SANTANA, Letícia; MOREIRA, Renata; COUTINHO, Samara (Org.). **Cartografias da edição independente**. Belo Horizonte: Led, 2021. p. 192-207.

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

MAGALHÃES, Priscila Gonçalves; MUSSE, Christina Ferraz. O "Sete": humor como forma de resistência: análise de um jornal alternativo da cidade de Juiz de Fora. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2016.

MELO, Chico Homem de. Introdução: um panorama dos vertiginosos anos 60. *In*: MELO, Chico Homem de (Org.). **O design gráfico brasileiro:** anos 60. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 28-57.

MORAES, Ary. **Design de notícias:** a acessibilidade do cotidiano. São Paulo: Blucher, 2015.

MORAIS, Aloísio. De como o JM originou a criação do "*De Fato*". *In*: ZUBA, Fernando Horta (Org.). **Jornal de Minas:** histórias que ninguém leu. Belo Horizonte: Páginas, 2018. p. 36-40.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos Jardins Boboli:** reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAVARES, Frederico de M. Brandão; VAZ, Paulo Bernardo Ferreira. Fotografia jornalística e mídia impressa: formas de apreensão. **Famecos**, Porto Alegre, v. 12, n. 27, p. 125-138, 13 abr. 2008. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2005.27.3329

TEIXEIRA, Heloisa. **Rebeldes e marginais:** cultura nos anos de chumbo, 1960-1970. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

TRAVASSOS, Tarcísia. Gênero capa de jornal: do prelo manual a era da informática. **Hipertextus**, Recife, n. 9, p. 1-15, dez. 2012.

VERISSIMO, Bruno Pereira; CAMPELLO, Silvio Romero Botelho. Memória gráfica de Pernambuco: Luís Jardim sob a ótica do *design* da informação. *In*: CIDI, 9., 2019. **Anais** [...]. São Paulo: Blucher, 2019. p. 2375-2385.

VILELA, Gileide *et al*. **Os baianos que rugem:** a imprensa alternativa na Bahia. Salvador: EDUFBA, 1996.

VILLAS-BOAS, André. Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um *design* crítico. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 2-17, dez. 2009.

## Sobre o autor

**André Matias Carneiro:** doutorando em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Integrante do Grupo de Pesquisa Centro de Estudos em Teoria, Cultura e Pesquisa em Design. Mantém projeto pessoal de artes visuais intitulado Pexafema, com marca registrada no Instituto Nacional da Propriedade Industrial.

**Conflito de interesses:** nada a declarar – **Fonte de financiamento:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (001).

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.1029145-161

# Graphic memory and the visual legacy of COVID-19 in Jeffreys Bay, South Africa

## *Memória gráfica e o legado visual da COVID-19 em Jeffreys Bay, África do Sul*

Yolandi Burger[I], Everardt André Burger[II]


## ABSTRACT

This research explores the concept of graphic memory by analyzing ephemeral visual artifacts produced during the COVID-19 pandemic in Jeffreys Bay, a coastal town in South Africa renowned for its surf tourism and visual culture. Grounded in graphic memory theory, which highlights the significance of transient printed materials as cultural and historical markers, this research positions visual artifacts as critical tools in capturing socio-economic disruptions and community responses during times of crisis. Employing Zeisel's Design by Enquiry methodology, pandemic-related visual traces such as signage, sanitation stations, and floor markers were systematically documented within key tourist areas, capturing shifts in public behavior, economic impacts, and evolving local identities. The findings illustrate how temporary visual interventions simultaneously communicated public health measures, exposed tensions between governmental mandates and local economic survival, and underscored community resilience. The eroded condition of certain graphic traces, alongside the deliberate integration of public health messages with local branding, revealed dynamic processes of compliance, adaptation, and resistance. Ultimately, this research highlights graphic memory's role in preserving local identity narratives and informing future strategies in crisis management, urban resilience, and cultural heritage preservation, thereby contributing significantly to the broader discourse on visual culture, design history, and socio-economic recovery.


**Keywords:** COVID-19. Jeffreys Bay. Visual culture. Pandemic signage. Physical traces.


## *RESUMO*

*Esta investigação explora o conceito de memória gráfica por meio da análise de artefactos visuais efêmeros produzidos durante a pandemia de COVID-19 em Jeffreys Bay, cidade costeira na África do Sul conhecida pelo seu turismo de* surf *e cultura visual distinta. Fundamentada na teoria da memória gráfica, que destaca a importância dos materiais impressos transitórios como marcadores culturais e históricos, esta investigação posiciona os artefactos visuais como ferramentas críticas na captura de perturbações socioeconômicas e respostas comunitárias em tempos de crise. Empregando a metodologia* Design by Enquiry *de Zeisel, vestígios visuais relacionados à pandemia, como sinalização, estações de saneamento e marcadores de piso foram sistematicamente documentados nas principais áreas turísticas, capturando mudanças no comportamento público, impactos econômicos e evolução das identidades locais. As descobertas ilustram como as intervenções visuais temporárias comunicaram simultaneamente medidas de saúde pública, expuseram tensões entre os mandatos governamentais e a sobrevivência econômica local e sublinharam a resiliência da comunidade. A condição desgastada de certos traços gráficos, associada à integração deliberada de mensagens de saúde pública com marcas locais, revelou processos dinâmicos de conformidade, adaptação e resistência. Em última análise, esta investigação destaca o papel da memória gráfica na preservação de narrativas de identidade local e na informação de estratégias futuras na gestão de crises, resiliência urbana e preservação do patrimônio cultural, contribuindo assim significativamente para o discurso mais amplo sobre cultura visual, história do* design *e recuperação socioeconômica.*


***Palavras-chave:*** *COVID 19; Baía de Jeffreys. Cultura visual. Sinalização pandêmica. Traços físicos.*

[I]Loughborough University, School of Design and Creative Arts – Loughborough, United Kingdom. E-mail: y.burger@lboro.ac.uk
[II]Tshwane University of Technology, Department of Civil Engineering – Pretoria, South Africa. E-mail: burgerea@tut.ac.za
**Received on:** 02/24/2025. **Accepted on:** 05/06/2025

## INTRODUCTION

Graphic memory serves as a critical tool for bridging historical gaps by examining ephemeral materials, languages, and graphic processes embedded in daily life. These transient printed materials reflect the prevailing material culture and contribute to shaping local identities through design (Farias, 2014; 2019). The study of graphic memory extends beyond conventional design history, offering an alternative lens to explore visual narratives, particularly in non-hegemonic contexts where dominant historical narratives often overshadow local expressions (Farias, 2019). By intersecting print, visual, and material culture studies (Farias, 2019), graphic memory research highlights the materiality of graphic artifacts as spatially situated phenomena that encode cultural, social, and economic histories.

A key focus of graphic memory research is printed ephemera, or transient, everyday documents that often escape formal archiving yet serve as crucial markers of cultural memory. These materials, encompassing railway prints (Zapata, 2024) and the historical evolution of "printed ephemera" (Russell, 2014), function as mnemonic carriers that preserve cultural diversity and counteract the erasures imposed by time (Mussell, 2012). The interdisciplinary nature of graphic memory studies enables visualization techniques, such as historical geographical information systems (GIS), to analyze spatially embedded artifacts (Farias, 2019) while addressing broader cultural and ethical concerns surrounding identity formation (Lezama Galindo, 2020). Brand archives, for instance, play a vital role in resisting the homogenizing effects of globalization, safeguarding local specificity in visual identity (Carvalho de Almeida, 2012). Additionally, critical examinations of print culture challenge dominant narratives in graphic design history, offering insights into issues of class, race, and gender representation (Raizman, 2020).

This study situates graphic memory within Jeffreys Bay, South Africa, where visual artifacts produced during the COVID-19 pandemic reveal complex intersections between public health communication, cultural identity, and economic disruption. As an ephemeral material not necessarily intended for long-term preservation, COVID-19 signage provides a unique lens through which to analyze shifting identity narratives in a post-pandemic landscape. By engaging with broader discussions on visual culture and material memory, this research investigates how the pandemic era's visual artifacts contribute to shaping public identity, resilience, and local design heritage in the town of Jeffreys Bay in the Eastern Cape province of South Africa.

## THE HISTORICAL ROOTS OF JEFFREYS BAY

Located in the Eastern Cape province of South Africa, the small coastal town of Jeffreys Bay has a rich history and a global reputation as a premier surfing destination. The origins of Jeffreys Bay can be traced back to the early 19$^{th}$ century, when European farmers and traders first settled the area. The town is named after Captain Jeffrey, a trader who established a port in the area to facilitate the export of agricultural products. Initially, Jeffreys Bay was a quiet fishing village, with its economy centered around the abundant marine resources of the Indian Ocean (Hift, 2022).

Over time, its natural beauty, with pristine beaches and rolling dunes, began to attract tourists. The 1960s marked a turning point, as surfers discovered the world class waves at Supertubes, now regarded as one of the best right-hand point breaks globally (Hift, 2022). This propelled Jeffreys Bay into international prominence within the surfing community, leading to steady economic growth driven by surf tourism (Hift, 2022). The town hosts the annual World Surf League event called the Corona Cero Open J-Bay, attracting elite surfers and global spectators (World Surf League, 2025). Despite its development, Jeffreys Bay retains much of its small town charm, with a laid-back atmosphere, vibrant craft markets, and a conservation and marine preservation focus. In addition to its surf culture, Jeffreys Bay holds cultural and historical significance as part of the broader Eastern Cape, known for its rich Xhosa heritage and historical events during South Africa's colonial and apartheid eras (Hift, 2022).

## VISUAL CULTURE OF THE TOWN

Jeffreys Bay, globally recognized as a premier surfing destination, has developed a visual identity shaped by its strong surfing culture, natural coastal environment, and local community engagement. The town's aesthetic landscape is deeply influenced by surfing-related iconography, marine themes, tourism, and environmental consciousness, which contribute to a unique sense of place. The town's public signage, shopfronts, and street art prominently feature surfboards, waves, and ocean imagery (see Figures 1–4). Tourism-driven visual communication is evident in the town's visual identity, which showcases pristine beaches and surfing culture. The town's strong environmental consciousness is reflected in visual campaigns advocating marine conservation and sustainability. Local artisans and crafters emphasize marine-inspired aesthetics, selling handmade items such as driftwood sculptures, shell jewelry, and ocean themed textiles in Jeffreys Bay's informal markets. The color palette of the urban landscape frequently mirrors beach tones, with soft blues, sandy beiges, and whites dominating storefronts and public spaces, evoking a sense of coastal tranquility. The dominance of surf-related businesses aligns with broader trends in surf tourism economies, where place branding becomes essential to the visitor experience (Ponting; O'Brien, 2015). This visual contrast between corporate surf branding and informal sign making illustrates the diverse economic landscape of the town, where global surf culture coexists with local entrepreneurial traditions.

Figure 1. Public signage of Jeffreys Bay, South Africa.

Figure 2. Examples of shopfronts in Jeffreys Bay, South Africa.

Figure 3. Street art in Jeffreys Bay, South Africa.

Figure 4. Environmental conscious campaigns in Jeffreys Bay, South Africa.

## THE IMPACT OF THE PANDEMIC

The COVID-19 pandemic has profoundly impacted the global tourism industry, affecting economic stability, social interactions, and environmental conditions. Lockdowns and mobility restrictions led to sharp declines in international travel, causing significant losses in revenue, employment, and business sustainability within the tourism sector (Dossan, 2021; Liang *et al.*, 2021; Wallace *et al.*, 2023). The crisis mainly affected small businesses, vacation rentals, and cultural attractions, where tourist preference shifts altered urban dynamics (Liang *et al.*, 2021; Zaar, 2022). In addition to economic consequences, the pandemic also had environmental implications, with improved air quality observed in major tourist destinations due to reduced human activity (Silva; Branco; Sousa, 2021).

Beyond economic and environmental factors, the pandemic exposed vulnerabilities in urban planning and tourism dependent economies. The emergence of "ghost cities" highlighted the drastic transformations in urban landscapes as once thriving tourist hubs became deserted due to prolonged restrictions (Korstanje;

George, 2023). While international tourism suffered significant setbacks, some positive trends emerged, including the growth of domestic tourism, increased reliance on digital solutions for travel experiences, and a renewed interest in local attractions (Wallace *et al*., 2023). However, despite these adaptive responses, small cities and rural destinations, particularly those reliant on informal economies, experienced severe food insecurity and financial strain, exacerbating inequalities among low income populations (Ruszczyk *et al*., 2021).

Like many other nations, South Africa experienced severe economic and social disruptions due to the pandemic. Following the country's first confirmed case on 5 March 2020, the government implemented one of the strictest lockdowns globally (Steytler; De Visser, 2021). Measures included travel bans, school closures, and restrictions on business operations, which were strictly enforced by police and military personnel (Mattes; Glenn, 2021). While initially accepted, these measures faced increasing criticism due to inconsistencies in policy, concerns over human rights violations, and allegations of corruption in government relief efforts (Mattes; Glenn, 2021). The tourism industry was one of the hardest hit sectors in South Africa, with severe implications for employment and local economies. Lockdowns and travel restrictions led to financial distress for tourism businesses, particularly micro, small, and medium enterprises (SMMEs), many of which faced bankruptcy or closure (Gumede, 2022; Rogerson; Rogerson, 2022). Sectors such as aviation, maritime tourism, special events, accommodation, and cultural attractions were among the most affected (Dube, 2021). Coastal towns that relied on tourism revenues, such as those along the Western Cape and Eastern Cape, experienced significant economic downturns, with many businesses unable to recover from prolonged restrictions (Rogerson, 2021). By January 2022, South Africa had recorded over 3.5 million confirmed COVID-19 cases and nearly 100 thousand deaths, further straining the healthcare system and economic recovery efforts (Loo *et al*., 2022).

One of the most contentious policies impacting the tourism industry was the closure of beaches during the peak holiday season of December 2020 (see Figure 5). This decision, implemented to curb the spread of the Beta variant (second wave), had significant economic consequences for coastal communities that depended on seasonal tourism. The closure sparked legal challenges and public protests as businesses struggled to sustain operations without government relief support. This highlighted the disconnect between national level decision making and local economic realities in tourism-dependent towns (Rogerson, 2021). Figure 5 illustrates the South African government's festive season restrictions during the second wave of COVID-19, as communicated by the Kouga Municipality (2020b), which governs Jeffreys Bay. These restrictions, which included beach closures, were part of broader public health measures to curb infections, particularly in coastal towns reliant on tourism. Such policies had significant socio-economic consequences, disproportionately affecting small businesses, informal traders, and tourism-dependent communities (Rogerson, 2021). As seen in Figure 5, beach closures were also not applied consistently to all the beaches in South Africa. Beaches in the Eastern Cape province

(where Jeffreys Bay is located) and the Garden Route District were closed for the majority of the peak holiday season, whereas other beaches remained open or only closed for a few days. While the "Stay Safe, Protect South Africa" campaign for the festive season's restrictions was widely used across many coastal regions in South Africa, its presence on social media pages for Jeffreys Bay heightened the visual and economic disruption experienced by locals and holiday-goers during the pandemic. Although not unique in form, such signage gained symbolic weight in this context by interrupting established local practices and visual rhythms associated with surf culture and seasonal tourism.

Source: Kouga Municipality (2020b).
Figure 5. Stay Safe Protect South Africa campaign: Festive season restriction to contain the second wave.

The pandemic significantly disrupted surf tourism, local businesses, and small-scale fisheries that form the backbone of the economic structure of Jeffrey Bay, leading to widespread financial losses, unemployment, and business closures (Martín-González; Swart; Luque-Gil, 2021; Rogerson, 2021). The closure of beaches during lockdowns was particularly devastating, as Jeffreys Bay relies heavily on beach-based tourism, including surf competitions, holiday rentals, and local hospitality businesses (Schotte; Zizzamia, 2021). The tourism downturn exacerbated existing socio-economic challenges, exposing the vulnerability of Jeffreys Bay's economy to external shocks. Small business owners faced cancellations, income losses, and prolonged periods of inactivity, with many unable to sustain operations beyond the lockdown period (Vermeulen-Miltz *et al*., 2022). The crisis also deepened economic inequalities as informal sector workers, including small scale fishers and vendors, struggled with food insecurity and financial support (Okafor-Yarwood *et al*., 2020). Furthermore, the COVID-19 pandemic underscored the tensions between public health mandates and local economic sustainability. While restrictions were justified based on rising infections, their enforcement disproportionately affected small coastal towns where tourism is the primary economic driver (Rogerson;

Rogerson, 2022). Many local businesses questioned the effectiveness of blanket restrictions, advocating instead for targeted risk mitigation strategies that would allow economic activity to continue while maintaining public safety (Mach, 2021). Moving forward, discussions around tourism recovery in Jeffreys Bay emphasize resilience, sustainability, and community-led development. Scholars argue that future tourism strategies should integrate risk management, diversification of economic activities, and increased local involvement in decision making (Daniels; Tichaawa, 2021). Sustainable tourism initiatives, such as eco-tourism and digital tourism, offer potential pathways for recovery while reducing the town's reliance on seasonal visitors (Mach, 2021). Additionally, policy reforms in the small scale fishing sector could enhance social protection and ensure economic stability for vulnerable communities (Okafor-Yarwood *et al*., 2020). While this research does not focus on economic inequalities, the broader economic tensions provide relevant context for understanding the precariousness of informal economies in coastal towns like Jeffreys Bay, where visual signage during the pandemic often intersected with economically sensitive spaces such as beachfront markets and informal trading zones.

The enforcement of beach closures during South Africa's second wave of COVID-19 was met with resistance from coastal municipalities and tourism-dependent communities. The Kouga Municipality, which oversees Jeffreys Bay, publicly expressed shock and disappointment over the government's decision to close beaches during the festive season, a period crucial for local economic activity (Kouga Municipality, 2020a). Figure 6 offers a visual of the deserted Dolphin Beach, which is the town's main beach during the December festive period. Official municipal statements, such as the one shared on Facebook on December 15, 2020, reflect the tensions between public health mandates and economic survival in small tourism driven towns. These digital communications also serve as visual and textual artifacts documenting local frustrations, shaping how the pandemic is remembered in Jeffreys Bay's tourism history.

Source: Kouga Municipality (2020a).
Figure 6. Photo of empty Dolphin Beach (main beach): The municipality was shocked and disappointed by the decision to close beaches.

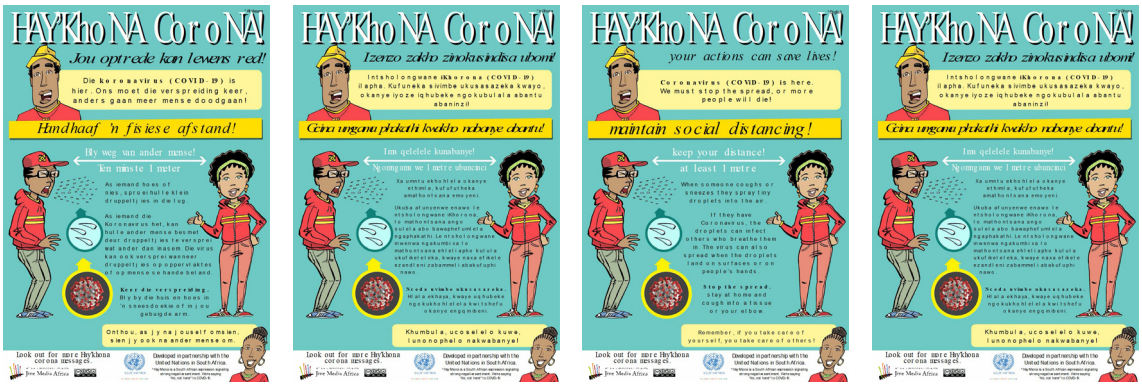
From a graphic memory perspective, such public statements often shared through municipal websites, social media, and printed notices become part of a broader visual narrative of crisis communication. The backlash against beach closures underscores how official COVID-19 signage and government-issued restrictions became more than just public health tools they were also catalysts for socio-political debate.

## VISUAL CULTURE OF THE PANDEMIC

In urban areas, COVID-19 related signage and advertisements transformed cityscapes, vividly reflecting government responses and public health concerns (Speake; Pentaraki, 2023). South Africa, in particular, experienced extensive digital health communication campaigns that introduced and normalized new terminologies like "social distancing" and prioritized accurate, timely dissemination of information to mitigate the virus's spread (Farao, 2020). The visual culture of the pandemic emerged through official public health messaging, typography, street art, digital communication, government branding, and modifications to physical environments.

Bold, high contrast signage featuring urgent instructions such as "Stay Safe," "Sanitize Your Hands," and "Wear a Mask" became ubiquitous, often enhanced by universally recognizable visual symbols such as masks, sanitizer bottles, and social distancing markers that transcended linguistic barriers (see Figure 7 for examples of the visual symbols commonly used in South Africa). These symbols have largely been incorporated into online iconography libraries and, at one point, even became generic signage available for purchase in stores much like standard toilet signs. Typography played a crucial role in these efforts, employing clear, authoritative sans-serif fonts (see Figures 7, 8, 9 and 10) often in several languages to facilitate inclusive communication across South Africa's diverse communities. Digital platforms amplified the visual impact through vibrant, easy to understand infographics promoting public health practices and memes that provided humor and social commentary (for example the Hay'khona Corona! campaign in Figure 7), helping citizens cope emotionally and socially during the crisis. Street art also significantly contributed to the visual landscape, documented comprehensively by initiatives like the COVID-19 Street Art Database, which is a crowdsourced collection of over 500 entries from across the world. These artworks tackled fears, connected isolated individuals, offered alternative narratives, and extended the reach of essential health and safety messages, demonstrating street art's power as a communal engagement tool during the pandemic (Lawrence; Shirey, 2023). Figure 8 shows #YOURBESTSHOT which was the first iteration of a COVID-19 vaccination awareness campaign in South Africa using carefully selected street artists to create accessible, impactful, and positive vaccination narratives through street art (BIZ-ART, 2020). Official government branding, notably the "Stay Safe, Protect South Africa" campaign, reinforced visual consistency, embedding public health guidelines into everyday visual encounters. Initially, it was called the "Stay Home, Save South Africa" campaign, but following the easing of lockdown restrictions, the campaign evolved into the "Stay Safe, Protect South Africa" initiative and thereafter a vaccination campaign (see Figure 9).

Source: Republic of South Africa (2020b).
Figure 7. Common pandemic visual symbols used in South African campaigns.




Source: Jive Media Africa (2020).
Figure 8. Multilingual South African Hay'khona Corona! Campaign.

Source: BIZ-ART (2020).
Figure 9. Examples of #YOURBESTSHOT Covid-19 vaccination awareness campaign in South Africa.

Source: Republic of South Africa (2020a).
Figure 10. "Stay Home, Save South Africa" initiative.

Physical spaces were also profoundly altered, incorporating practical visual markers such as floor stickers delineating social distancing requirements, plexiglass barriers for safety, and widespread use of branded disposable masks and personal

protective equipment. These visual elements facilitated adherence to health guidelines and became integral aspects of individual and collective identity. Additionally, temporary COVID-19 testing and vaccination stations emerged visually within public spaces, further reinforcing the visibility and importance of public health measures.

## RESEARCH DESIGN AND METHODOLOGY

As March 2025 marks five years since the initial COVID-19 lockdown, South Africans continue to encounter graphic devices in the urban environment that trigger memories of the pandemic. These visual remnants include faded social distancing floor decals, weathered public health posters, and signage instructing mask-wearing that each serves as a fragmented yet persistent record of a collective experience. Carmona (2021) argues that time is a crucial factor in urban design, embedding interventions within locally specific historical processes of place. During the pandemic, the urban environment became a medium for temporary interventions to guide human behavior, such as floor markers indicating safe distances, posters reinforcing hygiene protocols and health stations to check your body temperature and mandatory sanitizing. These interventions dictated public actions while coexisting with the natural time cycles of cities, such as day and night transitions, seasonal shifts, and changing weather patterns (Carmona, 2021), despite the lockdown creating a perceived stasis in social life. As restrictions eased, human interaction with public spaces resumed, accelerating the erosion of pandemic related visual cues. Some physical traces disappeared over time; for example, floor signage gradually wore away from pedestrian traffic, and printed messages faded under exposure to the elements. However, remnants persist, whether in ghost signage on floors and walls, the lingering presence of sanitization stations, or even the collective memory evoked by once familiar symbols of crisis. These traces highlight the layered nature of urban environments, where graphic memory acts as both a reminder of past disruptions and a marker of resilience in the evolving cityscape.

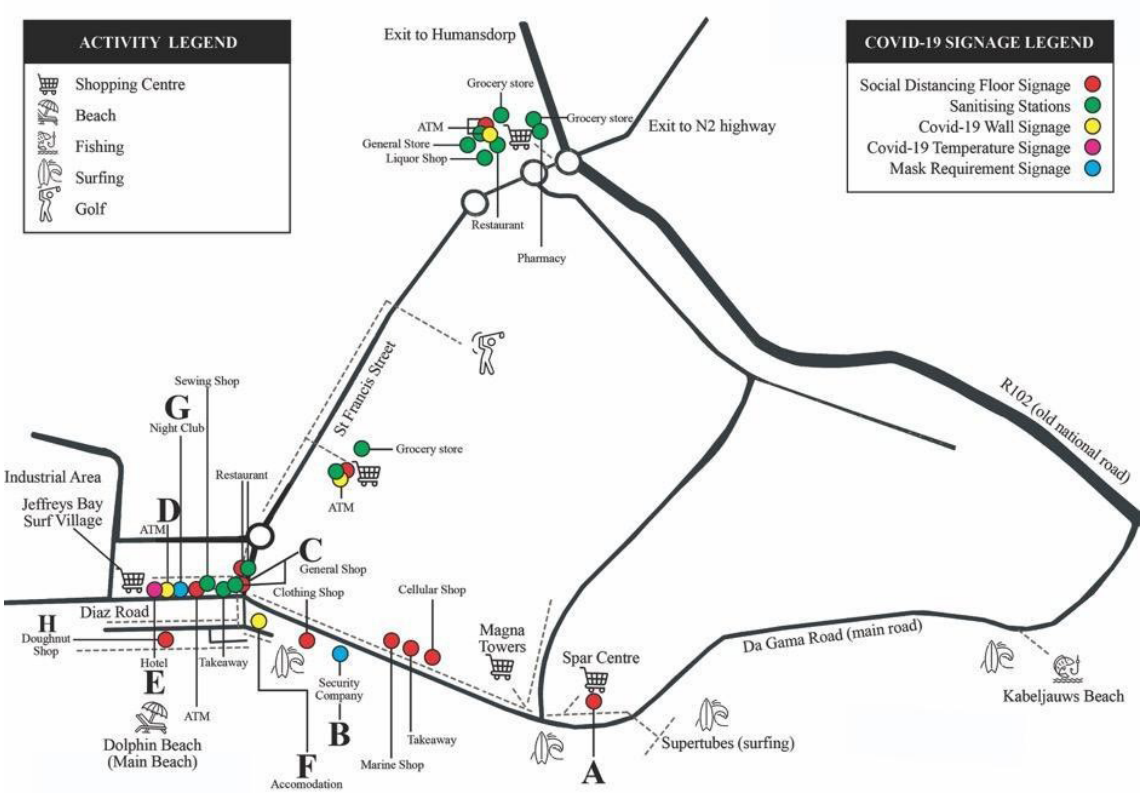
This exploratory research adopts John Zeisel's Design by Enquiry approach to document pandemic-related physical traces in the urban environment of Jeffreys Bay during December 2024. Physical traces were observed exclusively in the main tourist areas of the town, including the central town area of Jeffreys Bay, Dolphin Beach (the main beach), the five most prominent shopping centers in the town and places that offer activities for tourists such as golf, fishing and surfing. Zeisel (2006) describes this method as systematic and consciously curious, enabling researchers to analyze physical surroundings for visible remnants of past activities. The method possesses several key qualities that make it effective for exploring this phenomenon. Firstly, its imageability allows for observing physical traces that create vivid impressions and are highly illustrative. Secondly, it is unobtrusive, meaning that observations do not influence the behaviors that initially produced the traces. Thirdly, the method is durable, as many traces persist over time, permitting multiple site visits for further documentation and analysis. Finally, physical trace observation is cost effective and efficient, enabling researchers to investigate various hypotheses

quickly (Zeisel, 2006). Field observations focus on documenting COVID-19 signage in public spaces, focusing on spatial distribution and contextual relevance. According to this method, recording devices included photography to obtain high-resolution images, annotated diagrams to map forgotten signage to identify the locations and persistence of pandemic related signs and observational notes to capture the spatial distribution, condition, and contextual relevance of these signs.

## FINDINGS AND DISCUSSION

The pandemic related physical traces observed in Jeffreys Bay were systematically documented using an annotated diagram of the town (see Figure 11) and classified according to Zeisel's (2006) four categories: by-products of use, adaptations for use, displays of self, and public messages. Human interaction with the built environment leaves behind various physical and symbolic traces. These by-products of use are typically classified into three categories: erosions, such as trampled grass or worn paths that indicate repeated activity; leftovers, including tangible remnants like cigarette butts; and missing traces, which suggest absences in behavior, such as unfurnished balconies that remain unused. In contrast, some elements are intentionally introduced to shape or facilitate use. These adaptations for use include props like bike racks, separations such as sidewalk barriers preventing vehicle intrusion, and connections like ramps that enhance accessibility. People also communicate their presence and identity through displays of self, which may take the form of personalization (e.g., family photos on a refrigerator), identification (e.g., numbered addresses), or expressions of group membership (e.g., sports team memorabilia). Additionally, the urban landscape is saturated with public messages, ranging from official signage such as street signs, to unofficial notices like lost dog posters, and unsanctioned expressions considered illegitimate, such as graffiti. The diagram employs colored markers to indicate locations where COVID-19 signage was observed. At the same time, the letters A to H correspond to places where photographic evidence was gathered in public spaces (illustrated in Figure 11). Photographic documentation was limited as certain traces were located inside private or semi-public spaces, such as shops or shopping centers, where photography was prohibited as per the ethical considerations of this research.

The findings of this study underscore the significant role that graphic memory plays in capturing and interpreting cultural, economic, and social responses to crises within localized contexts. Through the systematic documentation of pandemic-related visual artifacts in Jeffreys Bay, using Zeisel's (2006) physical trace observation method, graphic interventions' ephemeral yet impactful nature during the COVID-19 pandemic became clear. Jeffreys Bay's identity, deeply intertwined with surf tourism and its coastal aesthetics, underwent pronounced disruptions during the pandemic. The documented visual traces range from heavily eroded floor markers to enduring branded sanitation stations, highlighting how these graphic interventions were more than mere tools for public health communication; they became markers of societal resilience, adaptation, and the socio-political tensions between government mandates and local economic realities.




Source: adapted from the Jeffreys Bay Tourism Map, originally designed by Dare to Image Studios.
Figure 11. Annotated diagram of the research area in Jeffreys Bay.

The category by-products of use illustrated how physical interactions with pandemic signage reflected changing community responses. The worn social distancing markers found predominantly in high traffic areas such as shopping malls act as an erosion that vividly portray how initial compliance gradually gave way to pandemic fatigue or disregard (see Figure 12A). Remaining pandemic signage as documented in this research are examples of leftovers from the pandemic which might have been forgotten about or purposively not removed (see Figures 11 and 12). Conversely, the absence of signs in prominent tourist spots like Jeffreys Bay Surfing Village and the local golf course might point to community-driven choices about memory and identity, possibly signaling a collective desire to distance themselves from the disruptive events and return swiftly to pre-pandemic normalcy or even non-adherence in the first instance.

In the category adaptations for use, temporary public health interventions evolved into lasting commercial identity markers. Initially, props like improvised sanitation stations (see Figure 12C) have either become forgotten props hidden away in a corner or transitioned into permanent and branded fixtures at retail stores and restaurants within shopping centres which reflects a long-term shift in consumer safety expectations. This evolution indicates an enduring transformation in public spaces and underscores how businesses have capitalized on crisis-driven necessities to reinforce brand identities and consumer trust, blending health compliance seamlessly into marketing and branding strategies. Figure 13 shows a Sani-touch hand and trolley wipe station, now commonly found outside stores (Sani-Touch, 2021). These stations can be branded to align

with the store's identity. Unfortunately, no separating or connecting physical traces were observed within the study area. An example of a pandemic-related separation was the protective screens installed at cashier counters in Spar stores for example (Nair, 2020). A gazebo outside a local pharmacy chain functioning as a walk-in and drive-through COVID-19 testing facility (Kew, 2020) is an example of a connection (see Figure 13).

Figure 12. Photographic evidence of physical traces of COVID-19 signage.

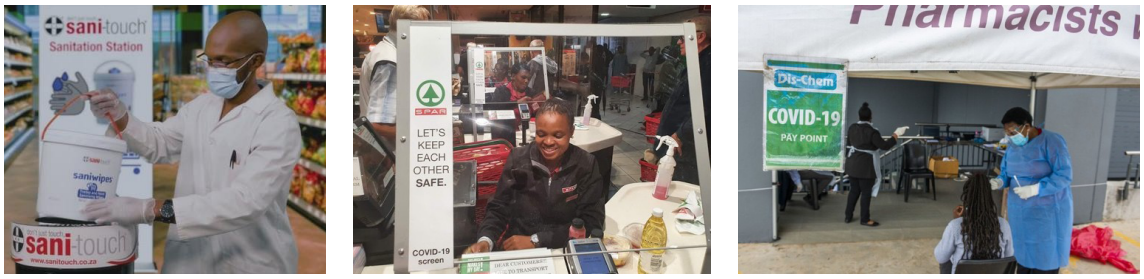


Figure 13. Examples of common adaptations for use in South Africa during the COVID-19 pandemic which was also used in Jeffreys Bay, namely props, separations and connections.

Displays of self, documented primarily through personalized pandemic-related signage by local businesses, highlighted a critical intersection between public health communication and local commercial identity. Businesses integrated their unique visual identities within crisis messaging with common pandemic visual symbols, subtly merging compliance with marketing (for example, the social distance signage of the ATM in Figure 9D that adheres to the branding of the specific South African bank). This personalization also contributed to brand identification in some instances, ensuring visibility and narratives amid economic hardship. Although no physical traces of pandemic-related group membership were observed in the study area, social media commentary and lived experience in South Africa suggest the presence of two forms of affiliation. On one side, compliant individuals aligned with official health campaigns, as evidenced by behaviors such as mask-wearing, queuing at vaccination centres, and the use of signage promoting social distancing. In contrast, dissenting groups such as anti-vaccination advocates expressed their resistance through protests and visible acts of non-compliance, including the refusal to wear masks in public spaces.

Public messages dominated the graphic landscape during the pandemic in South Africa. The prevalence of unofficial signage in Jeffreys Bay points to a community-driven response, emphasizing the need for practical, immediate action in localized contexts rather than relying solely on centralized governmental directives. Over time, many of these unofficial signs degraded into ghostly visual echoes, reflecting their temporary functional role and the enduring residues left by the pandemic. Many of these messages took the form of self-made notices often placed in street-facing windows near entrances (see Figure 12E as an example) or displayed outdoors where exposure to the elements limited their longevity. Official signs maintained clarity and longevity, representing institutional consistency in contrast with the transitory nature of informal communications and illegitimate messages that were not observed. Official signs included generic bold, high contrast signage featuring urgent instructions with universally recognizable visual symbols (see Figure 12).

These findings enrich graphic memory scholarship by illuminating how temporary visual interventions during crises encapsulate broader socio-political dynamics, community identity, resilience, and adaptation. Although many of the graphic interventions, such as generic signage, were implemented nationally and not exclusive to Jeffreys Bay, their local resonance must be considered within the town's long-standing surf identity. The juxtaposition of these restrictive signs against an otherwise vibrant, surf-oriented landscape created a dissonance that underscored the community's economic vulnerability and the temporary rupture in its visual identity. Therefore, Jeffreys Bay's visual artifacts from the COVID-19 pandemic embody the memory of a historical moment and reflect deeper narratives around local economic struggles, identity negotiations, and collective resilience. The documented tensions between public health messaging and local economic realities suggest the need for further investigation into how visual communication reflects localized responses to top-down policy implementation. While this study does not prescribe policy solutions, it points to the potential of graphic memory as a tool for revealing overlooked socio-economic dimensions during crises.

## CONCLUSION

As Jeffreys Bay moves toward economic and cultural recovery, residual visual artifacts from the COVID-19 pandemic serve as valuable insights into how design, tourism, and crisis response intersect to express local identity. These visual traces represent resilience and economic hardship, reflecting the town's complex, layered visual culture. The persistence of COVID-19 signage highlights the critical role graphic memory plays in documenting, critiquing, and reflecting upon community experiences during disruptions, particularly public health crises. Such artifacts preserve historical narratives and inform future community-driven development strategies by balancing historical preservation with urban renewal. By examining graphic memory in Jeffreys Bay, this research contributes to broader discussions on visual culture's role in shaping collective memory, ultimately highlighting how visual legacies from the COVID-19 pandemic can contribute to understanding community experiences and responses, with the aspiration that such insights may inform more inclusive, resilient, and culturally grounded approaches to future disruptions.

Future research could expand on comparative studies of similar coastal towns or tourism-dependent regions affected by global crises, deepening our understanding of diverse community responses through visual culture. Insights from such studies would inform future policy decisions and intervention strategies, emphasizing sustainability, economic resilience, and culturally nuanced community engagement.

## REFERENCES


BIZ-ART. #YOURBESTSHOT: Five artists came together under one message. **BIZ-ART**, 2020. Available from: https://baz-art.co.za/highlights/projects/five-artists-vaccination-awareness/. Accessed on: April 14, 2025.

CARMONA, Matthew. **Public places urban spaces:** the dimensions of urban design. New York: Taylor & Francis, 2021.

CARVALHO DE ALMEIDA, Pedro. **Brand archives:** the rescuing of locally specific brand imagery as a graphic design response to the globalization of visual identity. London: University of the Arts, 2012. Available from: https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/5689/13/Carvalho-de-Almeida-thesis-2012-vol-2.pdf. Accessed on: April 14, 2025.

DANIELS, Tracy; TICHAAWA, Tembi M. Rethinking sport tourism events in a post-COVID-19 South Africa. **African Journal of Hospitality, Tourism & Leisure**, v. 10, n. 4, p. 1241-1256, 2021. https://doi.org/10.46222/ajhtl.19770720-160

DOSSAN, Zhanna. COVID-19 pandemic: impacts on small businesses, tourism, and international students globally: a review. **European Journal of Business & Management**, v. 13, n. 6, p. 89-102, 2021.

DUBE, Kaitano. Implications of COVID-19 induced lockdown on the South African tourism industry and prospects for recovery. **African Journal of Hospitality, Tourism & Leisure**, v. 10, n. 1, p. 270-287, 2021. https://doi.org/10.46222/ajhtl.19770720-99

FARAO, Jaydon. Digital health communication in South Africa during COVID-19. **Global Health Innovation**, v. 3, n. 1, p. 1-3, 2020. https://doi.org/10.15641/ghi.v3i1.891

FARIAS, Priscila L. On graphic memory as a strategy for design history. *In*: BARBOSA, Helena; CALVERA, Anna (Eds.). **Tradition, transition, trajectories:** Major or minor influences. Proceedings / 9th International Committee Design History and Design Studies, Aveiro. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014. p. 201-206.

FARIAS, Priscila L. Visualizing data on graphic memory research. *In:* FADEL, Luciane M.; PORTUGAL, Cristina (Eds.). **Selected readings of the 8th Information Design International Conference**. São Paulo: Blucher, 2019. p. 93-114.

GUMEDE, Thembinkosi K. Building resilient tourism SMMEs amidst and post COVID-19 pandemic: a case of south coast, KwaZulu-Natal, South Africa. **International Journal of Business & Management**, v. 17, n. 4, p. 29-41, 2022. https://doi.org/10.5539/ijbm.v17n4p29

HIFT, Robbie. **Legends of Jeffreys Bay**. 8th ed. Jeffreys Bay: El Shaddai Publishing & Advertising, 2022.

JIVE MEDIA AFRICA. Comics, media production, public engagement, science Spaza: Hay'khona Corona! Partnering with the United Nations to spread the word, not the virus. **Jive Media Africa**, 2020. Available from: https://jivemedia.co.za/science-spaza-hub/haykhona-corona-spreading-the-word-not-the-virus/. Accessed on: April 14, 2025.

KEW, Janice. A medical worker speaks with a patient at a walk-in and drive-thru coronavirus testing facility in Pretoria. **Bloomberg**, 2020. Available from: https://www.bloomberg.com/news/articles/2021-01-27/south-africa-allows-use-of-parasite-drug-to-treat-covid-patients. Accessed on: April 14, 2025.

KORSTANJE, Maximiliano E.; GEORGE, Babu. The ghost city: chronicles of the apocalypse after COVID-19. **International Journal of Tourism Cities**, v. 9, n. 3, p. 1-12, 2023. https://doi.org/10.1108/IJTC-07-2021-0141

KOUGA MUNICIPALITY. Facebook photo of empty Dolphin Beach (main beach): Municipality shocked and disappointed by decision to close beaches. **Facebook**, 2020a. Available from: https://www.facebook.com/photo/?fbid=4069080506453337&set=a.1711995945495150. Accessed on: April 14, 2025.

KOUGA MUNICIPALITY. Stay Safe Protect South Africa campaign: Festive season restriction to contain the second wave. **Facebook**, 2020b. Available from: https://www.facebook.com/photo/?fbid=4067417926619595&set=pcb.4067418289952892. Accessed on: April 14, 2025.

LAWRENCE, David T.; SHIREY, Heather. Spreading through the streets: The COVID-19 Street Art Database. **Journal of Folklore Research**, v. 60, n. 1, p. 27-42, 2023. https://doi.org/10.2979/jfr.2023.a886958

LEZAMA GALINDO, Omar. Reflections on identity, ethics, and memory in graphic design. **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, n. 120, p. 119-137, 2020. https://doi.org/10.18682/cdc.vi120.4177

LIANG, Shuai; LENG, Hong; YUAN, Qing; YUAN, Chao. Impact of the COVID-19 pandemic: Insights from vacation rentals in twelve mega cities. **Sustainable Cities & Society**, v. 74, 103121, 2021. https://doi.org/10.1016/j.scs.2021.103121

LOO, Ke Yan; LAW, Jodi Woan-Fei; TAN, Loh Teng Hern; LETCHUMANAN, Vengadesh. South Africa's battle against COVID-19 pandemic. **Progress In Microbes & Molecular Biology**, v. 5, n. 1, a0000264, 2022. https://doi.org/10.36877/pmmb.a0000264

MACH, John. Surf tourism in uncertain times: Resident perspectives on the sustainability implications of COVID-19. **Societies**, v. 11, n. 3, p. 75, 2021. https://doi.org/10.3390/soc11030075

MARTÍN-GONZÁLEZ, Roberto; SWART, Kamilla; LUQUE-GIL, Ana María. The Covid-19 crisis and the 'new' normality of surf tourism in Cape Town, South Africa. **African Journal of Hospitality, Tourism and Leisure**, v. 10, n. 1, p. 194-213, 2021. https://doi.org/10.46222/ajhtl.19770720-95

MATTES, Robert; GLENN, Ian. South Africa: A united front? A divided government. *In*: LILLEKER, Darren; COMAN, Ioana A.; GREGOR, Miloš; NOVELLI, Edoardo (Eds.). **Political communication and COVID-19**. London: Routledge, 2021. p. 303-311.

MUSSELL, James. Doing and making: history as digital practice. *In*: WELLER, Toni (Ed.). **History in the digital age**. Abingdon: Routledge, 2012. p. 79-94.

NAIR, Nivashni. Pick n Pay and Spar install screens at tills amid COVID-19 concerns. **Timeslive**, 2020. Available from: https://www.timeslive.co.za/news/south-africa/2020-04-02-pick-n-pay-and-spar-install-screens-at-tills-amid-covid-19-concerns/. Accessed on: April 14, 2025.

OKAFOR-YARWOOD, Ifesinachi; KADAGI, Nelly I.; MIRANDA, Nelson A.; UKU, Jacqueline; ELEGBEDE, Isa O.; ADEWUMI, Ibukun J. The blue economy–cultural livelihood–ecosystem conservation triangle: The African experience. **Frontiers in Marine Science**, v. 7, p. 586, 2020. https://doi.org/10.3389/fmars.2020.00586

PONTING, Jess; O'BRIEN, Danny. Lifelong surf tourism: surfing experience, ageing, and lifestyle transition. **Annals of Tourism Research**, v. 52, p. 73-85, 2015.

RAIZMAN, David. **Reading graphic design history:** image, text, and context. London: Bloomsbury, 2020.

REPUBLIC OF SOUTH AFRICA. Department of Planning, Monitoring and Evaluation. Stay Home, Save South. **Africa corporate identity manual**. Department of Planning, Monitoring and Evaluation, 2020a. Available from: https://www.dpme.gov.za/Documents/STAY_SAFE_Manual_2705.pdf. Accessed on: April 14, 2025.

REPUBLIC OF SOUTH AFRICA. Stay Safe, Protect South Africa initiative. Republic of South Africa, 2020b. Available from: https://www.gov.za/sites/default/files/staysafe.pdf. Accessed on: April 14, 2025.

ROGERSON, Christian M.; ROGERSON, Jayne M. COVID-19 and coastal destination impacts: The case of South Africa. GeoJournal of Tourism and Geosites, v. 42, n. 2 suppl., p. 767-774, 2022. https://doi.org/10.30892/gtg.422spl16-887

ROGERSON, Jayne M. Tourism business responses to South Africa's COVID-19 pandemic emergency. **GeoJournal of Tourism & Geosites**, v. 35, n. 2, p. 338-347, 2021. https://doi.org/10.30892/gtg.35211-657

RUSSELL, Gillian. The neglected history of the history of printed ephemera. **Melbourne Historical Journal**, v. 42, n. 1, p. 7-36, 2014.

RUSZCZYK, Hanna A.; RAHMAN, Feisal M.; BRACKEN, Louise J.; SUDHA, Sumaiya. Contextualizing the COVID-19 pandemic's impact on food security in two small cities in Bangladesh. **Environment & Urbanization**, v. 33, n. 1, p. 239-254, 2021. https://doi.org/10.1177/0956247820965156

SANI-TOUCH. Trust the brand you know: Sani-Touch. **News24**, 2021. Available from: https://www.news24.com/life/trust-the-brand-you-know-20210625. Accessed on: April 14, 2025.

SCHOTTE, Simone; ZIZZAMIA, Rocco. **The livelihood impacts of COVID-19 in urban South Africa:** A view from below. WIDER Working Paper Series wp-2021-56. World Institute for Development Economic Research (UNU-WIDER), 2021. Available from: https://www.wider.unu.edu/sites/default/files/Publications/Working-paper/PDF/wp2021-56-livelihood-impacts-COVID-19-urban-South-Africa.pdf. Accessed on: April 14, 2025.

SILVA, Ana C. T.; BRANCO, Pedro T. B. S.; SOUSA, Sofia I. V. Impact of COVID-19 pandemic on air quality in a touristic region. **WIT Transactions on Ecology & the Environment**, v. 252, p. 137-148, 2021. https://doi.org/10.2495/AIR210131

SPEAKE, Janet; PENTARAKI, Maria. COVID-19, city centre streetscapes, and public health signage. **Cities & Health**, v. 7, n. 4, p. 585-601, 2023. https://doi.org/10.1080/23748834.2022.2091339

STEYTLER, Nico; DE VISSER, Jaap. South Africa's response to COVID-19: The multilevel government dynamic. *In*: CHATTOPADHYAY, Rupak; KNÜPLING, Felix; CHEBENOVA, Diana; WHITTINGTON, Liam; GONZALEZ, Phillip (Eds.). **Federalism and the response to COVID-19**. Oxon: Routledge, 2021. p. 200-208.

VERMEULEN-MILTZ, Estee; CLIFFORD-HOLMES, Jai K.; SNOW, Bernadette; LOMBARD, Amanda T. Exploring the Impacts of COVID-19 on Coastal Tourism to Inform Recovery Strategies in Nelson Mandela Bay, South Africa. **Systems**, v. 10, n. 4, 120, 2022. https://doi.org/10.3390/systems10040120

WALLACE, Claire; CHEN, Xiaoqing; GARRISON, Stephanie; SHADDOCK, John. The impact of COVID-19 on cultural tourism. **Tourism Culture & Communication**, v. 23, n. 2-3, p. 87-96, 2023. https://doi.org/10.3727/109830422X16600594683508

ZAAR, Miriam-Hermi. De las ciudades turistificadas al escenario pandémico: la paradoja de la globalización. **Papeles de Geografía**, n. 68, p. 6-25, 2022. https://doi.org/10.6018/geografia.525731

ZAPATA, Ana B. Los impresos ferroviarios y el problema del itinerario de los objetos para la investigación histórica. **Maskana**, v. 15, n. 1, p. 121-139, 2024. https://doi.org/10.18537/mskn.15.01.08

ZEISEL, John. **Inquiry by design:** tools for environment-behavior research. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

WORLD SURF LEAGUE. **Corona Cero Open J-Bay**. 2025. Available from: https://www.worldsurfleague.com/events/2025/ct/329/corona-cero-open-j-bay/main. Accessed on: May, 21, 2025.

## About the authors

**Yolandi Burger:** honorary research fellow at Loughborough University.
**Everardt André Burger:** lecturer in Civil Engineering at Tshwane University of Technology, South Africa.

**Conflict of interests:** nothing to declare – **Financial support:** none.
**Authors' contributions:** Burger, Y.: Conceptualization, Data Curation, Formal Analysis, Methodology, Investigation, Visualization, Writing – First Draft. Burger, E. A.: Data Curation, Formal Analysis, Methodology, Investigation, Writing – First Draft, Resources.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons license.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.1029162-180

# Letreiros dos projetos de Romeo de Paoli para hotéis

## *Signs from Romeo de Paoli's hotel projects*

Rafael Maia[I]


## RESUMO

Romeo de Paoli nasceu em uma família de construtores italianos na recém-inaugurada Belo Horizonte (MG). Formou-se em Engenharia e atuou profissionalmente como arquiteto, construtor, artista plástico e empresário. Foi um dos mais relevantes nomes da construção civil da cidade na primeira metade do século XX. Entre os 13 projetos aprovados pela prefeitura na década de 1930 para uso hoteleiro na área central, seis são de autoria de seu escritório. Este artigo aborda um breve momento de sua trajetória, hiato entre a aprovação de três desses edifícios que mantêm íntegros seus letreiros originais: Imperial Palace (1934), Piraquara (1935) e Cláudio Manoel (1939). Frequentemente ignorados até mesmo pelos órgãos de proteção ao patrimônio, esses artefatos gráficos integram a paisagem tipográfica belo-horizontina. Registrar e coletar dados como identidade do edifício (imagem, nome, endereço, uso original, uso atual, localização, nome do arquiteto e data de construção), dados sobre a tipografia arquitetônica nominativa, com foto, especificações sobre o tipo de letra, composição e materiais utilizados são premissas da investigação e ferramentas para catalogação da memória gráfica de Belo Horizonte.


**Palavras-chave:** Arquitetura. *Design*. Memória. Patrimônio. Tipografia.


## *ABSTRACT*

*Romeo de Paoli was born into a family of Italian builders in the recently inaugurated city of Belo Horizonte. He graduated in Engineering and also worked professionally as an architect, builder, visual artist and entrepreneur. He was one of the most important figures in the city's civil construction industry in the first half of the 20th century. Among the thirteen projects approved by the city hall in the 1930s for hotel use in the central area, six were designed by his office. This article explores a brief moment in his career, a gap between the approval of three of these buildings, which still retain their original signs: Imperial Palace (1934), Piraquara (1935), and Cláudio Manoel (1939). Often ignored even by heritage protection agencies, these graphic artifacts are part of Belo Horizonte's typographic landscape. Recording and collecting data such as the building's identity (image, name, address, original use, current use, location, architect's name and date of construction), data on the nominative architectural typography, with photos, specifications on the typeface, composition and materials used, are premises of the investigation and tools for cataloging the Belo Horizonte's graphic memory.*


***Keywords:*** *Architecture. Design. Memory. Heritage. Typography.*

[I]Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Design – Belo Horizonte (MG), Brasil.
E-mail: rafaelmaiadesigner@gmail.com
**Recebido em:** 24/02/2025. **Aceito em:** 25/04/2025

## INTRODUÇÃO

Ao caminhar pelas cidades, costumamos nos limitar àquilo que está no campo de visão. Nosso olhar meramente utilitário relega uma série de estímulos do ambiente urbano, entre eles os letreiros que anunciam o nome de batismo de um edifício, sua tipografia arquitetônica nominativa. Este artigo dedica-se especificamente a três desses inscritos de caráter permanente que identificam a trinca de hotéis projetados por Romeo de Paoli que ainda mantêm seu letreiro original, os edifícios Imperial Palace (1934), Piraquara (1935) e Cláudio Manoel (1939). Fragmentos de um patrimônio invisibilizado e recentemente inventariado que desvela histórias à sua maneira.

O presente estudo surgiu da pesquisa de mestrado de mesma autoria intitulada *Horizonte tipográfico: um inventário de tipografias arquitetônicas nominativas em Belo Horizonte do período entre 1932 e 1942*, defendida em dezembro de 2024. Ao evidenciar e organizar artefatos gráficos ainda não catalogados, a investigação contribuiu para a memória, identidade e patrimônio da capital de Minas Gerais e discutiu a relação entre sua arquitetura e o *design* de tipos. A base teórica e metodológica fundamenta-se em pesquisas já realizadas sobre acervos de São Paulo e Rio de Janeiro, sob orientação de Priscila Farias, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo, e utiliza métodos e procedimentos elaborados pelo Projeto Paisagens Tipográficas[1] para o estudo do tema.

Se cultura é a forma de viver, cultura visual é o que dá forma ao mundo e como o miramos (Freedman, 2002). Esse campo de estudo não se organiza pelos nomes de artefatos, fatos e/ou sujeitos, mas por seus significados culturais, vinculando-se à noção de mediação de representações, valores e identidades (Sardelich, 2006). A cultura visual de uma sociedade é então constituída de suas criações pictóricas e gráficas, das gramáticas visuais e suas formas de comunicação e das relações sociais, culturais e simbólicas que se estabelecem no âmbito da fabricação e partilha dos bens visuais (Campos, 2012).

Regularmente tratados como fonte primária das pesquisas, artefatos gráficos são produtos culturais, mediadores de práticas e valores socialmente compartilhados que cristalizam em sua materialidade costumes, valores e tecnologias referentes ao tempo e ao espaço em que são produzidos e utilizados (Santos, 2005, p. 13-15). Braga e Farias (2018) definem-nos como quaisquer objetos produzidos (grafados, gravados ou inscritos) pelo homem para realizar funções relacionadas à comunicação por meios visuais (bi ou tridimensionais), considerados em seus aspectos (estéticos, cognitivos e semióticos) como potenciais transmissores de informação. Fonte para se debater uma sociedade, artefatos gráficos podem constituir uma cultura visual que contribua para a elaboração de identidades coletivas por meio de nossas experiências comunicacionais. Inseridos nas cidades, auxiliam como estrutura informacional ao indicar fluxos ou sinalizar áreas.

1 Desenvolvido pelos integrantes do Grupo de Pesquisa Tipografia e Linguagem Gráfica, credenciado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo Centro Universitário Senac, em parceria com o Grupo de Pesquisa Tipografia Arquitetônica, credenciado no CNPq pela Universidade Estadual de Campinas, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CNPq e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Esse subconjunto de elementos gráficos presentes na esfera urbana, constituído de caracteres que formam mensagens compostas de letras e números, é definido por Gouveia *et al*. (2007) como paisagem tipográfica. São diversos os tipos de inserção e evidências históricas com distintos tempos de permanência. Nesse contexto, tipografia deve ser compreendida num sentido amplo, incluindo caracteres obtidos por meio de processos que seriam mais bem classificados como letreiramento (pintura, gravação, fundição) (Gouveia *et al*., 2007).

O presente artigo não aspira a uma análise aprofundada dos tipos que integram o inventário. O sistema de fichas desenvolvido pelo Projeto Paisagens Tipográficas orientou a pesquisa de campo e a catalogação digital dos dados. Da ficha destinada à letra inventariada, constam sete itens sobre suas características formais. Mediante a sua leitura, podem-se classificar as tipografias sobretudo para formulação de dados estatísticos sobre a pesquisa e possíveis estudos comparativos com as demais investidas no mesmo campo — como as já concluídas dissertações de Salomon (2011), sobre o Rio de Janeiro, e D'Elboux (2013), sobre São Paulo. Assim como a presente pesquisa, elas questionaram o tipo de letra (serifada, sem serifa, *display*, cursiva), uso ortográfico (caixa-alta, caixa-baixa, caixa-alta e baixa, versalete), peso (*light*, *medium*, *bold*, *black*), inclinação (normal, itálico), alinhamento (à esquerda, à direita, justificado, centralizado), material (metal, madeira, pedra, pintura) e relevo (alto, baixo, plano).

Frequentemente ignoradas pelos transeuntes, as inscrições nominativas integram o patrimônio material belo-horizontino. Grande parte está danificada ou tem sua visualização prejudicada por anexos arquitetônicos, placas de sinalização de trânsito, engenhos de publicidade, cercas elétricas, falta de manutenção e até projetos de reforma mal executados. Registrar e coletar dados sobre as inscrições, tais como identidade do edifício (nome, endereço, uso original, uso atual, referências de localização, nome do arquiteto e data de aprovação pela prefeitura), dados sobre sua tipografia arquitetônica nominativa, com especificações sobre o tipo de letra, composição e materiais utilizados, são ferramentas para catalogação da memória gráfica belo-horizontina.

## OS DE PAOLI

Entre a entrada e a tela, o Cine Glória exaltou a audácia de se sustentar nos 15 metros da primeira viga em vão-livre de concreto armado feita em Belo Horizonte (MG), em 1926. Os belo-horizontinos titubearam. Era geral a impressão de que aquilo daria errado no maior, mais americano, mais isso-e-aquilo (Andrade, 2017) dos cinemas da capital. Para pôr fim às indagações e atestar a segurança do projeto, o arquiteto Ângelo Marcelo de Paoli promoveu a retirada do escoramento e assentou-se sobre a viga (Filgueiras, 2016).

De origem italiana, Ângelo Marcelo de Paoli nasceu na Polesella, Itália, em 1882 e migrou para o Brasil com os pais aos 9 anos. Após um breve retorno ao seu país natal, fixou-se numa Belo Horizonte em vias de construção. A abolição da escravidão, em 1888, e, subsequentemente, a Proclamação da República, no ano seguinte, foram o pano de fundo para a fundação da nova capital de Minas Gerais, em 1897.

Na cidade, Ângelo trabalhou como ajudante de pedreiro, pedreiro, artífice e finalmente construtor. No enorme canteiro de obras repleto de homens negros, as oportunidades de ascensão profissional restaram aos provenientes do continente europeu. Como artífice, trabalhou nos edifícios da Secretaria de Finanças, na antiga Faculdade de Direito e no Palácio da Liberdade, onde se ocupou da execução dos trabalhos em estuque. Construiu inúmeros palacetes na Avenida João Pinheiro; as casas de Estevão Pinto e Benjamim Guimarães; o Cinema Pathé e o Banco Hipotecário e Agrícola do Estado de Minas Gerais, na Praça Sete; e o Cinema Glória, na Avenida Afonso Pena, palco da *performance* do construtor determinado a provar sua destreza, pouco antes de morrer prematuramente, aos 45 anos de idade. Ângelo também construiu com seu pai e irmão a casa na Rua Bonfim, onde viveu com sua esposa, Elvira Canfora (Roma, 1889–?) e oito filhos: Carmelita, Anita, Julieta, Rodolfo, Roberto, Raul, Remo e Romeo de Paoli, o primogênito, nascido em Belo Horizonte em 1908 (Filgueiras, 2016).

Ainda na adolescência, Romeo foi aprendiz de arquitetura no escritório de Antônio da Costa Christino[2]. Entre 1928 e 1934, trabalhou como fiscal de obras de primeira classe na prefeitura de Belo Horizonte. Nesse ínterim, formou-se na Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1932, mesmo ano em que montou seu escritório. Foi pioneiro ao explorar pedreiras calcárias em Pedro Leopoldo e Lagoa Santa, municípios da região metropolitana de Belo Horizonte. Em 1939, fundou a Louza Remy, indústria de mármores artificiais. Como comerciante, era proprietário de uma loja de materiais de construção nomeada Construções e Indústrias Reunidas Romeo de Paoli LTDA, fundada por volta de 1940 e em funcionamento até 1945, quando se transferiu para o Rio de Janeiro, onde faleceu em 1994 (Filgueiras, 2016).

Romeo de Paoli foi um dos principais expoentes da arquitetura feita em Belo Horizonte. Além dos já citados edifícios Imperial Palace, Piraquara e Cláudio Manoel, alvos do presente artigo, são da autoria de seu escritório o Colégio Santo Agostinho[3] (1935); o Edifício Greco[4] (1936); o Colégio Imaculada Conceição[5] (1936); o projeto e a construção da piscina, vestiário e *playground* do Minas Tênis Clube[6] (1937); o Hotel Madrid[7] (1937); os edifícios Mauro Queiroz[8] (1936), Tupinambás[9](1940), Império[10] (1940), Elmar (1947) e Uberaba[11] (1950); e o Banco Financial da Produção[12] (1944) (Filgueiras, 2016).

2 Arquiteto e construtor português nascido em 1869, foi um prestigiado projetista de edifícios de Belo Horizonte que atuou, sobretudo, nas décadas de 1910 e 20. Manteve o seu escritório de arquitetura em funcionamento até 1931, um ano antes de seu falecimento, no dia 15 de agosto de 1932.

3 Localizado na Avenida Amazonas, 1803.

4 Localizado na Rua Rio de Janeiro, 348.

5 Localizado na Rua da Bahia, 1534.

6 Com Alfredo Carneiro Santiago.

7 Localizado na Rua dos Guaranis, 12.

8 Localizado na Rua Acre, 107. Sede do Centro de Chauffeurs de Belo Horizonte. Projeto de Ângelo Murgel.

9 Localizado na Rua Tupinambás, 671.

10 Localizado na Rua Tupinambás, 379. Com a Carneiro Rezende & Cia.

11 Localizado na Avenida Augusto de Lima, 279.

12 Localizado na Avenida Afonso Pena, 571. Atualmente Hotel Financial.

## METODOLOGIA

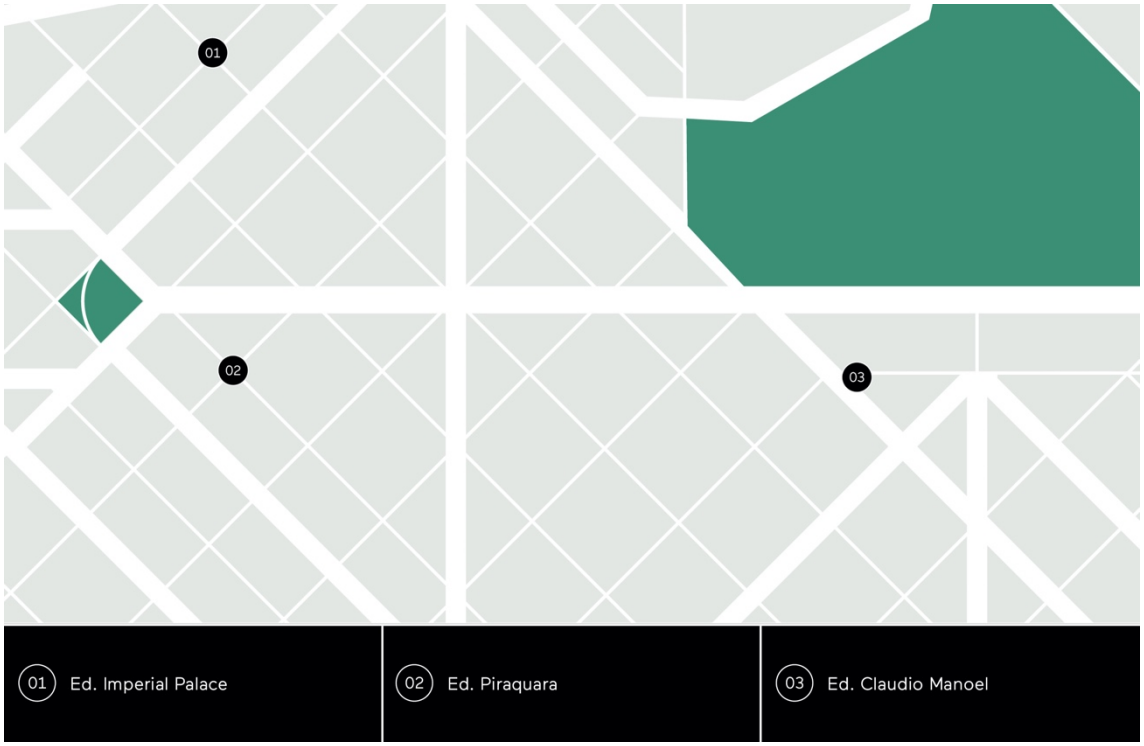
O *corpus* material da presente investigação se enquadra no campo da memória. Trata-se de uma pesquisa histórica (documental e iconográfica) de abordagem qualitativa e caráter exploratório. Seu marco teórico é fundamentado em pesquisa bibliográfica voltada para as áreas do *design* gráfico e arquitetura. Pela revisão da literatura, foi possível definir o estilo dos edifícios, elucidar conceitos relacionados à tipografia e contextualizar o período em que os hotéis e seus letreiros foram introduzidos na cidade. Estabeleceram-se delimitações quanto à autoria de Romeo de Paoli e à função dos edifícios, todos eles projetados para receber hospedarias. A pesquisa de campo foi realizada no hipercentro de Belo Horizonte e levou em conta somente os exemplos já aplicados quando os prédios foram inaugurados.

Para os estudos da memória gráfica, o objeto pode ser abordado de modo semelhante a como é abordado pelos campos da arqueologia e da antropologia, ou seja, um artefato qualquer do passado é analisado como um objeto feito pelo homem que fornece indicações sobre aspectos materiais e culturais (técnicos e simbólicos) da época e do povo a que pertenceu. Nesse sentido, o artefato gráfico é, para a memória gráfica, fonte e tema de estudo (Braga; Farias, 2018).

Entende-se que um procedimento metodológico ideal para a investigação das paisagens tipográficas deve necessariamente envolver, além de protocolos criteriosos para a coleta e sistematização de dados, meios coerentes de análise e interpretação. Tais dados devem permitir a identificação de especificidades culturais e a comparação de casos em locais e tempos diferentes (Gouveia *et al*., 2007).

Desde 2003, o projeto Paisagens Tipográficas investiga os elementos tipográficos presentes na cidade. Para a abordagem na cidade de São Paulo (SP), foi desenvolvido um sistema de fichas no levantamento de campo e na catalogação digital dos dados. A participação de pesquisadores de áreas diversas (arquitetura, *design*, história, geologia e fotografia) contribuiu para que os formulários orientassem a coleta de maneira ampla. O sistema foi adaptado e utilizado na pesquisa *Tipografia arquitetônica carioca*, de Carlos Alexandre Salomon (2011), que, assim como esta, objetiva a classificação exclusivamente da tipografia nominativa e o faz por intermédio de duas fichas (A e B), destinando-se A ao edifício e B ao letreiro.

Na presente adequação, os quatro campos iniciais são comuns às duas fichas (A e B). A coleta de dados foi estabelecida por um percurso definido por meio de um mapa com a localização das tipografias arquitetônicas nominativas (Figura 1). Essa conformação é registrada no campo 1, número de ordem. A sequência desvenda o roteiro do pesquisador/autor e é mera sugestão para locomoção e localização dos exemplos pesquisados. O campo 2 recebe a data de ida a campo. No 3, tem-se o endereço do edifício, e no 4, o nome do responsável pela coleta.




Fonte: Arquivo do autor (2024).
Figura 1. Localização das tipografias inventariadas.

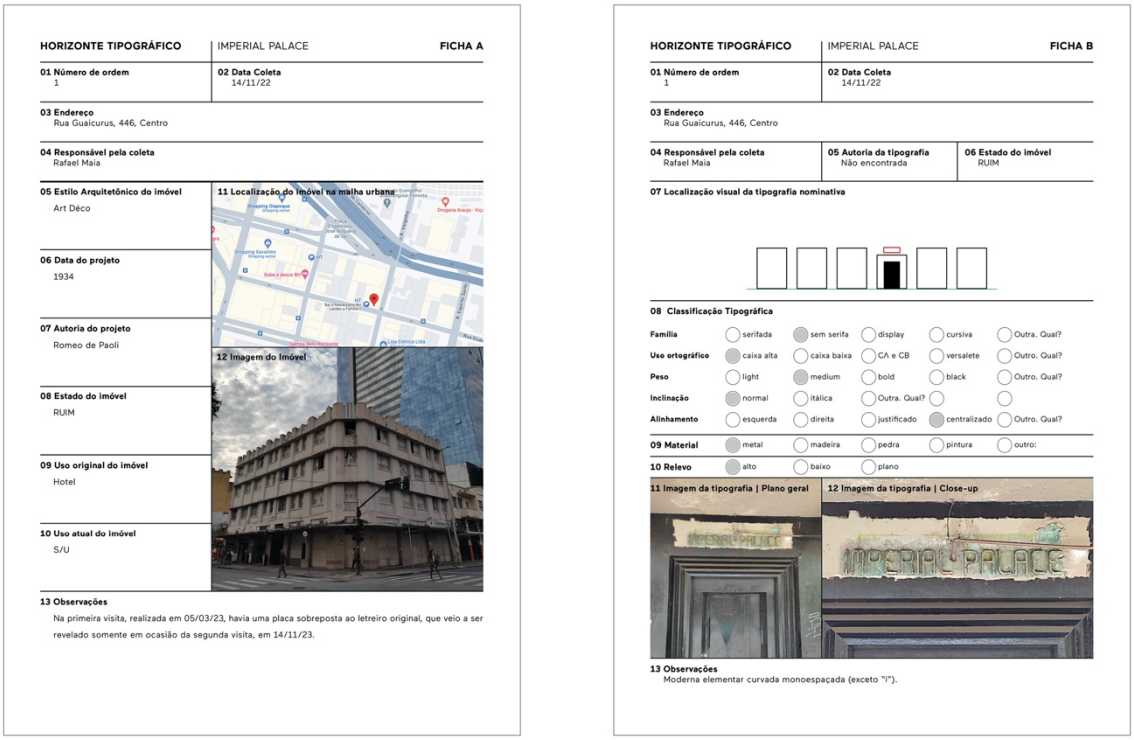
Na Ficha A, o campo 5 refere-se ao estilo arquitetônico do edifício. A data da aprovação do projeto aparece no campo 6. A referência sobre a autoria se encontra no campo 7. O campo 8 classifica o estado em que se encontra o prédio. Os itens 9 e 10 interessam-se pelo uso original e atual do imóvel, respectivamente. O campo 11 traz o mapa com a localização do objeto de estudo na malha urbana, enquanto o 12 é reservado à imagem digital do imóvel. O campo 13, finalmente, cabe às observações adicionais do responsável pelo levantamento.

A Ficha B reserva-se aos dados específicos sobre a tipografia arquitetônica nominativa. O campo 5 destina-se à sua autoria. O campo 6 informa a condição do letreiro. O campo 7 situa sua localização visual. Os campos 8, 9 e 10 classificam a tipografia por família, uso ortográfico, peso, inclinação, alinhamento, material e relevo. Os campos 11 e 12 abrigam o registro visual em plano geral — sua posição e proporção em relação ao imóvel — e um detalhe da tipografia. O campo 13, por fim, destina-se às demais observações. O Edifício Cláudio Manoel apresenta duas tipografias distintas: uma se presta à palavra *edifício*, e outra, ao nome do poeta inconfidente. Nesse caso, foram criadas duas fichas (B1 e B2), uma para cada ocorrência.

Uma das principais modificações do presente estudo no sistema de fichas proposto pelo Projeto Paisagens Tipográficas foi a inclusão do item referente ao estado do letreiro. Estudos pregressos avaliaram somente as condições do edifício, porém ao longo da pesquisa se perceberam especificidades que lesam a condição da tipografia arquitetônica nominativa mesmo nos casos em que o edifício está bem conservado. Na presente amostra, dois terços dos letreiros estão numa situação ruim

por terem sua leitura afetada pela presença de cercas elétricas, canos, concertinas, falta de manutenção e engenhos de publicidade.

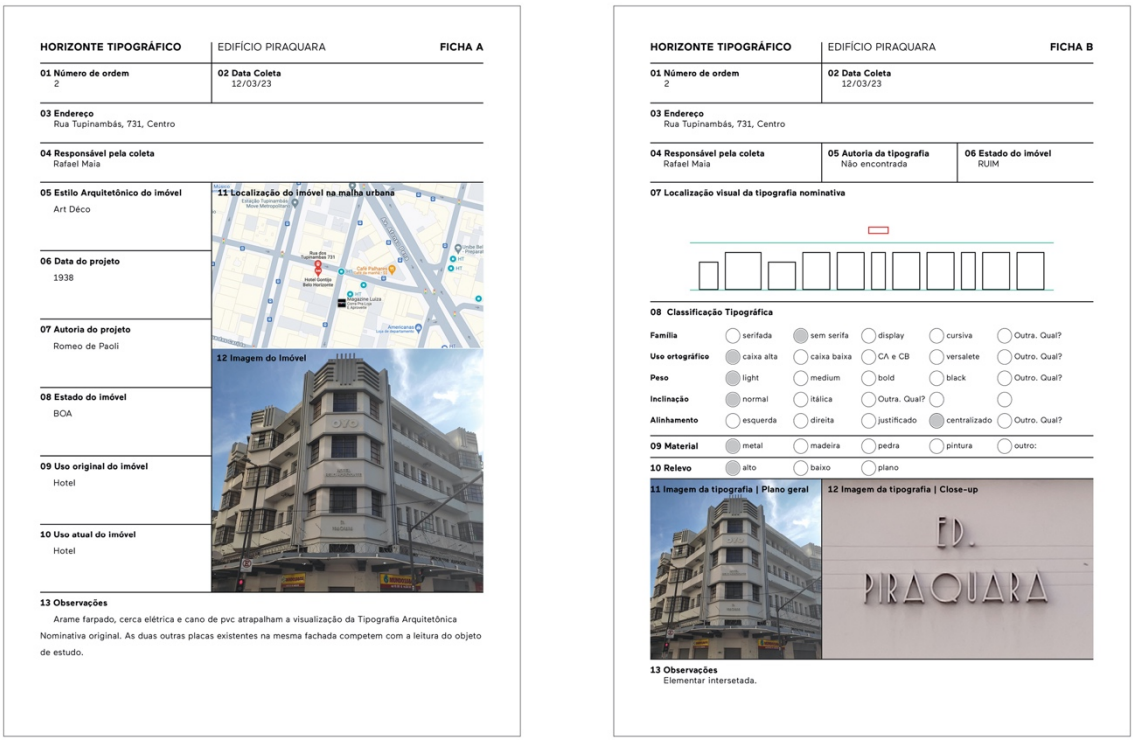
A coleta de dados deu-se em duas etapas. A primeira, em campo, orientada pelo sistema de fichas, quando foi feito também o registro fotográfico dos edifícios. O segundo passo foi a complementação dos dados por meio de consulta aos registros oficiais no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, Diretoria de Cadastro e Informação Urbanística e Museu Histórico Abílio Barreto. As Figuras 2, 3 e 4 apresentam as fichas A e B dos três edifícios inventariados preenchidas com os dados provenientes das duas etapas.



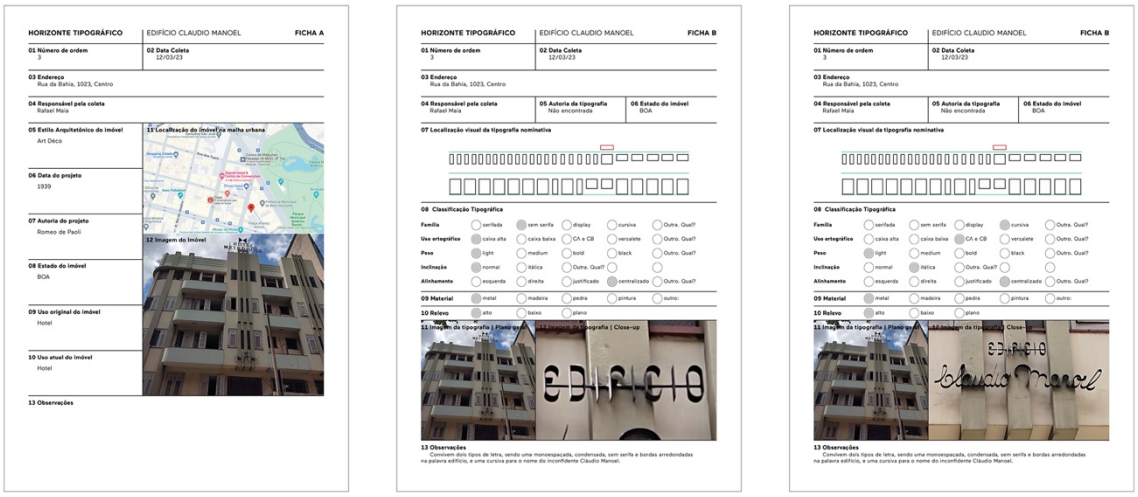

Fonte: Arquivo do autor (2024).
Figura 2. Fichas A e B aplicadas no levantamento do Edifício Imperial Palace.

Em função da pesquisa *Horizonte tipográfico: um inventário de tipografias arquitetônicas nominativas em Belo Horizonte do período entre 1932 e 1942*, as ruas do hipercentro foram percorridas ao longo de uma semana para se catalogarem as tipografias que interessavam à pesquisa e as fachadas dos edifícios onde estão aplicadas. O foco foram os primeiros edifícios verticais da cidade em estilo *art déco* e protomoderno. Cerca de 60 exemplos iniciais se reduziram aos 24 letreiros inventariados após o cruzamento de informações. Para a redação do presente artigo, concentrei-me no conteúdo, então já catalogado, referente aos três edifícios aqui detalhados: Imperial Palace, Piraquara e Cláudio Manoel.

Realizou-se uma visita ao Arquivo Público municipal com foco nos três edifícios aqui abordados. O processo exige extremo esmero no intuito de não danificar o patrimônio onde estão carimbadas as chancelas que aprovam a construção do edifício e as assinaturas do construtor, do proprietário e do arquiteto e/ou engenheiro.




Fonte: Arquivo do autor (2024).
Figura 3. Fichas A e B aplicadas no levantamento do Edifício Piraquara.




Fonte: Arquivo do autor (2024).
Figura 4. Fichas A e B aplicadas no levantamento do Edifício Cláudio Manoel.

Na presente pesquisa, atribuo a autoria dos projetos ao responsável técnico que os assinou. A data referenciada ao edifício diz respeito ao momento de sua aprovação e consta dos dados dispostos nas plantas. Entre os itens aqui inventariados, o arquivo público só possui em acervo a planta original do Edifício Imperial Palace. As demais foram perdidas e suas cópias encontradas na Diretoria de Cadastro e Informação Urbanística, que oferece atendimento exclusivamente *online* pelo portal de serviços da prefeitura de Belo Horizonte.

Posteriormente, visitei a biblioteca do Museu Histórico Abílio Barreto, que desde 1943 se dedica à história, pesquisa, produção e difusão do conhecimento

sobre Belo Horizonte. A instituição é detentora da Coleção Romeo de Paoli, da qual constam 131 positivos impressos de suas construções. As imagens, em excelente qualidade e bem enquadradas, atestam a preocupação do profissional com o registro de seus projetos e comprovam que os letreiros dos edifícios que são foco da presente investigação estão instalados desde o momento de sua inauguração.

A pesquisa na Biblioteca da Escola de Arquitetura da UFMG revelou a dissertação de mestrado de Carlos Roberto Noronha, defendida na instituição em 1999. Intitulada *Área central de Belo Horizonte: arqueologia do edifício vertical e espaço urbano construído*, propôs uma investigação sobre o surgimento e a disseminação das verticalizações no centro de Belo Horizonte, numa tentativa de tornar mais legíveis a conformação do espaço e a cidade vertical que se produziu (Noronha, 1999). O termo *arqueologia* refere-se à minúcia do estudo documental feito sobre a evolução das edificações em Belo Horizonte, que, em oito períodos, abarca o hiato aqui abordado. O estudo foi utilizado como guia para a descrição dos edifícios da presente pesquisa. Veio também daí uma série de dados históricos que nos levam a configurar a modernidade na cidade investigada.

Ainda que o presente estudo esteja delimitado pelos preceitos de localização dos edifícios, recorte temporal, autoria e uso, a mesma metodologia pode ser aplicada futuramente a outros grupos de exemplares, de forma a ampliar a paisagem tipográfica inventariada.

## UM INVENTÁRIO DE TIPOGRAFIAS ARQUITETÔNICAS NOMINATIVAS

Pesquisas sobre memória gráfica e cultura visual compartilham o interesse em compreender as proposições de imagens e formas visuais de uma sociedade, além de como ela aí se reflete. Seu pesquisador é agente ativo de seleção, interpretação e ressignificação de um conjunto de artefatos gráficos. A constituição desse acervo pode evocar a memória coletiva de determinado povo no presente e, por meio de uma narrativa do passado, compor sua identidade. Peças de comunicação visual ligadas ao universo gráfico, como ilustrações, fotografias e elementos tipográficos, são consideradas como tema de pesquisas relacionadas à memória gráfica. Coletá-las e organizá-las são essenciais para a criação de bases de dados que contemplam a maioria das pesquisas nessa área (Braga; Farias, 2018). O presente artigo tem na constituição de um acervo de artefatos gráficos presentes na paisagem tipográfica belo-horizontina sua própria finalidade.

O superávit obtido pela boa cotação dos produtos para exportação gerou uma forte onda de prosperidade no país ao fim da Primeira Guerra Mundial (1914–1918). A ventura ratificou Belo Horizonte como polo administrativo e transformou significativamente sua base econômica. Ao expandir e solidificar a condição de centro industrial, comercial e de serviços, a cidade viu crescer a demanda por leitos de hotel. Houve uma profusão de hospedarias no intuito de atender a uma procura já considerável por conta de seu papel administrativo como sede do estado. Entre os 13 edifícios verticais destinados a hotéis aprovados pela prefeitura de

Belo Horizonte nos limites do hipercentro na década de 1930, seis são de autoria do escritório de Romeo de Paoli[13].

Os três edifícios de sua autoria no presente recorte foram projetados em estilo *art déco*, e seus letreiros estão integrados à arquitetura por intermédio de matrizes culturais comuns aos desenhos das letras e à linguagem aplicada à construção. Piraquara, Imperial Palace e Cláudio Manoel carregam tantas características modernas quanto os edifícios em que estão aplicados e não possuem precedentes, o que os concede um valor extraordinário enquanto patrimônio. Todos se apresentam em *display* e tipo *light* aplicados em metal (alto-relevo) de forma centralizada. Somente o Edifício Imperial Palace tem a tipografia aplicada na portada. Cláudio Manoel e Piraquara localizam-se nas laterais, na altura da primeira sacada, e não sinalizam a entrada das construções.

A verticalização era praticamente sinônimo da modernidade representada pelo *art déco*. Na tipografia, isso pode ser observado por uma tendência pela utilização de fontes com proporções condensadas, característica da totalidade dos exemplos aqui inventariados. Na arquitetura, não bastasse a envergadura, sua configuração formal é ainda ressaltada por elementos de fachada que se projetam longitudinalmente e acentuam a dimensão da edificação ao ultrapassar seus limites (D'Elboux, 2013).

## Edifício Imperial Palace (Hotel Imperial)

Dois anos após finalizar a graduação na Escola de Engenharia da UFMG em 1932, de Paoli obteve aprovação para a construção do Edifício Imperial Palace (Figura 5), para abrigar um hotel homônimo na Rua dos Guaicurus, número 446, primeiro de três projetos de sua autoria abordados nesta pesquisa. A riqueza decorativa exterior é baseada em linhas verticais e no racionalismo isento de detalhes, o que caracteriza o edifício como pertencente à linha geométrica. Quanto à tipografia, ela se traduz na geometrização dos desenhos das letras (Baines; Haslam, 2005, p. 82), predicado compartilhado entre os três letreiros inventariados.

Com eixo de simetria disposto de modo a valorizar a esquina, o Edifício Imperial Palace possui composição arquitetônica de matriz clássica, ou seja, a forma organiza-se em estrutura simétrica. Quanto aos elementos arquitetônicos, destacam-se as fechaduras das janelas em estilo cremona e as janelas em veneziana tripartida (Noronha, 1999). O primeiro piso é composto de lojas e da entrada para o hotel, que ocupava do segundo ao quarto piso. Acima da portada, aplicada em metal, lê-se Imperial Palace em caixa-alta. A tipografia geométrica monoespaçada (Figura 6) possui um desenho muito similar àquele utilizado na palavra *edifício*, no Cláudio Manoel, sobre o qual trataremos em breve.

Na primeira visita a campo, realizada em março de 2023, foi verificado que a placa do Hotel Imperial estava sobreposta ao letreiro original (Figura 7). Em função disso, realizou-se uma segunda visita, em novembro de 2023, quando a estrutura que impedia a visualização havia sido retirada e o objeto de estudo revelado, entre canos, fios e muito descaso.

13 Edifício Imperial Palace, Edifício Piraquara, Hotel Majestic (1936), Hotel Madrid (1937), Edifício Império (1938) e Hotel Metrópole (1939).

Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto (2024b).
Figura 5. Edifício Imperial Palace.

## Edifício Piraquara (Hotel Gontijo)

De Paoli aprovou em 1935 o projeto para o Edifício Piraquara (Figura 8), que ainda hoje abriga o Hotel Gontijo. Com quatro pavimentos, a esquina chanfrada é limitada por marcações de frisos verticais (Noronha, 1999). Ali, acima da marquise, encontra-se aplicada a tipografia *display* em fonte *light* e caixa-alta, na qual o Q é um círculo completo e o olho da letra A quase forma um triângulo, quão baixa é sua barra (Figura 9). Característica da tipografia em estilo *art déco*, a proposta formal baseada na geometria pode eventualmente reduzir as letras a formas básicas (D'Elboux (2013).

Passado o chanfro, os volumes em sequência formam saliências que se alternam em varandas e corpos fechados, sendo um deles concluído de forma triangular, com grandes básculas de vidro. O tratamento ousado das proporções se reflete no letreiro, no qual letras condensadas e expandidas se intercalam. Como diluidor da modernidade, o estilo absorveu influências da decoração geométrica e do cubismo, mas também do *art nouveau* (Jubert, 2006, p. 220), que comumente aplicou as barras horizontais nos extremos da linha média de altura da letra (Consuegra, 2004, p. 271), como a presente nas letras A do letreiro. No sistema de descrição tipográfica proposto por Catherine Dixon em 1995 (baseado no sistema do British Standards BS2961), letras com essas características são descritas como curvilíneas, definidas pela apresentação de combinações de curvas e linhas altamente estilizadas (Silva; Farias, 2005, p. 67-81; Baines; Dixon, 2008, p. 184).

Fonte: Arquivo do autor (2023).
Figura 6. Letreiro do Edifício Imperial Palace.

Fonte: Arquivo do autor (2023).
Figura 7. Placa do Hotel Imperial sobreposta ao letreiro original na portada do Edifício Imperial Palace.

Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto (2024a).
Figura 8. Edifício Piraquara (Hotel Gontijo).

Na visita, verificou-se a presença de concertinas, cercas elétricas, canos de policloreto de vinila (PVC) e duas outras placas (engenhos de publicidade) existentes na mesma fachada que atrapalham a visualização da sutil tipografia arquitetônica nominativa.

## Edifício Cláudio Manoel (Hotel Metrópole)

O projeto para o Hotel Metrópole no Edifício Cláudio Manoel (Figura 10) foi inicialmente demandado ao arquiteto italiano Raffaello Berti[14], que se instalara na cidade a convite do colega Luiz Signorelli[15] em 1929. Trata-se do primeiro projeto vertical aprovado assinado por Berti após regularizar sua atuação profissional de estrangeiro, contudo o desenho foi totalmente reformulado, mesmo nos aspectos volumétricos, pelo escritório de Romeo de Paoli, que o aprovou na prefeitura em 1939.

14 Raffaello Berti (Pisa, 1900 – Belo Horizonte, 1972) formou-se arquiteto em 1921, mesmo ano de sua chegada ao Brasil. Em Minas Gerais, foi responsável por centenas de projetos. Atuou, em 1930, na fundação da Escola de Arquitetura da UFMG, onde lecionou até 1967.

15 Luiz Signorelli (Cristina, 1896 – Belo Horizonte, 1964) iniciou suas atividades como arquiteto em Belo Horizonte, em 1925. O descendente de italianos projetou, entre outros, o Clube Belo Horizonte (1928), o Automóvel Clube (1929), o Hotel Sul-Americano (1928) e a Secretaria de Segurança Pública (1930).

Fonte: Arquivo do autor (2023).
Figura 9. Letreiro do Edifício Piraquara (Hotel Gontijo).

Exemplo peculiar da arquitetura *art déco* belo-horizontina, o edifício apresenta volumes que avançam além do alinhamento e aplicam movimento à fachada. Os corpos salientes recebem frisos verticais, assim como a esquina resolvida em curva (Noronha, 1999). Em um mesmo letreiro, convivem dois tipos de letra (Figura 11), sendo uma monoespaçada em caixa-alta, condensada, sem serifa e com bordas arredondadas na palavra *edifício* e a outra cursiva, em caixa-alta e baixa para o nome do poeta *Cláudio Manoel*, exceção entre as demais, modernas aplicadas em caixa-alta, e razão pela qual para esse exemplo foram elaboradas duas fichas B (B1 e B2) (Figura 4).

## CONCLUSÃO

A pesquisa no hipercentro revela uma amostra de artefatos alheios à maioria de seus cidadãos. Trazidos à tona, os itens compõem um acervo de fonte primária de materiais gráficos para futuras consultas e repertório para novos projetos e linguagens visuais. Esse paralelo inaugural entre os edifícios para hotéis arquitetados por de Paoli e as letras aplicadas em suas fachadas contribui para a história do campo gráfico belo-horizontino e abre caminhos para outras possíveis investigações ao ampliar a percepção acerca da nossa cultura visual e material.

Romeo de Paoli distingue-se de seus pares pelo volume de construções fotografadas e pela qualidade dos registros, sempre chanceladas com uma de suas tantas rubricas. Atento em marcar sua autoria, assinou algumas de suas obras com

Fonte: Ribeira (2024).
Figura 10. Edifício Cláudio Manoel (Hotel Metrópole).

Fonte: Arquivo do autor (2023)
Figura 11. Letreiro do Edifício Cláudio Manoel (Hotel Metrópole).

pequenas placas de metal, como a fixada no concreto da fachada do Edifício Imperial Palace. Utilizou também distintos carimbos, escrita de próprio punho ou engenhos de publicidade em canteiros de obras, onde se posicionou como projetista, construtor, arquiteto e calculista.

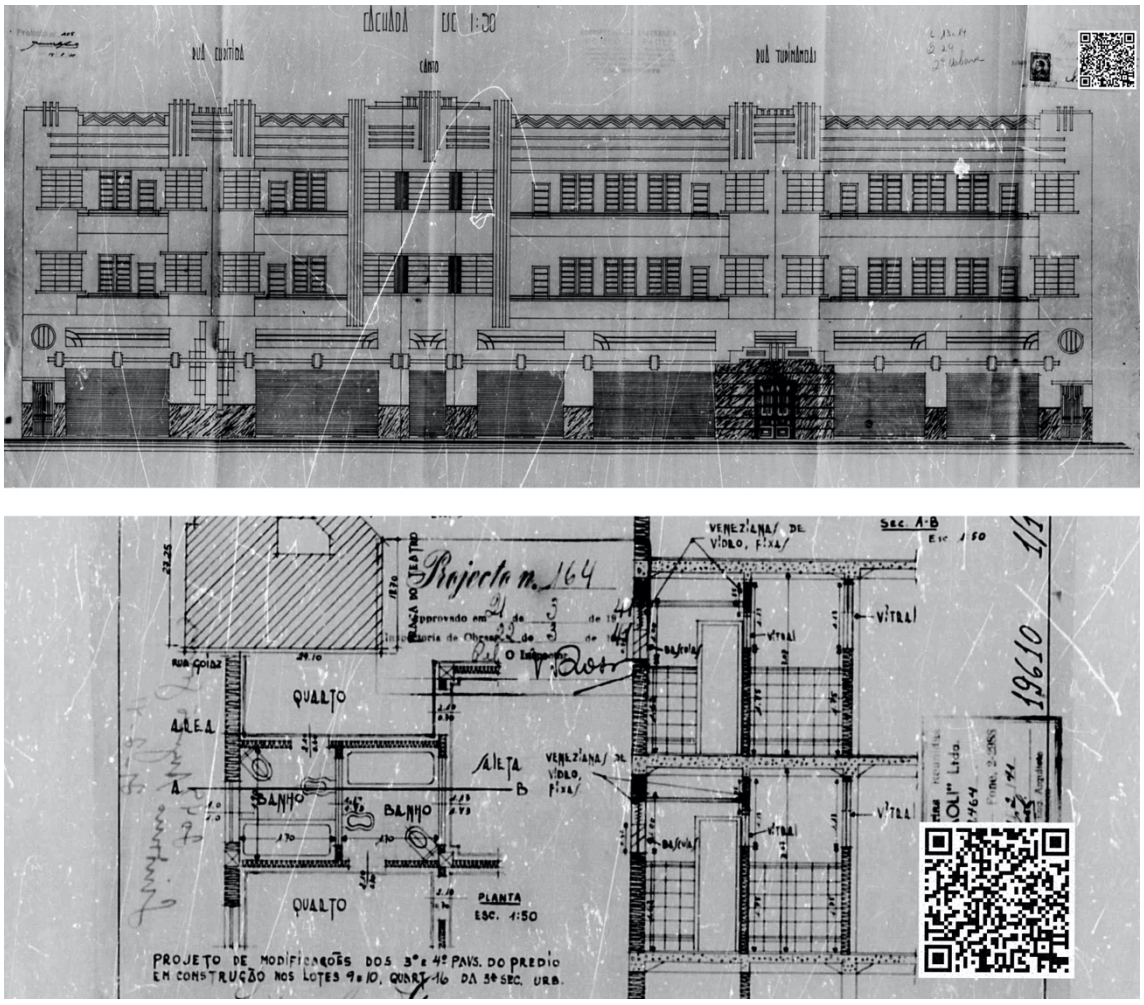
Muitas fontes e alfabetos *art déco* foram desenvolvidos com a finalidade de compor títulos em revistas ou cartazes. Seus atributos para uso em destaque podem explicar a frequente aplicação como tipografia arquitetônica (D'Elboux (2013), que, assim como os três exemplos tratados, dotaram de modernidade e requinte as edificações. Os levantamentos fotográficos em alta resolução produzidos pelo autor serviram de base para a criação dos desenhos vetoriais dos letreiros (Figura 12). Em função da facilidade como se dá a substituição desses elementos arquitetônicos, os vetores são ferramentas importantes para a preservação de bens em processos de restauro e recomposição do patrimônio danificado ao permitirem a reprodução do desenho original (Gouveia *et al*., 2007).

Fonte: Arquivo do autor (2024).
Figura 12. Desenhos vetoriais das tipografias inventariadas.

Embora as três construções sejam tombadas pelo patrimônio histórico, os arquivos públicos ignoram a presença de suas inscrições. A pesquisa nessas fontes não encontrou registro de desenho nem nenhum outro dado, como localização, medidas ou especificação de estilo das tipografias pesquisadas nas plantas. A autoria dos artefatos é desconhecida. Assim, a investigação focou-se nos métodos de análise da linguagem visual e nas técnicas empregadas.

As fontes de pesquisa são raras, rasas e desestruturadas. A biblioteca da Escola de Arquitetura da UFMG, batizada com o nome do arquiteto Raffaello Berti, mantém uma hemeroteca física organizada em um único gaveteiro em que não foram encontradas informações sobre projetos de Romeo de Paoli. Passados 94 anos da fundação da primeira formação autônoma em arquitetura do país, a instituição ainda não organizou um acervo de materiais com informações sobre os principais profissionais e construções do período moderno da cidade onde está instalada. Também não foram encontradas investigações sobre Romeo de Paoli em repositórios de pesquisa acadêmica, o que demonstra falta de interesse em esmiuçar o histórico da ocupação da cidade e de seus principais atores.

A Prefeitura de Belo Horizonte não tem um canal unificado no qual a documentação dos edifícios seja disponibilizada. A pesquisa no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte é feita exclusivamente pelo índice cadastral, e não existem meios de filtrar a busca por nome do arquiteto, edifício, estilo ou localização geográfica. Ao longo dos dias em que as plantas arquivadas foram manuseadas, provocou-me espanto a forma como elas são armazenadas e disponibilizadas, em claro risco de se perderem, o que não é raro de ocorrer, já que a pesquisa apontou que dois terços das plantas físicas pesquisadas desapareceram. Já na Diretoria de Cadastro e Informação Urbanística, as cópias são gratuitas, mas a qualidade é ruim, com detalhes das construções e informações — como datas e assinaturas — ilegíveis, e em outros casos há a inserção despudorada de um código QR sobre detalhes de projetos ou registros tipográficos que acabam por impedir sua visualização (Figura 13).




Fonte: De Paoli (1934; 1935).
Figura 13. Exemplos de plantas assinadas por Romeo de Paoli cedidas pelo Diretoria de Cadastro e Informação Urbanística.

Ao que tudo indica, não existem metas para promover o acesso por meio de divulgação do acervo público. O pagamento para digitalização de plantas de edifícios

icônicos revela negligência com a coisa pública e a falta de planejamento com vistas à acessibilidade. O processo metodológico levou-me a questionar o funcionamento dos arquivos e gerou curiosidade quanto a modelos contemporâneos de difusão de acervos. Em que pese seu caráter científico, a arquivologia enseja a disponibilização dos arquivos à sociedade, consubstanciada pela comunicação do conteúdo informacional dos documentos. Nessa perspectiva, difundir os acervos implica fortalecer, de modo pragmático, o direito constitucional de aceder à informação e, por conseguinte, à cultura e à memória (Lopes, 2018, p. 8).

O fato de não haver informações sobre os itens inventariados expõe uma lacuna em relação aos métodos realizados pelos órgãos de preservação do patrimônio. No caso de inscrições presentes em edificações de interesse histórico, em que a tipografia arquitetônica é parte integrante de um legado considerado relevante, sua documentação é crucial e urgente. Essa discussão remete àquela levantada por Moema Oliveira (2021) sobre as razões de o *design* brasileiro desse período permanecer ofuscado, o que leva os *designers* a não reconhecê-lo como elemento da história da cultura projetiva do país, e o quanto é menosprezado por instituições e pesquisadores que lidam com o patrimônio.

## REFERÊNCIAS


ANDRADE, Carlos Drummond. **Boitempo:** esquecer para lembrar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BAINES, Phil; DIXON, Catherine. **Signs:** lettering in the environment. Londres: Lawrence King, 2008.

BAINES, Phil; HASLAM, Andrew. **Type & typography**. New York: Watson-Guptill, 2005.

BRAGA, Marcos da Costa; FARIAS, Priscila Lena. O que é memória gráfica? *In*: BRAGA, Marcos da Costa; FARIAS, Priscila Lena. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018. p. 9-30.

CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 17-37, 2012. https://doi.org/10.5216/vis.v10i1.23083

CONSUEGRA, David. **American type design and designers**. Nova York: Allworth Press, 2004.

D'ELBOUX, José Roberto. **Tipografia como elemento arquitetônico no art déco paulistano: uma investigação acerca do papel da tipografia como elemento ornamental e comunicativo na arquitetura da cidade de São Paulo entre os anos de 1928 a 1954**. 300f. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DE PAOLI, Romeo. **Edifício São Paulo**. Projeto Arquitetônico. Diretoria de Cadastro e Informação Urbanística – Cadastro de Projeto de Edificação (DCIU-CPE), 1934.

DE PAOLI, Romeo. **Edifício Piraquara**. Projeto Arquitetônico. Diretoria de Cadastro e Informação Urbanística – Cadastro de Projeto de Edificação (DCIU-CPE), 1935.

FILGUEIRAS, Zuleide Ferreira. **Italianos em Belo Horizonte: estudo léxico-social e proposta de dicionário**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

FREEDMAN, Kerry. Cultura visual e identidad. **Cuadernos de Pedagogía**, Barcelona, n. 312, p. 59-61, 2002.

GOUVEIA, Anna Paula Silva; Pereira, André Luiz Tavares; Farias, Priscilla Lena; Barreiros, Gabriela Garcia. Paisagens tipográficas – lendo as letras na cidade. **InfoDesign Revista Brasileira de Design da Informação**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 1-11, 2007.

JUBERT, Roxane. **Typography and graphic design:** from antiquity to the present. Tradução de Deke Dusinberre e David Radzinowicz. Paris: Flammarion, 2006.

LOPES, Bianca da Costa Maia. **Difusão de acervos arquivísticos:** o conceito de *user experience* no Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2018.

MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. Studio W. Zats. **Fachada principal do Edifício Piraquara**. 1940. Museu Histórico Abílio Barreto, 2024a. Fotografia. (Coleção Romeo de Paoli.)

MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. Studio W. Zats. **Hotel Imperial Palace**. 1940. Museu Histórico Abílio Barreto, 2024b. Fotografia. (Coleção Romeo de Paoli.)

NORONHA, Carlos Roberto. **Área central de Belo Horizonte: arqueologia do edifício vertical e espaço urbano construído**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

OLIVEIRA, Moema David. **Objetos ordinários: processos históricos de exclusão e de patrimonialização do design no Brasil**. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RIBEIRA, Gines Géa. **Hotel Metrópole**. 1940. Museu Histórico Abílio Barreto, 2024. Fotografia. (Coleção Romeo de Paoli.)

SALOMON, Carlos Alexandre Xavier. **Tipografia arquitetônica nominativa carioca: um inventário da tipografia nominativa dos edifícios tombados no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro - São Paulo, 2011**. 155 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Centro Universitário Senac, São Paulo, 2011.

SANTOS, Marines Ribeiro dos. *Design* e cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. *In*: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (Org.). **Design & cultura**. Curitiba: Sol, 2005. p. 13-32.

SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. **Cadernos de Pesquisa**, v. 36, n. 128, p. 451-472, maio/ago. 2006. https://doi.org/10.1590/S0100-15742006000200009

SILVA, Fabio L. C. M. FARIAS, Priscila L. Um panorama das classificações tipográficas. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 67-81, 2005.

## Sobre o autor

**Rafael de Freitas Silva Maia:** mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais.

**Conflito de interesses:** nada a declarar – **Fonte de financiamento:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), Código de Financiamento 001.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.1029181-205

# La Ursa e suas memórias: manifestação cultural e afetividade em Pernambuco

## *La Ursa and its memories: cultural manifestation and affection in Pernambuco*

Ana Clara de Lima Rodrigues[I], Camila Brito de Vasconcelos[I]


## RESUMO

O Carnaval é uma grande festividade que acontece em fevereiro, no Brasil, reunindo diversas manifestações culturais. A La Ursa, ou Ursos do Carnaval, é uma brincadeira tradicional do Nordeste, trazida por imigrantes europeus. Seu personagem principal é o urso, acompanhado por um caçador, também chamado de gringo ou domador. Essa tradição faz parte do Carnaval pernambucano, e é comum ver crianças e adolescentes fantasiados, especialmente em bairros periféricos, nos dias que antecedem a folia. Eles vão de porta em porta pedindo dinheiro e cantando: "A La Ursa quer dinheiro, quem não dá é pirangueiro". Pirangueiro: vocábulo *pernambuquês* que significa "pessoa econômica, mão de vaca etc.". Além das brincadeiras, desfiles e concursos acontecem em várias cidades de Pernambuco, premiando a melhor fantasia do Urso de Carnaval. Diante das mudanças sociais, reconhecer essa tradição é essencial, pois ela mantém viva a identidade cultural pernambucana. A preservação dessas manifestações permite que novas gerações compreendam seu valor, fortalecendo o sentimento de pertencimento. Este artigo busca identificar como as memórias afetivas das festividades da La Ursa e suas aplicações no *design* evidenciam essa manifestação cultural em Pernambuco.


**Palavras-chave:** La Ursa. Pernambuco. Memória afetiva. *Design*. Identidade cultural.


## ABSTRACT

*Carnival is a major festivity that takes place in February in Brazil, bringing together various cultural expressions. La Ursa, or Carnival Bears, is a traditional game in the Northeast, brought by European immigrants. Its main character is the bear, accompanied by a hunter, also called a gringo or tamer. This tradition is part of Pernambuco's Carnival, and it is common to see children and teenagers dressed up, especially in peripheral neighborhoods, in the days leading up to the festivities. They go door to door asking for money and singing: "La Ursa wants money, those who don't give are* pirangueiros" — Pirangueiro*, a term from Pernambuco's vocabulary, meaning "a frugal or stingy person, among other things." Beyond the games, parades and contests take place in several cities in Pernambuco, rewarding the best Carnival Bear costume. In the face of social changes, recognizing this tradition is essential, as it keeps Pernambuco's cultural identity alive. Preserving these manifestations allows new generations to understand their value, strengthening their sense of belonging. This article aims to identify how the emotional memories of La Ursa festivities and their applications in design highlight this cultural expression in Pernambuco.*


***Keywords:*** *La Ursa. Pernambuco. Affective memory. Design. Cultural identity.*

[I]Universidade Federal de Pernambuco – Caruaru (PE), Brasil. E-mail: clara.lrodrigues@ufpe.br; camila.bvasconcelos@ufpe.br
**Recebido em:** 21/02/2025. **Aceito em:** 19/05/2025

## INTRODUÇÃO

O Carnaval é uma grande festividade caracterizada pela abundância e universalidade (Araújo, 2003, p. 37). O autor aponta que essa tradição remonta a antigas celebrações agrárias realizadas no Egito e no Próximo Oriente, cerca de 4 mil anos antes de Cristo (Araújo, 2003). Essas festividades, marcadas por rituais, danças e fantasias, homenageavam os deuses da fertilidade e expressavam gratidão pela vida e pedidos de bênçãos para o futuro.

As celebrações carnavalescas representavam, além da folia, pretexto para a prática do desregramento total. Em meio à desordem e ao lúdico, críticas eram lançadas contra o poder e aos problemas da sociedade, expondo hipocrisias e desigualdades.

No Brasil, até meados do século XIX, o entrudo era a prática carnavalesca que mais se aproximava das festas medievais. Originado na Península Ibérica e inspirado nas bacanais e saturnálias greco-romanas, o entrudo consolidou-se no início da oficialização do Carnaval cristão, após 590 d.C. "Suas raízes se aprofundaram em Portugal, perdurando por cerca de 10 a 12 séculos, com apogeu entre os séculos XII e XIII" (Alencastro, 1997).

Atualmente, o Carnaval no Brasil é tido como um grande atrativo turístico, uma das festas mais representativas da identidade brasileira. Visto que as tradições se fazem presentes na maioria dos estados, mesmo que cada um com sua particularidade, ao analisar a festividade no Brasil, é possível identificar que é mais enfatizada nas regiões Sudeste e Nordeste do país. O Carnaval é um dos principais eventos que atraem turistas para o Brasil, consolidando sua importância cultural e econômica.

As festividades ganharam ainda mais importância por serem públicas e gratuitas, já que foliões se caracterizam e ocupam as ruas da cidade para festejar. As ruas eram o palco principal da folia, uma festa que transmite simplicidade; inclusiva para todas as classes:

> Na história do carnaval a rua sempre foi palco importante para as brincadeiras; o entrudo, o zé-pereira, os clubes carnavalescos ou sociedades, os cordões, os ranchos, os blocos, o corso e as escolas de samba sempre tiveram a rua como seu palco. E os que não participavam iam às ruas assistir (Arantes, 2013, p. 10).

Como citado anteriormente, o Sudeste e o Nordeste são as regiões com maior evidência do Carnaval no Brasil, sobretudo, em Pernambuco, a ênfase é dada ao Carnaval de rua, com marchinhas, trios elétricos, orquestras etc. Além da festa em si, outras manifestações se fazem presentes no período que antecede ou durante a folia, como no caso da La Ursa, do Frevo e Maracatu.

A La Ursa, ou Urso do Carnaval, é uma brincadeira que dificilmente quem não é do Nordeste irá conhecer. Nela, crianças, adolescentes e, até mesmo, adultos saem às ruas dançando e cantando marchinhas, com fantasias feitas à mão, geralmente de material reciclável, confeccionadas por algum parente ou até pelos próprios foliões.

A origem da tradição da La Ursa tem várias versões, mas especula-se que a manifestação cultural tenha sido trazida por imigrantes circenses europeus, mais especificamente italianos, que vieram para Recife, entre o final do século XIX e a

década de 1920. (Fundação Joaquim Nabuco, 2017). Desde então, essa festividade, considerada como Manifestação Cultural Pernambucana, vem se evidenciando através dos anos.

> Como um entretenimento, este folguedo pode ser visto como uma forma de promover a inclusão temporária entre diferentes classes sociais na valorização e difusão dos costumes e tradições carnavalescas da cultura local. A notoriedade das visualidades do "la ursa" pode ser explicitada tanto na produção de sentido de suas performances e coreografias, como também na construção dos artefatos estéticos e musicais que compõem a folgança (Aranha, 2015, p. 122).

Com o esforço de recuperação e estabelecimento de um sentido de identidade local, sobretudo, do Urso do Carnaval, este é descrito como memória cultural objetivada, portadora concreta de "energia mnemônica", uma técnica grega que utiliza a simplificação e a associação para memorizarmos alguma coisa mais complicada, capaz de armazenar conhecimento pelo qual um grupo obteria "uma consciência de sua unidade e singularidade" (Assmann, 1995, p. 129–130). Ou seja, a importância da memória para a constituição da subjetividade no senso coletivo está associada à identidade cultural e faz-se presente de muitas formas, além de ter grande importância para o sentimento de pertencimento e a construção das identidades de uma sociedade.

## OBJETIVOS

### Objetivo geral

O presente estudo tem como objetivo identificar como as memórias afetivas das festividades e tradições da La Ursa, bem como suas aplicações no *design*, evidenciam a presença dessa manifestação cultural no estado de Pernambuco.

### Objetivos específicos

- Resgatar o histórico dessa festividade;
- Discutir memória afetiva e suas relações com as festividades no estado;
- Listar exemplos de *design* que evidenciem a presença dessa memória em Pernambuco.

## JUSTIFICATIVA

A relevância deste trabalho reside na necessidade de documentar e preservar uma parte significativa da cultura pernambucana, que corre o risco de se perder ou ser modificada com o tempo. Em um contexto de mudanças sociais, é fundamental reconhecer o valor da La Ursa como manifestação cultural, destacando a importância de proteger e valorizar essas expressões. Isso não apenas contribui para o estado atual das pesquisas, mas também promove a conservação dessa rica herança cultural para futuras análises e apreciações.

Além disso, no âmbito social, a tradição que a La Ursa traz fortalece o senso de identidade e pertencimento da comunidade local, ao mesmo tempo que preserva

e transmite tradições culturais para as gerações futuras. Também enriquece o panorama cultural da região, proporcionando uma compreensão mais profunda das tradições associadas a essas festividades.

Diante disso, é visível que a ausência dessa reflexão sobre as festividades da La Ursa como parte da manifestação cultural de Pernambuco pode resultar em perdas significativas, tanto em termos de identidade cultural quanto no impacto socioeconômico das comunidades envolvidas nessas celebrações, visto que esses elementos (as próprias ursas) passaram a estar presentes também nas peças de artesanato e arte popular.

Um exemplo da contribuição da La Ursa à comunidade está na sua capacidade de incentivar a integração social em bairros periféricos. Crianças e adolescentes, ao se fantasiarem e saírem às ruas cantando marchinhas e pedindo contribuições, não estão apenas vivenciando uma tradição cultural, mas também são capazes de estabelecer vínculos comunitários, podendo fortalecer o senso de pertencimento coletivo. Nessa mesma lógica, muitos dos figurinos e adereços utilizados são confeccionados manualmente por familiares, o que pode ser um estímulo à criatividade e também à reciclagem de materiais, valorizando o artesanato local, além de manter viva a identidade cultural da região.

De modo geral, este trabalho não apenas registrou a presença das memórias da La Ursa em Pernambuco, mas também esclareceu seu impacto contínuo no cenário cultural e social do estado. Ao explorar a conexão das tradições da La Ursa com projetos de *design* contemporâneo, como estampas, máscaras, ilustrações, *souvenirs*, roupas etc., esta pesquisa destacou a relevância dessas festividades para a identidade cultural de Pernambuco.

Além de preservar a memória da La Ursa, o presente estudo evidenciou como suas cores vibrantes, formas lúdicas e simbolismos têm sido resgatados por *designers* em criações contemporâneas. Sendo possível observar essa presença em diversos artefatos, nos quais essas releituras não apenas mantêm viva a tradição, como também permitem que ela dialogue com novas linguagens e públicos.

Este estudo não apenas contribuiu para a valorização da manifestação cultural pernambucana, mas também inspira novas abordagens criativas que possam resgatar elementos tradicionais para uso contemporâneo, enriquecendo assim o panorama cultural da região e fortalecendo sua identidade única.

## METODOLOGIA

A pesquisa realizada neste estudo é classificada como teórica em sua natureza, uma vez que busca compreender e interpretar conceitos, teorias e fenômenos relacionados às festividades da La Ursa em Pernambuco. Quanto ao objetivo, a pesquisa é exploratória, em que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável do mundo objetivo com a subjetividade do sujeito, que não pode ser traduzido em números, pois busca investigar e explorar as memórias afetivas associadas à La Ursa e sua presença no estado, sem a pretensão de estabelecer conclusões definitivas ou generalizações (Gil, 2002).

Na condução deste trabalho, também foi realizado um levantamento de informações e documentos relevantes sobre a La Ursa, por meio do *site* da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), instituição de renome na área de cultura e patrimônio, com especial atenção à Região Nordeste do Brasil. A consulta a essa fonte mostrou-se de extrema importância para enriquecer a pesquisa, fornecendo dados e materiais que contribuíram significativamente para a compreensão das tradições carnavalescas, especialmente as relacionadas à La Ursa, no contexto pernambucano.

Em termos de abordagem do problema, a pesquisa adotou uma perspectiva qualitativa, que foi possível enfatizar a compreensão aprofundada e a interpretação dos dados coletados, por meio da análise de documentos (Silva; Menezes, 2000, p. 20). Essa abordagem permitiu uma investigação detalhada das experiências e percepções dos participantes em relação às festividades da La Ursa, enfatizando aspectos subjetivos e qualitativos para capturar a riqueza e complexidade das memórias culturais envolvidas.

## Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa, de natureza teórica, pode ter desdobramentos aplicados com base em seus resultados. Classificou-se como qualitativa, uma vez que buscou resultados sem pretensão estatística. Os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa seguiram uma abordagem dedutiva, partindo de princípios gerais para chegar a conclusões específicas sobre a presença da memória da La Ursa em Pernambuco. Nesse sentido, será realizado um estudo de caso com base na metodologia (Silva; Menezes, 2000), com as festividades da La Ursa como objeto de investigação específico. A delimitação dos temas centrais da pesquisa concentrou-se na compreensão das memórias afetivas associadas à La Ursa, explorando suas origens, evolução e significados culturais no contexto pernambucano (Gil, 2002, p. 57).

A delimitação espacial da pesquisa restringiu-se ao estado de Pernambuco, Brasil, onde as festividades da La Ursa são uma tradição enraizada na cultura local. Quanto à delimitação temporal, a pesquisa concentrou-se na contemporaneidade, considerando as práticas e percepções atuais em relação à La Ursa. Não houve delimitação populacional específica para esta pesquisa, uma vez que seu foco esteve nas festividades culturais em si, sem restrições quanto aos participantes.

Os procedimentos técnicos incluíram um levantamento bibliográfico, por meio do qual se procedeu à coleta de informações teóricas e de exemplares da presença dessa manifestação nos dias de hoje para embasar a análise teórica. Em virtude do distanciamento físico entre as cidades do estado em que essa manifestação está presente, esta coleta foi feita tanto com registro fotográfico secundário, produzido e publicado por jornais e redes sociais, de locais no estado em que essas manifestações são encontradas quanto com a coleta de dados da internet, com registros visuais dessas manifestações. Foi admitida como critério de inclusão a referência visual à cultura popular da manifestação da La Ursa e como critério de exclusão, o fato de não ser uma manifestação do estado de Pernambuco, constituindo assim a realização de estudos de caso para examinar exemplos específicos que evidenciam a presença das memórias da La Ursa em Pernambuco (Gil, 2002, p. 55).

## URSO DO CARNAVAL

A encenação é caracterizada por uma figura principal, que é um único urso, e o outro integrante, o domador, que pode ser chamado de Comandante ou Italiano. Ainda, em outras versões da festividade, uma terceira figura aparece, é o Caçador (Figura 1), que utiliza uma espingarda e dá "tiros" quando o urso tenta escapar.

Fonte: Alexandre Berzin (1945).
Figura 1. O urso e o caçador.

Em folguedos organizados, pode haver um porta-bandeira, segurando uma bandeira ou cartaz, apresentando o nome do grupo e a data de fundação. Pode existir também alguma pessoa responsável pela arrecadação de dinheiro dado pela população que avista aquela manifestação, papel que pode ser desencadeado também pelo Domador, além da diretoria e de uma baliza ou malabarista, para fazer o urso dançar.

Entretanto, as figuras centrais são sempre o urso e o domador. A fantasia do urso é a mais elaborada, muitas vezes um macacão velho, cheio de pelúcia, estopa ou outra matéria de origem vegetal que seja abundante em cada região, por exemplo, agave ou caroá. Nas mãos, o urso usa luvas com enormes garras nas pontas dos dedos, geralmente feitas de arame e, na cabeça, o elemento mais importante e característico: uma máscara feita de papel machê, pintada de diversas cores, entre elas, preto, branco, azul, vermelho e amarelo.

A fantasia do domador é mais simples e também possui variações de região para região, mas, geralmente, é composta por chapéu ou bolsa usados para arrecadar o

dinheiro, além de uma roupa mais elegante que, originalmente, era um terno. O domador sempre usa um bigode falso, loiro ou preto, além de um chicote para punir o urso.

Katarina Real, importante estudiosa que, durante sua estadia no Brasil, realizou pesquisas folclóricas sobre o Carnaval e outras manifestações culturais do Recife, afirma que, na primeira aparição do Urso Cabeça Lesa, em 1965, o traje era extremamente rico e detalhado:

> Num dos Ursos "luxuosos", o Cabeça Lesa, que saiu pela primeira vez no Carnaval de 1965, o domador trajava uma jaqueta ricamente bordada e um tricórnio, um estilo de chapéu que era popular desde o século XVI até o século XVIII, com plumagem alta, como um príncipe num Clube de Frevo (Real, 1967, p. 123).

Além disso, há uma orquestra peculiar, semelhante a uma charanga, uma banda de música geralmente composta por instrumentos de sopro, sanfona, triângulo, bombo, reco-reco, pandeiro e tamborins nos grupos mais básicos. Em apresentações mais simples, é comum ouvir a canção "A La Ursa quer dinheiro, quem não dá é pirangueiro", que surgiu como forma de alertar os foliões sobre a tradição de presentear a La Ursa.

O termo "pirangueiro", utilizado para quem se recusa a dar dinheiro, carrega um tom jocoso e depreciativo, sugerindo que a pessoa é mesquinha ou avarenta. Porém, nas orquestras mais sofisticadas, também era possível encontrar cavaquinho, violões, surdo, tarol e até clarinete e trombone. A autora Katarina Real fala sobre suas pesquisas a respeito dos ritmos presentes nas manifestações da La Ursa e a associação do italiano com a sanfona, instrumento desenvolvido na Áustria, mas foi aperfeiçoado para o modelo atual na Itália:

> Pode faltar qualquer desses instrumentos, mas não a sanfona, segundo minhas pesquisas entre meia dúzia desses grupos. E isto é lógico, considerando a associação entre o Italiano e a sanfona. O ritmo é sempre bem rápido e animado, geralmente xote, xaxado, baião e até polca (Real, 1967, p. 124).

## RESGATE HISTÓRICO

Como foi citado anteriormente, são vários os contos e causos a respeito da origem da La Ursa. Uma das versões é a de Katarina Real, que afirma que é da Idade Média que vem o ancestral mais próximo do Urso Pernambucano. De acordo com Real, naquela época, os ursos estavam sempre presentes em feiras e festivais nas vilas e aldeias europeias, eles eram o divertimento proporcionado pelos menestréis e *jongleurs,* termos sinônimos usados para se referir a pessoas consideradas artistas, inicialmente na Europa medieval (Figura 2). Esses artistas eram responsáveis pelos espetáculos de ruas que usavam animais como atrações, entre eles, havia os que conduziam ursos, cavalos, macacos, camelos e até mesmo leões.

Outra versão sobre a origem, de pouca credibilidade, mas que, ainda assim, existe, citada por Real, é a história sobre o filho do segundo presidente do Brasil, Floriano Peixoto, que tinha o mesmo nome que o pai e era lutador de luta romana. Essa história começou após boatos a respeito de ele ter lutado com o tal urso.

Fonte: Reynold (1931, p. 166).
Figura 2. Ilustração de um urso performático na Idade Média.

Contudo, algumas versões sugerem que a La Ursa pode ter suas origens nos ciganos europeus, que viajavam pelas cidades com animais acorrentados, dançando em troca de moedas, versão semelhante à de Ovídio da Cunha (FUNDAJ, 2023).

Vale a pena mencionar que Ovídio da Cunha (1948), em "Ursos e maracatus", na Revista *Contraponto*, falava sobre a La Ursa como uma herança vinda da Europa, possivelmente, também trazida pelos italianos, em um Carnaval afro-indígena.

> Provavelmente, na época colonial, os engenhos tiveram como artífices os italianos, que sempre foram peritos em metalurgia de cobre. Dessa pequena população de artífices, teriam surgido os "ursos", sociedades filiadas à "Federação Carnavalesca", que aparecem conduzindo um urso acorrentado pelo focinho, sendo dirigido por homens de bigodes compridos. Há sempre nesses ursos um grupo de moças com pandeiros, predominando sempre os instrumentos de corda (Cunha, 1948).

Katarina Real conta que, antigamente, os ursos eram identificados como troças, pela Federação Carnavalesca Pernambucana (FCPE) e também pelos órgãos de segurança pública, tornando difícil identificar quais eram os grupos verdadeiros (Real, 1967, p. 128). Mas, em 1965, a FCPE estabeleceu categorias especiais de Ursos: Aliado, fundado em 1959 (Figura 3); Branco Folião, fundado em 1960; Cabeça Lesa, fundado em 1965 (Figura 4); Come Rama, fundado em 1964; e Mimoso da Mustardinha, fundado em 1965, entre outros.

Fonte: FUNDAJ (1961).
Figura 3. O Urso Aliado em frente a sua sede.

Fonte: FUNDAJ (1965).
Figura 4. O Urso Cabeça Lesa saindo da sua sede, no bairro de Prazeres.

# MEMÓRIA, AFETIVIDADE E CULTURA

## Memória gráfica e afetiva

A memória, tema central na compreensão da identidade individual e coletiva, é multifacetada e complexa. Diversos autores dedicaram-se a desvendar seus mecanismos e nuances, entre eles Maurice Halbwachs (1990), que propôs uma categorização que se tornou referência fundamental para o estudo da memória: memória individual, memória social e memória coletiva.

A memória individual reside nas experiências e vivências de cada sujeito, moldadas por suas interações pessoais, relações interpessoais e contexto sociocultural. Essas memórias, únicas e intransferíveis, configuram a história de vida de cada indivíduo, influenciando sua percepção do mundo e suas ações (Halbwachs, 1990). Por exemplo, a lembrança de um folião fantasiado de La Ursa no Carnaval, com suas sensações, emoções e vivências durante a festa, configura sua memória individual da La Ursa.

A memória social, por sua vez, surge da intersecção da memória individual com a memória coletiva. Ela se constitui pela negociação de significados e comunicação dos membros de um grupo, influenciando as percepções individuais do passado e do presente. Por meio de processos de mediação simbólica, a memória social é constantemente reinterpretada e ressignificada, moldando a identidade coletiva e a coesão social (Halbwachs, 1990). A memória social da La Ursa pode ser construída partindo da interação das memórias individuais dos foliões, das histórias contadas sobre a tradição e das representações na mídia e na cultura popular, entre outros elementos.

Já a memória coletiva, segundo o autor, representa o conjunto de lembranças compartilhadas por um grupo ou comunidade, enraizadas em sua história e identidade. Essa memória é construída e transmitida por meio de tradições, rituais, narrativas e símbolos, fortalecendo o senso de pertencimento e a coesão social. Por exemplo, a La Ursa, como figura simbólica do Carnaval pernambucano, representa a memória coletiva dessa tradição, reunindo as lembranças compartilhadas da comunidade sobre a festa, seus personagens e seus significados.

As representações gráficas da La Ursa, como em fantasias, obras de arte etc., funcionam como artefatos da memória. Por meio de formas, cores e texturas, esses objetos são capazes de resgatar sentimentos, histórias e vivências, costurando o passado ao presente (Damazio, 2006). Cada imagem é capaz de carregar as experiências e perspectivas de quem a criou, contribuindo para a construção da memória coletiva e fortalecendo o vínculo entre diferentes gerações da comunidade carnavalesca.

A memória afetiva, conceito muito discutido por autores como Candau (2016), refere-se às lembranças fortemente marcadas por emoções e sensações. Ela está diretamente relacionada ao modo como experiências sensoriais, tais como sons, cheiros, imagens e movimentos, podem conectar-se às vivências pessoais, atribuindo-lhes um sentido permanente e simbólico. No contexto do Carnaval, a memória afetiva pode atuar como um elo poderoso entre o indivíduo e a tradição, por exemplo, ao ouvir o som dos tambores ou ver uma fantasia de La Ursa, muitos foliões são transportados emocionalmente para vivências passadas, reforçando seu

pertencimento cultural. Ao manter vivas as emoções ligadas às experiências, essa dimensão sensível da memória favorece tanto a preservação das tradições quanto sua renovação no imaginário coletivo.

## Cultura material

A cultura material, composta por objetos, bens e artefatos tangíveis, transcende a mera função utilitária e ergue-se como uma poderosa plataforma de observação para desvendar o funcionamento e as transformações das sociedades ao longo do tempo (Meneses, 1994). Cada artefato, desde ferramentas rudimentares até obras de arte elaboradas, carrega, em si, um fragmento da história, sussurrando segredos sobre as crenças, os valores, práticas sociais e desafios enfrentados pelas civilizações em diferentes épocas.

Portanto, a cultura material configura-se como ferramenta crucial para a compreensão das sociedades, complementando outras fontes de conhecimento histórico e revelando as transformações pelas quais as civilizações passaram ao longo do tempo.

## Memória afetiva

No contexto das tradições da La Ursa, é possível relacionar os elementos visuais e simbólicos dessa manifestação com o que Norman (2008) define como nível reflexivo do *design*. Esse nível está diretamente ligado à subjetividade e à memória afetiva, sendo influenciado por aspectos culturais e emocionais. As fantasias, máscaras e representações da La Ursa, ao serem experienciadas ao longo dos anos por diferentes pessoas, carregam significados únicos e pessoais, evocando lembranças de vivências passadas, como os cortejos, sons, cheiros e interações sociais. Esses objetos se transformam, assim, em artefatos de memória, pois, como afirma Norman (2008, p. 66), "o que realmente importa é a história da interação". Ou seja, o valor desses elementos está tanto na forma como foram utilizados quanto na maneira como marcaram as experiências e afetos de quem participou da tradição.

## A LA URSA EM PERNAMBUCO

Ao longo das décadas, a La Ursa tornou-se não apenas um símbolo das festividades carnavalescas, mas também uma parte intrínseca da identidade cultural de diversas cidades pernambucanas. Desde os festejos animados até a presença em elementos arquitetônicos, *designs*, artesanatos e produções artísticas locais, a La Ursa continua deixando sua marca em diversas facetas da vida cotidiana em Pernambuco.

Por meio de um mapeamento realizado em *sites* como G1 e Folha de Pernambuco, foi possível desvendar a presença marcante da La Ursa em cidades como Recife, Olinda, Caruaru, Arcoverde, São Caetano, São Lourenço da Mata, Ribeirão e Limoeiro. Nestas, ela se manifesta em diversos aspectos, desde as ruas que vibram com os sons e cores do Carnaval, até esculturas e bares que a homenageiam.

Essa análise (Figura 5) revela a La Ursa não apenas como tradição folclórica, mas como manifestação cultural e em constante transformação, adaptando-se às novas realidades sociais e culturais e contribuindo para a construção da identidade pernambucana.

Figura 5. Mapa das cidades que evidenciam a presença da La Ursa.

## Recife

A capital pernambucana, Recife, é um dos berços da La Ursa, com diversas representações espalhadas pela cidade atualmente. Um exemplo disso é o La Ursa (Figura 6), um bar, café e restaurante localizado em um dos prédios mais antigos da cidade, que, como o próprio nome sugere, carrega um sentimento de identidade cultural com a presença de elementos desse símbolo carnavalesco no estado.

Além disso, as festividades da tradicional figura do Carnaval de Pernambuco estão passando por uma modernização para atender às necessidades dos tempos atuais. É o caso do bloco lírico "O Bonde" (Figura 7), que, além de executar seu papel clássico de solicitar contribuições de quem participa e assiste à folia, agora, o carismático personagem também aceita pagamentos com cartão de crédito, débito e pix, sendo assim, um reflexo da evolução da sociedade e da necessidade de acompanhar as novas tendências.

## Olinda

No bairro Guadalupe, em Olinda, a tradição da confecção de máscaras de La Ursa continua viva por meio de Julião (Figura 8), que aprendeu o ofício aos 12 anos, com seu pai. Essa tradição foi iniciada por seu avô. Enquanto a máscara de urso é a mais famosa da família Julião, uma grande variedade de modelos está disponível. Utilizando papel machê e goma de araruta, as máscaras e "cabeções", como Julião os chama, são meticulosamente confeccionados e pintados com tinta a óleo.

Fonte: La Ursa Recife (@laursarecife) (2023).
Figura 6. La Ursa Bar.

## Caruaru

Na "Princesinha do Agreste", é o habilidoso artesão Shivo Araújo quem mantém viva a tradição da La Ursa em Pernambuco, por meio de suas esculturas. Com maestria, ele transforma nomes históricos importantes para o Brasil em representações de La Ursa (Figura 9). Para Shivo, essas figuras folclóricas não são apenas símbolos carnavalescos, mas também representam um período de desafios e alegrias em sua vida.

## São Caetano

Há cinco décadas, São Caetano tem sido palco da tradição da La Ursa, uma prática enraizada na cultura local (Figura 10). Inicialmente organizados por famílias tradicionais,

Fonte: Folha de Pernambuco (2024).
Figura 7. Bloco lírico “O Bonde” na rua.

Fonte: Rafael Furtado (2020).
Figura 8. Julião e suas máscaras.

Fonte: Nascimento e Vaz (2022).
Figura 9. La Ursa Ariano Suassuna.

esses personagens folclóricos apresentavam-se em pequenos grupos, cantando e dançando ao som de objetos que emitem sons diversos (G1, 2018). Como citado anteriormente, a La Ursa passou a solicitar doações em dinheiro, o que se tornou uma característica marcante, simbolizada pela popular música "A La Ursa quer dinheiro, quem não der é pirangueiro". Dessa tradição, surgiu o concurso da La Ursa no município, visando fortalecer ainda mais a cultura carnavalesca e preservar essa rica herança cultural.

## São Lourenço da Mata

Na Região Metropolitana do Recife, a cidade de São Lourenço da Mata ressalta a folia dos folguedos da La Ursa. Cerca de 20 agremiações, entre bois, ursos e troças, desfilam pela cidade. A atração principal é o Urso Branco de Cangaçá (Figura 11), declarado patrimônio cultural local. Com 41 anos de existência, o Urso Branco de Cangaçá é bicampeão da La Ursa de Pernambuco.

## Arcoverde

A vibrante figura da La Ursa (Figura 12) também marca presença em Arcoverde, no Sertão do Araripe pernambucano. Essa manifestação cultural, carregada de

Fonte: G1 (2018).
Figura 10. Concurso de La Ursa.

Fonte: Folha de S.Paulo (2024).
Figura 11. Apresentações do Urso Marrom Teimoso e Branco de Cangaçá.

simbolismos e afetividade, encontra espaço fértil para florescer nesse município, perpetuando tradições e construindo memórias afetivas que se entrelaçam com a identidade local.

Em 2012, foi criado o Projeto Manutenção do Urso da Peleja (Figura 13), da Associação Cultural Boi Maracatu, que busca manter viva a tradição do Urso da Peleja

Fonte: Hugo Muniz (@hugomunizzz) (2022).
Figura 12. Urso Pé de Lã.

em Arcoverde. O projeto oferece oficinas e cursos de formação em diversas áreas, como dança, música, teatro e confecção de máscaras e figurinos, para jovens da comunidade.

A iniciativa visa fortalecer a cultura popular local, gerar renda e oportunidades para os jovens, além de preservar a identidade do Urso da Peleja, figura marcante do Carnaval de Arcoverde. A La Ursa se mantém viva pela luta e trabalho árduo da comunidade, que se dedica a manter acesa a chama dessa importante manifestação cultural.

Esse projeto é um exemplo da força da tradição e da importância da cultura popular para a comunidade de Arcoverde. Pela preservação e fomento do Urso da Peleja, o projeto contribui para construção da identidade local e desenvolvimento social da comunidade.

## Ribeirão

Na Mata Sul de Pernambuco, a folia do Carnaval ganha um toque grandioso com a presença da La Ursa Gigante de Ribeirão (Figura 14). Com seus 3,5 metros de

Fonte: Prefeitura de Arcoverde (2021).
Figura 13. Projeto Manutenção do Urso da Peleja.

altura, a imponente figura domina as ruas, encantando foliões de todas as idades. Criada em 2016 pelo artesão Jorge, a La Ursa é fruto de um talento herdado de sua mãe, perpetuando uma tradição familiar que alegra a comunidade.

Mais do que um mero personagem carnavalesco, a Ursa Gigante tornou-se um símbolo da cultura local. A cada ano, a renda arrecadada com as doações dos foliões é reinvestida na confecção de novas fantasias, garantindo que a Ursa continue a evoluir e surpreender a todos.

## Limoeiro

O Carnaval de Limoeiro, em Pernambuco, é uma festa tradicional que acontece todos os anos em fevereiro. Um dos destaques desse folguedo é a La Ursa, cujas fantasias são feitas de estopa, pelúcia, veludo e outros materiais, e adornadas com fitas, flores e chapéus. Cada urso tem sua própria história e tradição, e os foliões cantam e dançam ao som das músicas carnavalescas enquanto eles passam.

Fonte: G1 (2023).
Figura 14. A La Ursa Gigante.

Em 2024, desfilaram em Limoeiro os ursos Peludinho (Figura 15), da Última Hora, Esperança, Drácula, Pé de Lã e Atrás de Casa. Cada um deles apresentou um *show* diferente, com músicas, coreografias e fantasias que encantaram o público. O Carnaval de Limoeiro é uma festa para toda a família, e os ursos são uma das atrações mais populares que garantem a alegria dos foliões.

Fonte: E-Notícias WEBTV (2024).
Figura 15. Urso Peludinho.

## A LA URSA NO *DESIGN*, NA ARTE E NO ARTESANATO

As representações gráficas da La Ursa, como fantasias, máscaras, ilustrações e demais criações visuais, são capazes de sobressair à sua função estética e assumir um papel fundamental na construção e ressignificação da memória coletiva.

No contexto social em que estão inseridas, essas expressões visuais tornam-se símbolos que reforçam vínculos comunitários, resgatam afetos e preservam tradições. A confecção artesanal desses artefatos, muitas vezes em família ou em grupo, acabam estimulando o convívio entre gerações e reforçam os laços de pertencimento à comunidade local.

Como observa Damazio (2006), os objetos podem funcionar como "artefatos da memória", despertando sensações, lembranças e experiências. Assim, ao circular em redes sociais, feiras de artesanato e durante o Carnaval, essas representações atualizam e expandem a memória social da La Ursa, possibilitando às memórias individuais dos foliões integrarem-se a uma narrativa coletiva. O *design*, nesse cenário, não apenas materializa esses afetos como também se torna ferramenta de preservação cultural, conectando passado, presente e futuro.

A presença da La Ursa nos artefatos gráficos é capaz de tornar-se um instrumento fundamental para a preservação da memória, a transmissão de valores e a construção da identidade cultural do estado. Ao incorporar imagens e símbolos de La Ursa em itens do dia a dia e na arte, a tradição é constantemente lembrada e celebrada.  Além disso, a interatividade e o engajamento são promovidos pelos produtos, que permitem às pessoas interagir com a cultura de forma tangível, seja usando uma camisa, bebendo de um copo estampado ou decorando suas casas com itens temáticos, conforme listado no Quadro 1.

Quadro 1. Listagem dos artefatos encontrados.

| Gráfico | Produto/Moda |
|---|---|
| Bandeira | Copo americano |
| Xilogravura La Ursa Aranha | *Bottom* |
| Colagem digital | *Cachepot* |
| Tatuagem | Ímã de geladeira |
| Álbum Carnaval no Inferno, da Banda Eddie | Almofada |
| | Camiseta |
| | Camisa e calça |

Pensar nas representações da La Ursa como patrimônio cultural também é entender esses elementos dentro da lógica da cultura material. Como aponta Prown (1982), os artefatos carregam não apenas a criatividade de quem os produz, mas também os valores, ideias e crenças de uma sociedade em determinado momento. No caso da La Ursa, as máscaras, fantasias, adereços e até representações gráficas funcionam como registros simbólicos que vão além da estética: eles trazem consigo memórias, histórias e sentimentos compartilhados. Esses objetos resistem ao tempo e ajudam a contar não só a história da tradição em si, mas também o modo como ela é vivida, percebida e transmitida por diferentes gerações.

## Gráfico

No livro *Dez ensaios sobre memória gráfica*, Priscila Farias e Marcos da Costa Braga (2018) abordam a ideia de que o *design* gráfico desempenha papel

fundamental como suporte da memória cultural ao possibilitar a permanência e a circulação de signos visuais carregados de significados sociais, históricos e afetivos. No caso da tradição da La Ursa, essas manifestações gráficas se materializam em cartazes, estampas, ilustrações e registros visuais diversos, funcionando como artefatos de memória capazes de tornar presente o sentimento de pertencimento e a identidade local. Essas representações não apenas documentam visualmente a manifestação, como também contribuem para sua ressignificação ao longo do tempo, conectando gerações e fortalecendo o imaginário coletivo, que envolve a cultura popular pernambucana.

Para a listagem desses artefatos gráficos (Figura 16), foi feita uma busca em *sites* e páginas de Instagram, identificando diversos exemplos que evidenciam a presença e a importância de La Ursa em Pernambuco.

Fonte: adaptado dos *sites* Apple Music (2024), Editora Bagaço (2024), Imaginário Brasileiro (2024b), Instagram @juba.ttt (2024), Instagram @projetociberdelia (2024) e Iorguti (2024).
Figura 16. Montagem de artefatos gráficos.

Por meio desta pesquisa, foi possível encontrar artefatos que incorporam a imagem da La Ursa tanto físicos como digitais, dentre eles bandeiras com diversas estampas, xilogravuras e ilustrações de capas de álbuns, como exemplo, "Carnaval no Inferno", da Banda Eddie, além de livros infantis, como o "La Ursa Cara Feia", da Editora Bagaço.

Há também as colagens digitais, que carregam consigo não só a imagem da La Ursa, mas também muita identidade pernambucana, além disso, foi possível encontrar o trabalho de tatuadores profissionais, que eternizaram a imagem da La Ursa na pele dos seus clientes.

## Produto/moda

Para a listagem desses artefatos aplicados em produtos (Figura 17), foi feita uma busca em *sites* e páginas de Instagram e presencial, além de feirinhas de artesanato.

Fonte: adaptado dos *sites* Golpe Store (2024), Imaginário Brasileiro (2024a), Instagram @wunderbar-brasil (2024), Loja Henrique Brandão (2024), Na Laje (2024) e Oh! Laria (2024).
Figura 17. Montagem de artefatos de produto/moda.

Artefatos gráficos e de produto/moda funcionam como ferramentas educativas que podem despertar a curiosidade e o interesse de pessoas que talvez não estejam tão familiarizadas com La Ursa. A continuidade cultural também pode ser assegurada ao integrar a tradição em novos contextos, como mídia digital e moda. As gerações mais jovens podem encontrar relevância e conectar-se com a tradição de maneiras que lhes são familiares.

Por fim, esses itens reforçam a identidade cultural e o orgulho local, promovendo um senso de pertencimento e continuidade histórica do estado. Desta forma, os artefatos não só ajudam a preservar a memória de La Ursa, mas também garantem que essa rica tradição cultural continue a ser passada de geração em geração, mantendo-se viva e relevante na sociedade contemporânea.

## CONCLUSÕES

Este artigo investigou as origens e os artefatos que permeiam as festividades da La Ursa em Pernambuco, revelando a rica cultura, crenças e valores que definem essa tradição. Por meio de uma pesquisa preliminar, o estudo sinalizou como a La Ursa molda tanto a identidade individual quanto a coletiva, fortalecendo laços sociais e transmitindo valores de geração em geração.

A La Ursa se apresenta como um palco onde memórias se entrelaçam, criando um legado cultural inestimável e oferecendo uma possível oportunidade de investigação por meio da memória afetiva. Com o mapeamento das cidades, foi possível identificar os mecanismos pelos quais essa tradição molda identidades e fortalece

o senso de pertencimento e a coesão social. O folguedo assegura a perpetuação de valores, crenças e costumes, preservando a memória coletiva e construindo uma sociedade mais consciente de sua rica identidade.

As festividades da La Ursa expandem o horizonte cultural da região, oferecendo uma janela para a compreensão profunda das tradições associadas a essas celebrações. Essa imersão cultural enriquece o panorama local e fortalece a diversidade cultural. A identidade cultural, pilar fundamental da comunidade, é enfatizada por essas celebrações, que também têm impacto socioeconômico, gerando renda e valorizando o artesanato e a arte popular local.

No entanto, foi desafiador encontrar autores que abordassem detalhadamente a origem da La Ursa, destacando a necessidade de mais estudos e pesquisas sobre essa tradição singular.

Este trabalho é um documento preliminar no registro da presença da La Ursa em Pernambuco. A pesquisa evidenciou a integração das memórias da tradição em projetos de *design*, como estampas, máscaras, ilustrações, *souvenirs* e outras manifestações do *design* contemporâneo pernambucano. O objetivo foi integrar e fortalecer a identidade cultural, preservar tradições e transmiti-las para as futuras gerações. Para isso, o estudo pretendeu desenvolver-se futuramente em relação à abordagem da memória afetiva, por meio de entrevistas com artesãos e foliões, observação participante durante a festividade, análise gráfica dos artefatos identificados como contribuições para a memória gráfica de Pernambuco e aprofundamento dos contextos de uso social.

## REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, L. F. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2.

APPLE MUSIC. **A La Ursa (single)**. Apple Music. Disponível em: https://music.apple.com/us/album/a-la-ursa-single/1569928875. Acesso em: 1º mar. 2024.

ARANHA, C. F. A brincadeira la ursa, visualidades e peripécias. **Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais**, v. 8, n. 1, p. 122-135, 2015. https://doi.org/10.5902/1983734817857

ARANTES, N. Pequena história do Carnaval no Brasil. **Revista Portal de Divulgação**, v. 3, n. 29, p. 1-15, 2013.

ARAÚJO, H. **Carnaval:** Seis milênios de história. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

ASSMANN, J. Collective memory and cultural identity. **New German Critique**, n. 65, p. 129-130, 1995. https://doi.org/10.2307/488538

BERZIN, A. O urso e o caçador. 1945. [Fotografia.] *In*: MACAMBIRA, G. La Ursas inspiram oficinas em "Leve História para Casa", do Museu da Cidade do Recife. Folha de Pernambuco, 2022. Disponível em: https://www.folhape.com.br/cultura/ursos-do-carnaval-inspiram-oficinas-em-leve-historia-para-casa-do/215909/. Acesso em: 1º mar. 2024.

CANDAU, J. **Antropologia da memória**. Tradução de Lívia de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 2016.

CUNHA, O. Ursos e maracatus. **Contraponto**, v. 2, n. 7, p. 1-3, 1948.

DAMAZIO, V. M. *Design* e emoção: alguns pensamentos sobre artefatos de memória. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 7., 2006. **Anais**... Curitiba; Rio de Janeiro: AEnD-Br, 2006.

EDITORA BAGAÇO. **La Ursa Cara Feia Jeane Siqueira**. Bagaço. Disponível em: https://www.bagaco.com.br/produtos/la-ursa-cara-feia-jeane-siqueira/. Acesso em: 1º mar. 2024.

E-NOTÍCIAS WEBTV. Desfiles dos Ursos no Carnaval 2024 em Limoeiro/PE. **YouTube**, 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IF-pTGyNSGE. Acesso em: 1º mar. 2024.

FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Estúdio Marginal, 2018.

FOLHA DE PERNAMBUCO. Bloco lírico "O Bonde" na rua. 2024. [Fotografia.] *In*: RODRIGUES, M. Aceitando o Pix, Bloco Lírico 'O Bonde' leva La Ursa para as ruas do Recife Antigo. **Folha de Pernambuco**, 2024. Disponível em: https://www.folhape.com.br/radio-folha/aceitando-o-pix-bloco-lirico-o-bonde-leva-la-ursa-para-as-ruas-do/312211/. Acesso em: 1º mar. 2024.

FOLHA DE S.PAULO. Apresentações do Urso Marrom Teimoso e Branco de Cangaçá. **Folha de S.Paulo**, 2024. [Fotografia.] Disponível em: https://www.pressreader.com/brazil/folha-de-s-paulo/20200227/281556587862550. Acesso em: 1º mar. 2024.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO (FUNDAJ). **O Urso Aliado em frente à sua sede**. FUNDAJ, 1961. [Fotografia.] Disponível em: http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult_frame.php?cod=2321. Acesso em: 1º mar. 2024.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO (FUNDAJ). **O Urso Cabeça Lesa saindo da sua sede, no bairro de Prazeres**. 1965. [Fotografia.] Disponível em: http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult_frame.php?cod=2321. Acesso em: 1º mar. 2024.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO (FUNDAJ). [Urso de Carnaval]. **YouTube**, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=z17K4PEcdqQ&ab_channel=Funda%C3%A7%C3%A3oJoaquimNabuco. Acesso em: 21 fev. 2024.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO (FUNDAJ). **La Ursa ganha exposição virtual no Muhne nesta segunda (8)**. FUNDAJ, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/fundaj/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias-1/la-ursa-ganha-exposicao-virtual-no-muhne-nesta-segunda-8. Acesso em: 1º mar. 2024.

FURTADO, Rafael. Julião e suas máscaras. 2020. [Fotografia.] In: MESQUITA, M. Julião das Máscaras faz sucesso com uma tradição familiar de mais de cem anos. **Folha de Pernambuco**, 2020. Disponível em: https://www.folhape.com.br/cultura/juliao-das-mascaras-faz-sucesso-com-uma-tradicao-familiar-de-mais-de-c/128722/. Acesso em: 1º mar. 2024.

G1. **Concurso de La Ursas é realizado durante o Carnaval em São Caetano**. G1, 2018. Disponível em: https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/carnaval/2018/noticia/concurso-de-la-ursas-e-realizado-durante-o-carnaval-em-sao-caetano.ghtml. Acesso em: 23 abr. 2024.

G1. A La Ursa Gigante. **G1**, 2023. [Vídeo]. Disponível em: https://g1.globo.com/pe/pernambuco/ne2/video/la-ursa-gigante-faz-sucesso-no-carnaval-de-ribeirao-na-mata-sul-11355844.ghtml. Acesso em: 1º mar. 2024.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOLPE STORE. **Bottons**. Golpe Store. Disponível em: https://www.golpestore.com.br/bottons-23142818?srsltid=AfmBOoqTliAgNan3XdxlC5rCxEgwYqjPOSCo8bNxHPN5TkDADqRjhPOQ. Acesso em: 1º mar. 2024.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de L. L. Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HENRIQUE BRANDÃO. **Camiseta La Ursa do Recife Antigo**. Henrique Brandão. Disponível em: https://brandaohenrique.com.br/produto/camiseta-la-ursa-do-recife-antigo/. Acesso em: 1º mar. 2024.

HUGO MUNIZ (@hugomunizzz). Urso Pé de Lã. **Instagram**, 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/p/ChmraRWrhgP/?img_index=1. Acesso em: 1º mar. 2024.

IMAGINÁRIO BRASILEIRO. **Vasos La Ursa**. Imaginário Brasileiro. Disponível em: https://imaginariobrasileiro.com.br/collections/vasos-la-ursa. Acesso em: 1º mar. 2024a.

IMAGINÁRIO BRASILEIRO. **Xilogravura La Ursa Aranha 20 cm x 20 cm**. Imaginário Brasileiro. Disponível em: https://imaginariobrasileiro.com.br/products/xilogravura-la-ursa-aranha-20-cm-x-20-cm?srsltid=AfmBOooClho1SpXAz94XWmGDtUrEyE7llTRwR8Rm3KwyUHxG8-hD2o2R. Acesso em: 1º mar. 2024b.

IORGUTI. Loja fechada. **Iorguti**. Disponível em: https://www.iorguti.com.br/password/. Acesso em: 1º mar. 2024.

JUBA (@juba.ttt). **Instagram**. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CoKyWO2Lb-D/?img_index=1. Acesso em: 1º mar. 2024.

LA URSA RECIFE (@laursarecife). La Ursa Bar. **Instagram**, 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/laursarecife/. Acesso em: 1º mar. 2024.

MENESES, U. T. B. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994. https://doi.org/10.1590/S0101-47141994000100002

NA LAJE (@feiranalaje). Na Laje. **Instagram**. Disponível em: https://www.instagram.com/feiranalaje/. Acesso em: 1º mar. 2024.

NASCIMENTO, J.; VAZ, L. Artesão de Caruaru transforma personagens históricos em La Ursa: "necessidade de desconstrução de um sistema". **G1**, 1º mar. 2022. Disponível em: https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2022/03/01/artesao-de-caruaru-transforma-personagens-historicos-em-la-ursa-necessidade-de-desconstrucao-de-um-sistema.ghtml. Acesso em: 1º mar. 2024.

NORMAN, D. A. **Design emocional:** por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia a dia. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

OH! LARIA. **Camisa oversized La Pop Ursa**. Oh! Laria. Disponível em: https://www.ohlaria.com.br/pd-905c9d-camisa-oversized-la-pop-ursa-pre-venda.html. Acesso em: 1º mar. 2024.

PREFEITURA DE ARCOVERDE. **Projeto Manutenção do Urso da Peleja**. Arcoverde: Prefeitura de Arcoverde, 2021. [Fotografia.] Disponível em: https://www.xisclub.com.br/2021/04/manutencao-do-urso-da-peleja-segue-com-varias-acoes-culturais-em-arcoverde/. Acesso em: 1º mar. 2024.

PROJETO CIBERDELIA (@projetociberdelia). **Instagram**. Disponível em: https://www.instagram.com/projetociberdelia/. Acesso em: 1º mar. 2024.

PROWN, J. Mind in matter: an introduction to material culture theory and method. **Winterthur Portfólio**, v. 17, n. 1, p. 1-3, 1982.

REAL, K. A "La Ursa": os ursos de carnaval do Recife. *In*: REAL, K. **O folclore no carnaval do Recife**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1967. p. 124-128. (Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.)

REYNOLD, N. L. **Máscaras, mímicas e milagres:** estudos sobre as origens do teatro na Idade Média. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.

SILVA, E. L.; MENEZES, E. M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. Florianópolis: UFSC/PPGEP/LED, 2000.

WUNDERBAR BRASIL (@wunderbarbrasil). **Instagram**. Disponível em: https://www.instagram.com/wunderbarbrasil/. Acesso em: 1º mar. 2024.

## Sobre as autoras

**Ana Clara de Lima Rodrigues:** bacharel em Design pela Universidade Federal de Pernambuco.
**Camila Brito de Vasconcelos:** doutor em Design pela Universidade Federal de Pernambuco.

**Conflito de interesses:** nada a declarar – **Fonte de financiamento:** nenhuma.
**Contribuições dos autores:** Rodrigues, A. C. L.: Escrita – Primeira redação, Visualização, Conceituação, Curadoria de dados. Vasconcelos, C. B.: Metodologia, Validação, Curadoria de Dados, Conceituação.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.

https://doi.org/10.22398/2525-2828.1029206-218

# Um corpo para a memória: a construção das chitas na cultura visual (Rio de Janeiro, 1808–1850 c.)

## *A body for memory: the construction of chintz in visual culture (Rio de Janeiro, 1808-1850 c.)*

Rosângela Leite[I]


## RESUMO

Durante a primeira metade do século XIX, no Rio de Janeiro, os tecidos estampados, que já eram antigos conhecidos dos residentes das partes do Brasil, caíram no gosto de diferentes grupos sociais. Esse sucesso crescente informava uma constante requalificação dos têxteis. Ao passo que essas classificações se tornavam mais frequentes, pintores, gravadores e editores esforçavam-se para reproduzir, por meio de imagens, os padrões têxteis. A transferência da Família Real para o Brasil e a abertura dos portos às nações amigas fizeram com que conflitos, interesses e experiências em torno dos têxteis e da circulação dos impressos ganhassem nova velocidade. Partindo do contexto de ampliação (das qualidades e das variedades) de um produto nos mercados internacionais, este artigo problematiza os mecanismos que garantiram as "diferenciações" entre os tecidos, por meio de recursos iconográficos. Nosso caminho investigativo examina um manual de fabricação de chitas (1804), ao lado de gravuras de Henry de Chamberlain e Joaquim Guillobel. O argumento aqui defendido é que os arquétipos construídos em torno dos corpos negros foram fundamentais para corroborar os elementos presentes nas imagens e, paradoxalmente, representar o que não podia ser visualizado, como a urdidura e a trama. Por fim, destaco a permanência e o poder dessas construções iconográficas ao longo do século XIX.


**Palavras-chave:** Memória iconográfica. Tecidos. Rio de Janeiro. século XIX.


## *ABSTRACT*

*During the first half of the 19th century, in Rio de Janeiro, calico fabrics, which had long been known to residents of other parts of Brazil, became popular among different social groups. The growing success of these prints informed a constant requalification of textiles. As these classifications became more frequent, painters, engravers and publishers strove to reproduce these fabrics through images. The transfer of the Royal Family to Brazil and the opening of ports to friendly nations caused conflicts, interests and experiences surrounding textiles and the circulation of printed matter to gain new momentum. Starting from the context of the expansion (of qualities and varieties) of the same product in international markets, this article problematizes the mechanisms that ensured the "differentiation" between fabrics through iconographic resources. Our investigative path examines a calico manufacturing manual (1804) alongside engravings by Henry de Chamberlain and Joaquim Guillobel. The argument here is that the archetypes constructed around black bodies were fundamental to inform elements present in the images — and, paradoxically, also to represent what could not be visualized, such as the warp and weft of fabrics. Finally, I highlight the permanence and power of these iconographic constructions over time.*


***Keywords:*** *Iconographic memory. Fabric. Rio de Janeiro. 19th century.*

[I]Universidade Federal de São Paulo, Departamento de História – Guarulhos (SP), Brasil. E-mail: rosangela.leite@unifesp.br
**Recebido em:** 19/02/2025. **Aceito em:** 07/05/2025

## INTRODUÇÃO: IMAGEM E MEMÓRIA

Qual a relação entre memória e imagem? A essa pergunta, bastante ampla, um dos caminhos escolhidos pela fenomenologia da memória foi o que valorizou a relação entre lembrança e apagamento. Paul Ricoeur (2007), fazendo uso dos escritos de Henry Bergson, definiu a passagem da lembrança pura à "lembrança imagem" como momento de cristalização (Ricoeur, 2007, p. 66-67). Mas não basta reconhecer que as memórias se cristalizam em imagens, é preciso verificar como elas se repetem e, por meio dessas repetições, criam anelos com outras imagens, ou se tornam testemunhos acreditados.

Ao lado da lembrança pura, Bergson reconhecia que a nossa percepção do outro era construída em meio ao jogo "lembrança-imagem" (Dosse, 2000, p. 279). O passado redivivo, por meio da imagem-matéria, é, portanto, um terreno pantanoso, onde se encontram tanto os vestígios para a construção do conhecimento histórico quanto os deliberados silenciamentos e as matrizes para o extermínio dos indivíduos considerados diferentes.

As imagens materializadas em cores, desenhos e tecidos apresentam-se como inelutáveis artefatos de cultura material e formam memórias sociais que evocam espaços, tempos e pessoas. A memória social enraíza-se em comunidades concretas e em tempos determinados, marcando encontros, convivialidades e, por vezes, conflitos, reordenamentos e violências.

Partindo do contexto da chegada da Corte Portuguesa ao Brasil e da abertura dos portos às nações amigas, este artigo analisa como os tecidos foram classificados, no porto do Rio de Janeiro, no início do século XIX. Ao passo que essas classificações[1] se tornavam mais frequentes, pintores, gravadores e editores esforçavam-se para reproduzir, por meio de imagens, os padrões têxteis. Os conflitos internacionais, que redundaram nas guerras napoleônicas, alteraram os interesses e as experiências em torno dos tecidos e, também, modificaram os circuitos editoriais. Diante dessa miríade de transformações e de interesses, este artigo problematiza os mecanismos que garantiram as "diferenciações" entre os tecidos por meio de recursos iconográficos[2]. Para responder a essa questão, examinaremos um manual de fabricação de chitas (1804), ao lado de gravuras de Henry de Chamberlain e Joaquim Guillobel. O argumento aqui defendido é que os arquétipos construídos em torno dos corpos negros foram fundamentais para corroborar os elementos presentes nas imagens e, paradoxalmente, representar o que não podia ser visualizado, como a urdidura e a trama.

1 A maior parte dos produtos chegava em pipas, tonéis, lotes, barricas, fardos e caixas. Esses grandes volumes vinham com a indicação do nome da firma, do comerciante, da companhia ou simplesmente com as iniciais SAR (Sua Alteza Real). Ao desembarcarem, os produtos podiam seguir três caminhos: reembarque para o comércio de cabotagem e Bacia do Prata; distribuição para as partes do Brasil via transporte de muares, ou venda, por meio de leilões, na cidade do Rio de Janeiro. Em muitos casos, os grandes lotes eram fracionados, renomeados e anunciados nos jornais locais. Compreende-se por "sistema de classificação" todo esse processo de construção da taxonomia para os produtos em circuitos comerciais globais.

2 Os recursos iconográficos para se representar um tecido são diferentes das estampas no tecido, estas últimas têm sido nomeadas *design* de superfície. O *design* de superfície é reconhecido no arcabouço da cultura visual e, mais recentemente, compreendido como "textos visuais" (Lemire, 2018; Skeehan, 2020).

Por cultura visual, estamos entendendo "um conjunto de dispositivos, instituições, tecnologias, figurações, materialidades, poderes, desejos, linguagens, processos de significados coletivos partilhados" (Schiavinatto; Costa, 2016, p. 6). Tomando por base esse grande enquadramento, torna-se importante isolar alguns "marcadores sociais e seus desvios operados" (Certeau, 1994). Esse ponto de partida amplo afasta-nos das explicações que analisam os bens como manipulados exclusivamente como signos. É certo que as leis e os propósitos de Estados funcionaram em consonância com as operações cognitivas dos sujeitos. As apropriações de comportamentos e representações deram-se em condições históricas específicas e o estudo dessas relações, em conjunto com as práticas econômicas em disputa, auxilia-nos na compreensão de como algumas culturas políticas foram criando raízes e se tornando resistentes.

## INTERESSES A DISCIPLINAR

Charles Ribeyrolles (1941, p. 19), que esteve no Rio de Janeiro no ano de 1858, declarou que o Brasil era um país com tantas questões a debater e tantos "interesses a disciplinar", onde tudo ainda estava por ser feito.

Desde o início do século XVIII, por meio de manuais, buscava-se "disciplinar os interesses" e educar os gostos (Neira, 2014, p. 200). Maxine Berg sugeriu que as mudanças nos anseios das classes médias, no século XVIII, vieram fomentadas pelo comércio internacional. Havia uma paixão pelos desenhos orientais que chegavam por meio da expansão marítima. Por outro lado, persistia a influência francesa que dominava o gosto burguês. Essasideias foram bem recebidas em Londres, cujo crescimento urbanístico fora acalentado pelos primeiros sinais da Revolução Industrial. A moda, representada pelos tecidos de algodão estampados e pela decoração chinesa, gerou demandas para a indústria algodoeira (Berg, 1995, p. 29). Surgiram, assim, novos mercados para esses artigos, estimulados pelo avanço industrial, pelas transformações nos espaços domésticos e pelas recém-franqueadas fronteiras comerciais, como foi o caso do porto do Rio de Janeiro, desde 1808.

Economia doméstica ou consumidores de novos mercados, o fato é que as trocas de informações em viagens de longa distância construíram valores, sistemas sociais, tecnologias e sensibilidades artísticas. Por outro turno, vale destacar o papel da circulação de pessoas, de artefatos e de materiais impressos, criando um terreno propício para o que alguns historiadores chamaram de fluxos culturais entrelaçados *(entangled history)*.

O Rio de Janeiro, desde 1808, caracterizou-se como um "entrelugares" (Bhabha, 1998). Tratava-se de um espaço que abrigou muita gente (coagidos, acorrentados ou livres) em meio à transmigração da Família Real portuguesa. A mudança da Corte Bragantina visava à construção de uma sede para a monarquia europeia em solos americanos, diante do bloqueio continental que ocorria na Europa[3].

3 O bloqueio continental favoreceu as manufaturas locais no continente europeu, que se aperfeiçoaram e adquiriram *know-how* para o tingimento em tecido. Um ímpeto similar teve lugar nos EUA, durante o período de guerras pela independência. Com o final do bloqueio napoleônico, esses tecidos locais foram submetidos a pesadas políticas de proteção. Para alguns autores, essas proteções, após 1815, gestaram o que se convencionou chamar de marcas nacionais. O livre comércio como plataforma para a consolidação do Estado e da Nação só surgiria na década de 1840, e foi apenas no século XX que o livre comércio se tornou uma genuína tradição nacional inventada, ganhando arcabouço de projeto moralizador (Trentmann, 2009; Beckert, 2014).

Essa iniciativa não aconteceu sem conflitos e, ao passo que a Corte irradiava seu poder para o mundo, também precisava negociar, por meio de projetos divergentes sobre o próprio Brasil.

Os deslocamentos dos objetos e as marcações das diferenças ocorriam ao mesmo tempo que se operavam as transições do sistema colonial, do lugar de Portugal no concerto da Europa e das partes do Brasil que se insurgiam. Do ponto de vista do comércio, o Rio de Janeiro funcionava como um importante local de classificação e qualificação das mercadorias, porque era uma cidade que crescia e abrigava a Corte, além de funcionar como lugar de "escala-depósito" para abastecimento dos "sertões" e de "todos os numerosos e pequenos portos da costa brasileira" e da América do Sul (Spix; Martius, 1938, p. 71). As releituras dos artefatos de cultura material e a construção de imagens (por meio de manuais, aquarelas e desenhos) aconteciam no bojo dessas transformações.

Recuperar, ainda que brevemente, a trama em torno da classificação dos tecidos ajuda-nos a compreender como a memória atuou na urdidura da construção de uma cultura visual no Brasil de início do século XIX[4].

A pergunta geral que orienta as minhas pesquisas é: como, desde a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, foram aprimorados os sistemas de classificação dos objetos na praça comercial do Rio de Janeiro? No âmbito deste dossiê sobre memória gráfica, gostaria de abordar, pontualmente, os usos (e abusos) em torno da memória iconográfica da chita[5].

Em 1804, Antonio Veloso Xavier traduziu, por ordem da Corte Portuguesa, o livro "Arte de fazer chita", de Lormois. Originalmente escrito em francês, em 1780, o tratado descrevia como compor tintas, produzir o debuxo e aplicar o material sobre o tecido. As placas para aplicação, nesse período, eram feitas de blocos de madeira, ferro ou cobre.

Além de explicar os métodos de produção das tintas e sua aplicação, o manual, traduzido por Veloso Xavier instruía quanto à criação de desenhos que alcançassem o "gosto geral":

> podem- se usar de todos [...] como flores naturaes, flores, e fructos da índia, e da fantasia [...] põe-se alguns paizes, e também animaes, principalmente borboletas, insectos e passaros: mas tem-se experimentado que os desenhos, que mais se assemelhão á natureza, erão mais procurados; quando as flores naturaes, que se tem introduzido, são bem desenhadas, e bem pintadas, e que o panno, e a manobra correspondão a correcção do desenho, se vendem muito bem. Hum desenhador deve pois applicar-se a fazer os desenhos naturaes, e não pôr sobre o mesmo ramo flores de muitas

4 O trabalho mais recente que discute essa intromissão entre texto, têxteis e *design* gráfico é o de Danielle Skeehan (2020), mas esse debate não é novo. Gilda de Mello e Souza, em 1953, defendeu tese em que procurou compreender a moda no Brasil do século XIX, tanto como distinção social quanto como suporte material às disputas de classe, gênero, raça. Esta leitura — anterior aos trabalhos de Pierre Bourdieu — possuía como referências os estudos de Florestan Fernandes, Roger Bastide e Gilberto Freyre.

5 Essa escolha deixa de lado um valioso debate sobre os interesses nacionais, a indústria de tecidos e a relação entre escravidão e fábrica têxtil. Para essa discussão, vejam-se os recentes trabalhos de Dourado (2023) e Santos (2023).

> especies, e do mesmo modo deve evitar o por muitas cores sobre a mesma flor; quero dizer, que em huma rota, por exemplo, so deve ter a vermelha, em hum jacintho a azul, no junquilho a amarella, nas violas a roxa, etc. Ha com tudo certas flores, que são susceptíveis de muitas cores, como as anémonas, as tulipas de matizes, e amores perfeitos (Lormois, 1804, p. 5-6).

Merece destaque tanto a referência aos países distantes quanto a insistência no traçado da flora.

E, indo muito além de descrever a natureza por meio da liturgia têxtil, a divulgação do manual — em sua tradução para o português — permitia, também, a revelação de técnicas para a restauração de artefatos:

> Elas são também muito próprias para tornar a renovar as cores das tapessarias antigas, ou das do alto lisso, ou das sedas, lãa, ou d´algodão, e pollas como novas, passando a mesma cor com pincel nos lugares que estiverem desmaiados. Terão o contentamento de ver, que estas cores serão mais bellas, e se desmaiarão menos que as primeiras, com que as tapessarias se fizeram (Lormois, 1804, p. 7).

Todo o foco recai sobre os temas do debuxo e as técnicas de aplicação. Em nenhum momento, a tessitura é avaliada. E, muito embora se saiba que a estamparia em chita acontecia, preferencialmente, em tecido de algodão, musselinas, sedas, lãs e tapeçarias poderiam ser estampadas, como destaca Lormois (1804).

William Reddy (1987), que estudou os tecidos no contexto da Revolução Francesa, relatou um problema metodológico, do qual sua própria pesquisa foi vítima. Ao utilizar como fonte um catálogo comercial, Reddy (1987) descobriu que seu *corpus* documental apresentava uma situação estável que impedia o acesso aos relacionamentos humanos e aos termos dos acordos e dos conflitos que determinavam suas formas. O alerta de Reddy (1987) é categórico: se quisermos compreender os acordos que deram origem a uma dimensão do objeto, em condições determinadas, temos que lançar mão de fontes documentais de naturezas variadas. A imagem é o resultado desses acordos e conflitos, e não o ponto de partida.

Atentos aos alertas de Reddy (1987), partiremos da visão das chitas relatadas no final do século XVIII e seguiremos em direção às apreensões pictóricas, no Rio de Janeiro, já no início da centúria seguinte.

Ao caminharmos por meio desse trajeto, podemos encontrar as primeiras provas da conexão entre as criações de desenhos e aquarelas, a difusão dos impressos e as circulações dos artefatos de cultura material.

Vejamos o caso de Guillobel e Chamberlain:

A relevância dos trabalhos de Joaquim Cândido Guillobel para a memória gráfica brasileira, de início do século XIX, ainda permanece pouco explorada. O militar português se encarregou de produzir desenhos isolados. Seu objetivo era fazer croquis que servissem de base à representação de "personagens" daquele Brasil (Olhar Viajante na Casa Fiat de Cultura, 2008, p. 56).

Na Figura 1, o negro é uma figura teatral. Arquétipo de cachimbo, cajado e andar desaprumado, com um cesto nas costas e trajes de listras e tecido liso tingido. Essa representação construiu uma personagem bastante popular:

Fonte: Guillobel (1819–1822).
Figura 1. Brasileiro pedindo dinheiro para a festa da igreja e brasileiro escravizado.

A aquarela sobre papel é atribuída a Henry de Chamberlain. Provavelmente, Guillobel vendeu os seus desenhos para Chamberlain[6], que compôs a cena do "Largo da Glória" e a entregou ao gravador Thomas Alken. Uma vez concluída a gravação, as pranchas foram editadas por um dos mais renomados editores de Londres de meados do século XIX, Thomas McLean. Partindo da edição de McLean, os catálogos ganharam materialidade impressa e velocidade de circulação. Foi concluído o trabalho coletivo que envolvia desenhista, aquarelista, gravador e editor. Na ponta dessa correia, poderiam trabalhar mais uma dezena de comerciantes, livreiros e leiloeiros.

Os desenhos originais, a criação das aquarelas, o trabalho dos gravadores e a ação dos editores criavam circuitos para os impressos e para os tecidos retratados por meio desses impressos (Leite, 2023, p. 403). E, assim, o arquetípico negro de cajado e cachimbo caminhava mundo afora.

Essa rede de colaboração entre artistas e comerciantes construía um "testemunho acreditado", "fator de segurança para o conjunto das relações sociais", ensejando a confiabilidade necessária à transformação do testemunho em instituição (Ricoeur, 2007, p. 174). É sob esse olhar que devemos retomar a personagem criada para representar o negro.

Na Figura 1, as vestes da parte inferior do negro de cachimbo foram pintadas de azul-escuro. Na Figura 2, Chamberlain clareou a mesma peça e diminuiu o

6 Joaquim Cândido Guillobel era pintor e militar português, já Henry de Chamberlain era pintor e militar inglês. Ambos trabalharam em colaboração no Rio de Janeiro de início do século XIX. Portugal e Grã-Bretanha, durante o período joanino, geralmente estudados sob a perspectiva da imposição de pautas de consumo inglesas, ou das "desvantagens" portuguesas, podem ser analisados, também, segundo a perspectiva que reconhece práticas de comércio, difusão das artes e dos materiais impressos em circuitos emaranhados. É preciso ressaltar que a cópia dos desenhos, naquele contexto, não era óbice.

Fonte: Chamberlain (2025).
Figura 2. Largo da Glória.

contraste da camisa. Todas as mulheres escravizadas estão com um leve caimento dos tecidos na região dos ombros. Esses signos de sensualidade contrastam com o homem branco, excessivamente vestido para a escaldante temperatura do Rio de Janeiro. A única figura que não carrega peso sobre a cabeça é o homem branco, ele também é a única personagem cujas vestes possuem tons vermelhos. Essas imagens ainda receberam o título (à época) de "tipos brasileiros".

Beverly Lemire (2018) reconheceu que a interculturalidade por meio dos artefatos fez sucesso na Europa Moderna à proporção que evocava o imaginário, as crenças e os valores transmitidos ao longo do tempo. O vibrante conhecimento botânico aliava-se, dessa forma, ao olhar sobre o mundo que passava pela compreensão de novos *designs*, cores e texturas. Esse movimento criava uma revisão da cultura material no sistema global, fazendo com que homens e mulheres adquirissem sensibilidades cosmopolitas por meio de um longo processo de adoções, adaptações e alterações de conteúdos que já lhes eram familiares (Lemire, 2018, p. 11).

Por outro ângulo, é preciso compreender a força da violência que criava "O Largo da Glória", de Chamberlain. As personagens já estavam esboçadas e recebiam mais cores, ou menos, de acordo com suas inserções (arbitrárias) nos espaços da cidade.

É marcante a diferença quando Chamberlain retrata as (suas) personagens negras em convivialidades:

Na Figura 3 de Chamberlain, os seios das mulheres pulam para fora dos vestidos, as listras aparecem com nitidez e o trabalho é acalentado pelo som de um berimbau tocado ao fundo.

Fonte: Chamberlain (2025).
Figura 3. Uma barraca de feira.

Vale ressaltar mais uma vez — seguindo os testemunhos de Lormois (1804) — que os tecidos estampados eram altamente valorizados no mercado global e o uso das cores não representava atributo de nenhum povo ou exclusividade de uma região geográfica.

Mas a referência principal do pintor, na Figura 3, é o *Guinea cloth,* ou seja, tecidos listrados com tons fortes, inventado pelos industriais ingleses para o comércio na África e, mais tarde, caracterizados como de "gosto" africano[7]. Segundo Danielle Skeehan (2020), quando os fabricantes de Manchester começaram a produzir *Guinea cloth,* eles foram forçados a fazer um estudo e imitar os padrões africanos, as estampas e as estéticas, bem como incorporar os algodões indianos estampados que vendiam bem no próspero mercado da África Ocidental. Os padrões listrados e quadriculados que caracterizavam esses tipos de tecidos seriam uma das principais estampas ou estilos que os produtores ingleses de pano da Guiné tentaram imitar. O *Guinea cloth* tem a capacidade de contar como a Europa espoliou (visualmente) a África. Embutida no próprio tecido, está uma história de relações econômicas,

7 A utilização dos tecidos listrados para identificar escravizados não é uma característica apenas dos trabalhos de Chamberlain. Jean Baptiste Debret (1981) utilizou-se dos mesmos recursos em pranchas como: "Transporte de carruagens no porto do Rio de Janeiro" (Debret, 1981, p. 287). O que se tem procurado demonstrar neste artigo é exatamente essa circulação e colaboração entre os artistas.

práticas estéticas e distribuições desiguais de poder que caracterizaram as rotas da escravização no Atlântico (Skeehan, 2020, p. 74).

E, nesse ponto de nossa análise, precisamos destacar a diferença entre os tecidos estampados em geral, a chita e o *Guinea cloth*. No século XVIII, na Inglaterra, *chintz* era o nome dado aos tecidos que possuíam as cores indianas tradicionais: vermelho, rosa, marrom, azul e amarelo. Na França e em Portugal, como indicamos por meio do documento de Lormois, além das cores primárias, a chita também era considerada pintura de qualidade, com emprego de técnicas sofisticadas à época. Já o *calico* era uma designação para tecidos pintados, em geral. Algodão, com diferentes tramas, poderiam ser pintados por técnica mecânica ou manual, mas também musselina, linho, fustão eram submetidos ao mesmo processo (Sykas, 2007). A chita como designação de um tecido[8], de padronagem e de uma trama vai ser uma renhida construção do século XIX.

Ainda sob a perspectiva de Skeehan (2020), é preciso destacar que os próprios têxteis eram textos materiais de alta circulação e intromissão em circuitos culturais variados e, dessa forma, esses tecidos construíram memórias que orientavam as telas e aprimoravam o mercado editorial em crescimento.

O conjunto dos desenhos e aquarelas formam uma gramática para o olhar, caracterizando os escravizados, ora como cambaleantes, ora como sensuais e batuqueiros. As roupas emolduravam esse quadro, definindo cores de negros, sem flores pequenas e sem indumentárias pesadas, como as de veludo e lã.

Quando comparamos essas imagens com os carregamentos de chita que desembarcaram no porto do Rio de Janeiro (ainda no início do século XIX), temos testemunhos que indicam o prestígio de tecidos oriundos da França, dos EUA e da Inglaterra. Já a iconografia sobre esses mesmos tecidos começa a distinguir as pequenas flores para as senhoras e as grandes listras e faixas de tecidos para as vestes dos representados como escravizados.

Com o passar dos anos, essa distinção foi se ampliando. Mas, se a composição era verificável apenas por meio do toque e do caimento, como a iconografia encontrou um código para traduzir a espessura e a composição do fio?

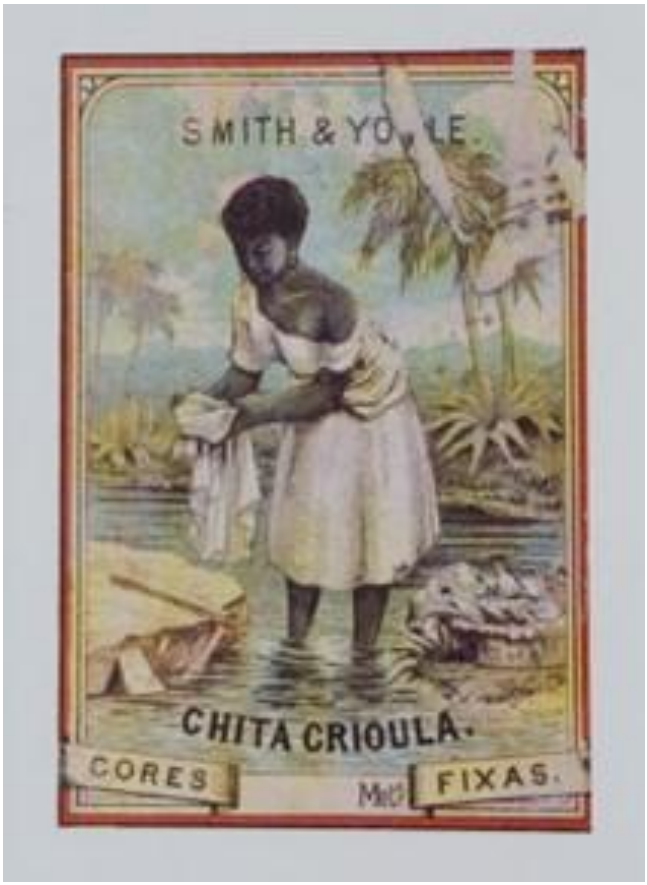
A recuperação dos trabalhos de Chamberlain e Guillobel e a trajetória desses impressos nos permitem inferir que o marcador que caracterizava a "qualidade" do tecido estava nos corpos representados, e não no têxtil em si.

Quanto mais avançávamos pelo século XIX, já sem a presença de Chamberlain ou Guillobel, mais a memória iconográfica evocava um corpo específico para descrever um produto ordinário:

A Figura 4 é um impresso efêmero da segunda metade do século XIX e, como tal, tem poder de circulação mais alargado do que as gravuras e os manuais de início dos oitocentos[9].

8 Do ponto de vista técnico, a variação do algodão é caracterizada pela massa (comprimento e qualidade do fio) e o tecido, pela massa, urdidura e trama.

9 Não entraremos no debate sobre consumo e difusão desses impressos efêmeros. Por hora, se é pressuposto que a figura político-econômica do consumidor foi construída durante um longo processo de barganhas, usurpações e acordos e que o que comumente reconhecemos como "espaço público", no final do século XIX, foi o resultado dessas lutas, por um lado, e de determinações de Estado e de circuitos globais de comércio/indústria/produção iconográfica/editoração/distribuição, por outro, então, torna-se cada vez mais relevante estudar o consumo tomando por base as mediações entre corpo, cultura e circuitos econômicos, numa perspectiva histórica.




Fonte: Heinwmann, Rainho e Cardoso (2009, p. 114).
Figura 4. Chita crioula.

Nesse novo contexto, a "chita" tornou-se um tipo específico de tecido, e não mais designava o *chintz*, de século XVIII, com seus temas florais. Nas listas dos almanaques, as descrições dos tecidos tornavam-se mais relevantes do que o debuxo e, então, apareciam "fronhas de linho, colchas de chita, meias brancas de algodão" (Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1858, p. 215).

Os escritos abaixo da Figura 4 ressaltam que as "cores" eram "fixas", muito embora o contraste marque a diferença entre o preto (da pele) e o branco (do tecido).

Todos os atributos violentos, construídos por pintores, desenhistas, gravadores, editores, durante o período anterior, estavam consolidados na segunda metade do século XIX. Sem precisar de explicação ou retoque. Os "interesses a disciplinar", indicados por Ribeyrolles (1941), foram incorporados por meio de memórias cristalizadas, cujos reiterados compartilhamentos promoveram um senso comum (Ricoeur, 2007, p. 175).

Na segunda metade do século XIX, não era mais preciso alterar as cores das vestes, criar listras para definir o *Guinea cloth,* ou desenhar um berimbau para evocar a origem africana de alguém. Viva era a cor da pele. Todos os demais atributos foram construídos por um longo processo de apagamentos e de violências[10].

10 "Curiosamente, o campo de pesquisa sobre as histórias do vestuário no Brasil tarda em realizar o esforço coletivo para dar a conhecer a pluralidade dos seus vestires" (Andrade *et al*., 2024, p. 2).

## CONCLUSÃO: CORPO E MEMÓRIA

Dentro de uma perspectiva alargada de cultura visual, procurei demonstrar, ao longo deste texto, como os tecidos foram classificados, na cidade do Rio de Janeiro, no período entre 1808 e 1850 (c.), desde o recorte que analisou gravuras, pinturas e desenhos de dois artistas e cotejou essas imagens com um tratado intitulado "Arte de fazer chita", traduzido para o português em 1804.

É certo que o que eu chamo de um "novo sistema de classificação" dos bens abarca transformações no corolário de leis, nas determinações dos Estados e nas operações cognitivas dos sujeitos muito mais complexas e interligadas do que as que foram apresentadas neste texto. No âmbito deste dossiê sobre memória gráfica, procurei selecionar e descrever como se deu a construção de uma memória, exclusivamente, acerca da chita.

O conjunto documental não é exaustivo. Nem as fontes utilizadas apresentam obras pouco exploradas. Foi sobre esse caráter ordinário das imagens que realizei os primeiros exames relativos à persistência de uma memória visual e, ao me debruçar sobre o trabalho desses artistas, pude comprovar a intromissão entre desenho, pintura, publicação e distribuição, informando um dinamismo dos circuitos editoriais, em escala global, e da repetição de padrões iconográficos que descreviam as gentes no Rio de Janeiro.

Henry de Chamberlain e Joaquim Cândido Guillobel construíram códigos eficientes às suas representações de tecidos. Ao longo do tempo, esses códigos transformaram-se em apreensões mnemônicas sobre os têxteis. Na América do Sul, o circuito editorial, a produção de aquarelas e o comércio de tecidos não podem ser apreendidos como negócios isolados.

A forma como os têxteis foram representados permitia um sistema de classificação que transpunha os desenhos e as cores, penetrando no complicado terreno de qualificação das tramas e dos fios. Tratava-se da intromissão entre artefato de cultura material e imagem que refletia um longo e violento processo de escravização de pessoas oriundas da África. Era um sistema de descrição dos corpos negros.

A materialidade do artefato ficava revelada por meio da apreensão pictórica. Mas, como era possível descrever textura, trama, volume dos têxteis por meio das imagens? Os desenhistas, pintores, gravadores, editores e os comerciantes trabalhavam em colaboração e faziam não só com que os tecidos fossem difundidos, mas também que as personagens (imaginadas e construídas exclusivamente pelo olhar dos homens brancos) peregrinassem entre diferentes gravuras e catálogos. À proporção que avançávamos sobre o século XIX, as tiragens e as edições tornavam-se numerosas e circulavam cada vez mais. Criava-se, assim, um corpo baseado em memórias visuais reiteradas, reproduzidas e vendidas em circuitos globais. Criava-se um corpo para a memória gráfica.

## REFERÊNCIAS

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 1858. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394x&pasta=ano%20184&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=12983. Acesso em: 5 jan. 2025.

ANDRADE, Rita Morais de; KARAJÁ, Tuinaki Koixaru; KARAJÁ, Waxiaki; CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia Di. Os vestires plurais dos povos originários: uma proposta intercultural e transdisciplinar. **Dobras**, n. 40, p. 8-16, jan./abr. 2024. https://doi.org/10.26563/dobras.i40.1812

BECKERT, Sven. **Empire of cotton:** a global history. Nova York: Vintage Books, 2014.

BERG, Maxine (Org.). **Mercados y manufacturas en Europa**. Barcelona: Crítica, 1995.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CATÁLOGO OLHAR VIAJANTE NA CASA FIAT DE CULTURA. Coleção Brasiliana/Fundação Estudar da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. Disponível em: https://casafiatdecultura.com.br/wp-ontent/uploads/2021/06/catalogo_olhar_viajante.pdf. Acesso em: 6 dez. 2024.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** as artes do fazer. São Paulo: Vozes, 1994. v. 1.

CHAMBERLAIN, Henry. Largo da Glória. *In*: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83804-largo-da-gloria. Acesso em: 20 maio 2025.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

DOSSE, François. **A história**. Bauru: Edusc, 2000.

DOURADO, Elisa Michahelles. Tecidos de linho, contas de vidro: a Europa central e o tráfico transatlântico de escravos (séculos XVI–XVIII). *In*: MARQUES, Leonardo; GEBARA, Alexsander (Org.). **História das mercadorias:** trabalho, meio ambiente e capitalismo mundial (séculos XVI–XIX). São Leopoldo: Casa Leiria, 2023. p. 355-392. Disponível em: http://www.guaritadigital.com.br/casaleiria/acervo/historia/historiadasmercadorias/index.html. Acesso em: 20 jan. 2025.

GUILLOBEL, Joaquim Cândido. **Desenho:** Aquarela e tinta ferrogálica sobre papel. 1819–1822. Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19953/brazillian-begging-money-for-church-festas-brazillian-slave. Acesso em: 6 fev. 2025.

HEINWMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira; CARDOSO, Rafael (Org.). **Marcas do progresso:** consumo e *design* no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: Mauad X, Arquivo Nacional, 2009.

LEITE, Rosângela Ferreira. Estampas em tecido e papel: textos materiais ingleses e a sofisticação das marcas (Rio de Janeiro, 1808-1831c.). *In*: MARQUES, Leonardo; GEBARA, Alexsander (Org.). **História das mercadorias:** trabalho, meio ambiente e capitalismo mundial (séc. XVI-XIX). São Leopoldo: Casa Leiria, 2023. p. 393-416.

LEMIRE, Beverly. **Global trade and the transformation of consumer culture:** The material world remade, c. 1500-1820. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

LORMOIS, U. **Arte de fazer chita**. 1780. Tradução: Antonio Velloso Xavier. Lisboa: Imprensa Régia, 1804.

NEIRA, García Luz. Tecidos decorativos e interiores domésticos oitocentistas na literatura prescritiva inglesa e norte-americana. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 199-216, 2014. https://doi.org/10.1590/0101-4714v22n1a07

REDDY, William. **The rise of market culture:** the textile trade and French society, 1750–1900. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

RIBEYROLLES, Charles. **Brasil pitoresco**. São Paulo: Livraria Martins, 1941. v. 2.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Silvana Andrade dos. **Tecido pela escravidão: tráfico e indústria na fábrica Textil Todos os Santos (Bahia, c. 1840–1870)**. São Paulo: Hucitec, 2023.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (Org.). **Cultura visual e história**. São Paulo: Alameda, 2016.

SKEEHAN, Danielle C. **The fabric of empire:** material and literary cultures of the global Atlantic, 1650-1850. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2020.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl F. P. **Viagem Pelo Brasil (1817–1820)**. São Paulo: Melhoramentos, 1938.

SYKAS, Philip A. **Identifying printed textiles in dress 1740-1890**. DATS Dress and Textile Specialists. V&A Museum, 2007. Disponível em: https://dressandtextilespecialists.org.uk/wp-content/uploads/2021/08/Identifying-Printed-Textiles.pdf. Acesso em: 21 jun. 2022.

## Sobre a autora

**Rosângela Leite:** pós-doutora pelo Centro Brasileiro de Análise e Planejamento.

**Conflito de interesses**: nada a declarar – **Fonte de financiamento:** nenhuma.

© 2025 Escola Superior de Propaganda e Marketing — Rio de Janeiro
Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.