



# MEMÓRIA GRÁFICA: O USO DE ARTEFATOS GRÁFICOS NOS ESTUDOS DE HISTÓRIA DO DESIGN

JADE SAMARA PIAIA · FABIO MARIANO CRUZ PEREIRA · PAULO EDUARDO MORETTO

DOI 10.52050/9788579176753.14



Os três ensaios que dão corpo a este capítulo destacam a relação da memória gráfica com aspectos da cultura material, uma vez que analisam antigos conjuntos de artefatos impressos, considerando os aspectos da história gráfica ao buscar compreender a produção desses artefatos e suas relações socioculturais, em contextos que, em alguns casos, antecedem à consolidação do campo do design no Brasil. A conformação da memória gráfica tem sido pautada por um conjunto de pesquisas que envolvem primordialmente a investigação e a reflexão sobre artefatos gráficos do passado. Tais pesquisas, predominantemente conduzidas por designers, estão intrinsecamente vinculadas às preocupações inerentes ao design (concepção e produção) desses artefatos.

(...)

---

## IMAGEM DE ABERTURA

Foto: Fabio Pereira, 2021.

Parte delas foi compilada na forma de ensaios em uma importante publicação organizada pelos professores e designers Priscila Lena Farias e Marcos da Costa Braga (2018). Para os autores, a memória gráfica ainda não pode ser considerada um campo autônomo de investigação, mas, sim, uma vertente das pesquisas em história do design gráfico, dividindo interesses e métodos com outros campos de estudo, como a cultura visual, a cultura da impressão, a cultura material, a memória coletiva e a própria história do design gráfico.

## INTRODUÇÃO

Este capítulo apresenta a perspectiva de três pesquisas de doutorado realizadas a partir do interesse em artefatos gráficos do passado e que, portanto, se inserem na vertente das investigações ligadas à memória gráfica. Fornecem, assim, subsídios para uma melhor compreensão a respeito das origens e do desenvolvimento do design gráfico a partir do exame sistemático de impressos de outras épocas. Seus autores integram

o grupo “Design: memória gráfica, história e projeto” sediado no Departamento de Design da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design –FAAC– da Unesp.

O ensaio que abre o capítulo é um breve relato de pesquisa sobre a identificação gráfica de oficinas tipográficas que atuaram na cidade de São Paulo entre 1900 e 1930, período importante para a constituição do setor industrial da capital paulista. As oficinas tipográficas exerceram um papel preponderante nesse contexto, estabelecendo estratégias de identificação ainda incipientes mas já similares ao que hoje se entende por identidade visual. Elas repetiam determinados elementos gráficos nas composições de seus nomes para garantir que fossem lembradas e reconhecidas a partir desses elementos. A pesquisa envolveu o exame de um conjunto grande de artefatos gráficos e fotografias de fachadas de oficinas tipográficas a fim de reconhecer padrões de repetição.

O segundo ensaio tem como foco a identidade visual do museu de arte mais antigo de São Paulo, a Pinacoteca do Estado, por meio de uma investigação de artefatos que carregam a memória gráfica institucional do museu. Partindo de um extenso acervo preservado pelo Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo –Cedoc– foram investigados artefatos gráficos datados de 1912 a 2012, com ênfase na assinatura gráfica da instituição e suas transformações. Tais itens, como catálogos de obras de arte, documentos oficiais em papéis timbrados e materiais de divulgação de exposições, revelaram processos gráficos, profissionais e empresas atuantes na cidade de São Paulo em diferentes períodos –incluindo oficinas tipográficas e designers gráficos que colaboraram na construção de uma identidade ao longo de mais de cem anos de impressos históricos.

Por fim, o terceiro ensaio apresenta um estudo que teve o propósito de observar a linguagem visual e identificar características recorrentes nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980,

buscando compreender a relação entre esses aspectos e a cultura visual da década. Para tanto, procedeu-se à formação de um acervo dessas capas, que resultou em um *corpus* com 155 itens, e ao desenvolvimento de um método pautado nas três dimensões da semiótica (sintática, semântica e pragmática) para a análise visual de grandes conjuntos de artefatos gráficos. A identificação de características recorrentes na composição visual das peças estudadas possibilitou a compreensão da linguagem visual do conjunto. Para aprofundar as análises semânticas foram exploradas fontes adicionais de dados, como filmes, almanaques e livros relacionados ao contexto histórico e musical dos anos 1980. Essas fontes complementares foram fundamentais para contextualizar historicamente as características identificadas, fornecendo indícios valiosos sobre a visualidade e o ambiente cultural da época, especialmente no universo do rock, da cultura jovem e do pós-modernismo.

As três pesquisas destacam a relevância dos estudos sobre artefatos de memória gráfica para a ampliação do conhecimento da história do design

gráfico brasileiro. Essa abordagem não se limita apenas à cidade ou ao estado de São Paulo, e tem sido utilizada em outras regiões do país e da América Latina. A história do design no Brasil ainda é um campo de estudo em formação (Cardoso, 2005; Braga, Villas-Boas, 2013) e contribuições mais recentes, como as que apresentamos aqui, podem ajudar a reduzir as diversas lacunas existentes.

<https://www.youtube.com/shorts/nx7ov2xLeQ0>.

#### VÍDEO 1

Consulta de artefato gráfico histórico em acervo arquivístico. Produção: Fabio Pereira, 2021.

## 1. OS ARTEFATOS GRÁFICOS QUE IDENTIFICAVAM AS OFICINAS TIPOGRÁFICAS DE SÃO PAULO

As três primeiras décadas do século XX foram fundamentais para a consolidação do setor industrial da cidade de São Paulo. Diversas melhorias urbanas foram implementadas e novas tecnologias introduzidas. Um exemplo é a energia elétrica que substituiu a energia a vapor, garantindo um aumento significativo das atividades fabris.

A economia do estado de São Paulo passou a se dividir entre o cultivo do café no interior e o crescimento das fábricas na capital (Saes, 2004, p. 226-230). As oficinas tipográficas tiveram um papel essencial nesse contexto, tendo que atender tanto à forte demanda por impressos de clientes diversos quanto à criação de artefatos que pudessem identificar e divulgar seus serviços.

A pesquisa de doutorado que deu origem ao ensaio apresentado neste tópico buscou examinar artefatos gráficos que foram criados por (e para) oficinas tipográficas paulistanas que, em algum momento, estiveram ativas entre 1900 e 1930 e desejavam se identificar visualmente (Pereira, 2024)<sup>1</sup>. Foram selecionados quatro grupos de artefatos gráficos comuns ao período: anúncios de oficinas tipográficas publicados em revistas e jornais (figura 1), papéis timbrados contendo acordos de prestação de serviços tipográficos (figura 2) e etiquetas de livro em branco<sup>2</sup> produzidos por oficinas tipográficas que também atuavam como encadernadoras (figura 3).

1. Os dados dessa pesquisa foram tratados, organizados e disponibilizados em uma plataforma online disponível em: <http://is.gd/brazilprintoffices>. Acesso em 26 jan 2024.

2. Os livros em branco eram “cadernos de capa dura com páginas pautadas ou tabelas em branco personalizadas, normalmente usados para registros contábeis e administrativos” (Pereira; Farias, 2020, p. 171-172).

**FIGURA 1**  
Página de anúncio do jornal de O Lyrico, n. 3, p. 2, 13/9/1903.  
Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

O Lyrico

## Agencia Geral das Loterias da Capital Federal

Depois de amanhã **15.000\$000** Depois de amanhã  
**Carvalho & Guimarães**  
N. 27 f — Rua 15 de Novembro — N. 27 f

---

**Dr. Eduardo Magalhães**, da Academia de Medicina, espe-  
cialista em moléstias do estômago, e nervosas, do coração e na Quarta de Novembro, 13 das 12 as  
3 horas. *Aplicações da electricidade. Massagem. Lavagem do estô-  
mago. Moléstias das crianças e clinica medica.* — chamados e consultas  
das 10 as 11, em sua morada, à rua Visconde Rio Branco, 62, esquina da  
rua Victoria. Tratamento especial das doenças gastro-intestinaes, do fi-  
gado e pulmões (atima-bronchites e tuberculose), da *diypopsia e neu-  
rasthenia.*

**PARA FINADOS**  
EXPOSIÇÃO PERMANENTE DE  
**Jumulos • Estatuas**  
Anjos, Vasos, Pedras de Sepultura  
e outros Trabalhos congeneres, na  
**Marmoraria Italo-Brazilei-a**  
de  
**M. Tavoraro & Comp.**  
SÃO PAULO  
Rua Barão de Itapetininga N. 9 proximo ao Viaducto

**Dr. Carlos Penna**, especialista das moléstias dos olhos; approvado  
com distincção nos exames de clinica pela Faculdade de Medicina do Rio  
de Janeiro; ex-professor de clinica ophthalmologica, por concurso na Uni-  
versidade de Imitrovski e na Academia do Rio; qualidade de varios hospi-  
taes; com 25 annos de pratica da especialidade. Consultorio e residencia:  
Rua Direita n. 10-A. — Telefone n. 42. — Consultas di 1 as 4.

**Pharmacia Assis**  
C. de Assis Ribeiro  
Rua 15 de Novembro N. 2

Abre-se á qualquer hora da noite  
Fabrica do prodigioso Peitoral de Caraguatã  
Soberano nas Tosses.

**Dr. Azurem Furtado** — medico do Hospital da Misericordia, Clinica  
medica, especialmente moléstias do cora-  
ção, dos pulmões e syphilis. Residencia Rua da Liberdade, 100. — Tel. 20.

**Clinica Especial:** Moléstias dos organos genito-urinaes,  
pelle e syphilis. — Dr. Viriato Brandão,  
SAO PAULO (C. CARVALHO) — Consultas di 1 as 3, á Rua da Boa-Vista, 41  
Residencia: Largo da Liberdade, 90.

**Salão Umberto**  
Montado com luxo \* Perfumaria especial  
Ladeiras do João • N. 6

**ULTIMA MODA**  
ATELIER DE COSTURA

**M.ª Maria Battelli**  
Alameda Barão de Limeira N. 126

Elegancia, Esmero, Pontualidade

---

**Theatro Sant'Anna**  
Temporada de Setembro de 1903

**Grande Companhia Lyrica Italiana**  
Direção GIOVANNI SANSONE  
Hoje 15 de Setembro de 1903  
**2.ª Récita Extraordinaria**  
Ultima representação do drama lyrico em 3  
actos, do Maestro GIORDANO

**FEDORA**  
PERSONAGENS  
PRINCESSA FEDORA ROMANZOW Sr. E. Cavallieri  
CONTESSA D'OGA-SAMAREFF Sr. A. Vidua  
CONTE LORES SPANOV Sr. E. Castellano  
Sr. S. Vitti  
Sr. E. Mazzi  
DIMITRI Sr. Mancez  
BARONE BONVEL Sr. Mancez  
CIBULLO, COOCHIERE Sr. Bartolomasi  
BAROV, MEDICO Sr. Bartolomasi  
GRECH, UFFICIALE DE POLIZIA Sr. Bartolomasi  
LARECH, CHIRURGO Sr. Vitti  
NICOLA Sr. Lombardi  
SERGIO Sr. Doriges  
MICHELE, PORTINAIO Sr. Mancez  
BALESIAO LAZENSKI Sr. P. Lario  
DOTTOR MILLER Sr. Doriges  
MARTA, CAMEIERA Sr. Guerra  
FANTASMA Sr. Loprioni  
ALTRU AGENTE DI POLIZIA Sr. Guerra  
UN PICCOLO SAVOJARDO Sr. Mazzi

Epoca presente  
O 1 acto passa-se em São Petersburgo — O 2 em Paris — O 3 na Suissa

**Chronicas de arte.**  
A premiere da "Fedora."

Hontem representou-se o tanto emocionante drama  
lyrico *Fedora* do illustre maestro Umberto Giordano.  
Mais um successo que a critica registou.  
Salientaram-se grandemente os provecos artistas:  
Srtas. Cavallieri e Mazzi e os Srs. Castellano e Vitti.  
A tyrania de Chago não nos permitiu dar aos nos-  
sos leitores uma chronica do spectaculo o qual fare-  
mos no proximo numero.

**IMPORTANTE**  
O LYRICO publicará todos os dias que haverá  
spectaculo LYRICO.  
O LYRICO será distribuido em todos os  
dias nos cafes, restaurants confeitarias chops etc.  
e a noite á porta do theatro Sant'Anna.  
O LYRICO publicará além do resumo da opera  
que se representa, chronicas de arte e noticias  
theatraes.  
O LYRICO é o unico jornal theatral de São  
Paulo.  
O LYRICO é lido por todos os habituaes da  
temporada lyrica. Por isso a *reclame* do LYRICO  
é a mais efficaz.  
Para informações e annuncios dirigirse á Li-  
vrraria Italiana Rua Florencia de Abreu N.º 4.  
Toda a correspondencia será dirigida a Caixa  
do Correio 319.

---

**Zytophographia Adolpho**  
A TRACÇÃO ELECTRICÁ  
Adolpho Uhle Encadernação  
Preparador do Helióstatos alidade „Der Heliostat“ Duracção  
Rua Brigadeiro Tobias 38 Livros em Branco  
Caixa do Correio N. 72 Pautação  
Estereotypia

Recommenda-se para todos os trabalhos commerciaes, bem como para a  
impressão de folhetos, brochuras, pamphletos etc. — Garante-se promptidão  
e nitidez na execução dos trabalhos por preços razoaveis.

Pelle syphilis, organos genitais e urinaes. — Especialista:  
Dr. Vieira de Mello. Consultorio: Rua Direita 35; residencia: Alameda  
Olette, 101; telephone, 540.

**Fabrica de Chapéus**  
de Pelle de Lebre, Lontra e Castor  
**Andrea Parodi & C.ª**  
APROMPTAM-SE ENCOMENDAS COM BREVIDADE  
Rua General Jardim, 59-S. PAULO

**Massagista:** Antonio Molitard, ex-professor da Escola de Mas-  
sagen, de Paris. Rua dos Guayanas, 3, 34.

**UNICA QUE TEM SOBRES**  
**Loteria de São Paulo**  
PREMIO MAIOR  
**10:000\$000**  
Por \$500  
Extracção, Segunda-feira, 14 de Setembro de 1903  
AS 3 HORAS DA TARDE  
Estas loterias recommendam-se ao publico.  
Pelo escrupulo e boa fiscalizacao que preside as suas extracções.  
Por beneficiarem exclusivamente estabelecimentos de caridade e instrução  
do Estado.  
Por serem livres de sellos adhesivos.  
Por não estarem seus premios sujeitos a desconto algum.  
Os pedidos de loterias devem ser dirigidos á thesauraria, ao  
Dr. AMAZONAS PINTO, na  
**Dolivaes Nunes & Comp.**  
Rua Direita, 10 - SÃO PAULO  
Aviso — Em 8 de Outubro, extracção da Grande  
Loteria de São Paulo, sendo o prem  
maior de 40 contos, por 68000.  
**Cirurgião Dentista:** Estabulido de Camargo Seabra, pela  
Faculdade de Medicina do Rio — Lago  
da St. 7. Rua Itaja, 11 as 4. Alameda e 1.º andar.

**DUPRAT & COMP.**  
ZINCOGRAPHIA, AUTOTYPYIA, STEREOPTYPIA  
E CARIMBOS DE BORRACHA  
FABRICA DE LIVROS EM BRANCO  
ARTIGOS PARA ESCRITORIO E PHANTASIA  
CARTEIRAS E CADERNOS ESCOLARES

Fornecedores das Estradas de Ferro, Bancos, Repartições Publicas e para o Commercio em geral

TELEPHONE, 78 CAIXA DO CORREIO, 52 RUA DIREITA, 14

Officinas e Deposito: RUA 25 DE MARÇO, 40  
Importação Directa das principaes Fabricas da Europa e America do Norte

*A Repartição de Estatística e Archivo do Estado Compro*  
*S. Paulo*  
*S. Paulo, 31 de Março de 1905*

**LIQUIDAVEL MENSALMENTE**

1	3	Interiores de Bibliothecas	2500	7500
2	1	2.ª de agulhas		1500
6	24	4.ª de canetas borrão		4800
	6	Livros de pasta Stephens		27000
	2	Resmas papel 1D		11000
	2	" " fume. sup.		28000
	1	2.ª lapis e borracha		8000
17	48	Canetas barb. grosso	400	19200
	40	" " fino	400	16000
	200	4.ª papel inglez	120	24000
28	2	6.ª canetas Ballat		4200
	1	Litro creolina		3500
	2	Paus sepolis		2000
				150700

Visto.  
Piza-Director

**FIGURA 2**  
Papel timbrado com nota de  
venda da Duprat & C., 1905.  
Fonte: Arquivo Público do Estado  
de São Paulo.

**FIGURA 3**

Etiqueta de livro em branco da M. L. Bühnaeds & C., sd. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.



**FIGURA 4**

Vista da Rua do Seminário em direção à Rua Formosa, onde se vê a fachada do estabelecimento gráfico Sapia Noce & Cia., 1915, Aurélio Becherini. Fonte: Museu da Cidade de São Paulo.



Além desses itens, foi analisado também um conjunto de letreiros fixados nas fachadas desses estabelecimentos. Esses letreiros foram identificados a partir do exame de antigas fotografias da cidade (figura 4). Os nomes das oficinas que aparecem nesses quatro grupos de fontes primárias foram examinados, constatando-se que, em alguns casos, foram estabelecidas recorrências de certos elementos gráficos ao longo do tempo e em diferentes leiautes.

A investigação envolveu uma série de visitas aos acervos da cidade de São Paulo, públicos e privados, onde os artefatos mencionados foram selecionados, consultados e digitalizados. Posteriormente, as imagens digitalizadas desses artefatos foram submetidas a análises gráficas (Pereira; Farias 2020) e então comparadas entre si. O exame desse material teve como principal fundamentação teórica os três elementos da linguagem gráfica propostos pelo designer e professor inglês Michael Twyman (1979): elementos verbais (letras, sinais e algarismos), elementos pictóricos (representações figurativas)<sup>3</sup>

**3.** No universo da tipografia, como aquela vigente durante o período em que os artefatos analisados foram produzidos, é comum referir-se a imagens reproduzidas por meio de clichês tipográficos.

4. Elementos esquemáticos, dentro do contexto da tipografia com tipos móveis, refere-se, em grande parte, ao uso de fios, bigodes, molduras, ornamentos abstratos, cantoneiras, em geral disponíveis no repertório tipográfico das oficinas.

**FIGURA 5**  
Exemplos dos três elementos da linguagem gráfica propostos por Twyman (1979). Anúncio da Tipografia d'A Concordia veiculado no jornal A Concordia, n. 75, 1906. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

e elementos esquemáticos (atinentes a formas abstratas quase sempre empregadas para organizar informações, ou simplesmente tudo aquilo que não pode ser entendido como elemento verbal ou elemento pictórico)<sup>4</sup> (figura 5).



Alguns exemplos relevantes dos resultados obtidos são os casos das oficinas: Argus, com adoção de estilo tipográfico que se repetia em diferentes contextos (figura 6); Casa Garraux, com emprego de uma marca gráfica aplicada

em papéis timbrados com diferentes leiautes (figura 7); Cardozo, Filho & Motta, com repetição de uma mesma fonte tipográfica escolhida para compor seu nome em diferentes papéis timbrados (figura 8); e Casa Espindola, com adoção de um logotipo que era recorrentemente aplicado em diferentes leiautes (figura 9).



A perspectiva histórica da pesquisa salienta uma importante contribuição ao campo do design: a de que já no começo do século XX as oficinas tipográficas da cidade de São Paulo optaram por manter certos elementos gráficos na composição de seus nomes, de modo que tal recorrência pode ser considerada um dos fundamentos de uma das principais especialidades do design gráfico atual,

**FIGURA 6**  
Anúncio (1909) e página de jornal (1908). Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo; Foto com vista em direção à Ladeira de São Francisco e fachada da Tipografia Argus (c. 1900-1910). Fonte: Museu da Cidade de São Paulo.



que é o design de marcas ou de identidades visuais. Essas reincidências foram pensadas quando ainda não estava estabelecido o conceito de design enquanto atividade projetual responsável pela criação e implementação de sistemas de comunicação visual – para usar uma definição próxima à de Villas-Boas (2001, p. 27).

FIGURA 7

Papel timbrado, 1916. Fonte: Arquivo Histórico da Escola Politécnica de São Paulo; Etiqueta de livro em branco, 1917. Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.



Para concluir, ressalta-se a importância da pesquisa documental para a história do design, uma vez que os artefatos produzidos por designers



FIGURA 8

Papéis timbrados da Cardozo, Filho & Motta, sucessora de Pauperio & C., em diferentes leiautes gráficos, preservando a mesma fonte adotada para compor a firma societária da oficina. Os três papéis timbrados são de 1902. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

dependem de uma interface material que possibilite o seu uso. Os resultados também demonstram novos direcionamentos para as pesquisas sobre o design de marcas no Brasil, com estratégias que, mesmo em pequena escala, já apontavam para um início de pensamento sistêmico de identificação gráfica durante a primeira metade do século XX em São Paulo.

FIGURA 9

Papéis timbrados da Casa Garraux, com destaque para o uso de marca gráfica que permitia atualizar o nome dos sócios, 1906 e 1929. Fonte: Arquivo Histórico da Escola Politécnica de São Paulo.



## 2. MEMÓRIA GRÁFICA E IDENTIDADE VISUAL DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

5. Fundado em 1895, na época como Museu de História Natural (Museu Paulista, s. d.).

São Paulo concentra uma grande diversidade de museus, incluindo o mais antigo deles dedicado às artes, a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fundada em 1905 a partir de uma doação de obras vindas do Museu Paulista<sup>5</sup>, a Pinacoteca funcionava inicialmente em duas salas do Liceu de Artes e Ofícios. Apenas em 1947 surgiria outro museu dedicado às artes na cidade, o Museu de Arte de São Paulo (Masp), na sequência o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 1948, e então o Museu de Arte Contemporânea (MAC), em 1963.

Em 2013, a Pinacoteca expôs uma grande quantidade de peças gráficas em comemoração ao centenário de seu primeiro catálogo de obras, publicado em 1912. A exposição “100 anos de edição gráfica da Pinacoteca do Estado: 1912-2012” destacou parte da

memória gráfica da instituição que estava preservada em seu próprio acervo, o que inspirou questões que, posteriormente, deram origem a uma pesquisa de doutorado (Piaia, 2017).

A constatação de que houve uma mudança na forma como os museus de arte se comunicam com o público, e ainda uma mudança na função do design junto a estes equipamentos culturais nas últimas décadas –envolvendo ações de marketing (McLean, 2003), branding (Mendes, 2012) e experiência de marca (Klingmann, 2007)–, foram fatores que impulsionaram a realização de uma análise dos artefatos que carregam a memória gráfica institucional da Pinacoteca.

Um estudo de memória gráfica envolve, consequentemente, além das relações materiais, uma observação da sociedade na qual estão inseridos esses artefatos, isto inclui, por exemplo, as instituições similares e o campo gráfico. As histórias do Masp e do MAM foram recuperadas para compor o contexto artístico museológico paulista, ressaltando a identidade visual dessas instituições

por meio de análises de artefatos de memória gráfica como etapa preliminar ao estudo de caso dedicado à Pinacoteca (Piaia; Pfützenreuter, 2019).

A partir de fontes primárias, obtidas no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Cedoc), foram selecionados os catálogos de obras de arte e os documentos institucionais, desde os mais antigos, datados de 1912, até exemplares mais recentes, com recorte temporal até 2012. Além da análise desses itens, foram realizadas entrevistas com os designers envolvidos com mudanças importantes na identidade visual institucional, Rogério Lira e Carlos Perrone.

Devido ao recorte de longa duração adotado na pesquisa e às mudanças tecnológicas pelas quais o campo gráfico passou, foi adotada a terminologia "assinatura gráfica" para se referir de modo mais amplo, tanto a exemplos de assinaturas compostas por processos analógicos (tipográficos), quanto para se referir a projetos

contemporâneos, realizados por designers gráficos, desde que se tratasse de artefatos impressos (Piaia; Pfützenreuter, 2018a).

Os primeiros materiais gráficos produzidos pela Pinacoteca foram catálogos de obras de arte<sup>6</sup>. Ao todo, seis catálogos foram impressos entre 1912 e 1938 pelas seguintes oficinas tipográficas: Tipografia Siqueira Nagel, Tipografia Augusto Siqueira, Casa Vanorden, Cia. Paulista de Papéis e Artes Gráficas, e após 1930 pela Imprensa Oficial (figura 10). Para compreender as características gráficas adotadas nessas publicações foi necessário pesquisar e consultar outros impressos produzidos pelas mesmas empresas, ampliando a compreensão acerca das tendências visuais da primeira metade do século XX.

**6.** Análises detalhadas desses primeiros catálogos deram origem a três artigos: Piaia; Pfützenreuter, 2015; Piaia; Pfützenreuter, 2016; Piaia; Pfützenreuter, 2018b.

**FIGURA 10**

Capas dos primeiros catálogos de obras de arte da Pinacoteca do Estado, datados de 1912, 1921 e 1938. Fonte: Cedoc / Pinacoteca do Estado de São Paulo



As composições seguem, inicialmente, o estilo Art Nouveau curvilíneo, comum durante o início do século XX (catálogo de 1912) principalmente por molduras, ornamentos e presença de fontes tipográficas com características orgânicas. Nos catálogos seguintes, há uma padronização visual na estrutura da composição, cuja variação de

elementos tende à geometrização. Na década de 1930 se nota um despojamento da ornamentação, deixando para trás o uso de molduras e ornamentos em uma composição exclusivamente tipográfica de característica modernista. A simplificação dos elementos estéticos formais, dos componentes verbais

e esquemáticos (Twyman, 1979) pode ser percebida em outros impressos da Imprensa Oficial, que assina o catálogo de 1938.

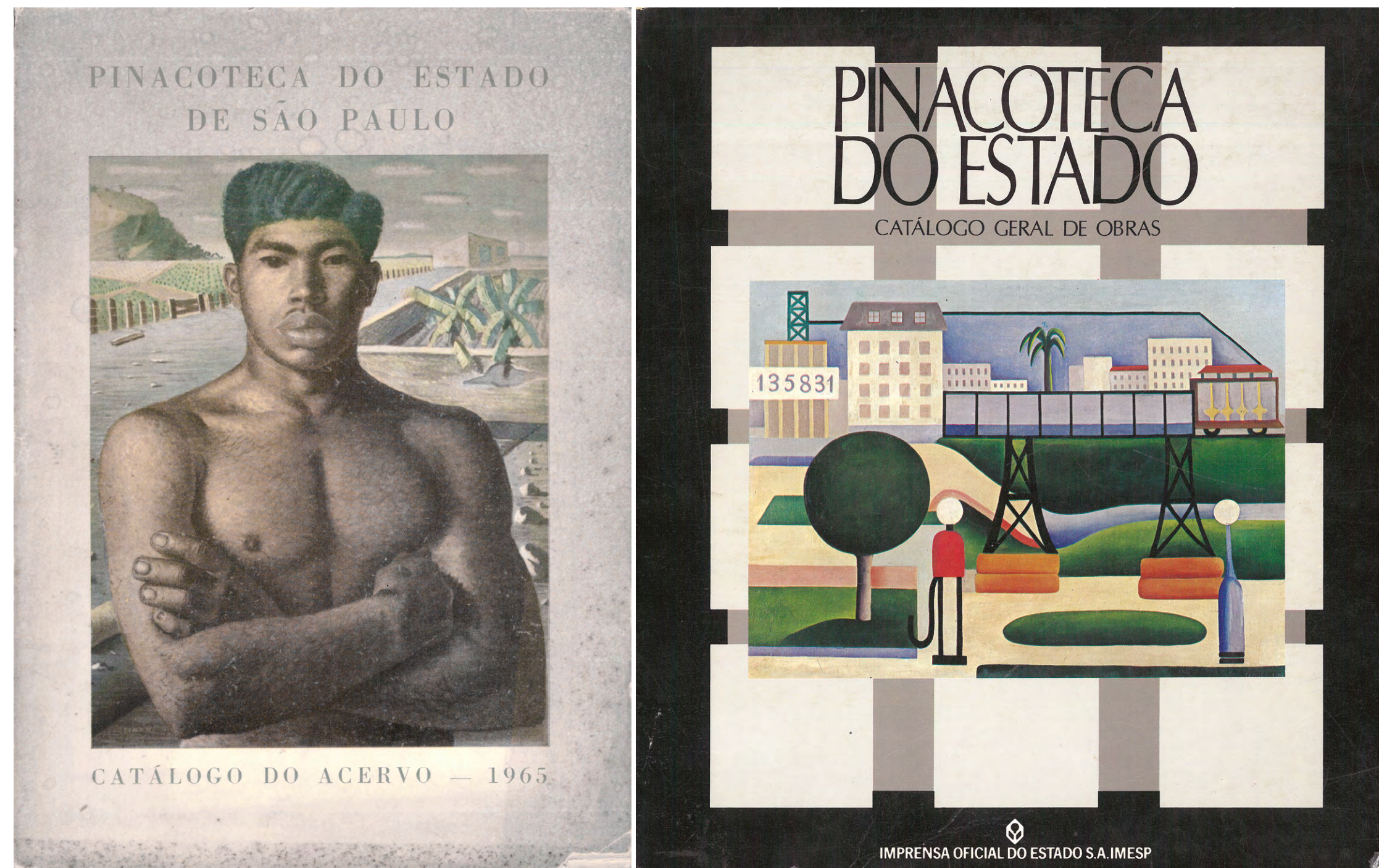
A partir da década de 1940, a Pinacoteca amplia seu acervo e se consolida como museu (Camaragos; Moraes, 2005), mas passa a ser, sucessivamente, subordinada a diferentes órgãos públicos e secretarias de governo. A assinatura gráfica institucional, que antes figurava em destaque no topo das capas dos catálogos, passa a dividir espaço com o brasão das Armas Nacionais e, a partir da década de 1950, com o brasão das Armas do Estado de São Paulo (figura 11). Neste período, os impressos eram assinados pelas empresas Gráfica Paulista de João Bentivegna, Escolas Profissionais Salesianas, Gráfica Canton e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. A mesma ordem de subordinação ao governo era explícita nos documentos timbrados da instituição até a década de 1980.



Em meio à subordinação à Secretaria de Estado dos Negócios do Governo e ao Serviço de Fiscalização Artística –órgão criado através do Decreto nº 35.475, em 9 de setembro de 1959, pelo governador Carvalho Pinto, que funcionava em uma sala no edifício da Pinacoteca–, a segunda metade da década de 1960 parece inaugurar um período de maior autonomia da instituição em relação às suas publicações. Os catálogos de 1965 e 1988 trazem capas relacionadas visualmente com o universo artístico e o nome da instituição volta a ser o destaque entre as informações verbais.

**FIGURA 11**

Capas dos catálogos de obras da Pinacoteca do Estado de 1940, 1950 e 1965. Fonte: Cedoc / Pinacoteca do Estado de São Paulo [1940]. Acervo pessoal de Jade Piaia [1950 e 1965].



**FIGURA 12**  
Capas dos catálogos de obras da Pinacoteca do Estado de 1965 e 1988. Fonte: acervo pessoal de Jade Piaia.



Fruto de uma maior popularização das impressões em *offset* (Gordinho, 1991), as capas coloridas exibiam obras de Cândido Portinari e Tarsila do Amaral (figura 12), transferindo as informações de vínculo com o Governo do Estado para a folha de rosto. As obras de pintores modernistas demonstravam a renovação do acervo do museu, que tentava deixar para trás a fama de abrigar obras estritamente acadêmicas.

No que diz respeito à década de 1990, o escopo de artefatos de memória gráfica analisados na pesquisa foi ampliado, incluindo materiais de divulgação de exposições e de sinalização do edifício, bem como entrevistas com designers envolvidos em projetos mais recentes da Pinacoteca. Com o tombamento do edifício no início da década de 1980 e a posterior a ocupação total do espaço pelo museu ao longo da década, a referência arquitetônica passou a fazer parte da assinatura visual criada pelo designer Rogério Lira (Piaia; Pfützenreuter, 2023) (figura 13).

**FIGURA 13**  
Detalhe da assinatura gráfica da Pinacoteca a partir do cartaz da exposição “Benedito Calixto - Memória Paulista”, 1990, Rogério Lira. Fonte: Cedoc / Pinacoteca do Estado de São Paulo

Esta versão de assinatura gráfica envolvendo a imagem do edifício e o nome do museu, desenhada por Lira em 1990, deixa transparecer traços do processo de composição analógico, como a simplificação do desenho a nanquim, visando a estilização da fachada em alto contraste, e recursos de distorção tipográfica aplicados à fonte Garamond, típicos dos processos de fotocomposição, conforme declarou o designer (Piaia, 2017, p. 153-160).

Ainda na década de 1990, na gestão de Emanuel Araújo, com a icônica reforma do edifício liderada por Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli –que moderniza o edifício e abre espaço para receber grandes exposições internacionais–, a assinatura visual foi redesenhada pelo designer Carlos Perrone (figura 14).

**FIGURA 14**

Assinatura gráfica projetada por Carlos Perrone em 1998 para a Pinacoteca. Fonte: acervo pessoal de Carlos Eduardo Perrone.



Perrone manteve o uso da fachada a partir de um desenho manual confeccionado pelo escritório do arquiteto Ramos de Azevedo. O designer almejou a geometrização em um desenho vetorial que permitisse a reprodução gráfica com qualidade, redução e recortes em vinil para uso na sinalização. O nome passou a ser grafado na fonte Futura em vermelho escuro, segundo Perrone “exatamente por ser a mais antiga das modernas” (2014 *apud* Piaia, 2017, p.163), com o desenho em azul marinho, embora alguns documentos impressos sob demanda (em impressoras a laser e jato de tinta) apresentassem versões em preto e vermelho ou somente preto.

Além da assinatura gráfica, Perrone projetou também a sinalização e as letras-caixas para a nova entrada do museu (figura 15). Com característica escultórica e tridimensional, as letras-caixas foram inclinadas para baixo, devido a altura da fachada e a falta de recuo para sua visualização.

A identidade visual mais duradoura da Pinacoteca permaneceu em uso até 2012. Apesar de mudanças profundas após este período, a relação entre a identidade da instituição e a arquitetura do museu se manteve, bem como as letras-caixas projetadas por Perrone permaneceram no frontão de entrada como representantes de sua memória gráfica.

Observou-se através deste estudo sobre a memória gráfica da Pinacoteca que as mudanças de identidade refletem, além de transformações no campo gráfico, a dinâmica da instituição, em momentos políticos e históricos distintos, transmitindo uma alteração de postura do museu nas últimas décadas analisadas. O que inicialmente era apenas uma sala de quadros instalada no Liceu, adquire *status* de museu de arte que se abre para além das artes acadêmicas, passando a expor arte moderna, pós-moderna, contemporânea e recebendo renomadas exposições internacionais. Tal como a instituição, sua assinatura gráfica e identidade estão em constante transformação.



**FIGURA 15**

Detalhe da entrada da Pinacoteca com as letras tridimensionais projetadas por Carlos Perrone em 1998. Fonte: acervo pessoal de Jade Piaia, 2015.



### 3. MEMÓRIA GRÁFICA: CAPAS DE DISCO, ROCK E PÓS-MODERNISMO

Na década de 1980, eventos políticos e econômicos de grande impacto contribuíram para transformações significativas nas sociedades ocidentais e em suas culturas. Essas mudanças culminaram na reconfiguração da ordem geopolítica, simbolizada pela queda do Muro de Berlim em 1989 e, posteriormente, pelo fim da Guerra Fria em 1991. No cenário brasileiro, testemunhou-se o declínio da ditadura militar e o lento processo de redemocratização do país, sob a sombra de uma persistente crise econômica, sobretudo nos primeiros anos da década. A contestação de paradigmas socioculturais conferiu aos jovens um papel inédito como protagonistas nesse contexto, impulsionando transformações que se refletiram de maneira notável na produção artística. Movimentos como o punk, o pós-punk e a new wave floresceram nos grandes

centros urbanos, tornando as capas de discos de rock elementos fundamentais do imaginário coletivo dessa geração.

A pesquisa de doutorado que deu origem ao ensaio apresentado neste tópico teve como propósito estudar a linguagem visual das capas de discos do rock brasileiro, ou BRock<sup>7</sup>, produzidos na década de 1980 e identificar padrões visuais recorrentes nessas peças. Além disso, buscou descrever esses padrões sob perspectivas históricas, culturais e estéticas, explorando a intrínseca relação entre a linguagem visual e a cultura da época (Moretto, 2024). Essa abordagem foi fundamentada tanto na história e teoria do design gráfico quanto na observação direta do conjunto de capas, através de análises que contemplaram sua semântica, sintaxe, materialidade e aspectos relacionados à sua produção.

Esta investigação encontrou dois obstáculos comuns a muitas outras nessa área. O primeiro refere-se à dificuldade de se localizar acervos de artefatos gráficos de acesso universal para

<sup>7</sup>. BRock, segundo o jornalista Arthur Dapieve, foi um novo jeito de fazer rock no Brasil dos anos 1980 com forte influência do punk anglo-americano. Cantada em português, era uma música que falava aos jovens de uma geração sobre coisas comuns e cotidianas, como sexo, amor, amadurecimento, política e ética, sem as pretensões de virtuosismo da MPB. Segundo Tárík de Souza, na contra capa do livro do jornalista (Dapieve, 1995), o termo teria sido cunhado por este quando trabalhava na imprensa musical.

os pesquisadores. O segundo diz respeito à ausência de um método específico de análise visual capaz de compreender plenamente conjuntos extensos de peças gráficas e suas linguagens visuais e de relacioná-los aos contextos históricos em que foram produzidos. A necessidade de criar ou de reorganizar acervos tem sido recorrente nas pesquisas no campo da memória gráfica (Farias; Braga, 2018, p. 23), especialmente em países onde as preocupações com essas questões foram historicamente negligenciadas pelo Estado e pela sociedade.

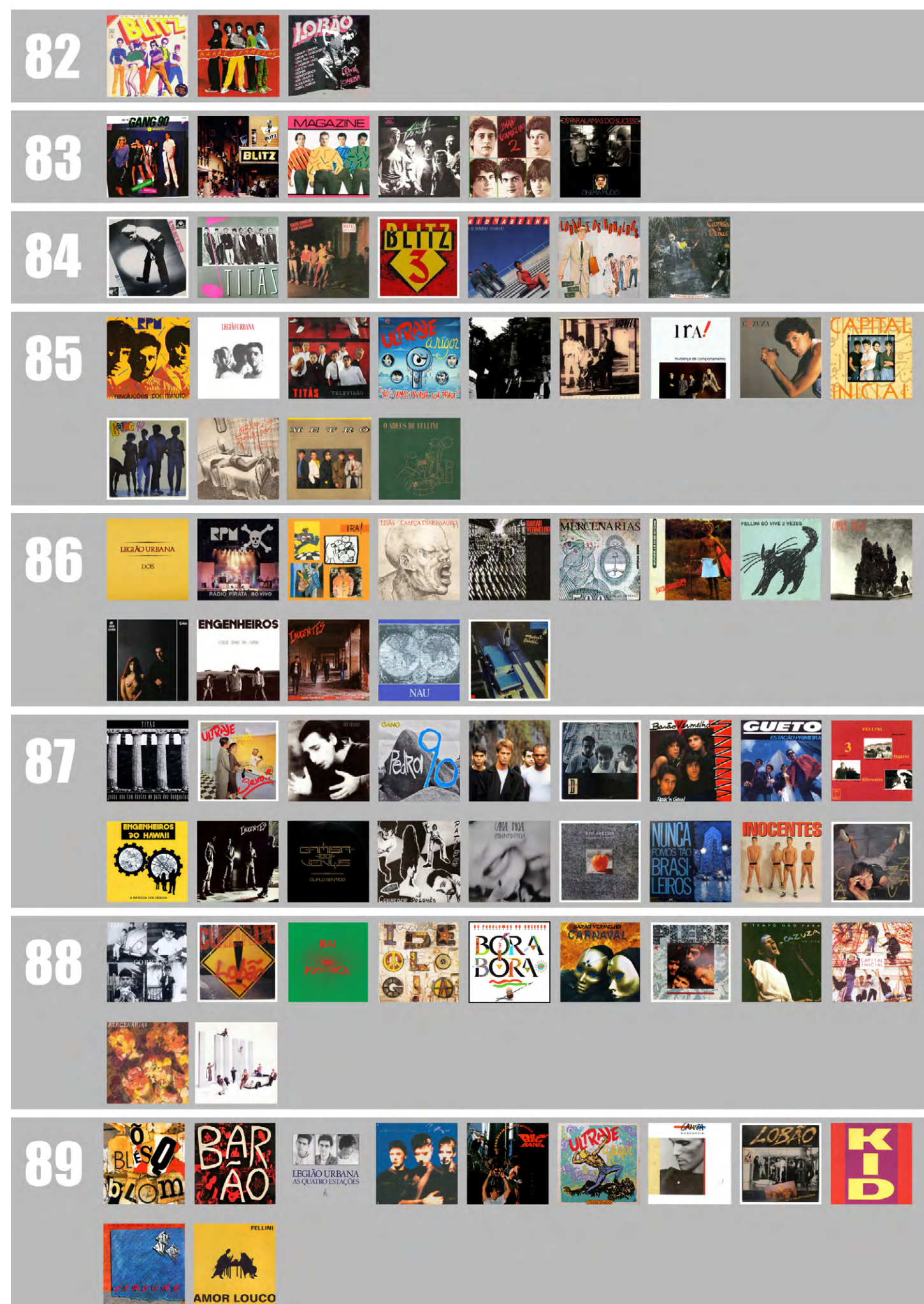
Além disso, o desenvolvimento de um método de análise visual e a definição de critérios para avaliar esse ferramental tornam-se cada vez mais cruciais na pesquisa e na prática do design gráfico. Essa necessidade reflete a demanda por abordagens sólidas que permitam uma compreensão aprofundada e significativa da linguagem visual das peças gráficas, contribuindo para o enriquecimento do campo do design e para uma apreciação mais meticulosa do seu papel histórico e cultural.

Depois de uma longa e inócua procura por um acervo público para formar o *corpus* da pesquisa, adotou-se uma abordagem alternativa que, através de buscas sobre a história musical da década de 1980 em almanaques, revistas e internet, identificou bandas relevantes e imagens de capas de discos lançados durante o período. O resultado desse levantamento foi uma seleção preliminar de capas que permitiu observações iniciais e a elaboração de algumas abordagens para a análise visual das peças gráficas (Moretto; Farias, 2020), apesar das limitações devido à resolução e ao tamanho das imagens localizadas. No quadro 1, pode-se observar o conjunto dessas capas organizadas em ordem cronológica.

Decidiu-se, assim, pela formação de uma coleção particular através da busca em sebos e feiras especializadas em discos de vinil. Após mais de quatro anos, foi compilado um acervo composto por 155 discos de rock brasileiro produzidos entre 1979 e 1994, abrangendo 60 bandas. Embora essa segunda estratégia tenha demandado mais tempo e recursos, ela proporcionou acesso

### QUADRO 1

Conjunto preliminar de capas de discos do BRock classificadas cronologicamente (1982 - 1989). Fonte: Elaborado por Paulo Moretto com base em levantamento realizado.



constante aos artefatos gráficos, permitindo análises mais detalhadas. Ambos os acervos, digital e físico, se complementaram: o primeiro agilizou o início dos estudos, enquanto o segundo possibilitou observações minuciosas e análises mais detalhadas das características visuais e morfológicas das peças gráficas.

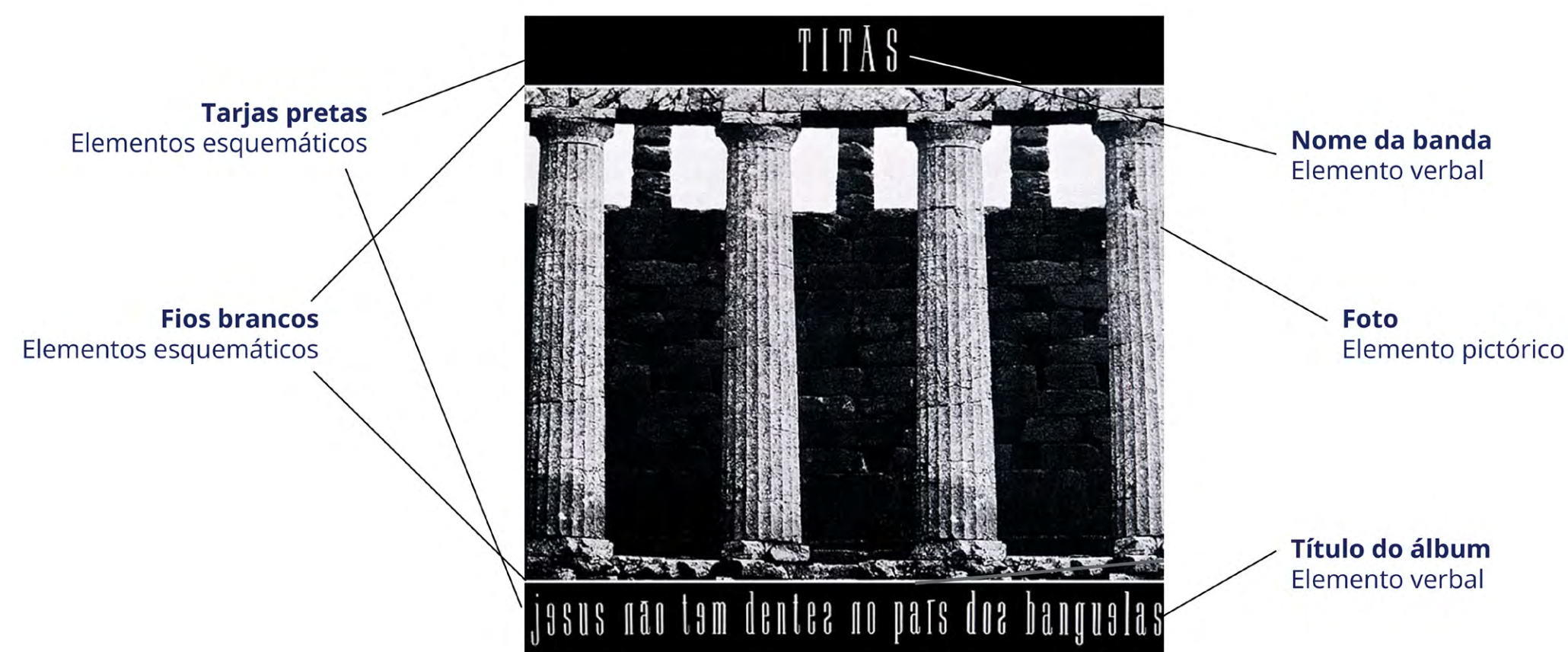
Para estudar o *corpus* e desenvolver um modelo de análise visual, recorreu-se a textos sobre design gráfico e linguagem visual que apresentam princípios fundamentais e utilizam um léxico comum para a reflexão sobre o design, como “Novos Fundamentos do Design” (Lupton; Phillips, 2008). Outra referência importante para as análises desta pesquisa foi o estudo de Isabella Aragão (2011) sobre os rótulos de cachaça de Pernambuco. Nesse trabalho, Aragão propõe os conceitos de plural e singular, utilizando como base os princípios da linguagem gráfica descritos pelo teórico britânico Michael Twyman (1979), que dividiu os elementos visuais entre pictóricos, verbais e esquemáticos. A autora postula que elementos visuais plurais são os frequentemente empregados na criação

de peças gráficas em um determinado local e período, enquanto elementos singulares são únicos e conferem individualidade a essas peças. Na figura 16, observa-se o exemplo de uma capa de disco e seus elementos visuais constituintes.

Após estudos iniciais, identificaram-se quatro níveis para a análise das capas de discos. O primeiro aborda os elementos pictóricos, verbais e esquemáticos, considerados separadamente. No segundo nível, explora-se a composição visual, ou seja, a combinação ou arranjo dos elementos identificados anteriormente.

**FIGURA 16**

Estrutura visual de uma capa de disco do rock brasileiro dos anos 1980 e seus elementos constituintes: *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* / Titãs (design: Sérgio Britto, 1987). Fonte: elaborado por Paulo Moretto.

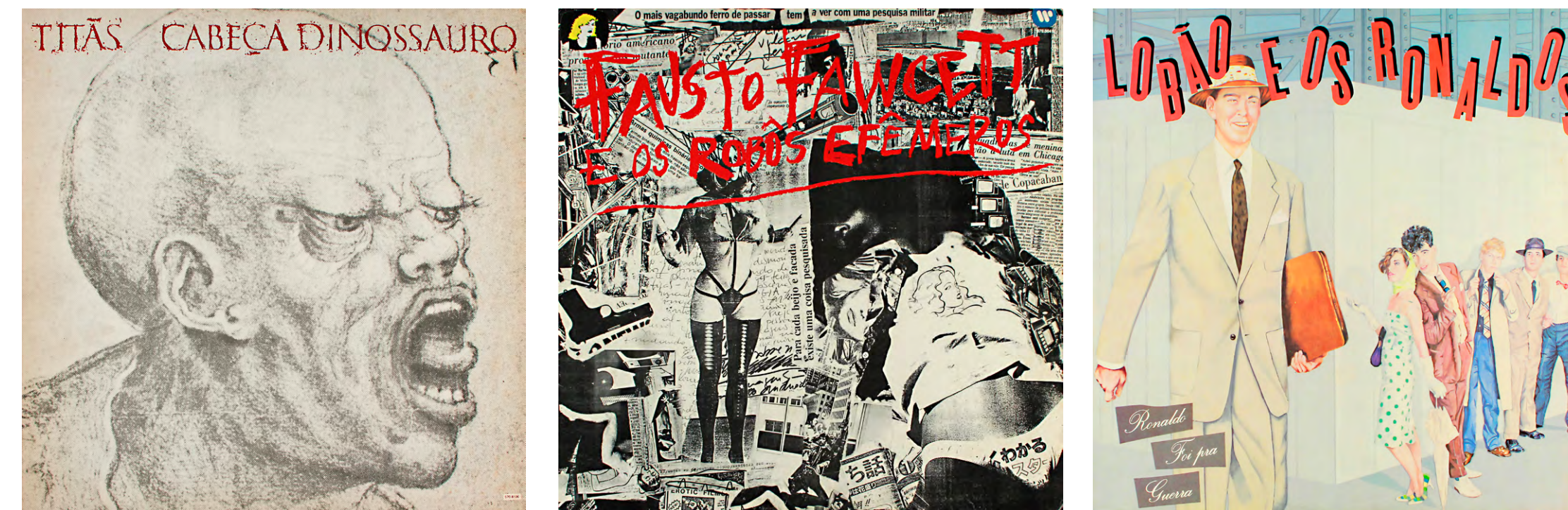


O terceiro nível considera as capas como embalagens integrais, incluindo a capa principal, contracapa, encarte e selo do disco de vinil. No quarto nível, as capas são estudadas como partes de um conjunto, buscando identificar aspectos recorrentes que contribuem para uma linguagem visual característica do conjunto de artefatos gráficos analisados (Moretto; Farias, 2021a).

Dentre as características encontradas a partir da análise das capas de discos do rock brasileiro dos anos 1980, podem ser destacadas: o uso de colagens com a fragmentação do campo gráfico, a apropriação de estilos e linguagens visuais do passado (notadamente o revival dos anos 1950) e a liberdade na composição tipográfica. Tais características evidenciam certa afinidade dos designers gráficos brasileiros com o pós-modernismo, alinhando-se às mudanças de paradigmas e questionamentos dos cânones modernistas, que já ocorriam desde o final dos anos 1960 nos Estados Unidos e na Europa (Moretto; Farias; Braga, 2023). Essa influência não se restringe apenas às capas de bandas brasileiras; ela pode ser verificada

também nas capas de grupos de rock argentinos, mexicanos e espanhóis da mesma época, como evidenciado em um estudo derivado desta pesquisa (Moretto; Farias, 2021b).

Na figura 17, pode-se observar três das capas do rock brasileiro que exemplificam as características mencionadas. Na primeira delas, *Cabeça dinossauro*, dos Titãs, observa-se o uso de um desenho criado na Renascença por Leonardo da Vinci, intitulado *A expressão de um homem urrando*, de 1513. Já em *Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros*, capa de disco da banda homônima, exemplifica-se o uso de colagens, neste caso com forte influência da estética de fanzines da cena punk dos anos 1970. Finalmente, em *Ronaldo foi pra guerra*, de Lobão e os Ronaldos, nota-se como a estética dos anos 1950 serviu de referência para se retratar a banda, com seus integrantes usando roupas típicas da época incluindo, em primeiro plano, um homem mais velho que parece ter saído de um anúncio de moda masculina da década referenciada.



Acredita-se, assim, que as contribuições desta pesquisa, tais como as estratégias para a formação do acervo, o método de análise proposto e a identificação de aspectos plurais na linguagem visual das capas de disco do rock brasileiro nos anos 1980, possam contribuir para o avanço dos estudos no campo do design gráfico brasileiro. Espera-se também que tais contribuições ajudem a promover o desenvolvimento e o aprofundamento em pesquisas sobre memória gráfica e linguagem visual de artefatos gráficos em geral.

**FIGURA 17**

Capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 que exemplificam características plurais encontradas no corpus da pesquisa: *Cabeça Dinossauro* / Titãs (design: Sérgio Britto, 1986), *Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros* / Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros (design: Jorge Barrão e Luiz Zerbini, 1987) e *Ronaldo foi pra guerra* / Lobão e os Ronaldos (design: Jair de Souza e Valéria Naslausky, 1984). Fonte: acervo pessoal de Paulo Moretto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora tenham como ponto de partida objetos de estudo distintos, pertencentes a diferentes períodos históricos –anteriores ou posteriores à formação do campo profissional do design gráfico no Brasil–, as pesquisas que originaram este ensaio compartilham parte de suas referências metodológicas. Os procedimentos de coleta, seleção, organização, fichamento e análise dos dados dos artefatos, entendidos como fontes primárias, costumam ser comuns aos estudos de memória gráfica, normalmente envolvendo o cruzamento com dados de seus contextos históricos, sociais e culturais advindos de outras fontes, orais, manuscritos ou bibliográficas, para citar alguns exemplos.

Pesquisas como essas possibilitam expandir as reflexões sobre as mudanças do campo gráfico, abrangendo as concepções das artes gráficas, do design gráfico e de suas linguagens visuais. Além disso, exploram as transformações dos processos

técnicos e tecnológicos, as tendências gráficas e, por vezes, revelam personagens do campo gráfico ainda pouco conhecidos.

Espera-se, ainda, que esses estudos possibilitem uma maior conscientização de nossa sociedade acerca da importância dos artefatos da cultura material, incluindo os artefatos gráficos, incitando a criação de acervos dedicados à preservação, guarda e pesquisa na área, viabilizando, deste modo, uma compreensão mais aprofundada da história do design gráfico brasileiro e do desenvolvimento da linguagem visual ao longo do tempo. Por fim, anseia-se que esses estudos sobre artefatos gráficos presentes no cotidiano inspirem a entrada de estudantes no universo da pesquisa científica.

## AGRADECIMENTO

Ao apoio Capes (Jade Samara Piaia). Ao apoio Capes / Demanda Social e Fapesp (processos DR 2018/03383-1 e BEPE 2021/10314-9) (Fabio Mariano Cruz Pereira). Ao apoio Capes / Demanda Social (Paulo Eduardo Moretto).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Isabella. O plural e o singular nas composições visuais dos rótulos de bebida. In: CAMPELLO, Silvio; ARAGÃO, Isabella (eds.). **Imagens comerciais de Pernambuco:** ensaios sobre os efêmeros da Guaianases. Recife: Néctar, 2011, p. 93-113.

BRAGA, Marcos da Costa; VILLAS-BOAS, André. O objeto como norte: origens e periodização na historiografia do design gráfico. In: Almeida, Marcelina das Graças; Rezende, Edson José Carpintero; Safar, Giselle Hissa; Mendonça, Roxane Sidney Resende (Orgs.) **Caderno a tempo:** histórias em arte e design. Barbacena: EdUEMG, 2013, p. 25-45.

CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMARGOS, Marcia; MORAES, Maria Luiza. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1885-2005, Cronologia. In: **100 Anos da Pinacoteca:** A formação de um acervo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

DAPIEVE, Arthur. **BRock:** o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: 34, 1995.

FARIAS, Priscila Lena; BRAGA, Marcos da Costa. O que é memória gráfica. In: FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa (orgs.). **Dez ensaios sobre memória gráfica.** São Paulo: Blücher, 2018.

GORDINHO, Margarida Cintra. Gráfica: **Arte e Indústria no Brasil:** 180 anos de história. São Paulo: Bandeirante Editora, 1991.

KLINGMANN, Anna. **Brandscapes:** Architecture in the Experience Economy. Cambridge: MIT Press, 2007.

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

McLEAN, Fiona. **Marketing the Museum.** London: Routledge, 2003.

MENDES, Luis Marcelo (Org.). **Reprograme:** comunicação, marca e cultura numa nova era de museus. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2012.

MORETTO, Paulo Eduardo. **Capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980:** uma análise visual, cultural e histórica. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.16.2023.tde-12122023-111907>

MORETTO, Paulo Eduardo; FARIAS, Priscila Lena. 1980's Brazilian rock album covers: a visual analysis. In: **ICDHS 12th. Zagreb. Lessons to Learn? Past Design Experiences and Contemporary Design Practices.** Conference proceedings book. Zagreb: Institute for the Research of the Avant-Garde Zagreb. p. 217-219, 2020.

\_\_\_\_\_. Capas de discos de rock brasileiro dos anos 1980: proposta de modelo de análise visual de conjuntos de artefatos gráficos. In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação.** São Paulo: Blucher, 2021a, p. 1516-1527. DOI: <https://doi.org/10.5151/cidicongic-2021-114-355723-CIDI-Teoria.pdf>

\_\_\_\_\_. Ibero-American 1980s rock album cover design: a comparative study. In: **AIS/Design journal**, v. 8, p. 200-216, 2021b.

MORETTO, Paulo Eduardo; FARIAS, Priscila Lena; BRAGA, Marcos da Costa. Capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 e o pós-modernismo. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 93-105, 2023. DOI: <https://doi.org/10.35522/eed.v31i1.1579>

MUSEU PAULISTA da Universidade de São Paulo. **História do Museu Paulista.** Sem data. Disponível em: <<http://www.mp.usp.br/o-museu/historia-do-museu-paulista>>. Acesso em: 16 out. 2016.

PIAIA, Jade Samara. **Memória gráfica em museus de arte:** Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 281p. 2017. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2017.1064120>

PIAIA, Jade Samara; PFÜTZENREUTER, Edson do Prado. The architectural reference and changes in the graphic signature of Pinacoteca de São Paulo from the 1990s. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 497-514, jul./2023. DOI: <https://doi.org/10.12957/arcosdesign.2023.76463>

\_\_\_\_\_. Identidade Visual de Museus de Arte: um contexto da cidade de São Paulo. In: **Anais do 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design** (2018). São Paulo: Blucher, 2019. p. 3396-3412. DOI: [https://doi.org/10.5151/ped2018-4.2\\_aco\\_37](https://doi.org/10.5151/ped2018-4.2_aco_37)



\_\_\_\_\_. A assinatura gráfica da Pinacoteca do Estado de São Paulo a partir de documentos institucionais impressos entre 1912 e 2012. In: FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa (Org.). **Dez ensaios sobre memória gráfica**. 1ed. São Paulo: Blucher, 2018a, v. 1, p. 153-176.

\_\_\_\_\_. O Brasão das Armas do Estado de São Paulo na identidade visual da Pinacoteca. In: **Anais do 8º Congresso Internacional de Design da Informação/8º Congresso Nacional de Iniciação Científica em design da informação** (2017). São Paulo: Blucher, 2018b, vol. 4 num. 5, p. 1306-1315. DOI: <https://doi.org/10.5151/cidi2017-124>

\_\_\_\_\_. O uso do Brasão das Armas Nacionais nos catálogos da Pinacoteca na década de 1940. In: **Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design** [Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]. São Paulo: Blucher, 2016. p. 356-368. DOI: <https://doi.org/10.5151/despro-ped2016-0031>

\_\_\_\_\_. Identidade visual dos primeiros catálogos da Pinacoteca: relações históricas. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings of the 7th Information**

**Design International Conference | CIDI 2015** [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.2]. São Paulo: Blucher, 2015. p. 893-906. DOI: [https://doi.org/10.5151/designpro-cidi2015-cidi\\_59](https://doi.org/10.5151/designpro-cidi2015-cidi_59)

PEREIRA, Fabio Mariano Cruz. **A identificação gráfica das oficinas tipográficas paulistanas: 1900-1930**. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2024.

PEREIRA, Fabio M. C.; FARIAS, Priscila L. Information, typography and persuasion in Brazilian late 19th and early 20th century ephemera. **Information Design Journal**, vol.25, n.2, 2020, p. 171-191.

\_\_\_\_\_. An analysis of the visual identification of early São Paulo city letterpress printing shops: contributions for Brazilian design history. In: ICDHS 12th. Zagreb. Lessons to Learn? Past **Design Experiences and Contemporary Design Practices**. Conference proceedings book. Zagreb: Institute for the Research of the Avant-Garde Zagreb. p. 623-632, 2020.

SAES, Flávio. São Paulo republicana: vida econômica. In: PORTA, Paula (Org.). **História da cidade de São Paulo, vol. 3: a cidade na primeira metade do século XX**. São Paulo: Paz e Terra. p. 215-257, 2004.

TWYMAN, Michael. A schema for the study of graphic language.  
In: KOLERS, Paul; WROLSTAD, Merald & BOUMA, Herman (Eds.).  
**Processing of visible language.** New York: Plenum, v.1, p. 117-150,  
1979.

VILLAS-BOAS, André. O **que é [e o que nunca foi] design gráfico.**  
Rio de Janeiro: 2AB, 2001.



**JADE SAMARA  
PIAIA**

Jade Samara Piaia é professora vinculada ao Departamento de Design e ao Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, FAAC, da Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus de Bauru. Coordena o grupo de pesquisa do CNPq Design: memória gráfica, história e projeto (FAAC Unesp). Colabora com o comitê editorial da InfoDesign, é membro da Red Latinoamericana de cultura gráfica, RED-CG, e da Sociedade Brasileira de Design da Informação, SBDI.

<http://lattes.cnpq.br/3875761760830296>

<https://orcid.org/0000-0003-0191-5141>

**EMAIL:** jade.piaia@unesp.br



**FABIO MARIANO  
CRUZ PEREIRA**

Fabio Mariano Cruz Pereira é doutor pela Universidade de São Paulo e pela Università IUAV di Venezia. Mestre em design pelo Centro Universitário Senac e bacharel em design pela Universidade Salvador (Unifacs). Atualmente é pesquisador do Museu Paulista da USP, membro dos grupos História, Teoria e Linguagens do Design (FAU USP), Design: Memória Gráfica, História e Projeto (FAAC Unesp), e Grafica: sistemi, strumenti e forme del design della comunicazione (IUAV, Venezia). Integra a Rede Latinoamericana de Cultura Gráfica.

<http://lattes.cnpq.br/6379117193624957>

<http://orcid.org/0000-0003-0757-072X>

**EMAIL:** fabiomariano@usp.br



**PAULO EDUARDO  
MORETTO**

Paulo Moretto é arquiteto, mestre e doutor em design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Seu mestrado versou sobre o design de cartazes no Brasil na segunda metade do século XX, e resultou na curadoria da exposição “A Cultura do Cartaz”, no Instituto Tomie Ohtake (2008). Para o seu doutorado, pesquisou as capas de disco de rock brasileiro dos anos 1980. Foi idealizador e curador do projeto “Um cartaz para São Paulo” (2008 - 2016) e do fotolivro “Nossa São Paulo” (2021). É pesquisador membro dos grupos História, Teoria e Linguagens do Design (FAU USP) e Design: Memória Gráfica, História e Projeto (FAAC Unesp).

<http://lattes.cnpq.br/9595290510004452>

<https://orcid.org/0000-0001-8393-6514>

**EMAIL:** pmoretto@gmail.com