



# dez ensa ios sobre e memóri ria gráfic ca

**Priscila Farias e  
Marcos da Costa Braga (orgs.)**

**Blucher**

# dez ensaios sobre memória gráfica

**Priscila Farias e  
Marcos da Costa Braga** (orgs.)

Blucher

*Dez ensaios sobre memória gráfica*

© 2018 Priscila Farias, Marcos da Costa Braga

Editora Edgard Blücher Ltda.

Todos os esforços foram feitos para encontrar e contatar os detentores dos direitos autorais das imagens utilizadas neste livro. Pedimos desculpas por eventuais omissões involuntárias e nos comprometemos a incluir os devidos créditos e corrigir possíveis falhas em edições subsequentes.

**Publisher** Edgard Blücher

**Editor** Eduardo Blücher

**Coordenação editorial** Bonie Santos

**Produção editorial** Luana Negraes

**Preparação de texto** Ana Maria Fiorini

**Revisão de texto** Fernanda Rossi

**Projeto gráfico, diagramação e capa**

Gustavo Piqueira e Samia Jacintho / Casa Rex

# Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar 04531-934

São Paulo – SP – Brasil Tel.: 55 11 3078 5366

**contato@blucher.com.br** **www.blucher.com.br**

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme 5. ed.  
do *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*,  
Academia Brasileira de Letras, março de 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard  
Blücher Ltda.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**Angélica Ilacqua CRB-8/7057**

Dez ensaios sobre memória gráfica / organização de Priscila Farias,  
Marcos da Costa Braga (orgs.). -- São Paulo : Blucher, 2018.  
256 p. : il.

Bibliografia

ISBN 978-85-212-1366-6 (impresso)

ISBN 978-85-212-1369-7 (e-book)

1. Artes gráficas – História 2. Ilustrações – Brasil – História  
3. Comunicação visual – História 4. Design – História I. Farias,  
Priscila. II. Braga, Marcos da Costa.

18-1648

CDD 741.6

Índice para catálogo sistemático:

1. Memória gráfica

Dedicamos este livro aos integrantes  
das redes de pesquisa sobre memória gráfica,  
em particular à rede Memória Gráfica Brasileira  
e ao grupo Memoria Gráfica y Cultura Visual,  
e aos colecionadores e gestores de acervos  
que generosamente garantem o acesso  
a seus arquivos e a difusão deles.

**O QUE É MEMÓRIA GRÁFICA?** *Priscila Farias & Marcos Braga* 9

**O DESIGN DAS CAPAS DA BIBLIOTECA PEDAGÓGICA  
BRASILEIRA SÉRIE II – LIVROS DIDÁTICOS, DA COMPANHIA  
EDITORA NACIONAL** *Didier Dias de Moraes* 31

**O DESIGN GRÁFICO DA COLEÇÃO BIBLIOTECA DE LITERATURA  
BRASILEIRA, PUBLICADA PELA LIVRARIA MARTINS EDITORA  
NAS DÉCADAS DE 1940-1950** *Sílvia Nastari* 57

**A INFLUÊNCIA DO ESTILO GRÁFICO DO ART NOUVEAU  
NOS PRIMEIROS JORNAIS DOS IMIGRANTES  
JAPONESES NO BRASIL** *Larissa Casteliani Marinho Falcão* 83

**CONFORTO FEMININO E CONFORTO MASCULINO: O MAPPIN  
E OS ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS (1931-1945)** *Raissa Monteiro dos Santos* 109

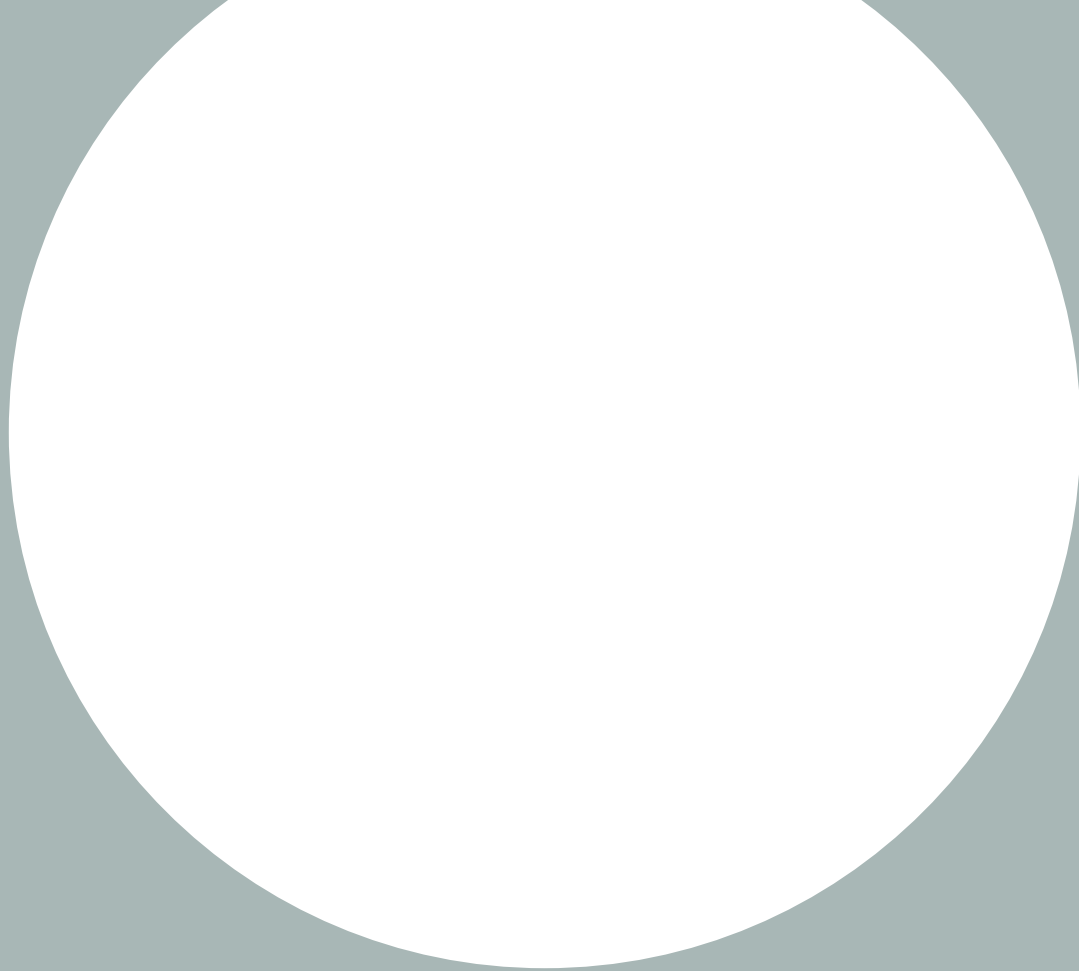
**A ESTRELA E A ROSA DOS VENTOS: TRAJETÓRIA GRÁFICA DE UMA MARCA A PARTIR DA LEITURA DOS CATÁLOGOS DA MANUFATURA DE BRINQUEDOS ESTRELA DOS ANOS 1940 E 1950** *Wilma Ruth Temin* 127

**A ASSINATURA GRÁFICA DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO A PARTIR DE DOCUMENTOS INSTITUCIONAIS IMPRESSOS ENTRE 1912 E 2012** *Jade Samara Piaia & Edson do Prado Pfitzenreuter* 153

**A COMUNICAÇÃO VISUAL INSTITUCIONAL DO IADÊ NO PERÍODO DE 1959 A 1987** *Auresnede Pires Stephan* 177

**DUPLA CORAÇÃO DO BRASIL: O RETRATO DE UMA HISTÓRIA SOCIOCULTURAL NAS CAPAS DE DISCO DA DÉCADA DE 1960** *Maria Beatriz Ardinghi* 201

**O ELEMENTO TIPOGRÁFICO NOS PROJETOS DE ARTACHO JURADO PARA FEIRAS TRANSITÓRIAS** *José Roberto D'Elboux* 229



O QUE É MEMÓRIA GRÁFICA? o que é memória gráfica? o que é memória gráfica?

O QUE É MEMÓRIA GRÁFICA? Priscila Farias & Marcos Braga

e memória gráfica? o que é memória gráfica?

A expressão *memória gráfica* tem sido utilizada, nos últimos anos, em países de língua portuguesa e espanhola na América Latina, cada vez com mais frequência, para denominar uma linha de estudos que busca compreender a importância e o valor de artefatos visuais, em particular impressos efêmeros, na criação de um sentido de identidade local. Os capítulos seguintes são exemplos desse tipo de estudo.

Este ensaio propõe identificar e refletir sobre as principais características e questões ligadas a essa linha de estudos, com a intenção de contribuir com parâmetros para uma definição do que seja *memória gráfica* e quais seriam suas especificidades e conexões com outros campos.

## INTRODUÇÃO

Se procurarmos a expressão *graphic memory* em mecanismos de busca na internet como o Google, até mesmo no Google Scholar, a maioria dos links encontrados trará informações sobre dispositivos ou sistemas computacionais dedicados ao armazenamento de dados relacionados com imagens. O mesmo acontece se usarmos a expressão *memoire graphique*, em francês. No entanto, se usarmos a expressão *memoria grafica*,<sup>1</sup> vamos encontrar um número significativo de links relacionados à pesquisa em história do design gráfico e arquivos fotográficos, a maioria deles em português e espanhol.

Isso reflete a tendência, crescente desde o início do século XXI, de utilizar essa expressão na descrição de esforços para resgatar ou reavaliar artefatos visuais, em particular impressos efêmeros, visando à recuperação ou ao estabelecimento de um sentido de identidade local. Tais esforços estão, de alguma forma, relacionados com a suposição de que esses artefatos seriam exemplos do que Assmann (1995) descreve como memória cultural objetivada, portadores concretos de “energia mnemônica”, capazes de armazenar conhecimento a partir do qual um grupo obteria “uma consciência de sua unidade e singularidade” (ASSMANN, 1995, p. 129-130).

Embora as contribuições seminais para os estudos sobre a relação entre memória, história e cultura remontem ao início do século XX (HALBWACHS,

---

1 Assim mesmo, sem acentos. Embora a sequência de caracteres seja exatamente a mesma para escrever *memória gráfica* em português e espanhol – e também em italiano –, há pequenas diferenças de ortografia. Usamos aqui a expressão sem sinais diacríticos para nos referirmos ao seu uso tanto em português quanto em espanhol.

1925; 1950) e ao início dos anos 1980 (NORA, 1984), é apenas no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, de acordo com Sturken (2008), que os estudos sobre memória se configuram como um campo de pesquisa. Os estudos sobre memória gráfica, por sua vez, tornaram-se mais numerosos e consistentes a partir de 2008. No Brasil, esse ano coincide com o início de um projeto de pesquisa que uniu pesquisadores de universidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco e com o lançamento de um site a ele relacionado, ambos nomeados “Memória Gráfica Brasileira”. De lá para cá, é evidente o crescimento do número de pesquisas com temas relacionados a esse campo de estudos.

Artefatos gráficos desempenham um papel importante na vida cotidiana, por meio de nossas experiências comunicacionais e em nossas interações com o entorno urbano. Apesar da sua importância para a constituição de uma cultura visual que contribui para a elaboração de identidades coletivas, os estudos sobre a configuração de tais artefatos, em particular antes do estabelecimento do campo acadêmico e profissional do design, e especialmente nos países que importaram as tradições de design do exterior, foram negligenciados por muitas décadas.

A memória gráfica compartilha, como veremos, interesses e métodos com campos mais conhecidos de estudos, como a cultura visual, a cultura impressa ou cultura da impressão,<sup>2</sup> a cultura material, a história do design gráfico e a memória coletiva. Esses aspectos compartilhados foram utilizados para orientar as reflexões sobre as suas principais características e questões e sobre como os estudos sobre memória gráfica podem ajudar na construção de histórias locais do design e das artes gráficas em geral na América Latina.

---

2 Cultura impressa e cultura da impressão são duas traduções possíveis para a expressão inglesa *print culture*, como discutiremos mais adiante.

## MEMÓRIA GRÁFICA E CULTURA VISUAL

Um número importante de estudos descritos por seus autores como *memória gráfica* consiste em coleções de imagens, acompanhadas por algum tipo de descrição ou análise. Dentro desse grupo, é importante diferenciar o uso da expressão *memória gráfica*, particularmente em espanhol, para descrever uma coleção de rascunhos ou de imagens que serviram apenas como referência para um projeto de design, mas que não são centrais para ele, e o uso do mesmo termo no sentido explorado neste artigo.

Exemplos do primeiro uso do termo são o blog *Memoria Gráfica de Honduras*, uma coleção de fotos antigas criada em 2009,<sup>3</sup> e a declaração do estilista brasileiro Ronaldo Fraga, dada durante uma entrevista, em 2013, de que ele sempre guarda uma “memória gráfica” de suas coleções.<sup>4</sup> Isso não significa, entretanto, que essas coleções de imagens não possam servir de ponto de partida para as descrições sistemáticas e análises críticas que caracterizam estudos nos campos da memória gráfica e da cultura visual.

Para Mirzoeff (2009, p. 3), “eventos visuais nos quais a informação, o significado ou o prazer são buscados pelo consumidor em uma interface com a tecnologia visual” definem o escopo das preocupações do campo da cultura visual. Nesse contexto, Mirzoeff compreende como tecnologia “qualquer tipo de aparato ou equipamento projetado para observar ou ampliar a visão natural, da pintura a óleo à televisão e à internet” (2009, p. 3).

Meneses (2003, p. 25), por outro lado, considera que há um panorama variado de conceitos, recursos, propósitos e aspirações no campo dos estudos sobre cultura visual. O autor entende que toda cultura é uma qualificação (prática, potencial e diferencial) da vida social. Para ele, a cultura visual é parte da cultura material e, portanto, da mesma forma, “teria que ser estudada não como o conjunto de coisas e contextos materiais de que se serve o homem na sua vida social, mas como a dimensão física, empírica, sensorial, corporal, da produção/reprodução social” (MENESES, 2003, p. 25). Artefatos visuais são, assim, compreendidos como elementos de uma cultura e como fontes para se entender uma sociedade, algo que aproxima os estudos no campo da cultura visual dos estudos sobre memória gráfica.

Coletar imagens e organizá-las, algumas vezes dando origem a sofisticadas bases de dados digitais, é um passo necessário para a maioria dos projetos de

3 Disponível em: <fotosantiguashonduras.blogspot.com>. Acesso em: 22 jan. 2018.

4 Disponível em: <<http://glamurama.uol.com.br/ronaldo-fraga-confessa-desenho-e-anoto-tudo-por-panico-de-perder-a-memoria>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

pesquisa sobre memória gráfica. Um dos primeiros exemplos disso é o projeto de graduação *Memoria gráfica de la historia del pulque en México* (SALAZAR DREJA, 2004), no qual a autora recolheu, produziu e organizou dados (incluindo desenhos, fotografias novas e antigas, e informações obtidas a partir de pesquisas bibliográficas e entrevistas) com o objetivo de chegar a um registro abrangente da cultura visual associada com a bebida mexicana conhecida como pulque e dos lugares tradicionais onde essa bebida era vendida e consumida (*pulquerías*).

O site *J. Carlos em Revista*,<sup>5</sup> relacionado à iniciativa Memória Gráfica Brasileira, é um exemplo de uma base de dados sofisticada e abrangente, composta por versões digitalizadas de dezenas de exemplares das revistas *Para Todos* e *O Malho* projetadas pelo ilustrador J. Carlos na década de 1920. Embora o site contenha apenas o banco de dados, dois livros que trazem análises de aspectos da coleção foram publicados pelos coordenadores do projeto (LOREDANO; SIMAS, 2007; SOBRAL, 2007).

Outros exemplos de estudos sobre memória gráfica relacionados com cultura visual, dessa vez com foco em identidade nacional, são um projeto de graduação sobre os símbolos gráficos utilizados na cidade de Cuenca, no Equador (PESÁNTEZ JARA, 2012), e, em um tom mais politicamente engajado, dois livros sobre impressos (principalmente cartazes) dos anos de exílio e resistência durante o regime militar no Chile e no Brasil (AGUIRRE ARGOMEDO; CHAMORRO MARTÍNEZ, 2008; SACCHETTA, 2012).

Artefatos gráficos vernaculares ou populares são assunto de interesse recorrente para os estudos sobre memória gráfica. Exemplos disso são o artigo “La memoria canalla de Bogotá”, que trata de uma exposição de arte de rua na Colômbia (CANALES HIDALGO, 2011), e as investigações sobre letreiramento popular e impressos efêmeros nas cidades brasileiras de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo conduzidas no contexto do projeto de pesquisa Memória Gráfica Brasileira (FARIAS; FINIZOLA; COUTINHO, 2010; FARIAS; COUTINHO, 2016).

Estudos sobre memória gráfica e cultura visual compartilham o interesse de compreender o modo como a sociedade seleciona ou cria imagens e formas visuais, e, ao mesmo tempo, como essa sociedade, em certo sentido, se reflete em tais imagens e formas. No entanto, enquanto o campo da cultura visual está principalmente preocupado com o que se apreende desses artefatos visuais por meio da visão (DUNCUM, 2001; MIRZOEFF, 2012), pesquisadores que trabalham com memória gráfica, em particular aqueles com formação em design gráfico,

---

5 Disponível em: <<http://www.jotacarlos.org>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

estão também, muitas vezes, interessados nos aspectos técnicos envolvidos na produção de tais artefatos. Nesse aspecto, a memória gráfica apresenta preocupações e métodos em comum com o campo de estudos conhecido como cultura impressa ou cultura da impressão.

### MEMÓRIA GRÁFICA E CULTURA DA IMPRESSÃO

Os pioneiros do campo de estudos conhecido em inglês como *print culture* o definiram em contraposição à cultura “escritural” ou manuscrita (EISENSTEIN, 1980), “oral” ou “quirográfica” (ONG, 1982). O advento dessa forma não oral e não manual de cultura é geralmente descrito como algo ligado ao advento da impressão de livros com tipos móveis no século XV na Europa. Ong (1982, p. 42) utiliza até mesmo a expressão “cultura tipográfica” como sinônimo de *print culture*.

No sentido dado por Eisenstein e Ong, a expressão *print culture* poderia ser (e muitas vezes de fato foi) traduzida para o português como “cultura impressa”. A expressão “cultura da impressão”, por outro lado – enquanto algo que abrange diferentes tipos de impressos e não se preocupa somente com o conteúdo, mas também com a forma do que foi publicado – é mais ampla do que “cultura impressa” e sugere uma esfera de interesses mais próximos aos da pesquisa em memória gráfica. Nesse aspecto em particular, interessa à memória gráfica estudar as diversas técnicas de composição e reprodução, aproximando-se da compreensão ampliada de *print culture* apresentada por Robertson (2013).

Embora possamos encontrar uma série de estudos sobre as origens da impressão com tipos móveis na América Latina sob a égide dos estudos de memória gráfica, o foco desses trabalhos não costuma ser livros. A razão para isso é que, em países como o Brasil, por muitos anos após a (bastante tardia) introdução da impressão com tipos móveis, a maioria dos livros em circulação continuou a ser importada da Europa, enquanto as prensas locais produziam principalmente folhetos, jornais e almanaques comerciais.

Alguns exemplos desse tipo de estudo são as investigações sobre catálogos de tipos e almanaques comerciais impressos no século XIX e início do século XX no Brasil realizados por membros das equipes de pesquisa responsáveis pelos projetos Memória Gráfica Brasileira (FARIAS; ARAGÃO; CUNHA LIMA, 2012),

Memória Gráfica Paulistana (FARIAS; ONODA, 2015) e Memória Gráfica de Pelotas (LESCHKO, 2010). O segundo é decorrência do primeiro, que, por sua vez, inspirou o último, criado por pesquisadores com experiência em design, semiótica e história da Universidade Federal de Pelotas (Rio Grande do Sul). Um caso semelhante é o grupo de pesquisa Nigrafica, criado por pesquisadores da área de design na Universidade Federal do Espírito Santo.

No entanto, os estudos sobre memória gráfica relacionados com a circulação, a produção e a recepção de material impresso não se restringem à impressão tipográfica com tipos móveis, podendo incluir investigações sobre tradições locais de impressão litográfica (CUNHA LIMA; LACERDA, 2013), produção de clichês por meios fotomecânicos (MIRABEAU, 2010) e fanzines produzidos em xerox (FARIAS, 2011).

O trabalho de Witisoski e Côrrea (2014) constitui outra possibilidade da ampliação da noção de “cultura da impressão” que os estudos sobre memória gráfica podem proporcionar. Os autores pesquisaram como era o processo de aprendizado dos litógrafos dentro de três oficinas da cidade de Curitiba nas décadas de 1930 a 1950, entendendo a transmissão da técnica no ambiente profissional em seu caráter cultural e como parte de uma construção social do campo gráfico. Nesse caso, não só o conhecimento da técnica gráfica e sua dimensão material são “cultura da impressão”, mas também o processo de aprendizado dessa técnica, considerando seus aspectos culturais, é parte de uma “cultura da impressão”.

Podemos dizer, portanto, que o campo de estudos da memória gráfica aponta para uma compreensão mais ampla do que seria o escopo da cultura impressa ou da cultura da impressão, e que a expressão “cultura da impressão” seria mais adequada para descrever o que esse campo tem em comum com a *print culture* do que o termo “cultura impressa”. Esta última expressaria todo e qualquer conteúdo impresso, incluindo textos e seus conteúdos que são objeto de estudo de variadas áreas de pesquisa como literatura e história. Cultura da impressão, por outro lado, envolve uma compreensão mais ampla de escopo em direção à forma como os impressos são publicados e circulam, incluindo as técnicas gráficas e sua inserção em uma cultura do profissional das artes gráficas e do design gráfico.

## MEMÓRIA GRÁFICA E CULTURA MATERIAL

O termo *gráfico(a)*, em português e espanhol, está fortemente ligado à impressão. Embora não difira muito do termo *graphic* em inglês, “gráfico” também diz respeito a representações visuais. Em ambos os sentidos, ele é associado às qualidades materiais dos objetos: materiais impressos não são artefatos puramente visuais, e objetos tridimensionais sempre transmitem algum tipo de informação visual.

Nesse aspecto, estudos sobre memória gráfica podem apresentar temas e abordagens metodológicas que coincidem com os de estudos sobre cultura material. Alguns exemplos disso são a pesquisa sobre gradis ornamentados tradicionalmente encontrados nas casas de Belo Horizonte, em Minas Gerais (GOULART, 2011), o estudo sobre padrões tradicionalmente utilizados por uma comunidade de artesãos no Equador (ERRÁEZ CRUZ, 2011), e investigações sobre elementos tipográficos no ambiente urbano (GOUVEIA; FARIAS; GATTO, 2009; D’ELBOUX, 2013).

Enquanto estudos sobre memória coletiva ou cultural focam na recuperação de narrativas pessoais, tendo como métodos privilegiados as entrevistas e a história oral, estudos sobre memória gráfica muitas vezes se concentram em artefatos produzidos além do tempo de vida de possíveis testemunhas, exigindo procedimentos que possibilitem obter “história a partir de coisas”, como aqueles exemplificados por Lubar e Kingery (1993).

Um método-chave para deduzir uma história a partir de “coisas” gráficas é a análise da linguagem gráfica e visual, que pode nos dizer algo sobre repertórios, tendências, gostos e sua circulação. Tal análise, combinada com observações sistemáticas sobre os materiais, os meios e técnicas de produção dos artefatos gráficos, pode nos revelar o estado da arte da tecnologia gráfica, que, por sua vez, pode ser entendida como parte da cultura material de um povo, seguindo aqui o raciocínio de Bucaille e Peséz (1989). Para esses autores, qualquer tecnologia é fator intrínseco da cultura material e essa, por sua vez, está ligada à cultura em sentido mais amplo, e às relações sociais. Essa cadeia de ligações leva Bucaille e Peséz (1989, p. 31) a alertarem que “o estudo da cultura material tem de saber que o objecto tem mais que um significado”, alerta esse que vale também para os pesquisadores de memória gráfica.

Portanto, a análise combinada desses dois aspectos das fontes documentais pode proporcionar uma compreensão de parte da dimensão material da cultura de uma população e por conseguinte dos significados atribuídos aos artefatos gráficos pelos clientes, os produtores e consumidores. Tal análise pode gerar ricas interpretações históricas e contribuir para os estudos sobre as sociedades, algo que, no entender de Meneses (2003), é o objetivo maior da “História”.

Segundo o autor, a cultura material é uma das plataformas de observação para se entender o funcionamento e as transformações das sociedades, e o artefato é um dos componentes mais importantes da cultura material.

## **MEMÓRIA GRÁFICA E MEMÓRIA COLETIVA**

A memória gráfica lança mão de postulados associados a estudos sobre memória coletiva ao partir do pressuposto de que seus objetos de pesquisa são parte integrante da cultura de um povo. A cultura é resultado do convívio social. Portanto, seus elementos fundamentais são necessariamente compartilhados e coletivos. A memória coletiva é parte da cultura, pois pode revelar aspectos de identidade, de crenças e valores simbólicos de um povo configurados por variados processos ao longo do tempo. Esses aspectos são elementos constituintes da dimensão imaterial da cultura que podem ser relacionados de diferentes maneiras à sua contraparte material, tornando-se, assim, expressão ou fonte dessa dimensão imaterial.

Nesses estudos, a memória individual deve ser considerada desde que reflita aspectos culturais. Porém, há duas situações de memória relacionadas diretamente aos estudos de memória gráfica. A primeira refere-se a artefatos gráficos que são estudados com o apoio de depoimentos de gerações de pessoas que estão vivas e que conviveram com os artefatos em questão em seu passado, no momento em que foram originalmente produzidos e entraram em circulação. Nesse caso, a abordagem e os métodos dos estudos de memória coletiva, incluindo os métodos da história oral e da história de vida, auxiliam na construção dessa “memória gráfica”.

A segunda situação é a da memória de artefatos gráficos produzidos e consumidos originalmente por gerações de pessoas que não estão mais vivas, e que precisa ser constituída ou resgatada por pesquisadores. Nesse caso, a abordagem e os métodos se aproximam daqueles dos estudos da cultura material no tocante à “história a partir das coisas”. Ainda assim, possuem o mesmo objetivo relacionado à primeira situação, que seria o de constituir uma memória gráfica como parte de uma cultura e uma identidade cultural para as atuais gerações. Nesse processo, o resgate e a constituição de um acervo de artefatos gráficos realizados por pesquisadores de memória gráfica poderão, a partir de sua divulgação, se inserir na memória coletiva de um determinado povo em seu tempo

presente como uma cultura material que seria parte de seu passado e de suas raízes culturais, ou parte de uma identidade, que, por sua vez, está em constante processo de configuração. Isso ocorre a partir do momento que o público a quem se destina esse resgate aceita e internaliza esse acervo, compreendido como conjunto de artefatos “esquecidos”, como tal. Desse modo, o pesquisador de memória gráfica torna-se um primeiro agente ativo de seleção, interpretação e ressignificação do conjunto de artefatos gráficos “resgatado”.

Portanto, nessa segunda situação, como chamam a atenção Leschko et al. (2014), os estudos de memória gráfica não se limitam ao conceito de “memória” proposto por Maurice Halbwachs (1950), que seria diretamente aplicável à primeira situação. Para Leschko et al. (2014), a segunda situação estaria próxima ao conceito de “história” proposto, em contraposição a “memória”, por Halbwachs e, portanto, definiria pesquisas mais afeitas à história do design gráfico. Ainda assim, Leschko e seus coautores reconhecem que ambos os tipos de trabalho estão presentes entre aqueles associados à rede de pesquisa Memória Gráfica Brasileira, indicando, portanto, que a comunidade de pesquisadores em questão adota um conceito de “memória” menos restrito do que o de Halbwachs e que não se contrapõe à ideia de “história”. Não por acaso, outro artigo que busca definir “memória gráfica” propõe que ela seja entendida como uma estratégia para se chegar à história do design (FARIAS, 2015).

Devemos considerar que a memória cultural pode ser constituída a partir do próprio estudo que recupera para a atualidade uma cultura material e gráfica que é apresentada (ou proposta) como parte da memória cultural de uma população. Assim, os trabalhos da segunda situação poderiam ser considerados de “memória gráfica” e não apenas históricos. Segundo Pollak (1992), o próprio Halbwachs admite que a memória também é um fenômeno coletivo e mutante, o que leva à ideia de que ela é socialmente construída e pode ter continuidade no tempo.

Em ambos os casos, há um resgate de fundo histórico, um processo de ressignificação dos artefatos, com variados níveis, e a constituição de uma memória gráfica, material e cultural, que é também a (re)constituição de uma memória coletiva em seus aspectos culturais.

## MEMÓRIA GRÁFICA E HISTÓRIA DO DESIGN GRÁFICO

No Brasil, as pesquisas com foco na memória gráfica surgiram a partir de preocupações de pesquisadores ligados ao campo da história do design gráfico, razão pela qual esse é um campo de estudos com o qual ela possui grande afinidade em relação a temas, objetos de estudos e métodos. Porém, existem algumas diferenças que dão certas especificidades à memória gráfica.

A história do design gráfico, em geral, elege seus objetos de estudo entre o que considera ser design gráfico. Portanto, essa escolha dependerá do que o pesquisador entenda como design gráfico. Contudo, como aponta Cardoso (2005), não há um consenso na atualidade sobre o que seja design. O mesmo pode-se dizer em relação ao design gráfico. Sua definição está relacionada a tentativas de delimitações de seus territórios e processos criativos, ou de suas origens, ou de ambos.

Villas-Boas e Braga (2013) identificam até quatro correntes, em circulação no Brasil, de pensamentos sobre o que seria a história do design gráfico. Tais correntes localizam suas origens na Antiguidade, com o advento da escrita, (SATUÉ, 1988); no Renascimento, com a invenção da prensa tipográfica no Ocidente (NEWARK, 2009); nos séculos XVIII-XIX, com a Revolução Industrial (HOLLIS, 2001); ou no século XX, a partir do modernismo (VILLAS-BOAS, 1997; WEIL, 2004). Segundo os autores, a “diferenciação entre elas está na concepção que seus adeptos têm da própria natureza do design gráfico” (VILLAS-BOAS; BRAGA, 2013, p. 25). Isso significa que a escolha do *corpus* de uma pesquisa, bem como do que se quer estudar com ele, é guiada por essa concepção. Nesse sentido, a história da tipografia e do livro é a principal referência para as correntes que recuam a origem do design gráfico para além da revolução industrial.

Essas correntes estão filiadas a concepções internacionais, conforme se pode verificar desde as primeiras obras dedicadas a narrar uma história específica do design gráfico, entendido como atividade profissional com especificidades e que demanda um olhar para além da história da arte ou da escrita, publicadas a partir dos anos 1960. Nessa época, se constituiu o International Council of Graphic Design Associations (Icograda, posteriormente denominado ico-D), importante entidade internacional que, em seu início, promoveu debates para caracterizar uma atividade profissional que então oscilava entre os postulados da escola suíça internacional e a arte gráfica comercial mais afeita à expressão artística de seus autores. Em geral, esses livros partem de uma história mais próxima da concepção da comunicação visual (mais ampla), como em Müller-Brockmann (1971), ou mais próxima da concepção do design gráfico como projeto de impressos fruto da era industrial e das sociedades de massas, como em Spencer (1969).

O que se observa é que as diferenças entre o que seria design gráfico para os diversos autores de obras sobre a história do design gráfico estão expressas na seleção dos artefatos gráficos, na concepção do que é projeto e de quem seriam, portanto, os designers gráficos responsáveis por tais artefatos. É evidente que essas concepções mudaram ao longo das últimas décadas, mas, durante esse processo, algumas tradições se formaram no campo do design na Europa e Estados Unidos e influenciaram a academia de design em alguns países latino-americanos. Por consequência, influenciaram também as pesquisas que pretendiam estabelecer origens e critérios de seleção de projetos, artefatos e personagens para uma história do design local.

A identificação e o estabelecimento de raízes, marcos históricos e de pioneiros é uma das formas de legitimação de um campo profissional em processo de formação. O design inicia sua institucionalização na América Latina a partir do final da década de 1950. As instituições de ensino superior foram importantes polos de irradiação de conceitos sobre design e contribuíram para a constituição de um estatuto do que seria a profissão, seus territórios preferenciais de atuação e o que ou quem faria parte de seu campo. Raízes, marcos históricos e pioneiros foram selecionados nas primeiras décadas de formação desse campo como referenciais para uma identidade profissional. Nesse processo, pouca atenção foi dedicada aos períodos anteriores aos anos 1950 ou a impressos, efêmeros principalmente, concebidos ou produzidos fora dos circuitos do campo profissional do design institucionalizado a partir dos anos 1960. Contudo, devemos lembrar que a própria pesquisa em design, que permitiria questionamentos e abertura de novas frentes conceituais, só começou a se realizar de modo mais consistente em território brasileiro a partir dos anos 1980. E que apenas em 1994, com a implantação do primeiro mestrado em design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), é que a pesquisa em design entrou em processo de institucionalização como campo acadêmico com programas próprios de pós-graduação.

Foi a partir dos estudos sobre história do design gráfico, dentro desse campo acadêmico de pesquisa em formação, que emergiram os estudos sobre memória gráfica. Estes últimos, entretanto, não restringiram seu *corpus* de pesquisa ao que era ou é considerado design gráfico por outros autores, como Villas-Boas (2007) e Hollis (2001). O desafio aos limites do que é considerado design gráfico dentro do cânone modernista esteve e está, de fato, na origem das preocupações de muitos dos pesquisadores que elegeram a memória gráfica como campo ou estratégia de abordagem. Uma série de criações e peças de comunicação visual sem ligação estrita com o projeto de design gráfico no sentido modernista, mas ligadas ao universo gráfico em sentido mais amplo, como ilustrações, fotografias

e certas aplicações de tipografias, foi considerada como tema válido de pesquisa para a memória gráfica, passando a ser, portanto, considerada parte de um campo expandido do design gráfico e, por extensão, do design. Tal concepção está, por conseguinte, mais próxima da visão de Meggs e Purvis (2009).

Os estudos de memória gráfica também não se restringem a peças gráficas que tenham sido fruto de criação original, condição considerada essencial por alguns autores para caracterizar um projeto de design, como Hollis (2001) e Braga (2016). A repetição ou cópia de elementos de linguagem visual, por exemplo, em um determinado conjunto de artefatos gráficos pode indicar uma cultura visual compartilhada por um segmento comercial ou por uma população local. O estudo de Aragão (2011) sobre composições visuais de rótulos de bebida em Pernambuco é exemplo dessa identificação, que é também um dos objetivos da memória gráfica.

Nesses casos, a autoria da maioria dos artefatos em estudo é desconhecida, o que leva o pesquisador da memória gráfica a centrar sua investigação nos métodos de análise da linguagem visual e das técnicas empregadas, e se aproximar da abordagem da história da cultura material. Essa vertente de pesquisa tem sido mais comum nos estudos de memória gráfica no Brasil e segue uma das linhas da própria história do design gráfico. Entretanto, quando a autoria é identificada, lança-se mão também das abordagens e métodos mais tradicionalmente usados pela história do design gráfico e das artes em geral, em sua vertente mais próxima à história social, o que envolve identificar a trajetória, a inserção social e a contextualização histórica do autor.

Em ambos os casos, a pesquisa sobre memória gráfica pode contribuir para o enriquecimento da história do design gráfico ao identificar, entre seus objetos de estudo, peças gráficas e personagens que possam ser considerados parte da constituição de uma “cultura projetiva” local, seguindo o raciocínio de Cardoso (2005, p. 11). Isso pode ter relação ou não com a cultura projetual do design, dependendo da época e do lugar em foco. Desse modo, os estudos sobre 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.

Uma última especificidade a ser apontada nessa relação é que os estudos sobre memória gráfica não partem necessariamente de uma pergunta ou problema previamente estabelecidos, como ocorreria com uma pesquisa do campo da história ou da história do design gráfico tradicional, para definir um objeto de estudo ou tema. Leschko et al. (2014), ao entrevistar pesquisadores sobre métodos de pesquisa, identificou que parte deles define a temática após uma

busca de caráter exploratório por objetos em um determinado acervo. Isso significa, em nosso entendimento, que é apenas na definição posterior da temática que surgem as questões que orientarão a pesquisa. Esse procedimento, que muitas vezes adota métodos da pesquisa exploratória e da teoria fundamentada (*grounded theory*), conforme concebida por Glaser e Strauss (1967), não compromete os resultados que os estudos da memória gráfica têm alcançado. Trata-se de uma estratégia da qual o pesquisador lança mão diante da realidade precária em que se encontra a maioria dos acervos disponíveis ou da dificuldade de encontrar artefatos gráficos preservados, principalmente os impressos efêmeros, e em quantidade suficiente para definir de antemão uma hipótese de pesquisa.

## **MEMÓRIA GRÁFICA: CARACTERÍSTICAS E ESPECIFICIDADES**

A partir dos exemplos de estudos sobre memória gráfica levantados para este ensaio, observamos que o seu *corpus* de pesquisa vem sendo constituído pelos seguintes artefatos: impressos efêmeros (publicitários, comerciais, políticos, vernaculares, periódicos e culturais); artefatos produzidos a partir de projetos de design gráfico e da prática das artes gráficas; materiais, técnicas e meios de produção gráfica (composição e reprodução), e artefatos bi ou tridimensionais em seus aspectos comunicativos ou informacionais. Embora haja uma predominância de exemplos ligados ao universo dos impressos efêmeros, artefatos visuais não impressos, como letras esculpidas ou placas pintadas a mão, e artefatos impressos com características mais perenes, como imagens fotográficas e livros, ou mesmo artefatos digitais, também são objeto de análise.

Para alguns, tais artefatos podem parecer não pertencer ao campo do design. Esse olhar mais amplo permitiu que os estudos da memória gráfica fossem além dos territórios mais tradicionais de temas do campo da história do design gráfico, abarcando a maior abrangência do campo gráfico ou da cultura da impressão, mas também da cultura visual e da cultura material. De tal postura decorre, necessariamente, um entendimento mais amplo do que seja design gráfico e, conseqüentemente, do que seja design, ainda que essa posição conflite com a de alguns autores, em particular aqueles mais próximos às correntes que localizam as origens do design gráfico a partir do século XVIII.

Para os estudos da memória gráfica, no nosso entender, o artefato gráfico pode ser abordado de modo semelhante ao que ocorre nos campos da arqueologia

e da antropologia. Esses campos analisam um artefato qualquer do passado 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.

Considerando o universo desse *corpus* material de pesquisa, propomos que um artefato gráfico seria qualquer objeto produzido (grafado, gravado ou inscrito) pelo homem para realizar funções relacionadas à comunicação por meios visuais, incluindo objetos bi ou tridimensionais, considerados em seus aspectos de potenciais transmissores de informação (incluindo aspectos estéticos, cognitivos, e semióticos). Podemos dizer, portanto, que a função comunicacional é um parâmetro de delimitação mais importante do que parâmetros temporais na identificação de possíveis temas de estudo para a memória gráfica.

Para uma melhor contextualização histórica e inserção desses artefatos na cultura de um povo, os estudos da memória gráfica podem abranger investigações nas esferas da produção (cultura projetiva, confecção de matrizes e reprodução gráfica), circulação (inserção e distribuição social) e consumo (recepção). Nesse sentido, tais estudos podem se aproximar dos métodos da história social e dialogar com campos afins à natureza de seus objetos, como a história da publicidade, da imprensa e da indústria gráfica, além, é claro, da história do design.

Os métodos utilizados, muitas vezes referenciados nos campos de estudos afins, são guias para procedimentos comuns da memória gráfica: resgatar e preservar artefatos; classificar, registrar e organizar em acervos físicos e/ou digitais esses artefatos; interpretar significados; analisar elementos da linguagem visual, processos de criação, suportes materiais e meios de produção (aspectos técnicos e tecnológicos relacionados à configuração, composição e reprodução); e buscar entender a inserção social e cultural dos artefatos estudados nas sociedades em que circulou.

A constituição de acervos de artefatos gráficos é muitas vezes necessária para a conclusão da pesquisa. Em algumas ocasiões, pode até ser essa própria constituição a finalidade de um estudo de memória gráfica. Essa é uma das principais ações que caracterizam a memória gráfica, embora seja uma característica também de outros campos de conhecimento que lidam com o problema do resgate e preservação da cultura material.

Um estudo sobre memória gráfica pode partir de um acervo já constituído, mas o pesquisador poderá ter que o reinterpretar em sua classificação e organização conforme a temática que o norteia. Por outro lado, o pesquisador poderá empreender uma abordagem de caráter exploratório para que a temática surja a partir do que encontrar no acervo.

Os estudos sobre *memória gráfica* buscam elucidar a importância e o valor de artefatos visuais para a criação de um sentido de identidade local e para a história do design. Seu crescimento no Brasil é notável, abrangendo desde pesquisas sobre letreiros em fachadas, impressos efêmeros e técnicas de impressão até mídias digitais. Este livro é indicado para todos os que buscam uma melhor compreensão do design enquanto aspecto da cultura. Traz uma proposta de caracterização dessa linha de estudos e nove trabalhos resultantes de investigações desenvolvidas na disciplina de pós-graduação Memória Gráfica e Cultura Material, oferecida pelos organizadores do volume na Universidade de São Paulo (USP).

# dez ensa sobre memó ria gráfi

[www.blucher.com.br](http://www.blucher.com.br)

ISBN 978-85-212-1366-6



9 788521 213666



Clique aqui e:

**VEJA NA LOJA**

## **Dez Ensaios Sobre Memória Gráfica**

---

**Marcos da Costa Braga, Priscila L. Farias**

ISBN: 9788521213666

Páginas: 256

Formato: 20,5 x 25,5 cm

Ano de Publicação: 2018

Peso: 0.665 kg

---